

## Présentation

### Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques

## Presentation

### Paths to recognition and transformations of artistic fields

Wenceslas Lizé

Volume 47, numéro 2, automne 2015

Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques

Paths to recognition and transformations of artistic fields

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1036337ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1036337ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)

1492-1375 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lizé, W. (2015). Présentation : trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 5–16.  
<https://doi.org/10.7202/1036337ar>



# Présentation

Trajectoires de consécration et  
transformations des champs artistiques

## **WENCESLAS LIZÉ**

Chercheur au GRESCO et au CESSP  
Département de sociologie  
Université de Poitiers  
8 rue René Descartes  
Code TSA 81118  
86073 Poitiers Cedex  
France  
wenceslas.lize@gmail.com

**L**E PROBLÈME DE LA CONSTRUCTION DES VALEURS et des formes d'excellence occupe une position centrale en sciences sociales. Il se pose avec acuité aux sociologues et aux historiens de l'art en raison des propriétés propres, et pour le moins paradoxales, aux champs artistiques. En effet, ces derniers se caractérisent par l'importance majeure que les professionnels comme les publics accordent à la valeur symbolique des œuvres et des artistes au détriment de leur valeur économique. Ainsi, la hiérarchisation réputationnelle des artistes et des œuvres — particulièrement forte au sein de cet univers (Menger, 2009) — s'organise essentiellement selon la logique de l'accumulation du capital symbolique (Bourdieu, 1992) qui résulte de l'évaluation de la valeur esthétique par les instances de consécration, les pairs et les publics. Or, paradoxalement, la mesure de la valeur esthétique s'avère fortement marquée par l'incertitude, notamment parce qu'elle est généralement privée de conventions consensuelles et que ses objets (œuvres et artistes), loin d'être homogènes comme sur d'autres marchés, se caractérisent avant tout par leur singularité (Karpik, 2007). C'est pourquoi il n'est sans doute pas de sphères sociales où les questions de la valeur des biens et de l'excellence des producteurs, et donc aussi celle des voies d'accès aux positions les plus élevées, soient plus énigmatiques d'un point de vue sociologique que celle du champ de production

culturelle. C'est à cette question générale que le présent numéro thématique entend répondre en centrant l'attention sur les instances d'évaluation et de consécration, les trajectoires des artistes que ces instances conduisent à la consécration et les transformations passées ou contemporaines des champs artistiques qui affectent leur déroulement.

L'accès à la consécration est un processus scandé par une succession d'étapes (Dubois, 1978) plus ou moins long et complexe selon les logiques de reconnaissance qui prévalent dans le champ artistique observé (Lang et Lang, 1988 ; Giuffrè, 1999 ; de Nooy 2002). Le rappel de cette dimension processuelle peut sembler trivial mais ses implications sur le plan de l'appréhension des phénomènes de reconnaissance ne le sont pas. Elle suppose en effet, pour comprendre la manière dont se distribuent les artistes ou les œuvres dans la hiérarchie du prestige, de reconstituer leur trajectoire au sens de « série de positions successivement occupées par un même agent ou groupe d'agents » dans des « états successifs de la structure de distribution des différentes espèces de capital qui sont en jeu dans le champ » (Bourdieu, 1992 : 359-360).

L'idée directrice de ce numéro est précisément d'aborder la question de la consécration sous l'angle des trajectoires artistiques, c'est-à-dire des étapes successives ou des processus qui mènent progressivement les artistes vers un haut degré de reconnaissance, qu'il s'agisse du succès commercial ou de la consécration artistique, suivant les deux pôles des champs artistiques distingués par Bourdieu (1992). Quels sont les circuits, les étapes, les ressources et les institutions qui, au fil d'un parcours, conduisent à la consécration ? Quels sont les mécanismes selon lesquels se construisent progressivement les écarts de notoriété entre les artistes ou entre les œuvres ?

Ces interrogations sociologiques rejoignent celles qui préoccupent de plus en plus les professionnels concernant l'accès à la notoriété et le développement des carrières (Guibert et Sagot-Duvaurox, 2013, p. 98), comme dans la sphère musicale avec la notion désormais récurrente, au sein des maisons de disque ou des producteurs de spectacles, de « développement d'artiste », notion que les managers de musiciens placent au centre de leur activité (Lizé, Naudier et Roueff, 2011). Ce souci croissant des trajectoires ou des carrières d'artistes est intimement lié aux nouvelles conditions de la création et de la reconnaissance artistiques, dont l'une des conséquences les plus notoires réside dans l'*intensification de la concurrence* pour le maintien dans la profession (Menger, 2009), l'accès à des positions établies et, plus encore, à la consécration.

En portant attention à la dimension diachronique des processus de reconnaissance, ce numéro a pour objectif de s'intéresser à ces transformations récentes des mondes de l'art et de saisir leurs effets sur les trajectoires de consécration : accroissement des populations d'artistes (Menger, 2009), concentration des entreprises culturelles et médiatiques et, plus généralement, montée des intérêts et des logiques économiques (Chiapello, 1998 ; Bouquillion, 2008 ; Borja et Sofio, 2009 ; Sapiro, Pacouret et Picaud, 2015), développement de ce que les économistes appellent le *star system* (Rosen, 1981 ; Benhamou, 2002), montée en puissance de l'aval des filières (Labadie et Rouet, 2007) et des technologies numériques dans la diffusion et la promo-

tion des œuvres (Beuscart et Couronné, 2009) et, enfin, globalisation des échanges et de la circulation des artistes et de leurs œuvres (Boschetti, 2010). Comme l'illustre la trajectoire de l'écrivaine Amélie Nothomb étudiée dans ce numéro par Émilie Saunier, ces transformations n'ont pas fait disparaître les voies traditionnelles de la consécration telles qu'elles s'incarnent dans les figures des pairs (Bourdieu, 1992), de l'expert (Quemin, 1997), du critique (Allen et Lincoln, 2004), du jury (Heinich, 1999) et de l'académie (Braden, 2009), mais elles en ont fait apparaître de nouvelles (associées aux technologies numériques, par exemple, Beuscart et Couronné, 2009) et ont rendu plus efficaces celles qui sont davantage centrées sur la notoriété médiatique et le succès commercial que sur la réputation proprement artistique.

Composé d'enquêtes récentes portant sur plusieurs disciplines artistiques et différents contextes nationaux, nous avons choisi de problématiser la question de la production de la valeur en focalisant l'attention sur les instances de consécration et les trajectoires d'artistes dans leur rapport avec les transformations des champs de production culturelle. En raison de leur forte complémentarité, les articles sur l'art contemporain ont été regroupés au sein d'une première partie qui s'intéresse en particulier aux profondes mutations, aux instances d'évaluation et aux classements des artistes et des œuvres au sein de cet univers à de nombreux égards singulier. Le second volet traite plus directement des trajectoires d'artistes en étudiant leurs prémices, la construction du talent et les effets sur l'accès à la reconnaissance des socialisations antérieures et simultanées à l'entrée dans l'activité artistique. La troisième partie aborde plus spécifiquement l'étude de trajectoires individuelles ou collectives sur le long terme, en portant une attention particulière à l'effet sur ces dernières des transformations des univers artistiques qui, pour certaines, sont la conséquence de bouleversements politiques ou sociaux à l'échelle plus large d'une société tout entière.

## **ÉVALUATION ET CONSÉCRATION À L'ÉPREUVE DES MUTATIONS EN ART CONTEMPORAIN**

Penser les phénomènes de consécration des œuvres et des artistes, c'est d'abord s'intéresser aux instances et aux acteurs variés qui ont le pouvoir de les sélectionner — *gatekeepers* — ou de rendre un verdict sur leur valeur esthétique. Si certaines institutions de légitimation se sont, dans le passé, trouvées en situation de quasi-monopole, l'histoire montre en revanche qu'aucune n'est immuable. On peut d'ailleurs lire l'histoire française des beaux-arts, par exemple, à travers celle de ses instances de légitimation et de consécration. Alors que l'accès au Salon — institution contrôlée par l'État — était la condition *sine qua non* de la consécration entre, approximativement, 1780 et 1860 (White et White, 1991), la situation a ensuite changé avec l'essor d'un marché indépendant où les marchands d'art constituaient les « nouveaux stratèges de l'accès à la consécration » (Sofio, 2014 : 134). Ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'on voit l'État (avec les musées nationaux, les centres d'art et les FRAC), reprendre progressivement aux galeristes une part du pouvoir de consécration et s'intéresser de nouveau à l'art contemporain. Tandis que le marché de l'art contempo-

rain connaît une internationalisation croissante, les dernières décennies du xx<sup>e</sup> siècle voient, en France, la valeur de l'art se construire à l'articulation du marché et du musée (Moulin, 1992) avec, du côté du marché, les acteurs clés que sont les galeristes et les collectionneurs, et, du côté de l'institution, les conservateurs et les commissaires d'exposition. Au vu de ces transformations, il est bien évident que les trajectoires qui conduisaient les artistes à la consécration à chacune des trois périodes brièvement évoquées étaient, à maints égards, radicalement différentes. Dans la continuité de cette histoire, les articles réunis dans le premier volet du numéro montrent comment les conditions de la reconnaissance ont poursuivi leur évolution au gré des transformations de l'art contemporain depuis la fin du siècle dernier.

L'internationalisation de l'art contemporain a eu pour corollaire la montée en puissance des foires comme lieu de consécration et de ventes (Roux, 2006), notamment parce qu'elles permettent aux acheteurs de voir ce que proposent la plupart des galeries en un seul lieu et un seul moment. Par ailleurs, depuis la fin des années 1990, les galeries sont menacées par la concurrence des sociétés d'intermédiation numérique (Artnet, Oxion, Nart...) qui proposent des enchères en ligne échappant à la législation française (Moulin, 2000) et surtout par les maisons de ventes aux enchères (Christie's, Sotheby's, Philipps) qui, à la faveur d'une concentration oligopolistique, sont devenues de puissants acteurs de l'économie de l'art contemporain (Moureau et Sagot-Duvaurox, 2010). Cette reconfiguration des instances de diffusion et de légitimation a pour conséquence un processus de reconnaissance des artistes plus court qu'auparavant et qui passe par des acteurs plus nombreux : galeries, foires, collectionneurs, maisons de ventes aux enchères, sociétés d'intermédiation numérique, tandis que le rôle de la critique est, en revanche, devenu négligeable (Quemin, 2013).

Dans ce contexte, l'article de Diana Crane s'intéresse à la reconfiguration du marché international de l'art contemporain au début des années 2010, sous l'effet notamment de la montée soudaine de la Chine et plus généralement de l'Orient (notamment avec les États arabes du golfe Persique), qui remet en cause la suprématie du monde de l'art contemporain new-yorkais auquel elle avait consacré un stimulant ouvrage (Crane, 1989). Alain Quemin s'intéresse pour sa part à cette particularité du monde de l'art contemporain qui consiste à construire des classements, non seulement des artistes mais encore des personnalités qui déterminent leur succès. Il prend ainsi pour objet d'analyse le classement des cent personnes les plus influentes de l'art contemporain sur le plan international (« Power 100 », édité par le magazine en ligne *ArtReview*), classement qui met en lumière la lutte qui sévit dans les champs de production culturelle entre les différents protagonistes (individus ou groupes : galeristes vs directeurs de musées, par exemple) pour le monopole du pouvoir de consécration (Bourdieu, 1992). La valeur performative de ces classements en fait d'ailleurs des dispositifs de consécration puisque, comme le note Quemin, en même temps qu'ils sont censés informer et éclairer sur la notoriété, ils la construisent et la confortent.

Les transformations soulignées par Crane et Quemin convergent en plusieurs points qui dessinent les nouvelles conditions de la définition de la valeur dans ce

champ de production. Les deux auteurs font ressortir une dimension spatiale très prégnante du marché et du pouvoir dans l'art contemporain, dimension souvent passée sous silence au profit d'une globalisation qui serait synonyme de disparition des frontières et des rapports de force. S'ils soulignent tous deux la place importante des États-Unis, Crane montre que, contrairement à l'interdépendance entre les grandes régions stipulée par les théories de la mondialisation culturelle, le marché mondial de l'art contemporain fonctionne, au début des années 2010, non pas comme un marché intégré, mais comme un marché segmenté en différentes régions, entre l'Orient et l'Occident, chacune avec ses propres artistes et centres d'art d'importance : tandis que New York, suivie de Londres et de Berlin, domine le segment occidental du marché de l'art, Pékin, Hong Kong et Singapour dominent le segment oriental.

Cette sorte de géopolitique de l'art contemporain affecte directement les modalités d'accès des artistes des différentes régions à la consécration, et donc leurs trajectoires. Là encore, les constats sont très complémentaires. En effet, tandis qu'à partir de l'analyse du « Power 100 », Quemin montre que ceux qui construisent les réputations et délivrent la consécration ont une forte tendance à élire des artistes de même sexe et du même pays qu'eux, Crane constate que les membres des comités de sélection des biennales et des foires artistiques font preuve d'une forte préférence pour des œuvres produites dans leur pays ou dans leur région, de même que les collectionneurs chinois achètent presque exclusivement des œuvres d'artistes chinois. Autrement dit, alors qu'auparavant les trajectoires de consécration passaient nécessairement par la capitale mondiale, à un moment donné, de l'art contemporain, ce monde devenu multipolaire n'implique plus de tels passages obligés.

Un autre constat dressé par les deux auteurs réside dans la montée des logiques de marché dans le fonctionnement de ce champ et ses mécanismes de reconnaissance des artistes. Avec la mise en évidence de la présence massive des galeristes et des directeurs de foire parmi les personnalités qui se maintiennent en tête du classement, « l'analyse du "Power 100", note Quemin, rend bien compte de l'évolution du monde de l'art contemporain qui, depuis plusieurs décennies, a vu se renforcer considérablement le poids du marché par rapport aux institutions ». Ainsi, l'analyse de Raymonde Moulin (1992) selon laquelle la valeur de l'art se construirait à l'articulation du marché et du musée, si elle vaut encore pour certains artistes, est mise à mal par le très fort succès marchand des artistes contemporains chinois qui, pour autant, ne sont guère reconnus institutionnellement. En effet, le travail de Crane indique que la montée de la Chine s'accompagne d'une présence accrue des logiques marchandes et des critères de valorisation des artistes qui les accompagnent. Crane note que « la montée de la Chine comme un marché d'art a été favorisée par le nombre croissant de milliardaires collectionneurs et leur intérêt pour l'art comme investissement, comme l'atteste l'expansion des fonds d'investissement chinois spécialisés dans les arts ». Ces derniers « contribuent à l'augmentation et à la spirale des prix des œuvres de jeunes artistes » (Artprice, 2013 : 39).

Tandis que les analyses de Crane et Quemin concernent l'international, celle de Marian Misdrahi se situe sur le plan local d'une instance régionale de financement de

l'art contemporain, le Conseil des arts et des lettres du Québec, dont les aides produisent souvent un effet décisif sur les trajectoires des artistes. Alors que les regards se focalisent sur les grandes galeries et les salles de ventes comme lieux de définition de la valeur artistique et économique, ce type d'instance qui offre aux artistes les conditions matérielles de la création joue un rôle central dans l'émergence ou la consolidation de carrières artistiques. En effet, les aides qui sont attribuées au terme d'un processus de sélection et d'évaluation constituent non seulement un soutien financier indispensable mais également une forme de consécration pour les lauréats (Bellavance et Fournier, 1992), notamment en raison de la présence d'artistes reconnus au sein des comités d'attribution. À contre-courant de la montée des logiques marchandes portées par les instances mentionnées précédemment, celle observée par Misdrahi, avec son système d'évaluation par les pairs, tire son pouvoir de consécration de son degré élevé d'autonomie à l'égard des ingérences politique et économique. L'intérêt de l'article est alors de mettre en évidence les critères artistiques (la contemporanéité, l'originalité, la cohérence et l'authenticité) selon lesquels cette instance sélectionne les récipiendaires, définissant ainsi le droit d'entrée (Mauger, 2006) dans le champ de l'art contemporain québécois, et s'imposant d'autant plus comme passage quasi obligé des trajectoires de consécration que la création artistique dépend fortement de l'aide publique au Québec.

## **SOCIALISATION, CONSTRUCTION SOCIALE DU «TALENT» ET ACCÈS**

### **À LA RECONNAISSANCE**

Si la question des instances socialement autorisées à délivrer de la reconnaissance demeure présente dans l'ensemble du numéro, les articles réunis dans la seconde partie sont davantage centrés sur l'analyse des trajectoires d'artistes, en particulier sur les prémices de ces trajectoires et les effets des socialisations antérieures à l'entrée dans l'activité artistique et à celles qui se produisent à ce moment décisif. Une question de fond traverse les différentes contributions, celle des manières sociologiquement pertinentes de rendre compte des trajectoires qui conduisent à la consécration et donc aux mécanismes sociaux de formation des inégalités entre les artistes.

Dans les univers artistiques, ces inégalités sont particulièrement naturalisées et justifiées par les différences de «don», de «charisme» ou de «talent» censées séparer la minorité des artistes consacrés, par définition «talentueux», de la majorité des artistes méconnus. Certaines approches sociologiques tendent d'ailleurs à reconduire cette naturalisation. Ainsi, pour Pierre-Michel Menger (2009), qui s'inspire de la sociologie étatsunienne des carrières artistiques, la reconnaissance est associée à la réussite professionnelle et provient d'inégalités initiales minimales de «talent» (Rosen, 1981), amplifiées de manière exponentielle au cours des carrières par la loi des différences cumulatives. Si l'influence d'autres facteurs est soulignée, il n'en demeure pas moins que, dans ce modèle, le premier facteur explicatif des conditions de la consécration artistique réside dans le «talent». À la différence de cette approche, les travaux réunis ici s'inscrivent dans une perspective constructiviste. Certains remettent explicitement en cause cette explication par le «talent» qui fait jouer à une propriété impossible à

objectiver une place centrale dans la reconnaissance artistique (Godechot, 2010), et qui réactive ainsi des principes d'explication naturalistes (Schotté, 2013) dont la mise à distance en faveur de l'explication du social par le social réside pourtant au fondement de la sociologie (Durkheim, 1988).

À partir d'un cadre conceptuel associant la notion de carrière, celle de réseau et le concept dispositionnel de capital, Adrien Thibault propose ainsi une analyse originale de la construction sociale du « talent » des comédiens de théâtre. En s'intéressant à un moment particulier de leurs trajectoires, des « premiers pas dans la vie aux premiers pas dans la profession », il tente de saisir la genèse de la consécration par des prescriptions familiales, scolaires et étatiques, puis des relations qui se nouent entre les artistes dramatiques, et, enfin, par des propriétés sociales, corporelles et scolaires des comédiens perçus comme « talentueux ». Selon lui, le « talent » est le pouvoir personnel de domination charismatique (Weber, 1995) produit par un triple travail social de prescriptions identitaires, d'édification relationnelle et d'incorporation de capitaux effectué par une multiplicité d'acteurs au profit d'un individu particulier. Il montre que le « talent » est travaillé par les inégalités sociales initiales qui, sans qu'il soit nécessaire de recourir aux inégalités naturelles, parviennent à rendre compte des prémices et de la précocité des trajectoires de consécration, et donc de la hiérarchie des positions dans le champ théâtral.

Analysant la trajectoire de consécration de l'écrivaine Amélie Nothomb, Émilie Saunier montre également de quelle manière les modalités d'entrée dans le champ littéraire sont intimement liées aux propriétés et ressources sociales des aspirants, notamment dans ce cas à l'origine sociale, à la nationalité et au genre (Amélie Nothomb est une héritière de l'aristocratie belge). Pensée comme une succession de positions occupées au sein d'un champ littéraire lui-même en évolution constante, la trajectoire d'Amélie Nothomb passe par l'accumulation d'espèces hétérogènes de capital. En effet, le travail de Saunier a pour intérêt de montrer comment l'écrivaine cumule et conjugue le succès commercial, la notoriété médiatique et la reconnaissance littéraire. L'histoire des socialisations successives de Nothomb permet de rendre compte de l'ajustement de ses dispositions individuelles à un état du champ littéraire dans lequel la définition de la valeur d'une œuvre artistique est de plus en plus associée à la mise en scène de la propre existence de l'auteur comme personne (Meizoz, 2007) et à l'interdépendance des logiques artistiques et commerciales (Verboord, 2011) sous l'effet notamment de la montée des intérêts économiques au sein de l'édition (Thompson, 2010).

À la différence du cas précédent, c'est en s'intéressant à des trajectoires professionnelles d'instrumentistes classiques peu reconnus que l'article d'Adrien Pégourdie appréhende par contraste les conditions sociales de la consécration dans le champ de la musique classique. Partant du constat de la division sociale de la pratique instrumentale (Ravet, 2003 ; Coulangeon, 2004 ; Lehmann, 2005), il met en évidence les inégalités d'accès à la consécration artistique selon les instruments pratiqués. Il montre ainsi que plus un instrument est caractérisé par un recrutement social élevé de ses interprètes, plus ces derniers ont des probabilités accrues d'accès à la reconnaissance artistique.

Comme Adrien Thibault, Adrien Pégourdie est ainsi porté à récuser les modèles explicatifs centrés sur le « talent » comme principe explicatif en dernière instance de la réussite des carrières artistiques. Ce sont plutôt les conditions sociales de la reconnaissance et de l'objectivation du « talent », déterminées par la structure du champ investi, qui fondent selon lui l'accès à la reconnaissance artistique. La croyance en l'efficience du « talent » dans les classements artistiques n'en demeure pas moins fortement établie chez les musiciens, comme le montrent les difficultés à surmonter l'absence de consécration et à se faire à une position moyenne mises en exergue par l'analyse détaillée des trajectoires de deux interprètes à la formation d'excellence mais pratiquant un instrument aux faibles possibilités d'accès à la reconnaissance artistique.

Au sein d'un autre monde musical, celui du rap, où les carrières sont moins institutionnalisées que dans le champ de la musique classique (Hammou, 2012), Marie Sonnette propose une comparaison des trajectoires de quatre artistes de même génération mais situés à différents niveaux de la hiérarchie de la reconnaissance. L'éclairage particulier que son article apporte au numéro réside dans sa question centrale : quels sont les facteurs qui favorisent l'engagement politique des artistes et quelles sont les tensions qui existent alors entre cet engagement et un éventuel accès à la consécration ? Les travaux consacrés aux mobilisations politiques des artistes (Sapiro, 1999 ; Mariette, 2010 ; Roussel, 2011) montrent que les degrés et les modalités d'engagement dépendent globalement de la position des artistes au sein de leur champ de production, et notamment de leur niveau de reconnaissance : plus ils sont reconnus et occupent des positions établies, moins ils ont tendance à prendre ouvertement position politiquement, de crainte de mettre en péril la suite de leur carrière. L'analyse de Sonnette rejoint ce constat de tension entre engagement et reconnaissance qui structure les trajectoires des rappeurs étudiés, mais elle insiste également sur un facteur déterminant et pourtant sous-estimé de l'engagement politique : le poids de la socialisation politique antérieure à l'entrée dans l'activité artistique. En fonction du degré de socialisation politique, les rappeurs sont plus ou moins disposés à s'engager politiquement de façon assidue et à assumer les éventuelles répercussions de cet engagement sur leur trajectoire.

#### **CHANGEMENT SOCIAL, TRANSFORMATIONS DES CHAMPS ET RECOMPOSITION DE L'ESPACE DES POSSIBLES**

Les articles rassemblés dans la dernière partie se situent au cœur de la problématique du numéro. À partir de l'étude de trajectoires individuelles ou de séries de trajectoires, tous traitent directement, sur des périodes historiques longues, de la relation dialectique entre les trajectoires d'artistes et les transformations à l'œuvre au sein de champs artistiques, relativement aux mutations plus larges des sociétés au sein desquelles ils s'inscrivent.

Selon Bourdieu, les itinéraires empruntés par les agents sont déterminés par l'espace des possibles offerts, autrement dit par la structure des positions socialement marquées du champ où ils pénètrent, qui leur préexistent et qui s'imposent à eux. Il résume cette idée par la métaphore du plan de métro : « Essayer de comprendre une vie

comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un sujet dont la constance n'est sans doute que celle d'un nom propre est à peu près aussi absurde que d'essayer de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations» (1992, p. 360). On ne saurait bien entendu prendre à la lettre cette métaphore sans risquer de figer des trajectoires types dont l'inscription dans le champ suit des lignes plus mouvantes que celles du réseau métropolitain, ne serait-ce, précisément, qu'en raison de ses transformations dans le temps. Elle n'en demeure pas moins éclairante pour penser les trajectoires sans verser dans «l'illusion biographique».

Par ailleurs, si la reconstitution de l'espace des positions possibles est posée par Bourdieu comme un préalable à l'analyse des trajectoires, il est également intéressant, d'un point de vue méthodologique, de retourner ce principe et de s'appuyer sur l'étude des trajectoires pour reconstituer l'état d'un champ et de ses transformations sur le long terme. Partir des trajectoires des artistes permet ainsi de dresser le tableau non seulement des positions à un instant T mais aussi, sur la durée, celui des bifurcations récurrentes, des enchaînements les plus réguliers entre des séquences de trajectoires elles-mêmes plus ou moins façonnées par celles qui les ont précédées. L'étude de séries de trajectoires offre ainsi la possibilité, pour reprendre la métaphore, de reconstituer le plan du métro en relevant les trajets récurrents qui lui donnent forme.

Dans cette perspective, Michel Lacroix, Olivier Lapointe et Chantal Savoie relèvent le défi d'inscrire l'analyse de ce processus d'institutionnalisation des trajectoires dans celle de la constitution même du champ littéraire québécois entre 1895 et 1948. À partir d'une socio-histoire du champ culturel québécois et de l'étude prosopographique de l'échantillon des 291 principaux acteurs de la vie littéraire québécoise pour la période étudiée, cette entreprise passionnante montre comment on passe d'«auteurs sans trajectoires», semblables à ceux étudiés par Alain Viala (1985) dans la France du *xvii<sup>e</sup>* siècle, à un ensemble organisé de parcours différenciés définis par une succession de publications littéraires installant leur auteur dans la durée. En prenant en considération les transformations morphologiques, structurelles, éditoriales et médiatiques des sphères littéraire et culturelle, les auteurs décrivent la progressive cristallisation et polarisation du champ littéraire qui, avec l'instauration progressive d'un système d'instances de production et de consécration, rend possible l'institutionnalisation des trajectoires. Renouelant à propos du champ littéraire québécois l'analyse de Bourdieu selon laquelle «les transformations [...] qui affectent la structure du champ dans son ensemble sont rendues possibles par la *correspondance entre des changements internes [...] et des changements externes*» (1992: 351), ils insistent notamment sur le rôle des crises successives dans l'émergence de classes distinctes de trajectoires continues.

L'impact décisif des changements externes, et notamment des crises politiques, sur les transformations des champs et sur les trajectoires des artistes se situe également au centre de l'analyse comparée que propose Vassili Rivron des trajectoires de deux musiciens brésiliens consacrés: Heitor Villa-Lobos et Radamés Gnattali. La Révolution

brésilienne de 1930 a effectivement provoqué une reconfiguration de l'espace musical qui a suscité chez ces deux musiciens pourtant proches sous de nombreux aspects des réorientations diamétralement opposées de leurs trajectoires. Rivron montre comment les reconversions de ces musiciens savants dans deux formes différentes de culture de masse, l'éducation nationale et la radiodiffusion publicitaire, leur ont conféré une place centrale dans l'émergence d'un public et d'une esthétique nouvelle, la samba, correspondant à de nouvelles pratiques musicales populaires. C'est en subvertissant les frontières entre registres savants et populaires et en contribuant à la recomposition de la hiérarchie des légitimités culturelles que ces reconversions se sont finalement avérées être une condition de leur consécration comme producteurs d'œuvres savantes emblématiques du collectif national. Comme l'analyse de la trajectoire d'Amélie Nothomb proposée par Émilie Saunier dans la précédente partie, celle développée par Vassili Rivron éclaire la relation à double sens qui existe entre les trajectoires d'artistes consacrés et la structure du champ. Outre les nombreuses crises et mutation des champs, «l'institution des trajectoires» mise en évidence par Michel Lacroix, Olivier Lapointe et Chantal Savoie peut effectivement être appréhendée comme un processus dialectique qui passe aussi par les stratégies, toujours structurellement contraintes, d'artistes qui, comme ici Villa-Lobos et Gnattali ou, dans un autre contexte, le peintre Édouard Manet, disposent des ressources qui confèrent une certaine capacité d'action sur la structure d'un champ artistique (Bourdieu, 2013).

Relevé dans plusieurs articles du numéro, le rôle cardinal qu'exercent sur les trajectoires l'appartenance générationnelle et le mode d'entrée dans l'activité artistique est particulièrement bien mis en évidence par Émilie Salaméro dans son article sur les artistes de cirque. Elle montre à travers la comparaison de trois générations d'artistes comment, depuis les années 1970, l'action de l'État français pour des formes contemporaines du cirque a contribué à la reconnaissance de cette forme d'expression tout en transformant radicalement les modes de reconnaissance des artistes. En effet, au fil des générations, les écoles professionnelles de cirque, notamment les plus prestigieuses, interviennent de plus en plus comme instances de consécration, non seulement par leur fonction de sélection mais encore par les pairs qu'elles mobilisent et les institutions publiques qui les encadrent et les financent en partie. L'article d'Émilie Salaméro a également le mérite de montrer comment les transformations du champ circassien façonnent les rapports au métier et les trajectoires professionnelles jusque dans les modes de sortie ou d'évolution du métier d'artiste de cirque.

La politique culturelle a également exercé une grande influence en France sur les transformations du champ théâtral et les formes de consécration qui le caractérisent. C'est ce que montre l'article de Marjorie Glas qui s'intéresse, à partir d'une approche prosopographique associée à la sociologie des réseaux, aux parcours, entre 1950 et 1990, des directeurs du théâtre public signataires de la Déclaration de Villeurbanne en 1968. Tandis que les figures du metteur en scène et du programmateur parviennent à s'imposer dans le dispositif de consécration et de production qui se met en place dans les années 1970 et 1980, Marjorie Glas montre que le moment et le mode d'entrée de

certaines directeurs d'établissement, ainsi que leur multipositionnement artistique, politique et institutionnel dans le champ théâtral, leur ont permis de s'ajuster aux nouveaux critères de reconnaissance artistique qui disqualifient, au contraire, les carrières marquées par le travail de troupe et l'action culturelle.

Si les démarches des auteurs qui ont contribué à ce numéro thématique ne sont pas identiques, elles ont néanmoins en commun le mérite d'introduire la temporalité dans l'analyse des champs et de la consécration artistiques. Par la variété des disciplines et des contextes nationaux étudiés, les articles réunis ici apportent un nouvel éclairage aux épineuses questions, centrales en sociologie, de la construction par nature processuelle de la valeur et de la fabrique des trajectoires au sein d'univers sociaux eux-mêmes en constante recomposition.

### BIBLIOGRAPHIQUE

- ALLEN, M. P. et A. E. LINCOLN (2004), "Critical discourse and the cultural consecration of American films", *Social Forces*, p. 871-893.
- BELLAVANCE, G. et FOURNIER, M. (1992), « Rattrapage et virages : dynamismes culturels et interventions étatiques dans le champ de production des biens culturels », in Gérard DAIGLE, *Le Québec en jeu. Comprendre les grands défis*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 511-548.
- BENHAMOU, F. (2002), *L'économie du star-system*, Paris, Odile Jacob.
- BEUSCART, J.-S. et T. COURONNÉ (2009), « La distribution de la notoriété artistique en ligne. Une analyse quantitative de MySpace », *Terrains et travaux*, n° 15, p. 147-170.
- BORJA, S. et S. SOFIO (2009), « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », *Regards sociologiques*, n° 37-38.
- BOSCHETTI, A. (2010), *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde Éditions.
- BOUQUILLION, P. (2008), *Les industries de la culture et de la communication. Les stratégies du capitalisme*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- BOURDIEU, P. (1992), *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.
- BOURDIEU, P. (2013), *Manet, une révolution symbolique*, Raisons d'agir/Seuil.
- BRADEN, L. (2009), "From the Armory to academia: careers and reputations of early modern artists in United States", *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, n° 37: 439-455.
- CHIAPELLO, E. (1998), *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*, Paris, Métailié.
- COULANGEON, P. (2004), *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La documentation Française, Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études et de la prospective.
- CRANE, D. (1989), *The transformation of the avant-garde: The New York art world, 1940-1985*, University of Chicago Press.
- DE NOOY, W. (2002), "The dynamic of artistic prestige", *Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, n° 30, p. 147-167.
- DUBOIS, J. (1978), *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Labor.
- DURKHEIM, E. (1988 [1895]), *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion.
- GIUFFRÉ, K. (1999), "Sandpiles of opportunity: success in the art world", *Social Forces*, n° 97, p. 815-832.
- GODECHOT, O. (2010), « Pierre-Michel Menger, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain* », *Sociologie*, vol. 1, n° 1.
- GUIBERT, G. et D. SAGOT-DUVAUROUX (2013), *Musiques actuelles : ça part en live...*, Paris, DEPS/IRMA.
- HAMMOU, K. (2012), *Une histoire du rap en France*, Paris, La Découverte.
- HEINICH, N. (1991), *La gloire de Van Gogh*, Paris, Minuit.

- HEINICH, N. (1999), *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte.
- KARPIK, L. (2007), *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard.
- LABADIE, F. et ROUET, F. (2007), « Travail artistique et économie de la création », *Actes des 2<sup>es</sup> Journées d'économie de la culture*, Paris.
- LANG, G. E. et K. LANG (1988), "Recognition and renown: the survival of artistic reputation", *The American Journal of Sociology*, n° 94, p. 79-109.
- LEHMANN, B. (2005), *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales ».
- LIZÉ, W., D. NAUDIER et O. ROUEFF (2011), *Intermédiaires du travail artistique. À la frontière de l'art et du commerce*, Paris, Département des Études, de la Prospective et des Statistiques du ministère de la Culture, La documentation Française.
- MARIETTE, A. (2010), « "Engagement par les œuvres" et/ou "par le nom". Le cas des réalisateurs du "cinéma social" français dans les années 1990-2000 », in ROUSSEL, V. (dir.), *Les artistes et la politique: Terrains franco-américains*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, p. 189-218.
- MAUGER, G. (dir.) (2006), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- MEIZOZ, J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.
- MENGER, P.-M. (2009), *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil.
- MOULIN, R. (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion.
- MOULIN, R. (2000), *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion.
- MOUREAU, N. et D. SAGOT-DUVAUROUX (2006), *Le marché de l'art contemporain*. Paris, Éd. La Découverte.
- QUEMIN, A. (1997), *Les commissaires priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Anthropos/Économica.
- QUEMIN, A. (2013), *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, éditions du CNRS.
- RAVET, H. (2003), « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession: les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et sociétés*, n° 9, p. 173-195.
- ROSEN, S. (1981), "The Economics of Superstars", *The American Economic Review*, vol. 71, n° 5.
- ROUSSEL, V. (2011), *Art vs War: Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Les Presses de Sciences Po.
- ROUX, S. (2006), « La FIAC ou l'art de vendre. Une institution entre commerce et culture », in Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Les éditions de la M.S.H., p. 131-156.
- SAPIRO, G. (1999), *La guerre des écrivains: 1940-1953*, Paris, Fayard.
- SAPIRO, G. (2007), « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 168, p. 4-11.
- SAPIRO, G., J. PACOURET et M. PICAUD (2015), « Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207.
- SCHOTTE, M. (2013), « Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger », *Genèses*, n° 93, p. 144-164.
- SOFIO, S. (2014), « Des stratégies de l'exposition? Le rôle des intermédiaires du marché de l'art dans l'accès des artistes à la notoriété, du XVIII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui », in LIZÉ, W., D. NAUDIER et S. SOFIO, *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines.
- THOMPSON, J. B. (2010), *Merchants of culture: the publishing business in the twenty-first century*, John Wiley & Sons.
- VERBOORD, M. (2011), "Market logic and cultural consecration in French, German and American bestseller lists, 1970-2007", *Poetics*, 39(4): 290-315.
- VIALA, A. (1985), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit.
- WEBER, M. (1995 [1922]), *Économie et société. Tome 1. Les catégories de la sociologie*, Paris, Plon, coll. « Agora les classiques ».
- WHITE, H. C. et C. A. WHITE (1991), *La carrière des peintres au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion.