SOUS LA DIRECTION DE MARIE-ASTRID CHARLIER,
CHLOÉ DELAPORTE ET MARIE-ÈVE THÉRENTY

# À TOUT PRIX

## HISTOIRE ET ENJEUX DES RÉCOMPENSES CULTURELLES



# À tout prix
## Histoire et enjeux des récompenses culturelles

**« Culture et Société »**
collection dirigée par
Violaine Roussel et Laure de Verdalle

**Dernier volume paru**

Aline Caillet et Florian Gaité (dir.), *Les Mondes de l'art à l'âge du capitalisme culturel*, 2025.

© PUV, Université Paris 8, Saint-Denis, 2026.
www.puv-editions.fr
ISBN : 978-2-37924-617-3

Illustration de couverture :
Honoré Daumier, *La prochaine distribution de prix à l'Académie française*
© Courtesy of Boston Public Library.

Ouvrage dirigé par Marie-Astrid Charlier,
Chloé Delaporte et Marie-Ève Thérenty

# À tout prix
# Histoire et enjeux des récompenses culturelles

Ouvrage publié avec le soutien du laboratoire RIRRA21
(EA 4209) de l'université Paul-Valéry Montpellier 3







**Presses universitaires de Vincennes**

# Introduction
# De la valeur des prix culturels

Dans un contexte contemporain d'industrialisation des biens symboliques[1], de libéralisation des marchés culturels et de mise en compétition croissante des individus, des œuvres et des institutions qui les produisent, les récompenses et les logiques de consécration et de reconnaissance se multiplient dans tous les domaines et répertoires artistiques (littérature, cinéma et audiovisuel, musique enregistrée, théâtre, danse, bande dessinée, art contemporain, arts plastiques, jeux vidéo, etc.). James English, qui a consacré un ouvrage entier aux récompenses culturelles dans l'espace anglophone – certainement la recherche la plus aboutie à l'heure actuelle sur cette question –, identifie ainsi un phénomène de « prolifération[2] » à partir du dernier quart du XX^e^ siècle, lequel est la conséquence directe de l'institutionnalisation des champs artistiques et d'une forme de bureaucratisation de l'art. Dans le champ littéraire – qui constitue, sinon le berceau, du moins l'aune de fonctionnement de la plupart des récompenses attribuées dans les champs de production culturelle –, Sylvie Ducas fait remonter le processus inflationniste à la même

1. Philippe Bouquillion, Bernard Miège et Pierre Mœglin, *L'Industrialisation des biens symboliques*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2013.
2. James F. English, *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge, Harvard University Press, 2005. Voir en particulier le troisième chapitre, « The Logic of Proliferation », p. 50-68.

période, soit à partir des années 1970 pour le territoire français[3]. Selon elle, il est lié à l'augmentation du nombre de prix créés par des médias[4] et/ou remis par des jurys populaires (lecteur·rices[5], auditeur·rices, spectateur·rices, internautes ordinaires ou publics scolaires), des professionnel·les du livre ou des marques plus ou moins culturelles. Le nombre très élevé de prix littéraires français (plus de deux mille au tournant du XXIe siècle), qui constitue pour la chercheuse une « exception française[6] », aboutirait indirectement à une forme de « désacralisation de l'auteur » et de dilution de la valeur littéraire. Stigmates de la marchandisation de la culture (qui motiveraient par réaction l'émergence d'« anti-prix[7] »), les prix culturels seraient ainsi l'indice d'un renversement des valeurs et d'une soumission des artistes aux acteurs socio-économiques des marchés de l'art, et aux éditeurs en particulier. Chloé Delaporte note une inflation similaire dans les champs cinématographique et audiovisuel à partir des années 1980, et remarque une dynamique de « sédimentation[8] » des prix, qui viennent se superposer les uns aux autres dans un effet de feuilletage récompensatoire (près d'un millier de prix filmiques en France au tournant des années 2020). L'autrice isole quatre

3. Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.
4. Sylvie Ducas, « Prix littéraires créés par les médias. Pour une nouvelle voie d'accès à la consécration littéraire ? », *Réseaux*, 117, 2003-1, p. 47-83. [https://doi.org/10.3917/res.117.0047]
5. L'écriture inclusive est utilisée dans la majorité des contributions de l'ouvrage, sauf dans celles où les objets d'étude (cérémonies, prix, dispositifs) sont uniquement, ou très majoritairement, le fait d'hommes ; dans un but de lisibilité, nous avons conservé le masculin aux entités professionnelles telles que « éditeur », « organisateur », etc., ainsi qu'aux termes « agent » et « acteur », pris dans un sens générique.
6. *Ibid.*, p. 5.
7. Sylvie Ducas, « Le prix Wepler, un anti-prix marchand dans une "économie du prestige" », dans Olivier Bessard-Banquy, Sylvie Ducas et Alexandre Gefen (dir.), *Best-sellers. L'industrie du succès*, Malakoff, Armand Colin, 2021, p. 165-178.
8. Chloé Delaporte, *La Culture de la récompense. Compétitions, festivals et prix cinématographiques*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2022, p. 23-50 en particulier (« Les causes de l'inflation »).

facteurs inflationnistes : le phénomène « d'explosion festivalière » (dû à la politique de décentralisation culturelle et à la mise en concurrence des Régions), l'institutionnalisation de la filière télévisuelle lors de l'ouverture aux marchés privés, l'essor du mécénat et du *sponsoring* culturel, et le développement plus large d'une « culture de la récompense » dans la gestion managériale du monde social en général, et des mondes de l'art en particulier.

Cette tendance à la « récompensiarisation » des champs culturels est l'objet du présent ouvrage, qui réunit des chercheur·euses étudiant les prix littéraires et artistiques dans l'espace francophone, à de multiples échelles et niveaux d'analyse (du cas d'étude particulier à la généralisation théorique, de manière diachronique ou synchronique), et à partir d'objets et de disciplines variés (littérature, art, histoire, sociologie, économie, sciences de l'information et de la communication). L'objectif d'une telle diversité est à la fois de dégager les spécificités de chacune des filières culturelles – que ces spécificités soient liées au(x) marché(s), à des traditions nationales et/ou au fonctionnement propre du champ de production – et, dans le même temps, de mettre en lumière ce que les « prix » (comme phénomène social polymorphe) ont de commun d'une filière culturelle à l'autre, qu'on évalue ces permanences sur le plan des enjeux ou sur celui des effets. Si la valeur artistique a d'abord été conçue comme une conformité des œuvres aux normes classiques, puis s'en est affranchie à partir du XIX^e^ siècle pour distinguer leur singularité, elle reste associée, dans le paradigme moderniste qui demeure dominant en histoire de l'art et en esthétique, à l'idée que les œuvres « de valeur » seraient celles qui, résistant à l'épreuve du temps, posséderaient des qualités universelles[9] ; les prix joueraient, alors, le rôle d'outil d'identification de cette valeur. Cet ouvrage adopte une approche bien différente. Il ne s'agit pas, ici, de contester ou de commenter des palmarès dans quelque domaine artistique que ce soit, mais bien d'analyser le rôle des prix dans le fonctionnement des champs de production

9. Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz et Pascale Molinier, « Les arts au prisme du genre : la valeur en question. Introduction », *Cahiers du Genre*, 43, 2007, p. 5-16. [https://doi.org/10.3917/cdge.043.0005]

culturelle, en postulant que ces instances de consécration agissent comme des outils de construction, et non pas d'observation, de la valeur des œuvres et des artistes. La question de la valeur artistique, travaillée par l'ensemble des disciplines représentées dans cet ouvrage collectif, est ainsi abordée comme un processus, en tant que produit d'une opération de valorisation – voire de « valuation[10] » – qui naturalise la qualité artistique, et n'est donc pas traitée dans une démarche ontologique qui la postulerait comme une caractéristique immanente des biens culturels. La perspective téléologique selon laquelle les prix ne feraient que diagnostiquer la valeur immanente de certaines œuvres (ou le talent de certain·es artistes), qui irrigue nombre de travaux mobilisant les prix comme indicateurs d'une qualité (dès lors assignée aux biens), est mise à distance. Les textes réunis dans cet ouvrage adoptent donc tous des approches historicisantes, contextualisantes, critiques, et plus largement pragmatiques de la valorisation des biens symboliques, des hiérarchies culturelles et des processus de légitimation.

Le fait que Lucien Karpik mobilise la notion de « dispositif de jugement[11] » pour caractériser les prix littéraires et artistiques dans son *Économie des singularités* n'est pas anodin : le recours à la théorie foucaldienne du dispositif lui permet de caractériser à la fois l'hétérogénéité des modes d'organisation de la récompense culturelle, et l'imbrication du technique (le mécanisme structurant l'action) et du social (les normes et contraintes régissant l'action). La perspective foucaldienne semble en effet très englobante : dans une citation « désormais canonique[12] », le philosophe avait en effet été amené à caractériser la notion de dispositif comme « un ensemble résolument hétérogène comportant des discours,

10. Au sens de la théorie pragmatique de John Dewey, c'est-à-dire comme une « proposition de valeur » résultant des effets qui en sont attendus, et comme une imbrication de désirs, d'intérêts et de fins. Voir, entre autres, John Dewey, « Theory of Valuation », *International Encyclopedia of Unified Science*, 2(4), 1939, p. 1-67.
11. Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.
12. Jean-Samuel Beuscart et Ashveen Peerbaye, « Histoires de dispositifs (Introduction) », *Terrains & travaux*, 11(2), 2006, p. 3-15, p. 4. [https://doi.org/10.3917/tt.011.0003]

des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit[13] ». Par là, il mettait aussi l'accent sur les « stratégies de rapports de forces supportant des types de savoir, et supportés par eux[14] ». Si Giorgio Agamben insiste sur le fait que le concept de dispositif, chez Michel Foucault, résulte du croisement « des relations de pouvoir et des relations de savoir[15] », réassociant ainsi la notion de pouvoir à celle de dispositif – alors qu'elle en est fréquemment dissociée dans son usage courant[16] –, c'est qu'on ne saurait penser le dispositif en dehors de son utilité de contrôle social. Et c'est bien ainsi qu'il faut comprendre les prix littéraires et artistiques : comme des « dispositifs récompensatoires[17] ». Autrement dit, des ensembles institutionnalisés de pratiques et de discours qui organisent une action récompensatoire soumise à des systèmes de contraintes et visant à l'établissement des normes (la norme étant, pour Dewey, un régime de valuation[18]) qui régissent les champs de production culturelle, perpétuant et réinstaurant un rapport de pouvoir entre celles et ceux qui remettent les prix, et celles et ceux qui les reçoivent, entre les institutions qui les mettent en œuvre et les acteurs sociaux qui y participent. Récompenser, nous le verrons au travers des différents textes, c'est en effet *pouvoir* récompenser.

Les récompenses permettent à celles et ceux qui les décernent de contrôler l'accès au marché en délimitant les frontières du champ et en instaurant des périmètres d'éligibilité et des critères

13. Michel Foucault, *Dits et Écrits* [1977], t. 2, Paris, Gallimard, 1994, p. 299.
14. *Ibid.*, p. 300.
15. Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs » (traduit de l'italien par Martin Rueff), *Po&sie*, 115(1), 2006, p. 25-33, p. 26. [https://doi.org/10.3917/poesi.115.0025]
16. Isabelle Gavillet, « Chapitre 2. Michel Foucault et le dispositif : questions sur l'usage galvaudé d'un concept », dans Violaine Appel, Hélène Boulanger et Luc Massou (dir.), *Les Dispositifs d'information et de communication. Concepts, usages et objets*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010, p. 17-38, p. 28 *sq*.
17. Chloé Delaporte, *La Culture de la récompense*, *op. cit.*
18. John Dewey, « Theory of Valuation », art. cité.

d'évaluation : les prix culturels jouent ainsi une fonction de *gatekeeping* (contrôle d'accès). L'évolution des prix et du spectre des « récompensé·es » dévoile des enjeux esthétiques, mais aussi culturels, géopolitiques, sociologiques, économiques. Que dire, par exemple, de « l'ouverture à la diversité » réclamée par une partie des acteurs de la culture qui dénoncent la domination de certaines formes ou genres artistiques (la fiction, dans les champs littéraire et cinématographique), ou le manque de représentativité des palmarès (notamment en termes de genre – contré par des dispositifs comme le prix Femina ou le prix Alice-Guy – ou encore en matière d'occidentalo-centrisme) ? Qu'est-ce que l'attribution d'une Palme d'or cannoise à deux réalisatrices – Julia Ducournau pour *Titane* (2021) et Justine Triet pour *Anatomie d'une chute* (2023) – ouvre comme possibilité(s) pour les artistes femmes et pour les professionnel·les du « cinéma de genre » ? Que traduit l'abandon de la catégorie « Musiques du monde » aux Victoires de la Musique, récemment basculée au sein des Victoires du Jazz ? La sociologie et l'économie de la culture ont cherché à calculer et estimer l'influence des récompenses sur les ventes de biens culturels matériels – filière du livre, musique et vidéo enregistrées –, mais que dire des capitaux autres qu'économiques qui ont été générés, notamment en termes sociaux et symboliques ? Comment étudier et appréhender l'impact d'un prix sur la carrière d'un·e artiste ? Par exemple, le cas des reconnaissances rétrospectives, qui interviennent de manière décalée à l'exercice artistique ou en fin de carrière, est délicat ; l'octroi du prix Nobel de littérature à Annie Ernaux en 2021 opère ainsi une revalorisation globale de son œuvre, dont plusieurs titres avaient pourtant déjà été distingués par le passé. À rebours, l'obtention d'un prix n'est pas forcément synonyme de reconnaissance des pairs, voire peut occasionner une perte de valeur symbolique et entraîner un phénomène de « délégitimation ». Le Goncourt, par exemple, n'est pas systématiquement signe de valeur et vecteur de consécration dans les cercles les plus restreints. En ce sens, la mobilité des prix sur l'échelle des valeurs fonctionne un peu comme pour l'éditeur : publier chez P.O.L ou Minuit n'engage pas le même réseau de reconnaissance que chez Flammarion ou Fayard. Socialement construits comme des indices de « qualité », les prix sont par ailleurs susceptibles d'orienter les choix de

consommation des publics et jouent donc un rôle – connu et promu – de « prescription culturelle[19] ». Des bandeaux qui cintrent les couvertures des « prix littéraires » de la rentrée aux logos palmés qui ornent les affiches des films sélectionnés en festival, de la mise en avant des albums primés dans les « bacs » ou sur les sites de e-commerce aux catégories « séries primées » sur les plateformes de vidéos à la demande, les récompenses obtenues par les œuvres sont utilisées par leurs éditeurs, diffuseurs et distributeurs comme des arguments de vente. On le voit, les enjeux sociologiques et économiques sont au cœur des récompenses culturelles.

## Aux fondements des prix culturels

La première partie de l'ouvrage porte sur les enjeux qui entourent les prix au moment de leur fondation, au XIXe siècle et à l'issue immédiate de la Seconde Guerre mondiale, dans une perspective d'histoire culturelle et artistique qui mobilise un matériau archivistique. Elle permet de mettre en lumière à la fois les modalités selon lesquelles les premiers prix se sont organisés, et les dynamiques de contestation qui les accompagnent dès leurs débuts. En étudiant les médailles remises lors de l'*Exposition de peinture et de sculpture* au XIXe siècle, qui constituent les premiers prix artistiques français connus, Claire Dupin de Beyssat montre combien celles-ci constituent une matrice pour les récompenses qui émergeront ensuite dans d'autres champs culturels, en instaurant notamment le principe du jury, du *numerus clausus*, la dotation sous forme de soutien symbolique et économique, la tenue d'une cérémonie de distribution ou encore la médiatisation du palmarès. Stéphane Zékian prolonge ensuite la réflexion en s'intéressant aux prix littéraires décernés par l'Académie française au XIXe siècle, soulignant que leur critique existe dès leurs débuts et qu'elle constitue un élément structurant du champ littéraire ; son examen des réquisitoires anti-prix met d'ailleurs au jour

19. Brigitte Chapelain et Sylvie Ducas (dir.), *Prescription culturelle : avatars et médiamorphoses*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018. [10.4000/books.pressesenssib.8769]

la pluralisation des filières de reconnaissance dans le champ littéraire du XIXe siècle.

Chaque filière artistique dispose d'un certain nombre d'instances légitimantes – mises en œuvre par des acteurs publics comme privés et relevant d'initiatives professionnelles comme amateures ou médiatiques –, qui se caractérisent pour une grande partie d'entre elles par une volonté de participer à la définition des normes (esthétiques, techniques, etc.) et des « règles » du champ[20], voire de définir un « canon » (littéraire, musical, cinématographique, etc.). Cette « ambition nomothétique[21] » est la fonction revendiquée par la plupart des dispositifs récompensatoires qui peuvent s'en réclamer, c'est-à-dire les plus légitimes d'entre eux, ceux dont l'expertise n'est pas contestée ou remise en question. En effet, tous les prix « ne se valent pas », à la fois au sens où leur degré de reconnaissance varie – notamment en fonction de la légitimité préalable dont jouit l'organisateur du prix et de celle du jury –, et au sens où ce degré de reconnaissance relatif oriente la valeur accordée ensuite par les pairs, les médias ou le grand public aux récompenses octroyées. Dans le champ littéraire, recevoir le prix Goncourt ou le Grand Prix RTL-*Lire* ne saurait ainsi être mis sur le même plan ou avoir les mêmes « effets ». Les deux textes suivants approfondissent cette question autour des notions de « culture moyenne » et de littérature *middlebrow*[22] qui traversent la plupart des prix littéraires. Car, dans un champ littéraire encore largement régulé par les valeurs modernistes d'autonomie et d'intransitivité, la notion de prix est d'emblée soupçonnable et problématique. Même si le prix Goncourt est le legs d'un amateur d'art dont, malgré l'implication dans le

20. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 ; Gisèle Sapiro, *La Guerre des écrivains (1940-1953)*, Paris, Fayard, 1999.
21. Chloé Delaporte, *La Culture de la récompense*, *op. cit.*, p. 83 *sqq*.
22. Diana Holmes, *Middlebrow Matters. Women's Reading and the Literary Canon in France in the Belle Epoque*, Liverpool, Liverpool University Press, 2018 ; Diana Holmes, « Une littérature illégitime – le "middlebrow" », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, 17, « Mutations des légitimités dans les productions culturelles contemporaines », 2019. [https://doi.org/10.4000/belphegor.1774]

lancement du naturalisme avec *Germinie Lacerteux* (1864), on ne saurait suspecter le vigilant élitisme, les écrivains récompensés et le dispositif lui-même ont été immédiatement soupçonnés d'être plus sensibles à une littérature facile et transitive, en un mot réaliste, qu'à des expérimentations avant-gardistes. L'article de Marie-Astrid Charlier montre combien, dès ses débuts, le prix Goncourt a contribué à définir les œuvres réalistes comme une « littérature moyenne », au statut intermédiaire entre le pôle restreint défini autour du surréalisme et du futurisme, et la littérature populaire ou sérielle. Elle note aussi l'occultation de cette littérature moyenne par les histoires littéraires qui, à côté de la considération prioritaire de la littérature exigeante, font aujourd'hui un sort à la littérature sérielle, notamment par le biais du roman policier ou du roman d'anticipation, mais oublient le tout-venant de la production littéraire de la première moitié du XX^e^ siècle. Ce phénomène s'accentue après la Seconde Guerre mondiale. Marie-Ève Thérenty prolonge donc la réflexion sur la période des Trente Glorieuses, durant lesquelles le prix Goncourt a majoritairement récompensé une écriture néoréaliste triomphante dans les magazines, fondée sur le syncrétisme entre fiction et information, et d'ailleurs largement pratiquée par des écrivain·es-journalistes au cœur de la dynamique de la médiatisation des prix. Dès les fondements des prix culturels, les jalons de l'économie récompensatoire sont posés : établissement de jurys professionnels et académisation pour garantir « l'expertise » de l'évaluation des œuvres (et émergence des critiques à l'égard des prix et lauréat·es), ambition nomothétique et « moyennisation » d'une partie des productions littéraires et artistiques, implication de la presse dans la médiatisation des palmarès et l'institutionnalisation de la mécanique compétitive.

## Structuration, marginalisation et insularisation

Dans le sillage des prix les plus prestigieux (Goncourt, Renaudot, Femina) qui se destinent à une littérature moyenne, d'autres récompenses ont été créées pour tenter d'octroyer un certain capital symbolique aux « mauvais genres », ou pour structurer un sous-champ de production restreinte. La deuxième partie de l'ouvrage examine spécifiquement ce processus à travers cinq

textes. Marie-Pier Luneau analyse au Québec le cas du prix Milady, voué à récompenser de la romance, c'est-à-dire à la fois la production la plus dévaluée de la littérature dite populaire et aussi, évidemment, un genre très majoritairement rédigé par des femmes. L'article montre la tentative de valorisation de l'ensemble d'un genre (dans les deux sens du terme) par un prix attribué par les lectrices. Malgré ses objectifs de départ, le prix sert aux autrices finalement moins d'argument de légitimation ou de vente, que de monstration du lien social qui unit la « communauté romance ». Lucie Amir, étudiant le sous-champ du polar français contemporain, démontre que la politique des prix et son encadrement très normatif par les pouvoirs publics ont contribué à la « moyennisation » et à l'institutionnalisation du polar. Il s'agit à la fois de prescrire quoi lire, mais aussi comment lire, dans une nouvelle forme de gouvernement des pratiques de lecture et de définition de la doxa culturelle. La fonction promue aux prix culturels est de valoriser une œuvre ou un·e artiste au sein d'un champ de production culturelle, en distinguant la qualité de ses créations, productions, réalisations ou interprétations artistiques. Que la notion de « talent », au sens où il résulterait de dispositions naturelles et/ou innées des individus, soit déconstruite par nombre de travaux sociologiques[23] ne suffit pas à atténuer l'effet induit de valorisation que l'attribution d'un prix – ou d'une sélection en festival (à Avignon dans le champ théâtral, à Cannes dans le champ cinématographique, à Belfort dans le champ de la musique) – est susceptible d'avoir sur son ou sa lauréat·e. Un texte en particulier examine les « effets » des prix sur la trajectoire personnelle et professionnelle des artistes[24] : celui de Heiata Julienne-Ista qui, à partir de l'examen du Prix du Zorba et du parcours de deux auteur·rices récipiendaires (Charles Pennequin et Nathalie Quintane), montre que les prix qui avoisinent ou font partie intégrante du sous-champ de production restreinte engendrent des effets propres. L'auteur y fait

23. Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil/Gallimard, 2009.
24. C'était déjà l'objectif de Nathalie Heinich dans *L'Épreuve de la grandeur. Prix littéraires et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999.

en outre une proposition conceptuelle, celle « d'aire d'attribution des prix », qui permet de préciser l'analyse du fonctionnement des prix culturels.

Parce que les prix jouent un rôle central dans l'institutionnalisation des champs culturels, une économie récompensatoire peut se mettre en place au sein d'une filière récente ou d'un sous-champ de production restreinte. Se développent en particulier les prix distinguant des genres ou des arts dépréciés, minorisés, illégitimés et altérisés (même temporairement), notamment parce qu'ils sont associés aux cultures populaires ou mercantiles : le théâtre de rue dans le champ théâtral, les séries télévisées dans le champ cinématographique, la danse de salon dans le champ chorégraphique, le graffiti dans le champ pictural, la bande dessinée dans le domaine littéraire, etc. Pauline Guillier s'intéresse au cas singulier de la littérature dramatique, insularisée non pas en raison de sa moindre légitimité, mais de sa singularité générique et de son accessibilité restreinte, la pratique de la lecture de littérature dramatique étant réputée exigeante et cloisonnée à certaines franges socialement favorisées du lectorat. L'analyse de trois dispositifs (les Journées de Lyon des autrices et auteurs de théâtre, le Prix des lycéen·nes Bernard-Marie-Koltès du Théâtre national de Strasbourg et le Grand Prix de littérature dramatique) permet à l'autrice de souligner combien les prix de littérature dramatique sont des zones de conflit de définition – de figure auctoriale comme de figure lectorale – et interroge l'étendue de leur pouvoir de prescription face aux difficultés de valorisation d'une pratique culturelle (lire le théâtre) réputée difficile ou marginale. Sylvain Lesage, lui, analyse le Grand Prix de la Ville d'Angoulême et ce qu'il identifie comme une « canonisation à géométrie variable du "neuvième art" ». La dimension compétitive est en effet susceptible d'affecter le fonctionnement d'un festival ou de tout autre type d'événement culturel : quelle est la valeur ajoutée des prix, si l'on compare par exemple le Festival d'Avignon, qui n'en décerne pas, au Festival de Cannes ? Dans quelle mesure le dispositif récompensatoire affecte-t-il la popularité, la fréquentation et la légitimité d'un festival ? Les enjeux et les effets des prix ne concernent pas uniquement leurs lauréat·es et la structuration des filières, mais les événements eux-mêmes, ici le Festival international de la bande

dessinée d'Angoulême. Parce que la bande dessinée représente un segment croissant du marché de l'édition littéraire[25], récompenser le « neuvième art » est devenu un enjeu socio-économique de premier ordre.

## Stratégies médiatiques et identités de marque

La troisième partie de l'ouvrage associe des textes qui adoptent une approche plus socio-économique et communicationnelle de la récompense culturelle, en accordant une attention particulière au rôle des prix pour celles et ceux qui les remettent, et en renseignant le rôle qu'ils occupent dans la stratégie des acteurs-organisateurs. Prenant pour objet le champ cinématographique, Chloé Delaporte examine deux dispositifs singuliers, le Champs-Élysées Film Festival et les (ex-)prix Sopadin, qui lui permettent d'argumenter en faveur d'un retournement de focale dans l'analyse des prix, des récompensé·es aux « récompenseurs ». L'autrice plaide pour mieux intégrer les variables organisationnelles à l'analyse des prix et envisage l'entrepreneuriat récompensatoire comme une stratégie de (dé)placement au sein des champs de production culturelle. L'organisation d'un prix offre en effet à l'instance qui le remet un outil d'autovaluation aussi rentable économiquement que discret symboliquement, l'attribution d'un prix jouant un rôle de caution philanthropique qui permet de camoufler les intérêts de l'organisateur alors en jeu. À partir du cas de l'art contemporain et de deux dispositifs en particulier, les prix Marcel-Duchamp et Ricard, Nathalie Moureau adopte une perspective similaire, montrant que les prix participent à la légitimation de celles et ceux qui les reçoivent (en sus de la dotation financière qui les accompagne le plus souvent) tout en offrant en parallèle à celles et ceux qui les décernent un moyen de se forger une image, de se signaler au sein du monde de l'art contemporain. L'analyse fine des palmarès et du profil des lauréat·es fait apparaître un positionnement différencié des deux

25. 16,5 % en 2023 pour la bande dessinée, les comics et le manga, contre 22,5 % pour la littérature, d'après le Syndicat national de l'édition. [https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/]

dispositifs dans le champ de l'art contemporain, et plaide là aussi pour une attention accrue aux instances organisatrices.

Là où Sylvie Ducas percevait l'inflation récompensatoire comme un « appauvrissement de la fonction sociale[26] » de la littérature, Mannaig Thomas réaffirme dans son texte la vivacité de cette fonction sociale à partir du cas des prix territoriaux. En analysant les récompenses destinées à la littérature bretonne, qui tendent à rechercher un effet miroir avec les grands prix littéraires nationaux mais ne sauraient pour autant être comprises uniquement comme une manière pour l'espace littéraire périphérique de faire « comme si », l'autrice insiste sur le fait qu'elles constituent une manifestation réactualisée de la force de la croyance partagée en la valeur de la littérature et de son usage social, à diverses fins – lesquelles relèvent toutefois souvent plus de la valorisation d'une identité de marque territoriale que de la stricte reconnaissance artistique.

François Jost s'intéresse, lui, à la manière dont les prix télévisuels, notamment les emblématiques « 7 d'or », ont participé tant à la légitimation artistique de la filière télévisuelle qu'à sa structuration professionnelle. C'est que la multiplication du nombre de prix culturels depuis le dernier quart du XX^e^ siècle rejoint une tendance croissante à l'événementialisation de la culture – parfois dans sa forme festivalière – et à la spectacularisation des dispositifs récompensatoires : remises de prix publiques à l'issue immédiate des délibérations privées (comme le prix Goncourt qui se remet au restaurant Drouant ou le prix Louis-Delluc attribué au *Fouquet's*), cérémonies fastueuses souvent très médiatisées (pour les prix cinématographiques notamment), parfois festives (pour les prix musicaux, qui donnent fréquemment lieu à des concerts). La dimension télévisée de plusieurs cérémonies (César du cinéma sur Canal+, Victoires de la Musique sur France 2, Molières du théâtre sur France 3) mérite en effet d'être interrogée, en cela qu'elle révèle le potentiel médiatique des différents types de prix et, dans le même temps, la marge d'influence variable des différents médias. Le cas des 7 d'or permet d'insister sur la manière dont la médiatisation des prix culturels participe de la création

26. Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix ?*, *op. cit.*, p. 7.

d'une « identité de marque » qui concerne tant les dispositifs (« Cannes » et « Festival de Cannes », déposées à l'Institut national de la propriété intellectuelle) que les personnalités qui les organisent et y participent (membres de jury et lauréat·es en particulier) ; dans le texte de François Jost, on mesure combien c'est l'identité de marque des chaînes de télévision qui se joue, de cérémonie en cérémonie. Cette médiatisation des remises de prix participe plus largement d'une forme de « starification » des artistes, dont le nom et la création agissent et sont utilisés comme des marques[27], et traduit la quête de notoriété au sein des champs artistiques[28]. Certaines personnalités, intermédiaires culturels clés qui jouent ou ont joué un rôle central dans les économies récompensatoires artistiques, en ont même fait leur cœur de métier, tel le communicant Georges Cravenne, créateur des César du cinéma en 1976, des 7 d'or de la télévision en 1985, des Molières du théâtre en 1987, et déjà impliqué dans la fondation du prix Louis-Delluc en 1937.

Thomas Luberriaga retrace quant à lui l'histoire des prix de jeux vidéo en France, à partir de l'année 1983, et de l'introduction des Tilts d'or par le magazine spécialisé éponyme. L'auteur met en lumière la tendance des récompenses vidéoludiques à s'inspirer du modèle cinématographique et dévoile les relations d'interdépendance entre médias et prix culturels – les seconds étant fréquemment sponsorisés par les premiers. Il souligne ainsi le caractère spécifique des prix « médiagènes », ces prix créés par des médias qui fleurissent depuis les années 1970 dans toutes les filières culturelles (7 d'or, Grand Prix des lectrices de *ELLE*, Trophées du *Film français*, NRJ Music Awards, etc.) et connaissent, à l'heure du développement d'Internet, des

27. Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013 ; Marie-Ève Thérenty et Adeline Wrona (dir.), *L'Écrivain comme marque*, Paris, Sorbonne-Université Presses, 2021.

28. Wenceslas Lizé, Delphine Naudier et Séverine Sofio (dir.), *Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014.

réseaux socio-numériques et des protocoles de vote en ligne, un accroissement exponentiel.

Le dernier texte de l'ouvrage, signé par Nodra Moutarou, examine enfin la filière musicale en analysant le très récent dispositif des Flammes, créé en 2023 et dédié à la célébration des productions, des artistes et des technicien·nes issu·es des « cultures populaires ». L'autrice analyse l'événement télévisé en tant que dispositif de communication stratégique, qui valorise non seulement les acteurs phonographiques, mais également ceux issus des secteurs qui n'émanent pas des industries culturelles, notamment à travers la pratique du *sponsoring*.

Sans prétendre couvrir l'intégralité des enjeux qui traversent les récompenses culturelles dans l'espace francophone, cet ouvrage ambitionne de mettre en lumière leur diversité à travers les différents textes réunis et, ainsi, de fournir des clés théoriques et empiriques aux chercheur·euses qui travaillent sur les champs de production culturelle, lesquels n'ont pas encore tous achevé leur processus d'institutionnalisation et de légitimation.

Marie-Astrid Charlier, Chloé Delaporte
et Marie-Ève Thérenty

# Partie 1
## Aux fondements des prix culturels

# Archéologie et génétique des prix artistiques Les médailles à l'*Exposition de peinture et de sculpture* (1804-1880)

Claire Dupin de Beyssat

Distribuées à l'*Exposition de peinture et de sculpture* – plus communément appelée « Salon » – entre 1804 et 1880, les médailles forment les premiers dispositifs récompensatoires auxquels peut prétendre l'ensemble d'un champ d'artistes professionnels[1], qui servent à l'époque comme distinction et non pas comme encouragement et/ou soutien. Elles fondent alors la matrice des prix artistiques et culturels tels qu'on les connaît aujourd'hui, certaines de leurs modalités continuant de structurer les récompenses distribuées actuellement. Davantage qu'une histoire de la médaille, cet article a pour but, d'une part, de comprendre comment ces modalités participent de la valeur, de l'autorité et de la légitimité des médailles dans le champ artistique au

1. Le masculin neutre sera utilisé à dessein dans ce chapitre, les artistes femmes étant marginales au sein du champ artistique : elles ne représentent ainsi que 10 % environ des exposants de la section « Peinture » (Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 19, 2004, p. 85-103 [https://doi.org/10.4000/clio.646]), et moins de 4 % des médaillés (Claire Dupin de Beyssat, *Les Peintres de Salon et le succès. Réputations, carrières et reconnaissances artistiques après 1848*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2022, p. 205), tandis qu'elles sont purement et simplement absentes au jury.

XIXe siècle et, d'autre part, de montrer comment elles continuent d'être employées par les dispositifs récompensatoires des champs culturels contemporains, afin d'assurer leur crédibilité et leur ambition prescriptive.

## L'invention des médailles au Salon

Sous l'Ancien Régime, quelques récompenses existent mais dans des contextes de formation : l'Académie des beaux-arts distribue, outre des Grands Prix annuels pouvant donner droit à un séjour à l'Académie de France à Rome[2], des « Prix de quartier » semestriels à ses élèves[3], et l'Académie de Saint-Luc instaure dès 1663 un système de récompenses équivalent, là encore dédié à ses étudiants[4]. Au Salon, aucune récompense n'est en revanche encore distribuée : l'exposition est en effet réservée aux académiciens reçus et agréés, ce qui rend toute distinction superflue. À la Révolution, l'État récupère la charge du Salon : dès 1791, celui-ci est ouvert à tous les artistes, y compris celles et ceux non-membres de l'Académie des beaux-arts. Cette situation entraîne une augmentation conséquente du nombre d'exposants[5]. Parallèlement, ces artistes font face à la disparition de leur clientèle privilégiée, à savoir l'aristocratie, l'Église et les financiers

2. Adolphe Saint-Vincent Duvivier, « Liste des élèves de l'ancienne école académique qui ont remporté les grands prix depuis 1663 jusqu'en 1857 », *Archives de l'art français*, V, 1857, p. 273-333 ; Philippe Grunchec, *Les Concours des Prix de Rome, 1797-1863*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986, vol. 1.
3. Antoine Cahen, « Les Prix de quartier à l'Académie royale de peinture et sculpture », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993, p. 61-84.
4. Olivier Michel, « III. Les peintres français et les concours de l'académie de Saint-Luc au XVIIe siècle », dans *Publications de l'École française de Rome*, 217(1), « Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle », 1996, p. 65-73 ; Maël Tauziède-Espariat, *Être artiste en dehors de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791)*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne Franche-Comté, 2021, p. 472.
5. Recensement issu de la base *Salons 1673-1914*, Paris, Musée d'Orsay et Institut national d'histoire de l'art, 2006.

d'Ancien Régime[6]. Le gouvernement reconnaît la nécessité d'aider les artistes et, à la suite du Salon de 1791, instaure des prix d'encouragement[7]. Au regard des sommes engagées (autour de 2 000 à 7 000 livres par lauréats), ces prix s'assimilent plutôt à des commandes et à des achats. En 1804, Dominique-Vivant Denon propose de revenir sur ce système :

> Il a toujours été d'usage d'accorder des prix d'encouragement aux artistes qui s'étaient distingués. Ces prix constituaient en un tableau que le gouvernement ordonnait à ceux qu'un jury avait jugés les plus dignes de cette faveur. Il en résultait une dépense considérable et le retour de tableaux insignifiants, médiocres et, par cela, inutiles. Je proposerai à Votre Majesté une méthode moins dispendieuse, plus stimulante et qui porterait plus le cachet de la magnificence : ce serait, ou d'acheter des tableaux faits, ou de donner de simples gratifications à ceux qui se seraient le plus distingués[8].

Adoptée au même moment que la Légion d'honneur, cette mesure s'inscrit plus largement dans une volonté de créer une aristocratie impériale fondée sur le mérite[9]. Approuvée par le

6. Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 28.
7. Séance du 17 septembre 1791, au soir, reproduite dans Jérôme Madival et Émile Laurent (dir.), *Archives parlementaires de 1789 à 1860 : recueil complet des débats législatifs & politiques des Chambres françaises*, Paris, Librairie administrative de P. Dupont, 1888, vol. 31, p. 58. À ce propos, voir aussi Brigitte Gallini, « Concours et Prix d'encouragement », dans Jean-René Gaborit (dir.), *La Révolution française et l'Europe , 1789-1799*, vol. III, *La Révolution créatrice*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989, p. 830-851 ; Udolpho Van de Sandt, « Institutions et concours », dans Philippe Bordes et Régis Michel (dir.), *Aux armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, p. 138-165.
8. Lettre de Vivant Denon à l'Empereur, 23 fructidor an XII (10 septembre 1804), citée dans Marie-Anne Dupuy, Isabelle Le Masne de Chermont et Élaine Williamson (dir.), *Vivant Denon, directeur des musées sous le Consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999, vol. II, p. 1258, A.N. 21.
9. À ce propos, voir Anne de Chefdebien et Bertrand Galimard Flavigny, *La Légion d'honneur. Un Ordre au service de la Nation*, Paris, Gallimard, 2017 ; Bruno Dumons et Gilles Pollet (dir.), « Introduction », *La Fabrique de l'honneur. Les médailles et les décorations en France,* XIX$^{e}$-XX$^{e}$ *siècles*, Rennes,

futur empereur, elle est adoptée au Salon suivant. Bien qu'encore assimilées à des encouragements, les « médailles » sont nommées comme telles dans les archives du Salon de 1805[10] et c'est à partir de cette date que les artistes médaillés sont recensés[11]. Les premières médailles du Salon datent donc de 1804 et deviennent dès lors systématiques.

Au Salon de 1806, vingt-quatre médailles sont ainsi distribuées, puis trente-sept au Salon de 1808[12]. Réparties selon le genre qu'elles récompensent – histoire, portrait, genre et paysage –, elles sont de catégorie unique. Au Salon de 1810, une « seconde classe » est introduite : elle instaure un début de hiérarchisation dans le système de récompenses qui perdure jusqu'à la Restauration[13]. En 1814, on retourne en effet aux médailles uniques, bien que le genre auquel elles sont attribuées reste précisé. Ces modalités de distribution, qui récompensent entre quatorze[14] et soixante-seize artistes[15] selon les Salons, font l'objet d'une transformation en 1827. L'administration cherche ce faisant à satisfaire les voix qui lui reprochent, d'une part, de distinguer par une unique médaille des talents trop disparates[16] et d'autre part, de faire varier le nombre de médailles décernées d'un Salon à l'autre, ce qui

Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 7-14 ; Olivier Échappé, François Monnier et Jean Tulard (dir.), *La Légion d'honneur : deux siècles d'histoire*, Paris, Perrin, 2004.

10. Lettre de l'intendant général de la maison de l'Empereur à Vivant Denon, 18 pluviôse an XIII (7 février 1805), A.N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/106.
11. Listes des artistes médaillés au Salon depuis l'An XIII, A.N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/102.
12. Udolpho Van de Sandt, « Le Salon », dans Jean-Claude Bonnet (dir.), *L'Empire des muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, Paris, Belin, 2004, p. 68-69.
13. À propos des récompenses au Salon sous la Restauration et la monarchie de Juillet, voir Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 121-130.
14. Liste des médailles délivrées au Salon de 1814, A.N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/106.
15. Liste des médailles délivrées au Salon de 1824, A.N., Pierrefitte-sur-Seine, 20150042/107.
16. « On lui fait [au Roi] ainsi prodiguer les récompenses à des artistes que je ne veux point nommer, mais qui ne sortiront visiblement jamais de leur