HAL open science

Les critiques d'art contemporain : petit monde éditorial et économie de la gratuité

Pierre Francois, Valérie Chartrain

▶ To cite this version:

Pierre Francois, Valérie Chartrain. Les critiques d'art contemporain : petit monde éditorial et économie de la gratuité. Histoire & Mesure, 2009, 24 (1), pp.3 - 42. hal-03459904

HAL Id: hal-03459904

https://sciencespo.hal.science/hal-03459904

Submitted on 1 Dec 2021

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

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

Histoire & Mesure, 2009, XXIV-1, p. 3-42

Pierre François & Valérie Chartrain*

Les critiques d'art contemporain.
Petit monde éditorial et économie de la gratuité

Résumé. L'article propose de retracer les carrières des critiques d'art contemporain et de montrer comment celles-ci produisent une morphologie singulière de l'espace des revues traitant d'art contemporain depuis la fin des années 1990. Il montre que les carrières se déroulent en trois temps : celui de la vocation, celui d'une activité frénétique qui les voit, en vain, tenter de gagner leur vie de leur activité d'écriture, et celui enfin, beaucoup plus long, au cours duquel les critiques se consacrent à une autre activité, souvent au sein du monde de l'art. En nous appuyant sur l'analyse de réseau, nous montrons comment ces carrières ternaires nourrissent une structure éditoriale de type centre-périphérie. L'article propose, pour finir, une explication rendant compte de l'existence et de la stabilité de ce régime de la gratuité.

Abstract. Contemporary Art Critics. The Small World of Art Magazines in the Free-of-Charge Economy

This article undertakes to retrace the careers of contemporary art critics. It shows how these careers have contributed to forming the singular morphology of the place of contemporary art magazines since 1990. It shows that careers develop in three steps: the vocation, followed by frenzied activity as they try – in vain – to earn a living from their writing, and, lastly, the much longer period when critics devote themselves to another occupation, usually within the art world. Using network analysis as a basis, we show how these threefold careers have played a part in shaping up the structure of this area of the publishing world, which is of the centre-periphery type. Finally, this article puts forward a possible explanation for the existence and stability of the ecosystem of the free of charge.

---

* Sciences Po, CNRS-CSO, 19 rue Amélie, 75 007 – Paris. E-mail : pierre.francois@sciences-po.org ; v.chartrain@cso.cnrs.fr

** Cet article est issu d'une enquête financée par la Délégation aux arts plastiques du ministère de la Culture (cf. P. François & V. Chartrain, 2008). Nous remercions Claire Lemercier et deux lecteurs anonymes mobilisés par *Histoire & Mesure* pour leurs remarques, ainsi que Carine Ollivier pour son très précieux secours.

Dans le nouveau monde de l'art mis en place avec la fin du salon au cours du dernier tiers du XIXe siècle, les critiques d'art jouent un rôle déterminant. Dans le système marchand-critique, qui repose sur une séquence récurrente – monopolisation de la production d'un artiste, construction de la cote de l'artiste, revente –, le critique intervient, en effet, au cours de la phase où l'artiste acquiert la réputation qui permettra à ses œuvres de prendre de la valeur, effectuant un travail apologétique et pédagogique destiné à convaincre des acheteurs potentiels de la valeur des œuvres. Ce système marchand-critique, plusieurs fois étudié[1], amendé ou parfois critiqué[2], détermine la fabrique de la valeur des œuvres d'art depuis plus d'un siècle parce qu'elle n'est jamais saisie qu'en tant qu'elle vient s'insérer dans une division du travail dont on présume la permanence, sans se donner réellement les moyens de la détailler : si l'on excepte des travaux historiques dont les critiques ne sont pas l'objet principal[3], l'étude la plus approfondie est sans doute celle de Raymonde Moulin[4]. Mais si la typologie qu'elle propose nous renseigne sur l'hétérogénéité des acceptions de la critique et sur la diversité de ses modes d'intervention dans la fabrique de la valeur des œuvres, elle ne nous dit rien de la carrière des critiques, de leur mode de rémunération ni de leur marché du travail. Dans cet article, notre propos est moins de nous pencher sur l'inscription contemporaine des critiques d'art dans la chaîne d'interaction qui fait la valeur des œuvres que de soulever cette question que la sociologie et l'histoire sociale de l'art ont systématiquement négligée : quelles logiques ordonnent la carrière des critiques d'art contemporain, et comment peut-on décrire le marché du travail au sein duquel ils s'inscrivent ?

Si cette interrogation est inédite dans le champ de la critique d'art, elle prend part, en revanche, à un ensemble de travaux désormais nombreux sur la forme des carrières des « nouveaux professionnels » et sur leur lien avec les traits dominants de ce qu'il est convenu de nommer le « nouveau capitalisme »[5]. Ses contempteurs et ses apologues situent en effet son avènement dans des domaines aussi variés que ceux des organisations[6], des pratiques

1. White H.C.. & White, 1992 ; Moulin, R., 1967.

2. Galenson, D.W & Jensen, R., 2002.

3. Joyeux-Prunel, B., 2005.

4. Moulin, R., 1967. R. Moulin distingue entre les critiques selon le rôle qu'ils adoptent sur le marché : pédagogue, explorateur, apologue, etc.

5. Boltanski, L. & Chiappello, E., 1999.

6 Scott, R., 2003

marchandes[7] ou des nouvelles formes de professionnalisme[8]. Parmi la nébuleuse des travaux qui tentent de cerner les traits typiques des nouvelles formes de professionnalité, en les repérant au sein de mondes sociaux aussi divers que ceux des consultants, des informaticiens, des professions intellectuelles ou des artistes, on peut distinguer deux hypothèses fondamentales. D'abord, les carrières des nouveaux professionnels se dérouleraient désormais sur un *marché*, s'opposant en cela à un degré de professionnalité précédemment lié à la capacité d'évoluer au sein de marchés internes (*i.e.* de bureaucraties définissant formellement des règles d'allocation de la main d'œuvre)[9] ou de marchés du travail fermés par un appareil de formation et/ou un principe de *numerus clausus*[10], les deux pouvant d'ailleurs, dans certains cas limites, se confondre[11]. Autrement dit, alors que les carrières des professionnels auraient parcouru, pendant l'âge d'or du fordisme, des sentiers balisés et explicites, avec une progression réglée par des indicateurs objectivés de performance et de qualification, elles épouseraient aujourd'hui des trajectoires beaucoup moins formalisées, obéissant bien davantage à une succession d'engagements ponctuels, dont rien ne garantit qu'ils se succèderont dans une même accumulation. Pour certains auteurs, cette déformalisation des trajectoires engendre un chaos généralisé des parcours, où la seule cohérence est celle que les néo-professionnels parviennent, *ex post* et sur un plan purement subjectif et identitaire, à imposer à leur destin incertain et perpétuellement reconfiguré[12]. Pour d'autres, il est au contraire possible de relever des récurrences dans ces parcours, d'en dégager les tournants typiques, les scansions dominantes, les tempos partagés, même si c'est pour souligner que ces régularités n'ont rien de commun, ni dans leur nature ni dans les mécanismes qui les fondent, avec celles qui étaient à l'œuvre au sein des marchés internes ou fermés[13].

À cette première hypothèse s'en ajoute une seconde. Alors que la littérature classique sur les marchés du travail suppose que la distribution dans la hiérarchie des positions (qu'on la mesure par le prestige qu'elle procure ou par les revenus qu'elle ouvre) correspond à la distance vis-à-vis des pressions concurrentielles et à la jouissance de revenus élevés[14], les tra-

7. Cochoy, F. &Dubuisson-Quellier, S., 2000.
8. Menger, P.-M., 2002.
9. Doeringer, P. & Piore, M.-J., 1971.
10. Sarfati Larson, M., 1977.
11. Paradeise, C., 1984.
12. Senett, R., 2000.
13. Menger, P.-M., 1997 ; 2005 ; Coulangeon, P., 2004.
14. Doeringer, P. & Piore, M.-J., 1971.

vaux sur les nouveaux professionnels soulignent que cette correspondance est au moins remise en cause, sinon complètement inversée : aux fortes qualifications des nouveaux professionnels ne répondent plus des niches de protection au sein de bureaucraties professionnelles ou productives, et l'exposition aux pressions concurrentielles ne se traduit pas par des revenus modestes. Ce serait au contraire le passage répété sur le marché qui permettrait aux nouveaux professionnels de s'assurer des revenus importants en jouant de l'accumulation du capital humain, social et réputationnel[15].

En portant son regard sur le cas des critiques d'art contemporain, le présent article se propose de discuter ces deux hypothèses : peut-on distinguer des récurrences dans les carrières des nouveaux professionnels ? Ces carrières ouvrent-elles sur des positions dominantes au sein des hiérarchies sociales contemporaines, notamment quant aux revenus qu'elles procurent ? Les critiques d'art contemporain constituent, comme d'autres métiers participant de la composition des mondes de l'art, un cas exemplaire rassemblant *a priori* de nombreux traits prêtés aux nouveaux professionnels : la pratique de la critique d'art contemporain implique la maîtrise d'un savoir ésotérique mis en œuvre lors d'engagements ponctuels et répétés (les critiques d'art salariés permanents sont beaucoup plus l'exception que la règle, la plupart exerçant comme pigistes) et la critique relève, là aussi *a priori*, ces métiers intellectuels qui participent de mondes organisés autour d'activités innovantes.

À ces hypothèses sur les carrières des nouveaux professionnels, nous souhaiterions ajouter une autre proposition que l'on pourrait qualifier de méthodologique : les carrières peuvent être une manière de décrire la morphologie d'un monde social, en l'occurrence d'un monde de l'art. Rappelons que, pour Howard Becker, un monde de l'art est constitué par l'ensemble des chaînes de coopération qui rendent possible la production d'une œuvre d'art[16]. La plupart de ces chaînes de coopération, estime Becker (et bien des travaux sur les mondes sociaux confirment cette hypothèse), sont dotées d'une certaine stabilité temporelle, même si elles sont informelles[17]. À ces deux hypothèses permettant de définir un monde de l'art, nous suggérons d'en ajouter une troisième : ces chaînes de coopération stabilisées ne prennent pas des formes aléatoires ou indifférenciées. Il est au contraire important de caractériser ces formes : les chaînes d'interaction stabilisées en réseaux sont-elles denses ou relâchées ? Sont-elles ou non

15. Menger, P.-M., 1994.
16. Becker, H. S., 1988.
17. François, P., 2005a ; Dubois, S., 2006.

centralisées ? L'analyse structurale de réseaux[18] permet cette caractérisation d'une morphologie elle-même liée aux formes d'activité économique qui se déroule dans les mondes de l'art (organisation, marché ou profession par exemple)[19].

Qu'entend-on exactement lorsqu'on avance que les carrières peuvent décrire la morphologie d'un monde ? Cette proposition, avancée de longue date par Anselm Strauss[20], peut prendre un sens méthodologique. Les carrières constituent alors un traceur mettant au jour la forme d'un monde de l'art : par exemple, on peut montrer sa segmentation si un même individu ne peut investir simultanément deux sous-espaces au sein de ce monde, ou définir des passerelles obligées entre deux segments grâce à des parcours typiques[21]. Les carrières rendent aussi possible une analyse plus substantielle, puisque, comme on le verra, loin de seulement mettre au jour une morphologie, elles contribuent à la produire.

Sur la base de ces hypothèses de travail relatives à la forme des carrières des nouveaux professionnels et à la forme des mondes qu'elles sont susceptibles d'engendrer, nous nous attacherons d'abord à décrire la forme typique des trajectoires des critiques d'art contemporain[22], puis à montrer comment elle contribue à produire la morphologie éditoriale du monde de l'art contemporain. Plus précisément, nous montrerons que la forme des carrières des critiques est surdéterminée par le niveau, très faible, des rémunérations offertes ; que la faiblesse de ce niveau de rémunération s'explique par les caractéristiques de la morphologie éditoriale du monde de l'art ; et que la stabilité de cette forme est elle-même garantie par la récurrence des carrières des critiques d'art.

---

18. Wasserman, S. & Faust, K., 1994 ; Degenne, A. & Forsé, M., 2004 ; Lazega, E., 2007.

19. Francois, P., 2005b ; François, P., 2008.

20. Strauss, A., 1992.

21. Bastin, G., 2003 ; François, P., 2004.

22. Nous ne proposons ici qu'un résumé de l'argument et nous renvoyons le lecteur, pour la démonstration, à l'annexe disponible en ligne sur le site http://histoiremesure.revues.org. On trouvera une présentation détaillée des carrières critiques dans P. François & V. Chartrain, 2009.

1. Les trois temps de la carrière des critiques d'art

Les trajectoires professionnelles des critiques s'organisent autour d'un schéma ternaire d'une remarquable stabilité. Le premier temps est celui de la vocation. Le plus souvent à un moment où leur destin professionnel n'est pas encore scellé ou lorsque leur carrière principale s'amorce à peine – par exemple comme enseignant –, les futurs critiques fréquentent, lors de vernissages ou de soirées, des acteurs du monde de l'art. Sollicités pour écrire un texte sur un artiste – parfois par le responsable éditorial d'un support, parfois par l'artiste lui-même, plus rarement par un galeriste –, ils soumettent leurs premiers textes, le plus souvent publiés sans trop de difficultés. Le début de cette activité n'est donc pas vécu comme un engagement dans un métier dont on peut attendre une rémunération. Il est, par ailleurs, souvent moins motivé par un goût pour l'art que par un désir d'écriture : l'art n'est le plus souvent qu'un sujet qui donne aux critiques l'occasion de se laisser aller à leur désir premier, celui d'écrire.

Beaucoup de critiques ne vont pas au-delà de ce premier engagement. Ainsi, pour six revues d'art contemporain dépouillées entre 1995 et 2000 (cf. *infra*), sur 294 auteurs actifs en 1995, 125 (soit 43 %) ne sont pas réapparus au cours des cinq années suivantes dans l'une ou l'autre des revues. Ce taux d'attrition n'est pas très différent selon que les revues sont généralistes (45 % pour *Art Press*, 44 % pour *Beaux Arts*) ou plus spécialisées (53 % pour *Document*, 65 % pour *Art présence*).

Certains peuvent tenter, malgré tout, de gagner leur vie en écrivant sur l'art. Les auteurs se heurtent alors à une difficulté qui pouvait leur sembler secondaire tant qu'ils ne tentaient pas de se consacrer professionnellement à la critique : l'activité prend le plus souvent la forme de piges très peu rémunérées. Le critique qui tente de vivre de son écriture peut essayer de compenser cet effet prix par un effet volume : il multiplie les engagements et travaille pour de multiples supports. Cette stratégie s'avère peu efficace : après quelques années, le critique, à la fois épuisé et convaincu de l'inefficacité de sa démarche, se reconvertit vers d'autres métiers. Cette reconversion peut l'amener à quitter à la fois le monde de l'art et l'activité d'écriture – par exemple en se consacrant à ses tâches d'enseignant. Elle peut parfois le porter à trouver un emploi de journaliste hors du champ de la critique d'art. Elle peut aussi, enfin, l'amener à changer d'emploi au sein du monde de l'art, en devenant enseignant dans une école d'art, responsable d'un lieu d'exposition ou commissaire d'exposition par exemple. Forts de ce qu'ils adoptent comme un « second métier » avant de lui reconnaître la première place, les critiques peuvent alors, sporadiquement, continuer à exercer cette activité.

La forme des carrières installe la critique d'art dans une position singulière au sein du monde de l'art. Exercée de manière exclusive, elle fonctionne comme un sas placé à l'entrée du monde de l'art contemporain – même si tous les acteurs du monde de l'art ne débutent bien sûr pas comme critiques. La critique est une porte d'entrée pour des acteurs qui sont fortement dotés en ressources scolaires (nombre de critiques ont fait des études supérieures, en particulier en lettres, en philosophie et éventuellement en histoire de l'art, et ils ont une sensibilité profondément tournée vers l'écriture) et faiblement dotés en ressources économiques. Ils ne peuvent donc entrer dans le monde de l'art comme marchands ou comme collectionneurs : la critique constitue pour eux une voie d'accès vers des positions d'*insider* qui valorisent leurs ressources et de ne pas souffrir de celles qui leur manquent. Par ailleurs, les conditions d'exercice de la critique leur permettent de se socialiser à un monde qu'ils ignorent le plus souvent. Ils apprennent à se repérer dans le maquis des propositions esthétiques contemporaines, ils tissent un réseau social. Ce temps d'exercice exclusif de la critique est donc aussi un temps d'apprentissage. Mais dire de la critique qu'elle est une porte d'entrée et un temps de formation n'est pas suffisant pour en faire un sas. Si elle l'est, c'est d'abord parce que, souvent, on la quitte comme activité principale et qu'elle devient une activité adjacente.

La carrière des critiques d'art est donc rythmée en trois temps très inégaux : celui, incertain et incrémental, de la vocation ; celui de la tentation professionnelle, qui est aussi celui de la surchauffe ; celui, enfin, beaucoup plus long, où la critique cesse d'être envisagée autrement que comme une activité d'appoint. La faiblesse de la rémunération offerte aux critiques est la clé de cette rythmique déséquilibrée : c'est parce qu'il leur est impossible de vivre de leur activité critique que les critiques passent par la surchauffe d'abord, par le retrait ensuite. Si l'on veut comprendre la carrière des critiques, il faut donc expliquer pourquoi la rémunération qui leur est offerte est égale à zéro, ou peu s'en faut. C'est en détaillant la morphologie éditoriale engendrée par ces carrières très particulières que l'on comprendra comment, dans un monde social relativement opulent, les critiques peuvent ainsi ne pas être payés.

2. La morphologie éditoriale de la critique

Nous avons vu, dans les développements qui précèdent, quelles pouvaient être, au niveau individuel, les implications de ces carrières « en portefeuille » : l'incertitude, d'un côté, et l'angoisse qu'elle dégage ; la liberté, de l'autre, qui s'attache à des carrières « nomades » ou « protéennes » – c'est ainsi que les décrivent des auteurs qui méconnaissent bien souvent les difficultés matérielles qui leur sont attachées[23]. Les conséquences que nous allons maintenant évoquer ne se jouent pas à l'échelle des individus, mais à celle du monde pris dans son ensemble : c'est au niveau collectif que nous allons tenter de les apprécier. En effet, parce qu'elles se déroulent le long d'itinéraires répétitifs, les trajectoires individuelles permettent de repérer les régions (esthétiques, économiques, géographiques) du monde qui communiquent (et comment elles communiquent) et celles qui au contraire s'excluent. Les segmentations du monde ne sont pas postulées *a priori* : elles sont déduites des trajectoires individuelles qui permettent de les mettre au jour. De plus, les carrières ne dessinent pas seulement les formes du monde, elles contribuent à les produire. En effet, en se répétant, les carrières individuelles peuvent fonctionner comme des modèles que les acteurs imitent et reconduisent, affermissant par là la morphologie que ces trajectoires engendrent ; des chemins typiques dessinent aussi, progressivement, des combinaisons exclusives, des trajectoires nécessaires pour parvenir ici ou là, ou au contraire rédhibitoires si l'on veut aller en un certain point du monde. Par exemple, s'il s'avère impossible, en termes de temps, de combiner un emploi d'enseignement et la responsabilité d'un lieu d'exposition, alors les deux segments s'excluront, se méconnaîtront, et auront tendance à connaître des développements autonomes.

Que peut-on déduire, pour le monde où ils circulent, de la composition fragmentaire des activités des critiques ? La principale implication se saisit aisément : elle renvoie au fait que ce monde est très fortement consanguin. *It's a very small world indeed*, semblent dire les critiques qui, comme cette jeune femme, évoquent la récurrence des mêmes signatures dans différents supports :

> « Je trouve […] qu'on est pas très nombreux et qu'on retrouve toujours les mêmes noms partout. Et ça je trouve ça hallucinant. Et j'en étais un exemple criant. Tu lisais le *Journal des Arts*, t'avais X, tu lisais untel, encore moi, enfin c'est ridicule presque. À un moment tu devrais te demander à quoi bon acheter *Numéro* plutôt que le *Journal des Arts*. Enfin c'est limite ! Moi je me posais des questions. Je trouvais pas ça normal qu'ils fassent toujours appel aux mêmes personnes ».
>
> (Entretien avec une critique en date du 25 octobre 2005).

23. Arthur, M. D. & Rousseau, D. M., 1996.

Un tout petit monde… mais qu'est-ce à dire, exactement ? Les entretiens réalisés auprès des acteurs du monde de l'art énoncent fréquemment comme une évidence l'idée que tout le monde travaille partout. Et pourtant, si des noms de revues phares (et souvent décriées) comme *Art Press*, ou de revues plus avant-gardistes et plus confidentielles (*Numéro*, *Trouble*, *Documents*, etc.) reviennent souvent, d'autres n'apparaissent que dans un ou deux entretiens. À se fonder sur cette seule source pour avancer le constat que le monde est consanguin, le risque est grand de n'énoncer qu'une tautologie, ou au mieux de ne dessiner qu'une image tronquée : par définition, les revues périphériques sont peu visibles, alors que les revues centrales le sont beaucoup... Il faut donc se donner des moyens plus rigoureux pour mesurer l'intégration du monde de l'art contemporain. Nous nous sommes efforcés de proposer une saisie plus précise de ce que peut être la consanguinité du monde de l'art, en mobilisant l'analyse des réseaux et en nous appuyant sur une base de données que nous avons constituée.

La base se fonde sur le dépouillement exhaustif du contenu de six périodiques entre 1995 et 2000 : *Art Press*, *Beaux Arts Magazine*, *Documents* sur l'art (qui ne paraît pas en 1998 et 1999), le *Journal des expositions*, *Omnibus* et *Art présence*. *Art Press* et *Beaux Arts* ont été retenus dans l'échantillon parce qu'ils sont, *de facto*, les principales revues spécialisées traitant (notamment) d'art contemporain. Souvent sévèrement jugés par les critiques, ils reviennent malgré tout dans leurs discours (et dans leur trajectoire) de manière suffisamment systématique pour qu'on ne puisse les exclure. Le dépouillement de *Documents*, *Omnibus* et du *Journal des expositions* obéit à un principe différent. Si nous nous sommes arrêtés sur les années 1995-2000 en effet, c'est que cette époque nous était souvent décrite comme celle pendant laquelle de nouvelles figures émergeaient, adossées à de nouveaux supports et proposant de nouvelles perspectives sur la création artistique contemporaine. Nous avons retenu trois de ces revues, désignées comme les pépinières de cette époque dans les entretiens. Nous avons enfin voulu repérer la position relative d'une revue méconnue, expérimentale dans son contenu et confidentielle dans sa diffusion. Nous avons donc retenu *Arts présence*, une revue bretonne, de format ramassé, qui apparaissait très rarement dans les entretiens. Nous avons systématiquement saisi les auteurs des articles, le sujet des articles, le cas échéant le lieu concerné (ville et institution) ainsi que, pour chaque numéro, l'ensemble des annonceurs qui y publiaient de la publicité. Les résultats que nous présentons dans cet article ne concernent que les auteurs.

Nous étudions ici le réseau des revues que nous avons retenues dans notre échantillon, entre 1995 et 2000. Plus précisément, nous considérons

que les individus qui composent notre population sont des « revues-années », par exemple *Art Press* 1995, ou *Documents* 1999. Les revues, quoique fortement liées les unes aux autres, demeurent en effet des repères déterminants dans l'univers éditorial de la critique d'art – l'histoire d'*Art Press* et son identité ne sont pas celles de *Beaux Arts*, par exemple. Il nous semble donc nécessaire de mesurer les liens entre les revues. Par ailleurs, distinguer les revues année par année présente plusieurs avantages. Un tel choix permet, d'abord, de donner un peu de profondeur temporelle à l'analyse. Si certaines revues, comme *Art Press* ou *Art présence*, ne connaissent pas de bouleversements profonds pendant la période, d'autres, comme *Beaux Arts*, passent par de très sensibles transformations : dominé d'abord par une ligne éditoriale concentrée sur les grands événements de l'art classique (dossiers sur des grandes villes européennes comme Lisbonne ou Prague, couverture des grandes expositions parisiennes), *Beaux Arts Magazine* est brutalement investi par de jeunes critiques qui augmentent considérablement la place consacrée à la création contemporaine et qui infléchissent très sensiblement la ligne éditoriale. De même, le choix de *Documents*, d'*Omnibus* et du *Journal des expositions* tient au fait que ces publications étaient présentées comme des pépinières. Notre objectif est donc d'apprécier la mesure dans laquelle les revues se déplacent, au cours du temps, dans l'espace éditorial de l'art contemporain – mais aussi de prendre la mesure du renouvellement interne à chaque revue, d'année en année. Puisque les carrières critiques épousent des trajectoires souvent chaotiques, fragmentées, irrégulières, on ne peut tenir pour acquis qu'un auteur qui écrit l'année n dans une revue y exercera une activité régulière.

Notre analyse de réseaux se fonde sur une définition précise et limitée des liens entre revues-années, fondée sur le fait d'avoir des auteurs en commun. Par exemple, si Jean Dupont écrit dans *Art Press* en 1995 et à nouveau en 1996, *Art Press 1995* et *Art Press 1996* sont considérées comme liées l'une à l'autre. Il est toutefois difficile de s'en tenir à une définition binaire du lien (présence/absence). Il faut en particulier tenir compte de deux éléments supplémentaires. D'abord, les deux revues-années ont-elles de nombreux auteurs en commun, ou n'en ont-elles qu'un seul ? Ensuite, les auteurs en question écrivent-ils beaucoup dans l'une et/ou l'autre des revues-années, ou y écrivent-ils peu ? Nous avons donc réalisé une double série de calculs (lorsqu'un tel traitement était possible[24]), avec une défini-

24. Tous les indicateurs de l'analyse de réseaux ne prennent pas en compte la pondération des liens.

tion des liens binaire (deux revues-années sont liées l'une à l'autre si elles ont au moins un auteur en commun), puis pondérée[25].

Dans le second cas, nous définissons la force du lien établi par l'auteur i entre la revues-années A et la revues-années B comme le produit du lien établi entre i et A (l'auteur i écrit-il beaucoup dans la revue A cette année-là ?) et entre i et B (écrit-il beaucoup dans la revue B cette année-là ?). La valeur du lien entre un auteur et une revue-année dépend à son tour de deux éléments : le volume d'écriture et la nature de ces écrits. Nous retenons le principe très général suivant : un compte rendu (de livre ou d'exposition) se voit attribuer la valeur 1, n'importe quel autre article la valeur 2.

Cette définition amènera à distinguer des liens forts ou faibles. Cette distinction, popularisée par un article célèbre de Mark Granovetter[26], a connu une fortune immense en sociologie, proportionnelle à son imprécision. Pour Granovetter, les liens forts sont les liens familiaux et amicaux, tandis que les liens faibles relèvent de la simple interconnaissance. S'agissant de supports éditoriaux, le sens que nous donnons à ces termes est sensiblement différent. La force du lien entre deux revues-années dépend du nombre d'auteurs partagés par les deux revues et de leurs activités respectives dans l'une et l'autre. Deux revues-années auront des liens faibles si elles partagent peu d'auteurs et que ces auteurs écrivent peu, ici et là ; elles auront des liens forts si elles partagent beaucoup d'auteurs et que ces auteurs ont une activité d'écriture importante, ici ou là. On verra rapidement que l'image du réseau est sensiblement différente selon que l'on s'en tient aux liens forts ou que l'on inclut les liens faibles. Aussi différents seuils seront utilisés, soit en considérant que deux revues-années sont liées l'une à l'autre dès lors qu'elles ont au moins un auteur en commun, soit en élevant cette limite pour montrer ainsi que si le réseau est dense, les liens qui le tissent y sont faibles. Nous reviendrons ensuite sur ce que la faiblesse des liens peut signifier et impliquer pour le réseau des revues d'art contemporain.

Un réseau dense, tissé de liens faibles

L'espace éditorial des revues d'art est un espace très fortement intégré, mais où les liens sont avant tout des liens faibles. Le réseau (Figure 1) est

25. Nous nous inspirons ici des travaux de Mizruchi sur les *interlocking directorates* (Mizruchi, M., 1982 et 1992).

26. Granovetter, M. S., 1973.

Figure 1. *Le réseau des revues-années : une vue d'ensemble*

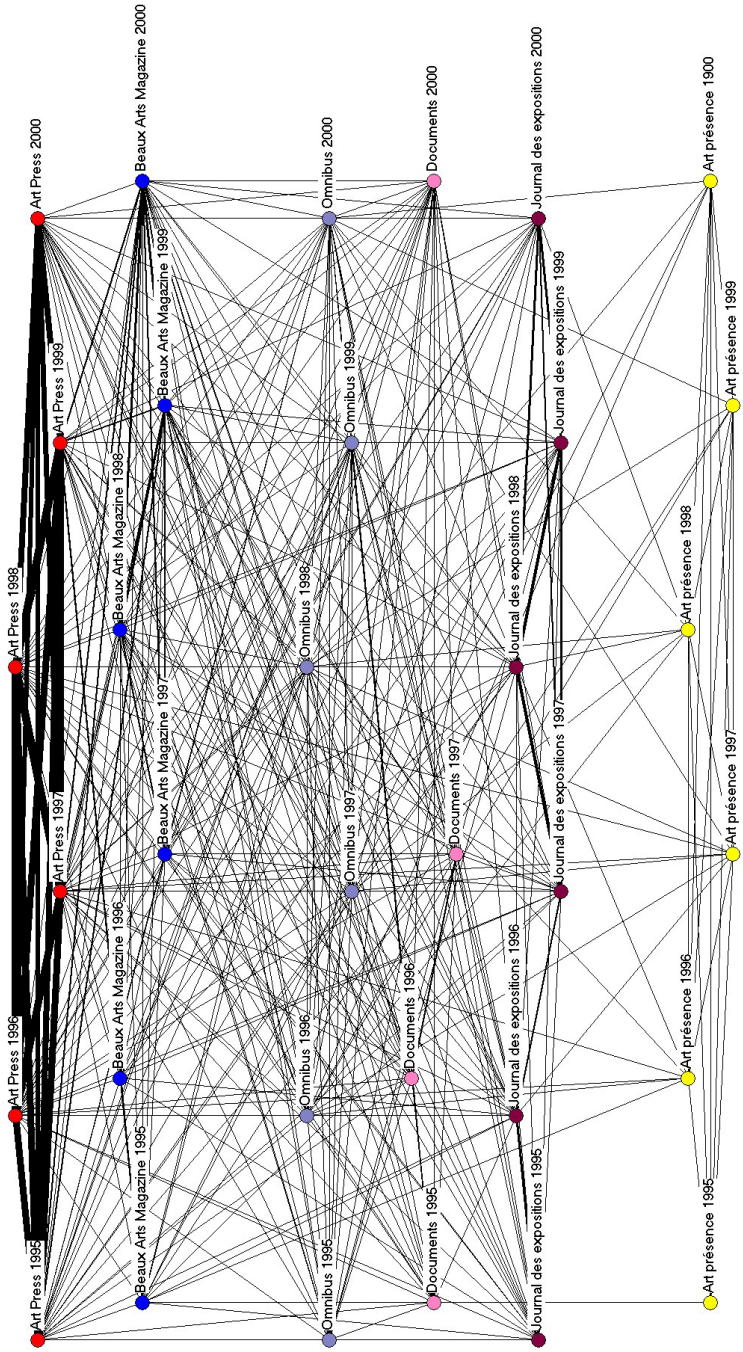


Figure réalisée avec le logiciel Netdraw, placement manuel des points.

dense, tout d'abord : c'est ce qu'indique la densité[27] du réseau binaire. Elle est de 0,62 : près des deux tiers (62%) des liens possibles entre revues-années y sont effectivement présents. En outre, 23 des 34 revues-années sont liées à plus de 20 autres revues-années.

Mais les liens qui tissent ce réseau dense sont des liens faibles. On s'en rend compte si l'on utilise les mêmes indicateurs, en élevant le seuil permettant de dire de deux revues-années qu'elles sont liées l'une à l'autre. On peut ainsi estimer que deux revues-années sont liées si les liens qui les relient ont une force supérieure à 25, 50, 100 ou 1 000. Pour chacun de ces seuils, on établit une nouvelle matrice binaire sur laquelle effectuer les mêmes calculs : si le lien entre la revue A et la revue B est de 37 et que le seuil est à 25, on estimera qu'il existe un lien (doté d'une valeur de 1) entre A et B ; si le lien entre A et C est de 12 et que l'on utilise ce même seuil de 25, on estimera alors qu'il n'y a pas de lien entre A et C. On constate que la densité du réseau diminue très sensiblement à mesure que la valeur du seuil augmente.

Autrement dit, si l'on considère qu'il existe un lien entre deux revues-années dès lors que ces deux revues partagent au moins un auteur, quel que soit le nombre d'auteurs partagés et quel que soit leur volume d'activité, alors le réseau est dense. Si, en revanche, on ne s'intéresse qu'aux liens forts entre les revues, i. e. par exemple supérieurs à 100, alors le réseau perd singulièrement en densité. Rappelons qu'un lien de force 100 peut correspondre par exemple au partage de quatre auteurs qui auraient chacun écrit, dans l'une et l'autre revue, quatre articles et un compte rendu ; d'un seul auteur qui aurait écrit dix articles dans les deux revues ; ou encore de dix auteurs qui auraient écrit un article d'un côté, quatre articles et un compte rendu de l'autre, etc.

Pour décrire plus précisément l'espace éditorial de la critique d'art contemporain, deux questions doivent être soulevées. Celle, d'abord, de la forme de ce réseau : où est-il concentré, où se relâche-t-il, autour de quels pôles s'organise-t-il, est-il possible d'y distinguer des sous-espaces relativement homogènes et distincts ? Celle, ensuite, de la compréhension de ce que sont ces liens faibles et les relations qu'ils établissent entre les revues-années.

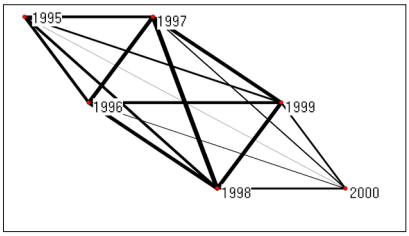
Commençons par décrire plus précisément le réseau des revues-années, en nous intéressant d'abord aux effets que l'on peut imputer à l'iden-

27. C'est le nombre de liens constatés entre les acteurs, divisé par le nombre de liens possibles au sein du réseau composé par ces acteurs.

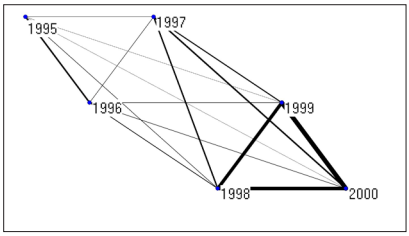
tité de chaque revue, à travers les réseaux formés par les différentes années d'une même revue. Pour rendre plus lisible cet aspect, les graphes suivants (Figure 2) représentent les années sur un axe horizontal.

Figure 2. *Les liens internes aux revues*

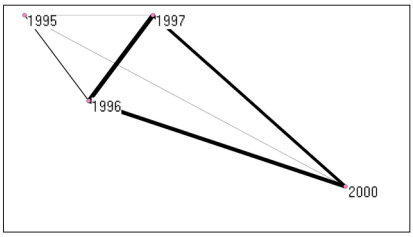
Réseau *Art Press*



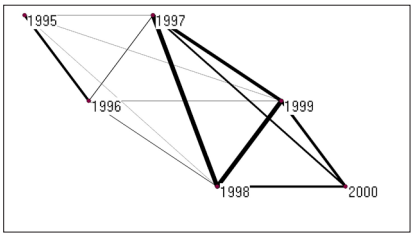
Réseau *Beaux-Arts, Magazine*



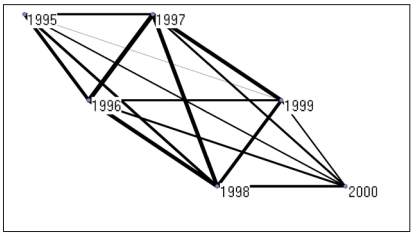
Réseau *Documents*



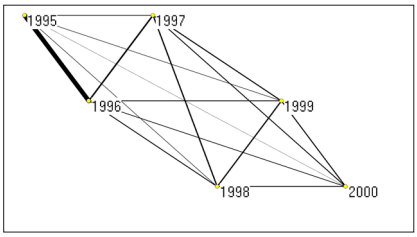
Réseau *Journal des Expositions*



Réseau *Omnibus*



Réseau *Art Présence*



Légende : Graphes réalisés avec Netdraw, placement manuel des points. Pour chacun, le rapport entre les épaisseurs des traits représentant le lien le plus faible et le lien le plus fort est de 1 à 10. Sur un même graphe, un lien de même épaisseur est donc de même force, mais sur des graphes différents, celui-ci ne représente pas un lien de même force.

Ces réseaux apparaissent comme relativement denses, constat que l'on peut d'ailleurs étayer en calculant la densité par bloc (ici, pour une matrice binaire au seuil de 1 : deux revues sont liées l'une à l'autre si elles partagent au moins un auteur). Nous identifions ici, au sein du réseau, différentes populations constituées par l'ensemble des revues-années d'une même publi-

cation, et nous mesurons la densité des relations *au sein* de ces populations et *entre* ces populations.

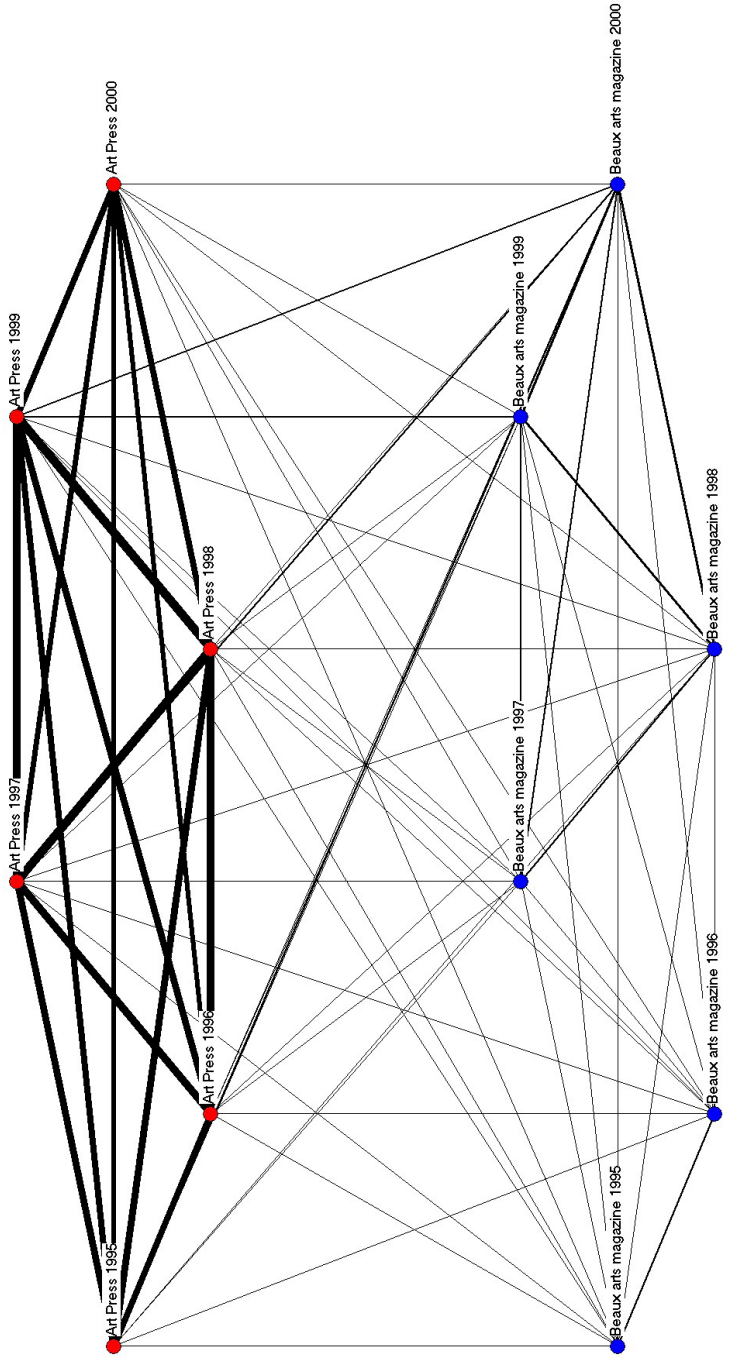
Tableau 1. *Densité par bloc – matrice binaire (%)*

	Art Press	*Beaux Arts Magazine*	*Journal des expositions*	*Art Présence*	*Documents*	*Omnibus*
Art Press	100					
Beaux Arts Mag.	100	100				
Journal des expositions	100	78	87			
Art Présence	11	8	8	100		
Documents	88	67	38	0	100	
Omnibus	97	67	39	50	96	100

C'est en général au sein de chaque revue que la densité apparaît la plus forte, puisque la valeur diagonale est systématiquement la plus élevée. Les revues constituent donc des principes de structuration évidents de ce monde de l'art. Si les auteurs circulent d'une revue à l'autre, ils sont également fidèles à leurs employeurs, au sens où un auteur qui a écrit dans une revue l'année n a plus de chances d'y écrire l'année (n+1) que d'écrire dans une autre revue : en moyenne, un auteur présent dans une publication l'année n a une chance sur trois d'être publié dans la même revue l'année (n+1), alors qu'il n'a que 4 % de chances d'être présent dans une autre publication l'année (n+1). On voit également, sur les graphes, que les réseaux ne sont pas homogènes : si, pour certaines revues comme *Art Press* et *Omnibus*, les liens sont d'une force à peu près équivalente entre les différentes années, c'est nettement moins le cas pour d'autres (*Journal des expositions* et *Beaux Arts Magazine*). On peut donc avancer que, quelle que soit la position occupée par ces publications dans le réseau, certaines connaissent une certaine constance éditoriale, alors que le *Journal des expositions* et *Beaux Arts Magazine* connaissent au contraire des inflexions sensibles dans la définition de leur ligne et/ou de ceux qui sont censés l'alimenter. Dans le cas de *Beaux Arts* plus particulièrement, cette inflexion correspond au changement de ligne éditoriale dont nous parlions plus haut, lorsque le magazine, jusque-là concentré autour d'événements relevant de l'art « classique », s'est trouvé investi en fin de période par un groupe de jeunes critiques, militants d'un art contemporain radical auparavant ignoré du journal.

Pour étoffer la compréhension des variables éditoriales, nous pouvons considérer deux réseaux : celui constitué par les revues « généralistes » (*Art Press* et *Beaux Arts*) et celui des revues « pépinières » (*Documents*, *Omnibus*, *Journal des expositions*). Là encore, les individus sont distribués dans l'espace de telle manière que l'axe horizontal soit un axe temporel ; dans la

Figure 3. *Réseau des revues généralistes:* Art Press *et* Beaux Arts Magazine



partie supérieure du graphe apparaissent les différentes années d'*Art Press*, et dans la partie inférieure celles de *Beaux Arts* (Figure 3).

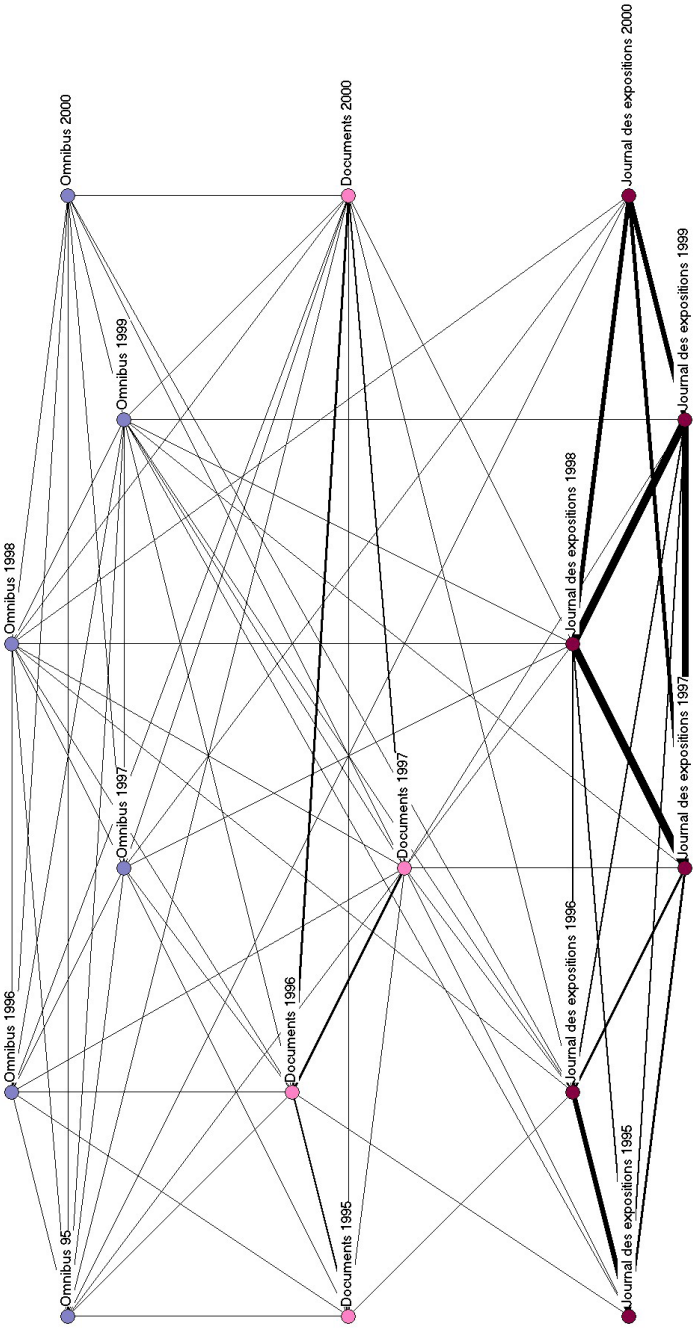
On constate sur ce graphe que les liens entre les différentes années d'*Art Press* sont beaucoup plus forts que ceux qui s'établissent entre les différentes années de *Beaux Arts*. Par conséquent, *Art Press* apparaît beaucoup plus comme une publication « permanente », au sens où ses rédacteurs reviennent davantage, d'une année sur l'autre, qu'à *Beaux Arts*. De ces deux revues, l'une peut être considérée comme autonome et construite autour d'une relative constance, alors que l'autre apparaît comme moins autonome, puisqu'un auteur qui y écrit l'année n a moins de chances d'y écrire l'année (n+1) (une sur trois) qu'il n'en a au sein d'*Art Press* (une sur deux en moyenne).

On voit par ailleurs que les liens entre *Art Press* et *Beaux Arts* sont loin d'être inexistants : ils sont globalement comparables à ceux qui existent au sein de *Beaux Arts*. Soulignons ce que cette situation a d'inhabituel : dans le champ de la presse artistique « généraliste », les équipes s'excluent le plus souvent et s'organisent d'ailleurs, parfois, autour de partis pris esthétiques qui interdiraient à tel ou tel d'écrire simultanément ici et là. Si le meilleur exemple de ce type d'exclusive se rencontre sans doute dans le champ cinématographique (il est extrêmement délicat d'imaginer un auteur écrire simultanément dans les *Cahiers du cinéma* et dans *Positif*), on la voit aussi à l'œuvre dans le champ musical (*Diapason* et le *Monde de la musique* ne partagent pas leurs rédacteurs), même si elle n'y renvoie pas (ou plus) à une opposition esthétique fondamentale. La consanguinité de *Beaux Arts* et d'*Art Press* n'en apparaît que plus remarquable.

Penchons-nous maintenant sur les relations qu'entretiennent les revues « pépinières », afin de voir si la consanguinité que l'on a rencontrée dans le réseau des revues généralistes s'y retrouve également. Si l'on adopte le même principe de distribution spatiale des individus (l'axe horizontal est un axe temporel, la strate supérieure est celle du réseau d'*Omnibus*, la strate médiane celle de *Documents*, celle du bas le réseau du *Journal des expositions*), on obtient la Figure 4.

Ce graphe montre clairement que, si la force des liens *au sein* de chaque revue apparaît comme relativement hétérogène (les liens entre les derniers numéros du *Journal* sont beaucoup plus forts que ceux que l'on rencontre ailleurs, en particulier au sein d'*Omnibus*), les liens *entre* les différentes revues sont toujours faibles, et parfois inexistants – la densité des réseaux constitués par *Documents*, le *Journal des expositions* et *Omnibus* pour cha-

Figure 4. *Le réseau des revues pépinières* : Omnibus, Documents, Journal des expositions



cune des années étudiées est systématiquement inférieure à 10 %, et parfois (en 1995, 1999 et 2000) à 5 %. L'espace éditorial des revues pépinières n'est donc pas soumis, comme celui des revues généralistes, à une logique de consanguinité mais à une logique d'autonomie relative. Cette autonomie des différentes revues ne renvoie pas nécessairement à une très forte récurrence des rédacteurs qui y interviennent (les liens au sein d'*Omnibus* et, dans une moindre mesure, au sein de *Documents*, sont relativement faibles), mais au fait qu'elles entretiennent peu de liens les unes avec les autres. Or nous avons intégré ces revues à notre échantillon parce qu'elles nous étaient présentées, dans les entretiens, comme des espaces dans lesquels écrivaient, à la fin des années 1990, des critiques jeunes, ambitieux et désireux de refondre le discours sur l'art contemporain français. On voit ici que ces différentes entreprises étaient, pour l'essentiel, des entreprises parallèles et autonomes : elles se rencontraient par conséquent assez peu.

Dans quelle mesure, cependant, ces revues pépinières sont-elles parvenues à atteindre leur objectif, i. e. dans quelle mesure les auteurs qui y écrivent parviennent-ils, au cours de la période, à intervenir au sein des revues généralistes ? Pour répondre à cette question, on peut se reporter aux graphes représentant le réseau des revues pour chaque année, entre 1995 et 2000 (Figure 5).

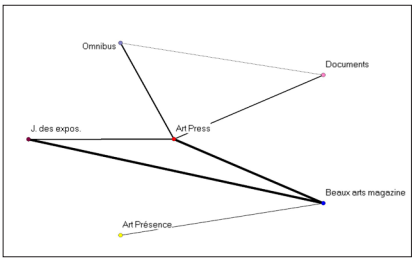
L'observation de ces six graphes permet de faire plusieurs observations. La première concerne la position relative d'*Art Press* et ses liens avec les autres revues. C'est systématiquement *Art Press* qui est engagée dans la relation la plus forte, et cette relation s'établit avec des revues dont l'identité change : si *Beaux Arts* est un partenaire récurrent (en 1995, 1996, 1998, 1999 et 2000), les autres revues avec qui *Art Press* entretient les liens les plus forts changent d'une année sur l'autre : c'est avec le *Journal des expositions* qu'*Art Press* est le plus lié en début de période, puis vient un épisode où les liens avec *Documents* dépassent tous les autres. Revient ensuite (en 1998 et, dans une moindre mesure, en 1999) le *Journal des expositions*. La succession de ces six réseaux semble indiquer qu'*Art Press* occupe en permanence une position centrale au sein du réseau des revues – comme le confirme le tableau ci-dessous – mais qu'autour de cette revue, les satellites qui gravitent dans la position la plus favorable (i.e., qui entretiennent avec *Art Press* les liens les plus forts) changent d'identité.

L'évolution de la centralité des différents acteurs au cours des six années montre bien qu'*Art Press* occupe en permanence une position centrale (à l'exception de la dernière année, où *Beaux Arts,* désormais entièrement investi par des jeunes critiques, semble lui disputer le rôle de cœur du ré-

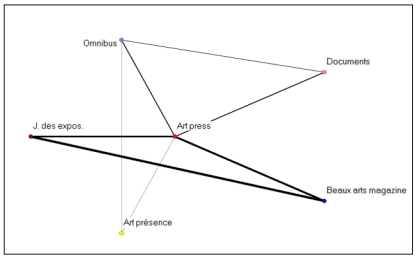
seau) et que les revues pépinières ne sont absolument pas stabilisées : de même que la nature des liens qu'elles entretiennent avec *Art Press* évolue sensiblement d'une année sur l'autre, de même elles peuvent être plus ou moins centrales. Les coefficients de centralité des revues pépinières ne sont pas négligeables (comme on pouvait s'y attendre au sein d'un réseau relativement dense), mais ils sont irréguliers.

Figure 5. *Réseau des revues, année par année*

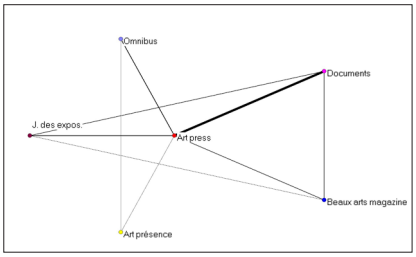
Réseau des revues en 1995



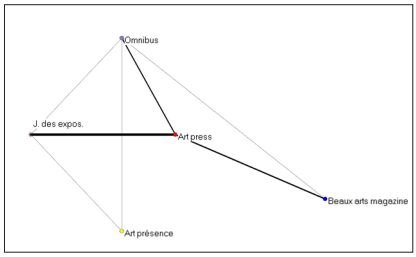
Réseau des revues en 1995



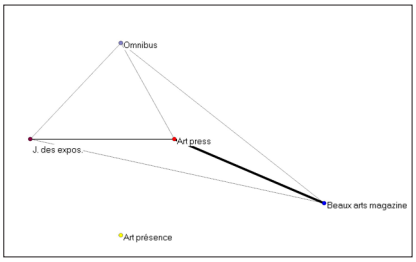
Réseau des revues en 1995



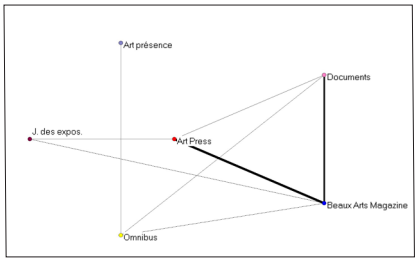
Réseau des revues en 1995



Réseau des revues en 1995



Réseau des revues en 1995



Légende : Graphes réalisés avec Netdraw, placement manuel des poins. Pour chaque année, le rapport entre l'épaisseur des traits représentant le lien le plus faible et le lien le plus fort est de 1 à 10. Sur un même graphe, un lien de même épaisseur est donc de même force, mais sur des graphes différents, un lien de même épaisseur ne représente pas un lien de même force.

Tableau 2. *Évolution dans le temps de la centralité des différentes revues. Réseau binaire au seuil de 1*

	1995	*1996*	*1997*	*1998*	*1999*	*2000*	*moyenne*	*écart-type*
Art Press	80	100	100	75	75	60	81,67	15,71
Beaux Arts Magazine	60	40	60	50	75	80	60,83	14,97
Journal des expositions	40	20	60	75	75	40	51,67	22,06
Art présence	20	40	40	50	0	20	28,33	18,35
Documents	40	40	60	0	0	60	33,33	27,33
Omnibus	40	60	40	100	75	60	62,50	22,75

Centralité définie par l'indicateur de Freeman normalisé : nombre de liens effectifs/ nombre de liens possibles dans le réseau.

Le réseau se tisse donc autour de pôles à la fois stables et centraux, constitués des revues généralistes qui sont aussi les plus décriées – ce qui ne manque pas d'être savoureux, quand on voit à quel point elles constituent des piliers de ce monde –, tandis que les revues plus spécialisées (même *Art Présence*) ne sont jamais rejetées aux marches mêmes du monde, bien que leur position soit moins assurée au sein du réseau.

On peut à cet égard risquer une hypothèse, en rappelant que la position relative des revues spécialisées au sein du réseau dépend de la carrière de ceux qui y écrivent, au contraire d'*Art Press* et de *Beaux Arts*, qui fonctionnent davantage comme des institutions au sens durkheimien, i. e. des entités au moins pour partie indépendantes des parties qui les composent. Deux éléments sont ainsi susceptibles d'expliquer l'irrégularité de la position des revues spécialisées. Elles sont tout d'abord marquées par une réelle incertitude économique et, plus généralement, par des conditions de vie beaucoup plus chaotiques : *Documents,* par exemple, est loin de paraître régulièrement pendant la période que nous étudions, alors que la parution d'*Art Press* est d'une régularité métronomique. Par ailleurs, leur position dépend des stratégies (et des positions) de carrière de ceux qui y écrivent. Elles occupent une position centrale en un point pivot de leur cycle de vie : lorsque ceux qui les ont fondées y écrivent encore *et* lorsqu'ils écrivent aussi ailleurs. Plus tôt, elles sont peu centrales (*Documents* en 1995 et 1996, *Omnibus* en 1995) ; plus tard, elles disparaissent (*Documents*, *Omnibus* et le *Journal des expositions* ont aujourd'hui disparu, alors que les auteurs qui y écrivaient régulièrement ont désormais fait leur chemin). Où l'on retrouve notre principe, qui veut que les carrières fassent le monde, au moins autant que l'inverse…

Un mot enfin, sur la « marginalité » d'*Art présence*, que nous sommes maintenant en mesure d'apprécier. Rappelons que nous avons choisi cette revue bretonne parce qu'elle n'apparaissait que dans un seul des interviews que nous avons réalisés, et que nous pensions par conséquent pouvoir introduire dans nos échantillons un individu complètement marginal. Cette revue, tout en étant à l'évidence la moins intégrée de toutes au réseau que nous étudions, en fait malgré tout partie. Cependant, en décomposant les réseaux année par année, on peut constater qu'une juste mesure de la marginalité d'un acteur peut, en l'occurrence, se définir en croisant trois dimensions : le nombre d'individus auxquels l'acteur marginal est lié, la force du lien qu'il entretient avec cet (ou ces) acteur(s), la variation (ou la constance), d'une année sur l'autre, de l'acteur qui relie l'individu marginal au réseau. Si l'on croise ces trois dimensions, on constate que, bien que lié au réseau des revues que nous avons étudiées (et qui, rappelons-le, inclut les principales revues de l'époque, généralistes ou pépinières), *Art présence* occupe incontestablement une position relativement marginale : les liens qui l'intègrent sont des liens faibles, elle n'est liée au reste du réseau que par un seul acteur en 1995 et 2000 (et par aucun en 1999) et les revues qui la lient au réseau changent régulièrement (si *Omnibus* et *Art Press* reviennent deux fois, le *Journal des expositions* et *Beaux Arts* sont des vis-à-vis épisodiques).

Le centre et ses périphéries

Le réseau des revues apparaît donc comme un espace gravitationnel : autour d'un cœur stable, constitué par *Art Press* et, dans une moindre mesure, par *Beaux Arts Magazine* (revues généralistes dont nous avons vu qu'elles entretenaient des liens marqués par une consanguinité asymétrique), gravitent des revues beaucoup plus instables, pépinières d'un côté, comme *Documents*, le *Journal des expositions* ou *Omnibus*, dont les liens avec *Art Press* et la centralité fluctuent beaucoup d'une année sur l'autre, marginales de l'autre, comme *Art présence*. La structure du réseau, telle qu'elle apparaît après ces premiers traitements, semble donc être du type centre-périphérie. Pour la préciser, nous avons procédé à un double *block-modeling* sur le réseau constitué de l'ensemble des revues-années[28]. Le principe général du *blockmodeling* est le suivant : il consiste à identifier, au sein de la population des individus qui composent le réseau, l'ensemble des individus qui occupent une position équivalente par rapport aux autres individus[29]. Les groupes

28. Nous avons réalisé la modélisation à l'aide du logiciel Blocks (Nowicki, K. & Snijders, T., 2001) qui, comme l'explique F. Accominotti, 2008, permet notamment de contrôler la qualité de l'information obtenue lors de la procédure de modélisation.

29. White, H. C., Boorman S. A. & Breiger, R., 1976.

que constitue la modélisation par bloc rassemblent des individus dont la position, au sein du réseau, est équivalente. Pour saisir ce qui rassemble les individus dans tel ou tel bloc, il faut à la fois prendre en compte leurs relations entre eux et celles qu'ils entretiennent ou non avec les autres blocs.

Comme on l'a déjà vu, le réseau des revues-année est sensiblement différent selon le seuil fixé pour la force des liens : aussi avons-nous raisonné sur la base de deux seuils différents. Pour le réseau de « liens faibles », nous considérons que deux revues sont liées si la force de leur lien est supérieure à 12 ; pour le réseau de « liens forts », deux revues sont liées si la force de leur lien est supérieure à 100. Nous détaillerons successivement les résultats produits avec ces deux hypothèses. Dans les deux cas, nous adopterons des partitions en deux blocs et en quatre blocs, afin de conserver la comparabilité des résultats obtenus pour les réseaux de liens forts et de liens faibles[30].

Si l'on considère le réseau des liens faibles, les meilleures informations sont données pour une modélisation en deux ou en quatre blocs. Dans le premier cas, les deux blocs sont aisément interprétables : d'un côté, en effet (bloc 2), se trouvent les revues-années marginales (toutes les années d'*Art Présence*, et *Omnibus* 2000) ; dans l'autre bloc (bloc 1), toutes les autres revues-années, *Art Press, Beaux Arts Magazine*, *Documents sur l'art*, le *Journal des expositions* et l'essentiel des *Omnibus*. Si l'on considère la matrice image représentant la densité des liens au sein et entre ces blocs, on constate que les deux blocs constituent des groupes très étanches l'un à l'autre, et que la cohésion du second bloc est supérieure à celle du premier, ce qui n'est guère surprenant : les membres du premier groupe ont en effet en commun de ne pas être liés à ceux qui composent le second bloc, constitué avant tout des numéros d'une seule revue. On retrouve dans ce premier principe de partition du réseau le résultat que nous avions déjà identifié : la forte marginalité d'*Art présence*.

Tableau 3. *Matrice image des blocs, seuil de 12, 2 blocs (pourcentage)*

	Bloc 1	*Bloc 2*
Bloc 1	53	
Bloc 2	2	68

Si l'on raisonne avec une partition plus fine (mais moins nette quant à la qualité d'information qu'elle représente) en quatre blocs, les résultats

30. Cf. en Annexe le Tableau sur les indices de clarté et d'information pour les différents seuils.

sont sensiblement plus riches[31]. Le premier bloc identifié (bloc 1) est composé des différentes années d'*Art Press*, des années 1996 et 2000 de *Documents sur l'art*, ainsi que de l'année 2000 de *Beaux Arts Magazine*. Le deuxième bloc est constitué des premières années de *Beaux Arts* (1995 à 1997) et de toutes les années du *Journal des expositions*. Les blocs 3 et 4 sont constitués, respectivement, par toutes les années d'*Art présence* et toutes celles d'*Omnibus*. La matrice image permet de saisir les liens au sein et entre ces différents blocs.

Tableau 4. *Matrice image des blocs, seuil de 12, 4 blocs (pourcentage)*

	Bloc 1	*Bloc 2*	*Bloc 3*	*Bloc 4*
Bloc 1	94			
Bloc 2	70	55		
Bloc 3	2	3	94	
Bloc 4	67	3	3	6

Le bloc 1 apparaît comme très fortement cohésif et comme fortement lié à tous les autres blocs à l'exception du troisième, qui est aussi le plus marginal, puisqu'il est constitué par les différentes années d'*Art présence*. Il est formé, pour l'essentiel, des revues qui sont le cœur du réseau : toutes les années d'*Art Press* et la dernière année de *Beaux Arts*, celle où la revue a achevé sa mue et s'est transformée, on l'a vu, en véritable vis-à-vis d'*Art Press*. Il est intéressant de constater que *Documents* apparaît dans ce bloc (c'est là, en effet, que se lancent plusieurs jeunes critiques qui comptaient, au début des années 2000, parmi les plus influents), mais que sa présence n'y est pas stable – nous retrouvons ici notre hypothèse gravitationnelle : à côté des principales revues, qui constituent le cœur du réseau, gravitent des revues pépinières qui ne peuvent pas être considérées comme des institutions stables et pérennes, mais plutôt comme des rampes de lancement au devenir incertain.

Le deuxième bloc se distingue sur deux points du premier : il est d'abord nettement moins cohésif, et constitue donc une population que l'on pourra par conséquent juger moins homogène ; surtout, si l'on excepte les liens que ce second bloc entretient avec le premier (densité de 70 %), il entretient des liens très faibles avec les deux autres blocs – comme s'il ne disposait, en lui-même, que d'un très faible pouvoir d'attraction : les blocs plus marginaux (3 et 4) ne considèrent sans doute pas ses membres comme un enjeu. Les blocs

31. Signalons que comme Blocks nous en offre la possibilité, nous avons choisi, dans les modélisations à quatre blocs, pour les liens faibles comme pour les liens forts, d'exclure les individus dont l'appartenance à tel ou tel bloc est incertaine.

3 et 4 apparaissent comme singulièrement plus marginaux que les deux premiers, mais leur marginalité doit se comprendre différemment. Le bloc 4 (les différentes années d'*Omnibus*) est à la fois faiblement cohésif et fortement lié au premier bloc : c'est dire qu'il est profondément hétéronome, difficilement capable de s'auto-reproduire d'un côté, et très fortement lié (dans un rapport de domination, sans doute) au premier bloc. Quant au bloc 3, il est à la fois fortement cohésif et très faiblement lié aux autres blocs : les années d'*Art présence* rassemblent ainsi les caractéristiques d'une marginalité qui n'épouse même pas les traits de la dépendance au centre, mais plutôt ceux de l'autarcie (forte auto-reproduction, car forte cohésion interne).

Le réseau des liens faibles apparaît ainsi polarisé entre un centre, fortement cohésif et lié à tous les acteurs (sauf aux plus évidemment marginaux), et une périphérie elle-même scindée en segments : le premier, que l'on peut nommer périphérie proche, est constitué de revues fortement liées aux centres mais qui sont dotées d'un pouvoir d'attraction quasi nulle sur les autres marginaux, d'un côté, et d'un autre côté par un bloc porté par un fort auto-renouvellement et fortement dépendant du centre ; la grande périphérie du réseau, enfin, est constituée par un groupe doublement autarcique, fortement cohésif et peu ou pas lié au reste du réseau.

Le réseau tissé par les liens forts peut lui aussi s'analyser en deux ou quatre blocs. La scission en deux blocs distribue la population en deux groupes aisément interprétables : d'un côté, les différentes années d'*Art Press* et de *Beaux Arts Magazine*, du *Journal des expositions* et l'essentiel des années de *Documents* ; de l'autre, l'ensemble des années d'*Omnibus* et d'*Art Présence*. Comme pour le réseau des liens faibles, la structure ainsi mise au jour est de type centre-périphérie : les revues centrales, d'un côté, beaucoup plus cohésives que les revues marginales auxquelles elles sont par ailleurs très faiblement liées, comme on peut le voir dans la matrice image.

Tableau 5. *Matrice image des blocs, seuil de 100, deux blocs (pourcentage)*

	Bloc 1	*Bloc 2*
Bloc 1	43	
Bloc 2	1	10

Si l'on raisonne maintenant sur une partition en quatre blocs pour ce réseau de liens forts, une structure sensiblement plus riche se dessine. Le premier bloc regroupe deux années d'*Art Press* (1997 et 1999, les autres années d'*Art Press* n'appartenant clairement à aucun bloc) et les dernières années de *Beaux Arts* (1998 à 2000). Le deuxième bloc rassemble les premières années de *Beaux Arts* (1995 à 1997) et deux années de *Documents* (1997

et 2000). Le troisième bloc agrège, à nouveau, *Art présence, Omnibus*, ainsi que la première année de *Documents* (revue qui apparaît comme incertaine dans son identité : tantôt, comme en début de période, avec les marginaux, tantôt, en fin de période, avec des acteurs plus centraux, et parfois assimilable à aucun bloc, comme en 1996), tandis que le quatrième regroupe les différentes années du *Journal des expositions*. C'est donc, à nouveau, une structure centre-périphérie qui se fait jour avec cette partition en quatre blocs – mais dont la segmentation est plus subtile que celle qui apparaissait dans la bipartition en deux blocs. Comme on le voit sur la matrice image, le bloc 1 constitue le centre du réseau, à la fois fortement cohésif, fortement lié aux autres revues point trop marginalisées dans le réseau (bloc 2) et très faiblement lié aux revues les plus évidemment marginales (bloc 3). Le bloc 2 présente un profil comparable, mais il est beaucoup moins cohésif que le précédent. Le troisième et quatrième bloc sont plus marginaux, même si le quatrième (*Journal des expositions*) est à la fois beaucoup plus cohésif et sensiblement plus lié aux autres blocs que le troisième.

La structure de ce réseau de liens forts est donc comparable à celle du réseau de liens faibles : un centre (bloc 1), une périphérie proche (bloc 2) et une plus lointaine (bloc 3 et 4). Si l'on compare la structure en quatre blocs du réseau de liens faibles et celle du réseau de liens forts, une différence importante apparaît toutefois. Dans le réseau de liens faibles, la périphérie proche rassemble l'ensemble des revues pépinières, alors que dans le réseau de liens forts, elles sont en grande partie rejetées dans la périphérie lointaine. C'est dire, par conséquent, que la logique gravitationnelle dont nous parlions plus haut joue de manière sensiblement différente selon que l'on raisonne sur des liens faibles ou sur des liens forts : les revues pépinières parviennent à s'approcher du centre, sans doute, mais elles se lient à lui avant tout par des liens faibles ; que l'on raisonne sur des liens forts, et elles apparaissent beaucoup plus éloignées. Autrement dit, s'il est relativement aisé, pour des revues pépinières, de nouer des liens faibles avec le centre, leur relation est beaucoup moins ancrée *via* des liens forts. La gravitation sociale dont il est ici question joue comme à l'inverse de la gravitation physique, le rapprochement du centre étant d'autant plus probable que les liens sont légers, et d'autant plus invraisemblable (ou, au moins, difficile) que les liens sont puissants. Il est donc doublement impossible de parler d'ancrage des revues pépinières sur les revues généralistes : comme nous l'avons vu, elles ne restent jamais longtemps proches du centre, ou fortement liées à lui ; et les liens qui les en rendent solidaires sont des liens faibles, bien plus que des liens forts.

Tableau 6. *Matrice image, seuil de 100, 4 blocs (pourcentage)*

	Bloc 1	*Bloc 2*	*Bloc 3*	*Bloc 4*
Bloc 1	87			
Bloc 2	68	32		
Bloc 3	2	2	10	
Bloc 4	14	15	1	81

Ce résultat se comprend sans mal. Rappelons en effet que les liens entre telle et telle revue ne sont pas le résultat de la stratégie d'un acteur que serait la revue, mais la conséquence, *ex post*, de l'activité d'écriture d'individus qui interviennent ici ou là : la position relative des revues pépinières dépend de la composition de stratégies individuelles qui dessinent le cycle de vie de ces revues. Celles-ci apparaissent ainsi clairement pour ce qu'elles sont : des rampes de lancement pour des individus pour qui l'enjeu n'est pas de faire durer le support qu'ils ont fondé, mais de le faire exister le temps de se construire une visibilité au sein du monde de la critique. Pour que les liens puissent devenir, et se maintenir, comme des liens forts, les revues pépinières devraient survivre au succès de leur fondateur. Mais c'est très rarement le cas : lorsque les portes des revues généralistes se sont ouvertes pour accueillir régulièrement la prose de leurs animateurs, les revues pépinières périclitent et disparaissent.

Tentons un premier bilan. Le réseau des revues est marqué par une très forte densité, mais il n'est pas homogène. Quelles que soient les différences que l'on peut mettre au jour, il apparaît que les revues ont avant tout une certaine homogénéité interne : les différentes années d'*Art Press*, de *Documents* ou d'*Omnibus* sont liées les unes aux autres, avant de l'être aux autres revues. Par ailleurs, le réseau se scinde suivant un premier principe d'hétérogénéité, relativement attendu, qui oppose *Art Présence*, revue marginale mais liée aux principales revues du monde, aux autres. Un second principe d'hétérogénéité peut être mis au jour, qui permet de distinguer entre les revues qui composent le second ensemble. D'un côté, donc, les revues généralistes, *Art Press* et *Beaux Arts*, davantage insérées dans un réseau plus vaste, plus centrales aussi et surtout plus stables que les revues spécialisées, dont le réseau est moins vaste et qui voient leur centralité évoluer sensiblement au cours du temps. En outre, l'un des critères qui permet d'organiser l'hétérogénéité et la discontinuité du réseau des revues-années est la force des liens qui s'établissent entre elles. C'est dire qu'il est important de nous arrêter plus précisément sur ce point, et de soulever frontalement la question suivante : si le réseau est tenu avant tout par des liens faibles, que signifient la force et la faiblesse des liens ?

Force et faiblesse des liens : turn over rédactionnel et noyau éditorial

Lorsque les liens sont faibles, c'est soit que les auteurs partagés par deux revues sont peu nombreux, soit qu'ils écrivent dans l'une et/ou l'autre. Pour préciser le sens que peuvent recouvrir ici les notions de liens forts et faibles, on peut donc commencer par se demander comment se distribue l'activité d'écriture au sein de chaque revue. Constate-t-on une concentration de l'activité rédactionnelle au sein des revues étudiées ? Pour répondre à cette question, on peut mobiliser deux types d'indicateurs : le premier mesure la part des auteurs qui écrivent le plus *et* qui concentrent 50 % de l'activité rédactionnelle ; le second mesure la part de l'activité rédactionnelle assurée par les 10 % d'auteurs les plus prolixes, i. e. ceux qui appartiennent au dernier décile.

Tableau 7. *Part des auteurs qui représentent 50 % de l'activité rédactionnelle (« Noyau-50 % »)*

en %	*1995*	*1996*	*1997*	*1998*	*1999*	*2000*	*1995-2000*
Art Press	16	14	14	13	14	17	6
Beaux Arts Magazine	23	24	21	19	18	14	10
Journal des expositions	19	18	16	11	17	22	8
Omnibus	40	29	38	38	44	50	17
Document	47	21	24			29	12
Art Présence	26	28	29	33	30	40	12

Il apparaît très clairement que, quels que soient les indicateurs retenus et quelles que soient les revues, une minorité de rédacteurs concentre une part très importante de l'activité. Il est donc possible, au sein de chaque revue, d'identifier un « noyau » de rédacteurs. La composition de ce noyau, par ailleurs, est mouvante. En effet, si l'on s'attache à mesurer le renouvellement de la population qui compose les noyaux des différentes revues, on peut mettre en évidence les résultats suivants, pour les deux acceptions du noyau.

Tableau 8. *Part de l'activité rédactionnelle assurée par les 10 % les plus prolixes (« Noyau-10 % »)*

en %	*1995*	*1996*	*1997*	*1998*	*1999*	*2000*	*1995-2000*
Art Press	4	44	45	46	47	38	61
Beaux Arts Magazine	29	29	36	38	41	44	51
Journal des expositions	38	36	49	53	44	35	57
Omnibus	17	34	31	25	25	23	38
Document	19	38	38			31	46
Art Présence	38	36	49	53	44	35	42

Tableau 9. *Pourcentage d'auteurs du noyau ayant appartenu au noyau (« noyau-50 % »)*

	Art Press	*Beaux Arts*	*Journal des expositions*	*Documents*	*Omnibus*	*Art presence*
Une fois	51	61	50	50	78	27
Deux fois	14	20	33	29	6	36
Trois fois	14	15	6	7	6	18
Quatre fois	2	2	6	14	6	9
Cinq fois	8	2	6			
Six fois	12				3	9

Tableau 10. *Pourcentage d'auteurs du noyau ayant appartenu au noyau (« noyau-10 % »)*

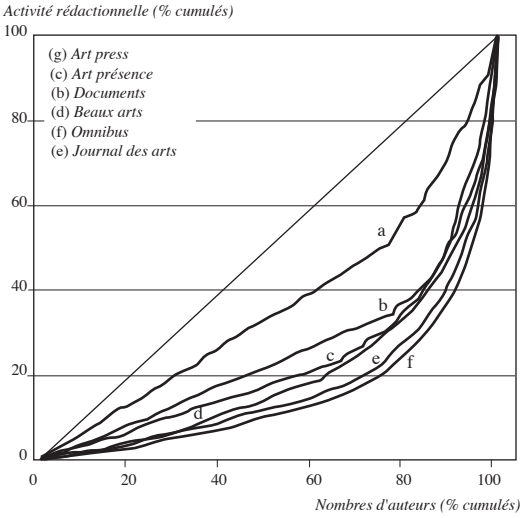
	Art Press	*Beaux Arts*	*Journal des expositions*	*Documents*	*Omnibus*	*Art présence*
Une fois	46	52	69	40	44	40
Deux fois	20	35	15	40	44	40
Trois fois	9	9				
Quatre fois	6	4	8	20	11	
Cinq fois	6		8			20
Six fois	14					

Il y a, à l'évidence, un fort renouvellement du noyau de chaque revue. Le plus souvent, les auteurs qui ont appartenu au noyau ne l'ont fait qu'une fois. Si on raisonne sur le « noyau-10 % », par exemple, 145 auteurs ont, au total, appartenu au moins une fois à l'un des noyaux des six revues étudiées. Sur ces 145 auteurs, 81 ne sont présents dans un noyau qu'une seule fois (56 %), 19 (13 %) deux fois, 17 (12 %) trois fois, 9 (6 %) quatre fois et six fois, 4 (3 %) cinq fois, 3 (2 %) sept et huit fois. L'image qui se dessine a quelque chose de contrasté : on y voit, chaque année et dans chaque revue, un petit nombre d'auteurs concentrer sur leur nom un volume important de l'activité éditoriale ; mais la composition de ce petit groupe d'auteurs, que l'on pourrait spontanément dire dominants, est modifiée chaque année, comme si ces positions « dominantes » avaient ceci de singulier qu'elles seraient aussi remarquablement instables pour ceux qui les occupent, ou en tout cas délicates à conserver. Il faut y insister : ce constat a quelque chose de contre-intuitif. Les positions dominantes, en effet, ont en général pour caractéristique d'être remarquablement stables. Si l'on admet, provisoirement, qu'appartenir à un noyau permet à la fois d'écrire beaucoup et de stabiliser ces rapports et par conséquent de réduire l'incertitude qui pèse

sur son activité, alors on peine à comprendre pourquoi les positions les plus « sûres » sont aussi susceptibles de se voir très sensiblement redistribuées entre les acteurs d'un même monde.

Autour de ce noyau se dégage une périphérie qui a la caractéristique d'être très atomisée, comme s'il n'existait pas de situations intermédiaires : soit on écrit beaucoup, soit on écrit très peu. On voit, sur la Figure 6 qui représente les courbes de Lorenz de l'activité rédactionnelle au sein des différentes revues, que cette activité est très inégalement distribuée entre les rédacteurs – le plus souvent, pour chacune de ces revues, la moyenne de l'activité rédactionnelle est supérieure au troisième quartile : autrement dit, 75 % des rédacteurs ont une activité rédactionnelle inférieure à la moyenne.

Figure 6. *Distribution de l'activité relationnelle*



La distribution de l'activité rédactionnelle n'est donc pas seulement inégalitaire, elle est polarisée : peu de rédacteurs écrivent beaucoup, beaucoup écrivent très peu. Les premiers constituent le noyau des revues, les seconds leur périphérie. Nous sommes maintenant en mesure de préciser la nature du lien établi entre les revues : sont-ce les centres (le noyau) des revues qui sont liés les uns aux autres, ou sont-ce leurs périphéries ? La réponse est très claire : ce sont les périphéries des revues qui sont liées les unes aux autres, et non leur noyau. Au total, en effet, 145 auteurs ont fait

partie au moins une fois de l'un au moins des noyaux des revues retenues. Sur ces 145 auteurs, 129 (soit 89 %) ont appartenu au noyau d'une seule revue (éventuellement plusieurs fois), 11 aux noyaux de deux revues (8 %), et seulement 5 aux noyaux de trois revues (soit 3 %). Par conséquent, s'il est fréquent de travailler pour plusieurs employeurs, il est extrêmement rare de travailler beaucoup avec plusieurs employeurs. Les noyaux des différentes revues sont, pour le dire rapidement, peu liés les uns aux autres. Il se peut, évidemment, qu'un membre du noyau de la revue A soit présent dans la périphérie de la revue B ; mais il est très rare qu'un membre du noyau de la revue A soit aussi membre du noyau de la revue B. Les revues sont donc liées, soit de leur périphérie à la périphérie de leurs consœurs, soit de leur noyau à une périphérie, mais très rarement d'un noyau à un autre.

Ce constat, fondamental, renvoie à la forme des carrières des auteurs : ils font feu de tous bois pour tenter de gagner leur vie, mais ils parviennent, au mieux, à stabiliser leur collaboration avec une toute petite minorité d'employeurs. On le voit sur les graphiques suivants, qui synthétisent la forme des carrières des auteurs qui écrivent le plus, d'abord au sein des revues généralistes (présentées dans la partie gauche du graphique), ensuite au sein des revues pépinières.

Dans le tableau suivant, les cases en rouge désignent les années où l'auteur a une activité éditoriale supérieure à 4, les cases en jaune une activité supérieure à 1 et inférieure à 3 (rappelons que les comptes rendus d'expositions et de livres sont comptés pour 1 et les articles pour 2). Sont présentés ici les 50 auteurs les plus prolixes, par ordre décroissant d'activité dans les revues généralistes.

Figure 7. *Trajectoire éditoriale des auteurs les plus prolixes dans les revues généralistes*

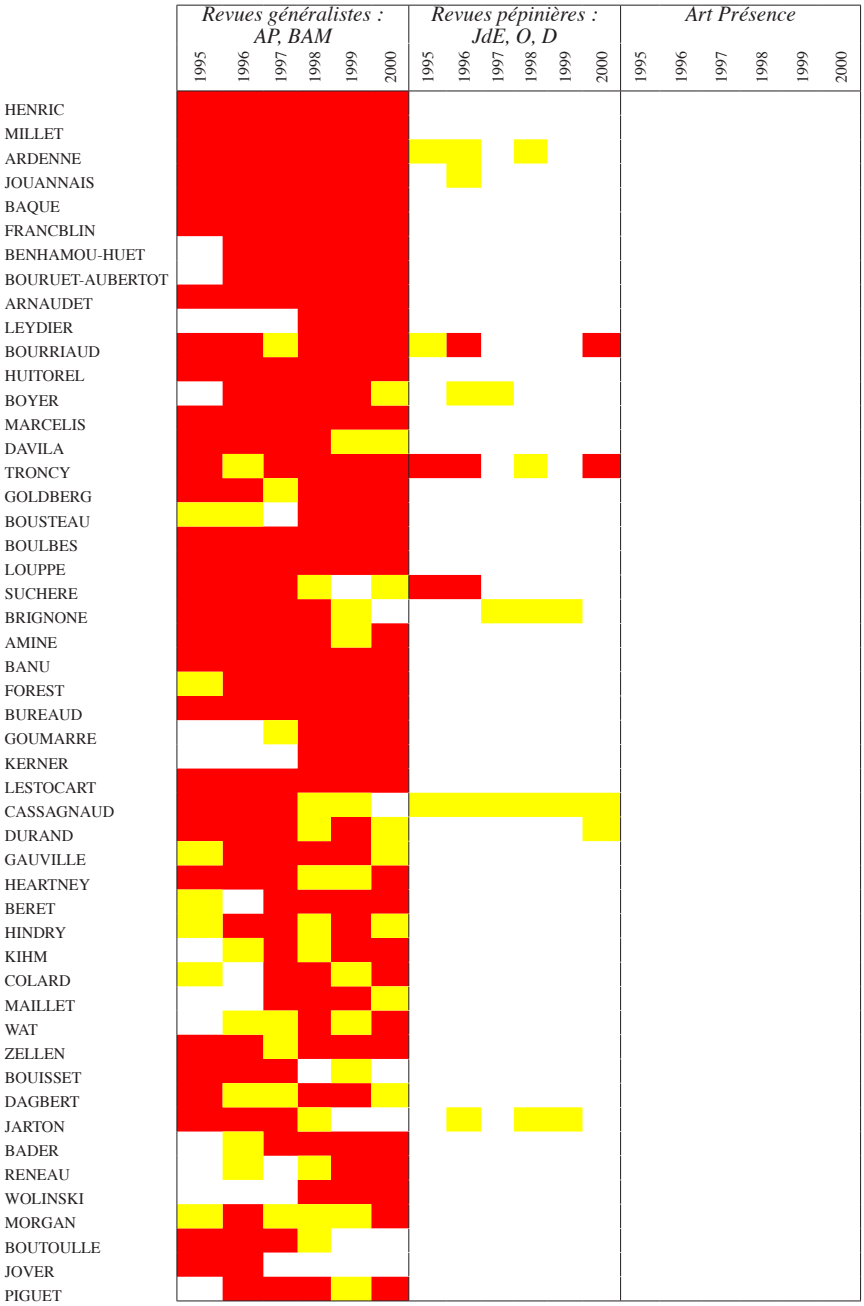


Figure 8. *Trajectoire éditoriale des auteurs les plus prolixes dans les revues pépinières*

On constate que les auteurs les plus prolixes dans les revues généralistes ont très rarement une activité éditoriale importante dans les revues pépinières – et, quand elle existe, cette activité est rarement régulière. La réciproque vaut pour les auteurs les plus prolixes des revues pépinières : seuls quelques auteurs parviennent à avoir une activité régulière et importante dans les deux types de supports, et ceux qui y parviennent (N. Bourriaud, É. Troncy) sont ceux qui ont été le plus tôt reconnus comme les rénovateurs de la critique en France, fers de lance d'une nouvelle génération qu'ils ont imposée d'abord dans les périodiques dominants du monde de l'art, ensuite à la tête d'institutions prestigieuses (N. Bourriaud est ainsi devenu le premier co-directeur du Palais de Tokyo, à moins de 40 ans, tandis qu'É. Troncy devenait directeur d'un lieu prestigieux en Bourgogne, le consortium de Dijon). Le plus souvent, cependant, les trajectoires des auteurs les orientent *de facto* vers un certain type d'employeurs. La forme de leurs carrières est à la source de la morphologie éditoriale que nous avons pu mettre au jour : un réseau dense, tenu par des liens faibles, au sein duquel apparaissent des différences entre des revues généralistes, dont la position stable et centrale s'inscrit dans un maillage de liens avec l'ensemble des autres revues et des revues spécialisées, dont les positions, moins centrales, sont aussi plus mouvantes.

Les carrières, avons-nous écrit, sont surdéterminées par le niveau des rémunérations qui sont offertes aux critiques ; ces carrières, en retour, contribuent à dessiner une morphologie éditoriale dont nous venons de dessiner les grandes lignes. Si les chaînes causales, à mesure qu'on les remonte, identifient la faiblesse des rémunérations comme la cause première des carrières, et de la morphologie qu'elles engendrent, comment alors en rendre compte ? Comment expliquer que dans un monde où les rémunérations des différents acteurs sont le plus souvent correctes et parfois plus que généreuses, celle des critiques soit égale à zéro ? L'explication que nous en proposons n'est pas d'ordre *génétique*, mais *systémique*. En effet, nous n'avons pu reconstituer la chaîne des événements qui a fini par engendrer la configuration, stable désormais, qui maintient la rémunération des critiques à un niveau très bas. Nous sommes, en revanche, en mesure de décrire cette configuration (cet « écosystème »), d'expliquer pourquoi elle fabrique un tel niveau de rémunération, et pourquoi cette situation est, *a priori,* relativement stable. Il n'est guère difficile de comprendre pourquoi des employeurs, si on leur en donne la possibilité, souhaitent rémunérer le plus faiblement possible les auteurs qu'ils engagent. La rémunération offerte aux critiques est résiduelle, en ce qu'elle correspond à ce dont les employeurs disposent après qu'ils ont payé l'ensemble des parties prenantes dans la confection du journal. Mais la question est moins de comprendre ce qui pousse les employeurs à proposer cette définition résiduelle, que de saisir ce qui engage

les salariés à les accepter. La réponse est à chercher, selon nous, dans la morphologie éditoriale que nous venons de décrire. Si l'on voit en effet que la critique constitue un sas dans le monde de l'art contemporain pour des acteurs qui ne disposent ni des compétences pour être artistes, ni des capitaux qui leur permettraient d'engager une carrière de galeristes ou de collectionneurs, on comprend que cette période où ils travaillent sans être payés s'apparente à un investissement qui leur permet d'accumuler des ressources nécessaires à leur future reconversion. Pris individuellement, en effet, les acteurs sont à ce point substituables qu'ils ne peuvent réclamer à eux seuls une rémunération plus généreuse. L'offre de travail critique est en effet atomisée en un double sens : elle est distribuée entre un très grand nombre d'individus, qui écrivent très peu ; ces individus sont indépendants les uns des autres et ne coordonnent pas leur potentielle revendication. Comme ils écrivent peu, ils ne parviennent pas à créer des phénomènes de dépendance croisée comparable à ce que l'on peut constater dans le spectacle vivant où des artistes dont le niveau n'est pas exceptionnel (et qui, à ce titre, sont aisément substituables) parviennent à réduire cette substituabilité en effectuant plusieurs tâches ou en développant des compétences spécifiques qui, à termes, les rendent indispensables[32]. Ici, rien de tel : les relations sont souvent réduites à leur plus simple expression, les auteurs écrivent un ou deux articles dans l'année, et s'ils ne le font pas, d'autres seront très heureux de prendre leur place. On est donc dans la situation, extrêmement classique, d'une armée de réserve dans laquelle aucune dynamique haussière ne peut se faire jour, sur les bases économiques d'une éventuelle rareté, ou sur les bases politiques d'une lutte pour obtenir la hausse des salaires.

Les stratégies individuelles en sont donc réduites à prendre le niveau de rémunération comme une donnée, et de ne même pas tenter de négocier. Quant aux stratégies collectives, l'extrême morcellement de ce monde les rend inexistantes ou inefficaces. L'Association Internationale des Critiques d'Art (l'AICA) s'est certes efforcée de définir des tarifs, mais elle ne dispose d'aucun moyen d'imposer ses tarifs. Elle ne peut les imposer aux employeurs des critiques, puisqu'elle ne dispose évidemment pas d'une garantie juridique qui le lui permettrait (sur le modèle, par exemple, de certaines professions réglementées) et que, surtout, de très nombreux critiques, disponibles pour écrire, ne sont pas membres de l'AICA ou, s'ils en sont membres, ne respectent pas ses consignes. Et la situation perdure, reconduite par la dynamique des carrières critiques : la faiblesse des barrières à l'entrée de cette activité, le maintien de l'activité ponctuelle des anciens critiques reconvertis à d'autres fonctions en son aval entretiennent cette

32. François, P., 2005.

armée de réserve et expliquent par conséquent que la gratuité du travail critique continue de surdéterminer les carrières critiques et la morphologie qu'elles engendrent.

***

Les résultats que nous avons mis au jour sont susceptibles d'être replacés dans trois perspectives complémentaires. D'abord celle, empirique, de la compréhension de phénomènes à l'œuvre au sein du monde de l'art contemporain, et plus particulièrement quant à l'activité critique. Nous avons en effet montré que, parce que le niveau de rémunération des critiques est faible, le temps où les critiques se consacrent exclusivement à cette activité d'écriture est très court. La critique d'art fonctionne donc, *de facto*, comme un sas d'entrée au sein du monde de l'art. Et nous avons vu que si le niveau de rémunération des critiques est faible, c'est avant tout en raison de la morphologie éditoriale de la critique, elle-même engendrée et reconduite dans sa stabilité par la forme des carrières des critiques. Nous avons en effet montré que cet écosystème de la gratuité était d'une remarquable stabilité. Dès lors s'ouvre nécessairement une interrogation, à laquelle nous ne sommes malheureusement pas en mesure de répondre : ce système a-t-il vu le jour récemment, ou s'est-il imposé lorsque le système marchand-critique a supplanté le Salon dans la fabrique de la valeur des œuvres d'art et dans l'organisation de leur circulation ?

On voit ensuite que l'étude de la critique d'art, en s'inscrivant dans l'ensemble des travaux traitant du « nouveau professionnalisme », permet d'en préciser l'image. Sans doute, les carrières de ces néo-professionnels ne se déroulent-elles pas au sein d'organisations ou de marchés du travail fermés. Mais on voit qu'elles sont, malgré tout, rien moins qu'aléatoires : surdéterminées par la variable économique, elles obéissent à une scansion ternaire remarquablement stable et récurrente. Par ailleurs, l'image parfois idyllique renvoyée par certains travaux, notamment dans le champ des études managériales[33], qui font des « nouveaux professionnels » des démiurges de leurs propres trajectoires, circulant aisément dans un univers réticulaire et y accumulant sans mal ressources symboliques sociales et pécuniaires, est ici singulièrement amendée. Le « nouveau capitalisme » est comme renvoyé à une réalité plus triviale où les rapports de force dissymétriques, l'absence d'encadrement réglementaire et le jeu spontané des dynamiques démographiques engendrent la paupérisation massive de certains acteurs

33. Arthur, M. D & Rousseau, D. M., 1996.

dans un univers par ailleurs relativement opulent – et par conséquent le rejet de cette activité sur les marges du professionnalisme.

À cet égard, la comparaison des critiques d'art avec les intermittents est éclairante. Une partie des constats rappelle ceux qui ont été documentés sur les artistes intermittents du spectacle[34]. On retrouve, ici et là, des acteurs qui passent d'un employeur à l'autre et qui trouvent à s'engager pour des durées courtes, qui accumulent le long de leur trajectoire des ressources leur permettant d'améliorer progressivement leur situation économique. En un mot, on dispose de réalisations plus ou moins achevées de la figure du *portfolio worker* que l'on donne, un peu vite parfois, pour le travailleur type du capitalisme de demain. Entre la position de l'intermittent et celle du critique, toutefois, apparaît une différence essentielle : les intermittents disposent en effet d'un dispositif assurantiel qui, en socialisant une partie du risque attaché aux formes de leur carrière, contribue à assurer la survie économique de beaucoup[35]. Ce dispositif assurantiel n'existe pas pour les critiques. Ils ne bénéficient pas d'un régime spécial d'assurance chômage propre à leur garantir un revenu minimal durant leur période d'inactivité. Les critiques sont donc confrontés à une double difficulté : une activité irrégulière et, quand ils parviennent à travailler, ils sont très mal payés. Nous avons vu comment ils tentaient de faire face à ces difficultés : en multipliant les employeurs et les engagements. Mais ce n'est que l'une des techniques qu'ils utilisent – et, sur un plan économique, elle n'est pas (et de loin) la plus efficace. C'est en procédant à une diversification externe, hors de leur pratique d'écriture, que les critiques s'assurent une relative viabilité économique – diversification externe sans commune mesure avec celle que l'on rencontre chez les intermittents du spectacle les plus qualifiés, comme les musiciens. Ce constat relativise les thèses qui suggèrent que l'on pourrait trouver dans l'intermittence le modèle du professionnalisme à venir[36]. Elle n'est viable, en effet, qu'adossée au dispositif assurantiel dont on sait qu'il ne survit que grâce à une communauté salariale qui, elle, n'en relève pas[37]. Faute de pouvoir s'appuyer sur un tel dispositif, la critique d'art, en tant qu'activité professionnelle, en tant qu'exercice d'un métier fondé sur une compétence dont la rémunération suffit à attester l'existence, disparaît.

Le principal enjeu de notre article était méthodologique : il s'agissait pour nous de montrer comment pouvaient s'articuler analyse des carrières

34. Menger, P.-M., 1997, 2005 ; Coulangeon, P., 2004.
35. Menger, P.-M., 1991.
36. Menger, P.-M., 2002.
37. Menger, P.-M., 1991.

et analyse morphologique. Nous nous sommes efforcés de montrer que les carrières peuvent être mobilisées comme des traceurs permettant de dessiner la morphologie d'un monde (en l'occurrence d'un espace éditorial) et qu'elles le peuvent d'autant mieux qu'elles contribuent à la produire. Mais, pour reprendre les termes de Strauss, si les carrières font les mondes, on voit aussi que les mondes contribuent à faire les carrières[38]. Les trajectoires critiques sont surdéterminées par le niveau de rémunération qui leur est offert, et ce niveau est lui-même engendré par la forme particulière de l'activité éditoriale. Carrières et mondes sont ainsi pris dans un rapport circulaire qui contribue à garantir la stabilité des unes et de l'autre.

Bibliographie

Accominotti, Fabien, « Marché et hiérarchie. La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel », *Histoire & Mesure*, XXIII-3/4, 2008, p. 177-218.

Arthur, Michael B. & Rousseau, Denise M., « Introduction: the Boundaryless Career as a New Employment Principle », *in* Michael B. Arthur & Denise M. Rousseau, (ed.), *The Boundaryless Career: a New Employment Principle for a new Organizational Era*, New York, Oxford University Press, 1996.

Bastin, Gilles, *Les professionnels de l'information européenne à Bruxelles*, Cachan, Thèse de doctorat de l'ens de Cachan, 2003.

Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

Boltanski, Luc & Chiapello, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

Chauvin, Pierre-Marie, « Le critique et sa griffe. Ce que fait Robert Parker (aux vins de Bordeaux) », *Terrains et travaux*, 9, 2005, p. 90-108.

Cochoy, Franck & Dubuisson-Quellier, Sophie, « Introduction. Les professionnels du marché : vers une sociologie du travail marchand », *Sociologie du travail*, ilii-3, 2000, p. 359-369.

Coulangeon, Philippe, *Les musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, Paris, La documentation française, 2004.

Degenne, Alain & Forsé, Michel, *Les réseaux sociaux, seconde édition*, Paris, Armand Colin, 2004.

Doeringer, Peter B & Piore, Michael J., *Internal labor markets and manpower analysis*, Lexington, Head Lexington Books, 1971.

Dubois, Sébastien, *Un monde en archipels. Socio-économie de la poésie contemporaine*, Paris, Thèse de l'ehess, 2006.

François, Pierre, « 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, sept. 2004.

38. Strauss, A., 1992.

—, *Le monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Paris, Economica, 2005a.

—, « Prototype, concurrence et marché. Le marché des concerts de musique ancienne », *Revue française de sociologie*, ILV-3, 2005b, p. 528-561.

—, *Sociologie des marchands,* Paris, Armand Colin, 2008.

FRANÇOIS, Pierre & CHARTRAIN, Valérie, *Les critiques d'art contemporain. Une perspective de sociologie économique*, Paris, ministère de la Culture, 2008.

—, « La valse courte des critiques d'art : un surdéterminisme de la gratuité », *in* B. JOYEUX-PRUNEL, *L'art et la mesure*, Paris, Éditions de la rue d'Ulm, 2009, (sous presse).

GALENSON, David W. & JENSEN, Robert, « Careers and canvases : the rise of the market for modern art in Nineteenth century », NBER Working paper 9123, 2002.

GRANOVETTER, Mark S., « The strenght of weak ties », *American Journal of Sociology*, LXXVIII-6, 1973, p. 1360-1380.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, *« Nul n'est prophète en son pays », ou la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Thèse de l'Université Paris-I.

LAZEGA, Emmanuel, *Réseaux sociaux et structures relationnelles*, Paris, PUF, 2007.

MENGER, Pierre-Michel, « Marché du travail artistique et socialisation du risque. Le cas des arts du spectacle », *Revue française de sociologie*, XXII-1, 1991, p. 61-74.

—, « Appariement, risque et capital humain : l'emploi et la carrière dans les professions artistiques », *in* Pierre-Michel MENGER & Jean-Claude PASSERON (ed.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation française, 1994, p. 219-239.

—, *La profession de comédien : formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, La documentation française, 1997.

—, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphose du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, 96 p.

—, *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, Éd. EHESS, 2005, 286 p.

MIZRUCHI, Mark S., *The american corporate network*, Beverly Hills, Sage, 1982.

—, *The structure of corporate political action: Interfirm relations and their consequences*, Cambridge, Harvard University press, 1992.

MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, éditions de Minuit, 1967.

NOWICKI, Krzysztof & SNIJDERS, Tom A.B., *Manual for BLOCKS Version 1.6*, 2004.

PARADEISE, Catherine, « La marine marchande française, un marché du travail fermé ? », *Revue française de sociologie*, XXV-2, 1984, p. 352-375.

SARFATI LARSON, Magali, *The rise of professionnalism*, Berkeley, University of California Press, 1977.

SENNETT, Richard, *Le travail sans qualités. Les conséquences humaines de la flexibilité*, Paris, Albin Michel, 2000.

STRAUSS, Anselm, « Une perspective en termes de monde social », in *La trame de la*

négociation, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 269-282.

WASSERMAN, Stanley & FAUST, Katherine, *Social network analysis. Methods and applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

WHITE, Harrison C., BOORMAN, Scott A., BREIGER, Ronald, « Social structure from multiple networks. I. Blockmodels of roles and positions », *American Journal of Sociology*, LXXXI-4, 1976, p. 730-780.

WHITE, Harrison C. & WHITE, Cynthia, *La carrière des peintres au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991.

Annexe

Statistiques d'information et de clarté pour les différents nombres de blocs dans les réseaux dichotomisés établis à des seuils de 12 ou de 100

Réseau	*Nombre de blocs*	*Information (I_y)*	*Clarté (H_x)*
	2	0,47	0,027
Dichotomisé,	3	0,36	0,1979
au seuil de 12	4	0,31	0,1448
	5	0,28	0,1888
	2	0,31	0,04
Dichotomisé,	3	0,25	0,0647
au seuil de 100	4	0,2231	0,1203
	5	0,2023	0,1023

Ces indices indiquent que pour le réseau de liens faibles, c'est la partition en deux, puis en quatre blocs qui est optimale, tandis que, pour le réseau de liens forts, la partition en cinq blocs est d'une qualité légèrement supérieure. La partition en quatre blocs présente cependant, même dans ce cas, un double avantage : elle offre de meilleures possibilités de comparaison avec la partition en quatre blocs du réseau de liens faibles, et les résultats qu'elle permet de mettre au jour sont plus aisément interprétables que ceux proposés par la modélisation en cinq blocs, tout en étant cohérents avec eux.