



ISSN: 1286-4892

Editors:

Emmanuel Josserand, *HEC, Université de Genève (Editor in Chief)*

Jean-Luc Arrègle, *EDHEC (editor)*

Stewart Clegg, *University of Technology, Sydney (editor)*

Philippe Monin, *EM Lyon (Editor)*

José Pla-Barber, *Universitat de València (editor)*

Linda Rouleau, *HEC Montréal (editor)*

Michael Tushman, *Harvard Business School (editor)*

Olivier Germain, *EM Normandie (editor, book reviews)*

Karim Mignonac, *Université de Toulouse 1 (editor)*

Thibaut Bardon, *Université Paris-Dauphine, CREPA - HEC, Université de Genève (managing editor)*

Florence Villesèche, *HEC, Université de Genève (managing editor)*

Martin G. Evans, *University of Toronto (editor emeritus)*

Bernard Forgues, *EMLyon Business School (editor emeritus)*

■ **Hélène DELACOUR**

Bernard LECA 2011

Grandeur et décadence du Salon de Paris : une
étude du processus de désinstitutionnalisation d'un
événement configurateur de champ dans les
activités culturelles

M@n@gement, 14(1), 47-78.

M@n@gement est la revue officielle de l'AIMS



M@n@gement is the official journal of AIMS

Copies of this article can be made free of charge and without securing permission, for purposes of teaching, research, or library reserve. Consent to other kinds of copying, such as that for creating new works, or for resale, must be obtained from both the journal editor(s) and the author(s).

M@n@gement is a double-blind refereed journal where articles are published in their original language as soon as they have been accepted.

For a free subscription to M@n@gement, and more information:
<http://www.management-aims.com>

© 2011 M@n@gement and the author(s).

Grandeur et décadence du Salon de Paris : une étude du processus de désinstitutionnalisation d'un événement configurateur de champ dans les activités culturelles

Hélène DELACOUR

Université de Toulouse 1 Capitole
CRM - EAC 5032
helene.delacour@univ-tlse1.fr

Bernard LECA

Rouen Business School
blc@rouenbs.fr

Résumé :

Cet article s'intéresse au processus de désinstitutionnalisation d'un Événement Configurateur de Champ (ECC) ainsi qu'aux conséquences de cette désinstitutionnalisation sur un champ organisationnel. Pour ce faire, nous avons réalisé une étude historiographique de la désinstitutionnalisation du Salon de Paris. Cet ECC central a structuré le champ des Beaux-Arts en France pendant plus de deux siècles avant de décliner progressivement à la fin du 19ème siècle. D'un point de vue théorique, les résultats mettent en évidence un processus de désinstitutionnalisation des ECCs résultant de l'interaction et de la dynamique de plusieurs facteurs que sont des contradictions internes à l'ECC, l'émergence d'un travail institutionnel de mise en place d'alternatives, la constitution d'une masse critique puis le développement de pressions institutionnelles incitant à abandonner l'ECC. Cette étude permet également d'analyser l'impact important du déclin d'un ECC sur la structure, la répartition et la nature du pouvoir et surtout sur la temporalité dans un champ. Enfin, elle permet d'apporter des contributions à l'étude du processus de désinstitutionnalisation en général. D'un point de vue managérial, cette étude suggère qu'afin d'éviter le déclin d'un ECC, ses promoteurs doivent s'organiser pour intégrer l'innovation.

mots clefs :

Désinstitutionnalisation, événement configurateur de champ, champ organisationnel, étude historique, industries culturelles

INTRODUCTION

« Ce Salon à quoi tout se ramène, satisfaction d'amour-propre, considération, notoriété, fortune, et le pain quotidien »

Tabarant A. (1963 : 12), La vie artistique au temps de Baudelaire.

Les Événements Configureurs de Champs (ECCs) sont définis comme « des événements pendant lesquels des individus provenant

d'organisations diverses et avec des objectifs différents s'assemblent de manière temporaire, voire même une seule fois, dans l'intention d'annoncer de nouveaux produits, de développer des standards dans une industrie, de construire des réseaux sociaux, de reconnaître les avancées, de partager et d'interpréter de l'information et de réaliser des affaires » (Lampel & Meyer, 2008 : 1026). Les ECCs ont récemment fait l'objet d'un intérêt croissant en théorie des organisations (voir notamment le numéro spécial de *Journal of Management Studies*, 2008), et particulièrement dans l'étude des industries culturelles où ces événements jouent un rôle de coordination majeur (voir par exemple Anand & Watson, 2004 ; Anand & Jones, 2008 ; Moeran & Pedersen à paraître). Si ces travaux ont étudié la mise en place et le maintien des ECCs qui sont reproduits périodiquement comme les remises de prix, ils n'ont pas exploré la désinstitutionnalisation de ce type d'institution spécifique. Cette absence est problématique pour deux raisons. D'une part, les recherches actuelles n'envisagent pas le déclin des ECCs et proposent ainsi une approche incomplète de leur cycle de vie. D'autre part, ces mêmes recherches insistent sur l'aspect configurateur des ECCs sur le champ auquel ils appartiennent, mais ne disent rien des effets reconfigureurs liés au passage à une autre forme de coordination dans le champ. Or ce puissant effet configurateur des ECCs, qui distingue ceux-ci d'autres institutions, suggère que les effets reconfigureurs liés à leur déclin seront également très importants non seulement sur la structure du champ mais aussi sur les relations entre les membres de ce champ.

Afin de contribuer à la recherche émergente sur les ECCs et de répondre aux manques identifiés, l'objectif de notre article est double en s'intéressant, d'une part aux fondements micros de la désinstitutionnalisation et, d'autre part, à ses conséquences au niveau méso. Il peut alors être formulé de la manière suivante. Quel est le processus de désinstitutionnalisation des ECCs institutionnalisés ? Quelles sont les conséquences de cette désinstitutionnalisation sur le champ auxquels ils appartiennent ?

Pour répondre à ces deux questions, une analyse du déclin progressif du Salon de Paris est proposée. Avant de perdre son pouvoir de sélection et sa légitimité vers la fin du 19^e siècle, le Salon était la plus grande exposition annuelle ou biennale d'œuvres d'art en France. Il permettait aux membres du champ de « faire sens » de la production artistique, de définir quel style devait être apprécié et, ainsi, de faire reconnaître les artistes et vendre leurs œuvres.

Grâce à une analyse historiographique, nos résultats contribuent aux recherches sur les ECCs en rendant compte de leur processus de désinstitutionnalisation et de la conséquence de ce déclin sur un champ en contrastant les effets sur la structuration du champ de l'ECC et du système de coordination alternatif qui se substitue à lui. Ces résultats permettent également de proposer des contributions à la recherche sur le processus de désinstitutionnalisation plus largement.

Cet article est organisé en cinq parties. Dans la première partie, sont présentés les fondements théoriques à partir desquels les questions de recherche sont formulées. La deuxième partie est consacrée à une brève présentation du Salon afin de comprendre son rôle central dans le champ des Beaux-Arts en France au 19^e siècle. La troisième partie décrit la méthodologie utilisée pour cette étude de cas. L'étude empirique est présentée dans une quatrième partie. Enfin, la dernière partie porte sur la discussion des résultats, permettant de répondre aux deux questions de recherche soulevées.

LES ECCs ET LE PROCESSUS DE DÉSINSTITUTIONNALISATION

Le rôle central des ECCs dans les champs organisationnels

Les travaux existants soulignent que les ECCs jouent deux rôles importants dans la structuration des champs organisationnels.

Tout d'abord, les ECCs sont des événements temporaires pendant lesquels les membres du champ ont l'opportunité de se rencontrer, de se coordonner, de collecter de l'information sur les activités de leurs concurrents (Kerin & Cron, 1987 ; Lampel & Meyer, 2008) et de développer ainsi une perception partagée du champ (Oliver & Montgomery, 2008). En se référant à Durkheim (1965), Anand et Watson (2004) mettent en évidence que les ECCs créent un ordre et favorisent la cohérence sociale. En assumant ce rôle, les ECCs contribuent à la définition du champ et de ses frontières. Par exemple, Anand et Watson (2004) montrent que les Grammy Awards ont un processus de sélection avec plusieurs catégories représentant différents types de musique. Ceux qui appartiennent à l'une de ces catégories sont considérés comme des membres légitimes de l'industrie américaine de la musique. Ceux qui, au contraire, en sont exclus, ne peuvent profiter d'une telle légitimité et doivent se battre pour l'obtenir, comme ce fut le cas pour le hip-hop dans les années 1980.

Ensuite, les ECCs jouent un rôle important en tant que « tournoi de valeur » (Anand & Watson, 2004 ; Anand & Jones, 2008). En effet, les ECCs représentent un moment et un lieu où les valeurs dominantes du champ sont rappelées et les membres du champ évalués à l'aune de celles-ci. De fait, ils permettent la création et la répartition de la réputation dans un champ à travers l'émergence d'une hiérarchie (Anand & Jones, 2008 ; Lampel & Meyer, 2008 ; Rao, 1994). Cela peut être fait de manière informelle par l'échange d'informations entre les membres (Kerin & Cron, 1987) ou de manière formelle au travers de concours (Rao, 1994). Les membres récompensés peuvent espérer recevoir des bénéfices futurs, comme l'accès à des ressources financières plus importantes. En s'appuyant sur l'exemple des Grammy Awards, Anand et Watson (2004) établissent une relation positive pour un artiste entre une récompense aux Grammy et une augmentation des ventes de

disques.

Les recherches actuelles s'intéressant aux ECCs portent essentiellement sur leur influence dans l'émergence et la structuration des champs (Anand & Jones, 2008 ; Garud, 2008 ; McInerney, 2008) et non sur la manière dont les ECCs de nature périodique se désinstitutionnalisent. Or cette question reste cruciale car un ECC ne peut être considéré comme une simple institution au vu des caractéristiques précédemment décrites. Ainsi, le déclin de cet événement structurant peut avoir des conséquences importantes sur la structure du champ (Peterson & Anand, 2004 ; White & White, 1993) ainsi que sur les relations entre les membres du champ. C'est pourquoi, dans cet article, nous cherchons à étudier le processus de désinstitutionnalisation d'un ECC.

Le processus de désinstitutionnalisation

Si la désinstitutionnalisation est une question importante sur l'agenda de recherche néo-institutionnaliste actuel (Desreumaux & Hafs, 2006), les auteurs soulignent qu'il s'agit d'une question insuffisamment étudiée (Ahmadjian & Robinson, 2001 ; Maguire & Hardy, 2009). Le problème provient de la nature complexe du processus de désinstitutionnalisation. Comme l'ont souligné Ahmadjian & Robinson (2001 : 627), la désinstitutionnalisation ne se produit pas « simplement car de meilleures options se présentent d'elles-mêmes ». De multiples raisons peuvent expliquer cela telles que la non-perception de l'intérêt de ces nouvelles options ou le refus d'assumer les coûts irrécouvrables liés à l'abandon d'une routine. Ce sont là des facteurs d'inertie institutionnelle (Oliver, 1992). Selon Ahmadjian et Robinson (2001), il faut également que les institutions en place perdent leur légitimité. Dans le corpus très limité des travaux sur la désinstitutionnalisation, il existe une évolution dans la manière d'appréhender cette perte de légitimité.

Tout d'abord, il revient à Oliver (1992) d'avoir, la première, consacré un article théorique à cette question et posé les bases du problème. Selon elle, cette perte de légitimité est le résultat d'un processus dans lequel des pressions inertielles s'opposent aux pressions à l'entropie. Au final, ces dernières l'emportent afin que la désinstitutionnalisation se produise. Ce faisant, Oliver (1992) présente les forces en présence. Suite à cet article théorique, des premiers travaux de nature empirique ont adopté une approche macro-sociale (Ahmadjian & Robinson, 2001 ; Davis, *et al.*, 1994) et considéré la désinstitutionnalisation comme le résultat d'évolutions plus larges qui s'incarnent dans un champ organisationnel.

Enfin, ce n'est que récemment que des auteurs ont insisté sur la nécessité de rendre compte des actions stratégiques des acteurs dans ce processus afin d'adopter une dynamique plus micro-sociale. Revenant sur le travail d'Oliver (1992), Lawrence et Suddaby (2006) soulignent la nécessité de documenter le travail institutionnel réalisé par deux types d'acteurs principaux (DiMaggio, 1988) qui peuvent s'engager dans des discours spécifiques (Ben Slimane, 2009 ; Blanc & Huault, 2009 ; Fourquet-Courbet & Messeghem, 2009) ou des actions (Delacour, 2007) pour mener à bien ce travail institutionnel. Le premier type d'acteurs

veut le changement et, pour cela, s'appuie sur les institutions actuelles pour supporter ses réclamations et remettre en question « la validité d'une longue tradition ou d'une activité établie » (Oliver, 1992 : 567) afin de conduire à la désinstitutionnalisation. Au contraire, le second type d'acteurs va, lui, s'engager afin de « maintenir le statu quo » (Oliver, 1992 : 578) car les institutions existantes supportent ses intérêts et ses valeurs (Levy & Scully, 2007). Reprenant la bataille autour de l'interdiction du pesticide DDT, Maguire et Hardy (2009) sont les premiers à étudier les stratégies discursives des membres qui supportent cette interdiction et celles de ceux qui s'y opposent. Cependant, dans leur étude empirique, Maguire et Hardy (2009) se limitent aux seuls membres fortement engagés dans le conflit, soit en le soutenant, soit en le refusant. Leur intérêt n'est ainsi porté qu'aux entrepreneurs institutionnels. Or il est maintenant clairement établi que les seules actions des entrepreneurs institutionnels ne sont pas suffisantes pour assurer un changement institutionnel et qu'elles ont besoin d'être relayées par d'autres (Battilana, Leca, & Boxenbaum, 2009).

À la suite de travaux récents (Meyer, 2006 ; Reay & Hinings, 2005), nous suggérons que pour étudier un processus de désinstitutionnalisation il est nécessaire de prendre en compte l'ensemble des membres d'un champ organisationnel. Cela est particulièrement important dans le cas d'un ECC puisque ce type d'institution structure, par définition, le champ organisationnel et influence les comportements des membres, tout en dépendant également de ceux-ci. Ce qui nous conduit à nous interroger d'une part sur les dynamiques qui mènent au déclin d'un ECC institutionnalisé, c'est-à-dire sur la manière dont les actions de tous les membres du champ agissent sur ce déclin, et d'autre part sur les conséquences de cette désinstitutionnalisation sur un champ, c'est-à-dire sur les répercussions de ce déclin sur les comportements des membres.

Pour cela, le cas du processus de désinstitutionnalisation du Salon de Paris à la fin du 19^e siècle en France est étudié. Si ce déclin a déjà fait l'objet d'études, comme le travail de référence de White et White (1993), ces auteurs se sont surtout attardés sur les évolutions macro-sociales et sur les initiatives des entrepreneurs institutionnels, en particulier des galeristes. Cette approche limitée des différents membres interagissant autour du déclin du Salon a conduit plusieurs auteurs à émettre des critiques vis-à-vis de ce travail (voir par exemple Brouillon, 1986 ; Galenson & Jensen, 2002 ; Vaisse, 1995). Il semble donc possible, en prenant en compte l'ensemble des membres du champ, de contribuer à la fois à l'étude de la désinstitutionnalisation des ECCs et à l'analyse du déclin du Salon.

LE SALON

Le Salon a été choisi comme événement pour étudier les dynamiques qui conduisent à la désinstitutionnalisation d'un ECC et les conséquences d'un tel déclin sur le champ car il n'existe pas aujourd'hui l'équivalent d'un ECC aussi dominant dans le champ des Beaux-Arts.

Soutenu par Louis XIV, le « Salon de Paris » (le Salon) a été fondé en 1667 par l'Académie royale de peinture et de sculpture (l'Académie). Cette exposition annuelle ou biennale constituait la principale attraction culturelle au 19^e siècle (voir par exemple Mainardi, 1989 ; White & White, 1993). Selon Hauptmann (1985), entre 1830 et 1848, plus d'un million de visiteurs se pressait à chaque exposition et le public était tellement nombreux que certaines années, le Salon devait rester ouvert pendant trois mois (Lemaire, 2004).

Cet ECC central aidait les membres du champ à faire sens de la production artistique. Le système fonctionnait de la manière suivante. Les artistes soumettaient leurs œuvres à un jury qui décidait quels travaux pouvaient être exposés. Le jury du Salon était dominé par les membres de l'Académie qui, eux-mêmes, étaient des artistes et perpétuaient, ainsi, un système de sélection par les pairs (Wijnberg & Gemser, 2000). Les artistes acceptés bénéficiaient d'une publicité considérable. En effet, tous les membres du champ (critiques, collectionneurs, représentants de l'État, marchands d'art et artistes) venaient au Salon afin de découvrir, commenter et ainsi faire sens de la production artistique. Parmi eux, les critiques les plus influents comme les écrivains Stendhal, Zola ou Baudelaire (Bouillon, 1986), venaient au Salon et tenaient des rubriques très suivies dans les journaux. La critique s'est d'ailleurs considérablement développée avec le Salon et est devenue extrêmement populaire (Wrigley, 1993). En analysant la presse écrite française, Parsons et Ward (1986) ont relevé 65 articles traitant du Salon en 1852, 426 en 1860 et 1 619 en 1870. Les critiques sont alors devenus très influents et cela leur a permis de convaincre les collectionneurs que le style de peinture exposé au Salon représentait la vraie définition de l'art et, ainsi, de stimuler les ventes.

Initialement créé pour être le lieu d'exposition des plus belles œuvres, le Salon est progressivement devenu l'endroit où la réputation se construisait ainsi que le marché pendant lequel la peinture était vendue (Mainardi, 1989, 1993 ; Moulin, 1987 ; Vaisse, 1995 ; White & White, 1993). À chaque Salon, des médailles et des distinctions étaient distribuées par le jury. Les historiens de l'art ont mis en évidence qu'obtenir une telle distinction favorisait l'accès à davantage de ressources, notamment financières. Rheims (1981) relate qu'en 1861, avant de commander son portrait, un riche homme d'affaires a convoqué son notaire ainsi que l'artiste choisi afin d'établir un contrat. Les termes étaient les suivants : l'artiste recevrait 1 000 francs si le portrait était refusé au Salon, 2 000 francs s'il était accepté, 3 000 francs s'il recevait une mention d'honneur et 5 000 francs s'il remportait un prix. De plus, au 19^e siècle, le marché des Beaux-Arts était encore peu organisé et le Salon représentait l'événement pendant lequel les artistes pouvaient entrer en contact avec leurs potentiels acheteurs. Tout d'abord avec l'État qui représentait le principal acquéreur et préférait acheter des peintures exposées au Salon plutôt que verser des pensions aux peintres (voir par exemple Mainardi, 1993 ; Monnier, 1995 ; Vaisse, 1995 ; White & White, 1993). Ensuite avec les marchands d'art les plus importants, comme Goupil et Cie, qui étaient très dépendants du Salon. En effet, ces marchands choisissaient les artistes en fonction de leur réputation au Salon (Whiteley, 1979) car leurs

bénéfices provenaient essentiellement de la reproduction des peintures populaires sous forme de gravures (Whiteley, 1983) et non de la commission obtenue lors de la vente du tableau original. Enfin, avec les riches collectionneurs privés, les bourgeois qui, influencés par les critiques, achetaient les peintures selon leur reconnaissance par le jury du Salon (Moulin, 1987). Hauptmann (1985 : 96) constate alors que « cela n'est pas exagéré que dire que la décision du jury [...] était pour l'artiste du 19^e siècle un choix fondamental dont dépendait son statut public et privé ». Le rejet ou l'acceptation à cette exposition pouvait faire ou, au contraire, briser la carrière d'un artiste (voir par exemple Assouline, 2002 ; Mainardi, 1993 ; White & White, 1993). En 1866, le peintre Jules Holtzapfel s'est d'ailleurs suicidé suite au rejet par le jury de ses œuvres soumises au Salon (Lemaire, 2004).

Cependant, tout au long du 19^e siècle, l'organisation du Salon est devenue de plus en plus critiquée et les pressions pour le changement se sont accumulées. Ainsi, à la fin du 19^e siècle, le Salon est devenu moins prédominant. En 1910, Daniel-Henri Kahnweiler, un marchand influent, représentant des artistes renommés comme Braque ou Picasso, demandait à ses artistes de ne pas exposer leurs œuvres au Salon car il considérait cela comme une perte de temps (Monnier, 1995).

MÉTHODOLOGIE

Pour réaliser cette étude de cas, nous avons utilisé la méthode historiographique qui lie les approches longitudinale et qualitative (Ventresca & Mohr, 2002). Cette méthode semble particulièrement bien adaptée pour rendre compte de la complexité des processus institutionnels. En effet, elle offre la possibilité de prendre en compte les acteurs d'un champ sur une longue durée tout en permettant un processus exploratoire favorisé par une méthode qualitative. Les étapes de notre analyse sont décrites dans l'**annexe 1** et précisées ici.

Collecte de données

Pour répondre aux deux questions de recherche, des pratiques utilisées en histoire (Passmore, 1958 ; Startt & Sloan, 1989), que Farjoun (2002 : 854) recommande, ont été utilisées. Ainsi, nous avons collecté des sources primaires et secondaires (Goodman et Kruger, 1998) selon un processus itératif.

Nous avons privilégié les données de source contemporaine quand cela était possible (Godelier, 2005). Des données d'archives couvrant la période 1830-1920 ont été obtenues en utilisant la documentation accessible par l'Institut national de l'histoire de l'art (INHA) et la Bibliothèque nationale de France (BnF) à Paris (**annexe 2**). Plus précisément, les données provenant de sources contemporaines comme les livrets du Salon, des correspondances entre des vendeurs d'art et des artistes ainsi que des articles écrits par les critiques dans les journaux (*L'Artiste*, *la Chronique des Beaux-Arts et de la Curiosité* et le *Mercure de France*) ont été recueillies. Pour obtenir des informations sur la cotation des peintres, des données ont été collectées dans les archives

de l'Hôtel Drouot où les principales ventes des œuvres avaient lieu à cette époque.

Les données secondaires recueillies sont des biographies de peintres et de marchands d'art (Assouline, 2002), des analyses portant sur les mouvements artistiques (Rewald, 1989), sur la vie artistique de l'époque (Martin-Fugier, 2007 ; Vaisse, 1995 ; White & White, 1993), sur le Salon (Mainardi, 1993) ou encore des ouvrages d'historiens avec un intérêt pour le contexte économique et social de l'époque (Levy Leboyer & Bourguignon, 1985). Une liste complète des sources secondaires finalement mobilisées dans le texte est proposée en **annexe 3**.

Le risque de cette approche historiographique est d'être dépassé par la masse des données. Nous nous sommes donc efforcés de les sélectionner en fonction de leur pertinence pour répondre aux questions posées et non pas seulement parce qu'elles présentaient un intérêt général (Golder, 2000 ; Goodman & Kruger, 1988).

Analyse de données

Tout comme le recueil, l'analyse de données a suivi la méthode historiographique qui est, dans ce domaine, assez spécifique. Il est possible de distinguer trois étapes (voir notamment Golder, 2000 ; Gottschalk, 1969). La première étape consiste en l'évaluation des sources. Comme préconisé par Goodman et Kruger (1988), nous avons déterminé si ces sources pouvaient être intégrées afin de répondre aux deux questions soulevées. Pour ce faire, nous avons évalué les sources en les comparant les unes aux autres. Cette évaluation portait sur la crédibilité des sources (appelée validité externe par les historiens) mais également sur les biais possibles des auteurs (validité interne). Cette seconde dimension est particulièrement importante dans le cas présent, d'une part parce que les acteurs contemporains du Salon avaient, sur celui-ci, des idées fréquemment très tranchées, ensuite parce que notre approche reposait sur l'analyse de leur adhésion au Salon ou de leur rejet de celui-ci. La crédibilité des sources a été évaluée en suivant les principes de la méthode historique (Gottschalk, 1969 ; Langlois & Seignobos, 1992 [1898]) :

1. En privilégiant toujours les sources primaires.
2. En considérant que plus une information se retrouvait dans diverses sources, plus elle était crédible.
3. En considérant que chaque source (en particulier les jugements d'opinion qui sont au cœur de notre matériau) a un biais spécifique et en nous efforçant de la confronter avec une source opposée.
4. En tenant pour vrais les événements et les interprétations qui font consensus.

Dans l'affirmative, il est possible de produire de la connaissance et de garantir une vision globale assez fidèle du processus étudié (Loilier & Tellier, 2004 ; Weick, 1993). Nous avons ainsi pu « présenter des conclusions, en utilisant ces faits comme des éléments de preuve qui soutiennent ces conclusions, ainsi que les raisons affirmant le caractère raisonnable de cette position » (Goodman & Pryluck, 1974 : 309-310).

La deuxième étape concerne l'analyse et l'interprétation des données. Pour ce faire, nous avons organisé ces données sous des formes intermédiaires. La première a été sous la forme d'une prise intensive de notes sur les textes (Ventresca & Mohr, 2002). Nous avons également constitué des fichiers afin de regrouper les données quantitatives et de favoriser la recherche systématique de variables. Ces données ont ensuite été organisées dans des formats intermédiaires comme des tableaux qui favorisent la synthèse et aident à ne retenir que les éléments les plus importants (cf. **annexe 4** pour un exemple de tableau intermédiaire portant sur la première période d'analyse). Ces tableaux ont également été accompagnés de prise de notes.

La troisième étape est la mise en forme de ces données afin de pouvoir les présenter et d'en tirer des conclusions. Cela implique de sélectionner les données qui seront présentées (voir par exemple **annexe 4**) et de les ordonner. Pour cela, nous avons choisi deux méthodes suggérées par Langley (1999) pour réaliser une analyse longitudinale : la technique narrative et le découpage temporel.

La technique narrative est particulièrement bien adaptée « pour organiser les données quand le temps joue un rôle important et qu'un cas unique offre des incidents riches et divers » (Chiles, Meyer, & Hench, 2004 : 505). Utilisant les différentes sources de données collectées et notamment les tableaux intermédiaires, un récit a été rédigé en organisant de manière chronologique le processus qui a conduit à la désinstitutionnalisation du Salon. Ce récit permet une compréhension en profondeur de ce processus.

Ensuite, à partir du récit, la méthode du découpage temporel a été appliquée. Le processus de désinstitutionnalisation du Salon a ainsi été décomposé en différentes périodes qui restent cependant liées (Langley, 1999). Cette méthode de découpage temporel est particulièrement adaptée à l'analyse de processus organisationnel non linéaire et « permet la constitution d'unités d'analyse comparables pour l'exploration et la réplcation d'idées théoriques » (Langley, 1999 : 703). Le processus de désinstitutionnalisation du Salon a ainsi été décomposé en quatre périodes¹, chacune d'elles débutant par un changement important.

(1) *Les premières contestations internes (1830-1873)*. À partir de 1830, Hauptmann (1985) évoque les premières plaintes importantes à l'encontre du système du Salon. Ces contestations, aussi bien internes au Salon qu'externes, ne cessent de croître pendant cette première période.

(2) *Les expositions collectives des impressionnistes (1874-1880)*. Cette deuxième période commence avec un changement important, la première exposition collective impressionniste en 1874. C'est la première fois qu'un groupe d'artistes organise une exposition alternative en même temps que le Salon et prévue pour se renouveler périodiquement.

(3) *L'émergence de deux systèmes distincts (1881-1889)*². Le retrait de l'État comme soutien officiel du Salon en 1881 marque le début de cette troisième période. Ce retrait est suivi par l'émergence d'une alternative crédible par rapport au Salon, le système « marchand-critique » (White & White, 1993).

1. Cette périodisation a été validée auprès d'historiens spécialistes du Salon et de la période.

2. Des efforts particuliers ont dû être faits pour reconstituer cette troisième période car il s'agit d'une période charnière pour laquelle de nombreuses archives ont disparu.

(4) *Le déclin du Salon (1890-1920)*. Une scission à l'intérieur de l'association artistique en charge d'organiser le Salon est à l'origine de la quatrième période en 1890. Cette scission interne marque la fin de la prédominance du Salon. Bien que l'année 1920 ne soit pas une année de rupture en elle-même, cette date a été retenue pour la fin de cette étude car la perte d'influence du Salon à partir de ce moment est établie.

Grâce à cette méthodologie, à chaque période les actions des membres du champ ont été mises en évidence. Cela permet de comprendre comment les actions réalisées à une période donnée peuvent conduire à des changements dans cette même période mais aussi influencer des actions dans la période suivante. Ainsi, à travers cette approche processuelle (Grenier & Josserand, 1999), il est possible d'observer comment le contexte a évolué, comment les tendances se sont accentuées (Langley, 1999), mais aussi comment les positions des membres du champ par rapport au Salon se sont modifiées.

LE PROCESSUS DE DÉSINSTITUTIONNALISATION DU SALON, 1830-1920

Les premières contestations internes (1830-1873)

Malgré des changements politiques, la France connaît une période de prospérité et le Salon accroît son pouvoir d'attraction en étant considéré comme l'événement le plus important pendant lequel les tendances sont définies, l'art discuté et les œuvres vendues. Tout d'abord, le Salon reçoit le soutien politique des différents régimes : le régime libéral plus connu sous le nom de « monarchie de Juillet » en 1830, puis la République proclamée en 1848 et, enfin, le Second Empire établi par Louis Napoléon Bonaparte en 1852. De plus, le Salon bénéficie du soutien des représentants de l'État et des collectionneurs qui achètent principalement au Salon en fonction de l'avis donné par le jury et les critiques.

Cependant, la position dominante grandissante du Salon devient de plus en plus problématique pour deux raisons. Les pressions démographiques sont les premières à s'accumuler (White & White, 1993). Elles sont liées en partie au nombre d'artistes qui ne cesse de croître pendant cette période. En 1843, deux mille personnes sont recensées comme « artistes peintres » à Paris (Hauptmann, 1985). Ces artistes, toujours plus nombreux, produisent un nombre croissant d'œuvres qu'ils soumettent au Salon. Cela rend très difficile le maintien d'un système conçu à l'origine pour quelques centaines d'œuvres. En 1843, plus de 4 000 œuvres ont été soumises et seulement 1 637 acceptées. Un critique calcula alors que le jury a eu environ une minute pour évaluer chaque œuvre (Hauptmann, 1985). Ainsi, le Salon, victime de son succès, devient de plus en plus grand et en dépit de changements successifs des lieux d'exposition dans le dessein d'accroître l'espace disponible, les œuvres sont exposées du sol au plafond (**illustration 1**).

Illustration 1. Le Salon de 1868 par Gustave Doré



Source : Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes.

Cette mauvaise disposition des œuvres est d'ailleurs un grand sujet de polémique parmi les artistes et les critiques (Ward, 1991). De nombreux projets de réforme du Salon sont alors publiés et les artistes soumettent régulièrement des pétitions au Parlement pour obtenir une réforme, mais sans succès (Lemaire, 2004).

Parallèlement, le jury du Salon est devenu de plus en plus conservateur au cours du siècle et fermé à toute innovation. Il ne cesse d'imposer ses vues en matière de peinture (Regan, 2004) et prescrit des normes qui reflètent le goût académique pour les thèmes historiques, mythologiques et bibliques, le respect du passé (notamment de l'Antiquité et de la Renaissance), et le savoir-faire pictural, en particulier le dessin classique (plus valorisé que la couleur). C'est selon ces standards spécifiques que les œuvres sont évaluées par le jury. Les peintres qui se conforment à ces règles comme Meissonnier, Cabanel et Bougereau sont acclamés au Salon et leurs peintures se vendent à des prix élevés. Ceux qui se sont opposés à cette vision de l'art, comme les réalistes ou ceux qui vont devenir les impressionnistes, sont rejetés. En 1863, le jury refuse notamment le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet car cette peinture représentait une femme nue entourée de deux hommes habillés. Le jury considère la nudité acceptable dans les peintures historiques et allégoriques, mais la présenter dans des scènes contemporaines et sans idéalisation est considéré comme indécent. Après avoir vu les œuvres refusées, l'empereur Napoléon III décrète que le public doit pouvoir juger par lui-même ces tableaux et décide l'organisation d'un « Salon des Refusés » en parallèle du Salon officiel. Cependant, cette initiative fut un échec aussi bien public que critique

(Hauptmann, 1985).

Malgré de nombreuses critiques, les artistes n'avaient d'autre choix que d'être présents au Salon officiel pour se faire un nom, comme l'écrit Gustave Courbet en 1847 :

Il existe un biais chez ces messieurs du jury : ils refusent tout ce qui n'appartient pas à leur école [...] Ceci ne me tracasse pas pour ce qui est de leur jugement, mais pour se faire un nom on doit exposer et, malheureusement, c'est la seule exposition qui soit. (cité dans Galenson & Jensen, 2002 : 8)

La présence au Salon était nécessaire pour accéder au public et vendre ses œuvres. En être exclu avait des conséquences extrêmement préjudiciables, comme le décrit Monet dans une lettre écrite à un mécène dont il espère l'appui, après avoir été rejeté une fois de plus du Salon en 1869 :

Ce fatal refus me retire presque le pain de la bouche, et malgré mes prix bien peu élevés, marchands et amateurs me tournent le dos. Cela surtout est attristant, de voir le peu d'intérêt qu'on porte à un objet d'art qui n'a pas de cote. (Rewald, 1989 : 151)

Dans les années 1860, une nouvelle génération de marchands d'art essaie de promouvoir les peintres innovants comme Manet, régulièrement rejetés du Salon. Paul Durand-Ruel, considéré par les historiens comme l'incarnation de cette nouvelle génération de marchands (Green, 1987 ; Jensen, 1988 ; Whiteley, 1979 ; White & White, 1993), adopte une nouvelle stratégie. Il achète des peintures d'artistes innovants, pour lesquels il n'existe pas encore de demande, en anticipant leur succès. La rupture avec la tradition n'est alors pas considérée comme un problème, mais au contraire comme valorisable en soi. Cependant, même si Durand-Ruel édite lui-même une revue destinée à promouvoir les œuvres innovantes, peu de critiques soutiennent cette initiative à l'instar de Zola qui écrit en 1866 dans le journal *l'Événement* que s'il avait assez d'argent, il achèterait une toile de Manet (Lemaire, 2004). Parallèlement, peu de collectionneurs sont prêts à acheter les œuvres de tels artistes et à soutenir ainsi le développement de ce marché alternatif (Distel, 1989).

Les expositions collectives impressionnistes (1874-1880)

Durant cette période de récession économique, le Salon reste l'évènement le plus important et populaire du champ. Il représente toujours le meilleur moyen pour un artiste d'obtenir réputation et fortune. La majorité des marchands d'art, des collectionneurs et des représentants de l'État soutiennent le Salon et achètent au Salon.

Les mêmes facteurs de tensions au sein du Salon demeurent, que ce soit les pressions démographiques ou le rejet de l'innovation par le jury. Le nombre d'œuvres présentées évolue de 2 067 en 1872 au chiffre record de 7 311 en 1880, rendant l'exposition pratiquement impossible à organiser en dépit des galeries additionnelles (Mainardi, 1993). Le jury du Salon continue de refuser les œuvres les plus innovantes. Cézanne soumet ainsi à huit reprises son travail de 1874 à 1884 et n'est admis qu'une seule fois (Rewald, 1961). Les artistes exclus éprouvent des difficultés à obtenir une certaine reconnaissance. La nouvelle génération de marchands qui a essayé de vendre ces œuvres innovantes ne parvient pas à convaincre les collectionneurs. En 1874, Durand-Ruel doit même cesser de soutenir ces artistes en raison d'un manque de fonds (Assouline, 2002).

Pourtant, en 1874, un groupe de peintres régulièrement rejetés par le jury organise une exposition alternative à celle du Salon. Pour la première fois, des peintres créent une société coopérative ayant pour but d'organiser régulièrement des expositions et des ventes collectives pendant le Salon (Bouillon, 1986). C'est une innovation importante car aucun artiste n'avait encore osé organiser de telles contre-expositions de façon régulière (Galenson & Jensen, 2002). La première exposition du groupe en 1874 est un scandale public et un échec financier (Bodelsen, 1968 ; White & White, 1993). Les critiques qui avaient déjà réclamé des expositions organisées par des artistes, sans intervention des marchands d'art, célèbrent l'initiative (Bouillon, 1986 ; Galenson & Jensen, 2002) mais n'apprécient pas la peinture exposée. Certains déclarent même que les œuvres présentées ne sont pas des peintures mais de simples « impressions », un nom que le groupe décide d'adopter par provocation, s'appelant lui-même les « impressionnistes ». La réaction du public reste également mitigée. Alors que 400 000 personnes visitent le Salon en 1874, elles ne sont que 3 500 à l'exposition impressionniste et la plupart d'entre elles viennent attirées par le scandale (Rewald, 1961). Malgré ce premier échec, le groupe persévère. De 1874 à 1886, huit expositions impressionnistes sont organisées. La quatrième exposition, en 1879, est la première financièrement bénéficiaire. Elle est également mieux accueillie par les critiques (Rewald, 1961). Cependant, cette alternative ne permet pas d'assurer la réputation des peintres ni leurs ressources financières. Le Salon reste le passage obligé. Ainsi, plusieurs artistes innovants comme Renoir, Sisley ou Cézanne continuent à soumettre leurs œuvres au jury du Salon (Bouillon, 1986). Dans une lettre de mars 1881 à son marchand, Durand-Ruel, qui lui reproche ses envois au Salon, Renoir les justifie ainsi :

Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon. Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a 80 000 qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit (...) Mon envoi au Salon est tout commercial. En tout cas, c'est comme certaines médecines. Si ça ne fait pas de bien, ça ne fait pas de mal. (reproduit dans Venturi, 1939 : 115)

L'émergence de deux systèmes distincts (1881-1889)

Au début des années 1880, la situation politique se stabilise. Pour la première fois, le gouvernement républicain décide de limiter l'influence de l'État dans le domaine des arts. Suite aux pressions démographiques qui ont conduit à l'immense Salon de 1880, l'État décide de retirer son soutien officiel en 1881, offrant ainsi aux artistes l'occasion d'organiser le Salon eux-mêmes (Monnier, 1995 ; Vaisse, 1995). Tous les artistes ayant été admis au Salon au moins une fois sont invités à élire un comité responsable de l'organisation. Cette organisation naissante est, par la suite, devenue la Société des Artistes français (SAF). Elle est largement dominée par des artistes voulant poursuivre la tradition du Salon. Malgré ce changement, le Salon continue d'être un succès populaire et le lieu où se vendent les œuvres. Même si la République a réduit son influence, les représentants de l'État comme les marchands et les collectionneurs continuent d'acheter au Salon, en fonction de la reconnaissance du jury. Les deux facteurs de tension que sont les pressions démographiques et le rejet de l'innovation par le jury demeurent.

Si le Salon reste dominant, un nombre croissant de membres du champ sont insatisfaits du système en place. Les critiques trouvent le Salon de plus en plus ennuyeux en raison même de l'absence d'innovation. Guy de Maupassant écrit ainsi en 1882 : « Oh ! Qui nous débarrassera du Salon, scie annuelle, éteignoir des personnalités » (cité dans Lemaire, 2004 : 224).

En parallèle, les multiples initiatives des artistes et des marchands pour proposer des alternatives au Salon se développent. Une nouvelle exposition régulière, le Salon des Indépendants, voit le jour en 1884 sans remise de prix, ni jury, afin de s'opposer au Salon de la SAF et de briser son monopole. De nouveaux marchands s'intéressent à l'art innovant. Si Durand-Ruel est considéré comme le pionnier, d'autres marchands d'art comme Georges Petit ou Théo Van Gogh, ce dernier chez Boussod Valadon, imitent sa stratégie dans les années 1880. Ces marchands assurent la promotion des artistes innovants par des expositions individuelles et de groupe dans leurs galeries. Meublées luxueusement, ces galeries offrent une intimité avec les œuvres que ne peut proposer le Salon (Monnier, 1995 ; Ward, 1991) (*illustration 2*).

Illustration 2. « La galerie Durand-Ruel, rue Laffitte, en 1893 ». Gravure anonyme



Source : Paris, Bibliothèque nationale, département des Estampes

Afin d'accroître la légitimité de ces artistes innovants, les marchands d'art travaillent en étroite collaboration avec les critiques et les associent au processus de sélection (Becker, 1982 ; Jensen, 1994 ; White & White, 1993 ; Wijnberg & Gemser, 2000). Enfin, bien qu'une nouvelle génération de bourgeois apprécie ce type de peinture considéré comme plus élitiste (Assouline, 2002 ; Distel, 1989 ; Mainardi, 1989 ; Ward, 1991), ils ne constituent pas pour autant une masse critique suffisamment importante pour permettre le développement d'un marché alternatif au Salon. Cette masse est atteinte lorsque ces nouveaux bourgeois sont rejoints par de riches collectionneurs américains qui commencent à acheter massivement des impressionnistes notamment après l'exposition organisée par Durand-Ruel à New York en 1886, « Les Impressionnistes de Paris » (Distel, 1989 ; Rewald, 1961). Cela conduit à une augmentation des ventes. Avec la circulation constante des œuvres dans des ventes successives, une spirale ascendante se crée et les prix des œuvres les plus innovantes augmentent (Green, 1987).

Le déclin du Salon (1890-1920)

Cette période débute avec deux décennies d'expansion (précédant la première Guerre Mondiale) connues sous le nom de « Belle Époque ». Elle marque le triomphe à la fois de la République et de la nouvelle bourgeoisie. Le Salon est alors contesté en interne. Comme le jury n'a pas dramatiquement modifié les pratiques de sélection après le retrait de l'État en 1881, des académiciens, opposés à la direction de la SAF jugée trop libérale dans sa conception de l'art, veulent revenir à une conception plus élitiste du Salon, avec un plus petit nombre d'œuvres acceptées permettant une disposition plus élégante (Mainardi, 1989). En 1890, cela conduit à une scission entre la SAF, qui continue à organiser le Salon comme une immense exposition, et une nouvelle société, la Société Nationale des Beaux-Arts (SNBA), qui organise un Salon annuel concurrent. Ces deux Salons restent cependant extrêmement conventionnels et les critiques les trouvent de plus en plus ennuyeux. En 1894, un critique renommé, Charles Morice (1894 : 62) écrit que ces Salons accueillent « les imitations les plus serviles des modèles les plus conventionnels, ou le plagiat des tendances récentes ».

En parallèle, des expositions alternatives se développent comme le Salon d'Automne créé en 1903 et accueillent les œuvres les plus innovantes. L'État reconnaît cette évolution et diversifie les expositions dans lesquelles les acquisitions officielles sont réalisées. Si après la scission de la SAF et la création de la SNBA, l'État continue à acheter uniquement dans ces deux Salons, en 1903, il achète 15 peintures au Salon d'Automne et en 1905, 22 au Salon des Indépendants (Vaisse, 1995).

En plus de ces diverses expositions rencontrant un succès croissant, les alternatives proposées par les marchands d'art se développent et posent les bases de ce qui va devenir le marché contemporain de l'art au XXe siècle (Moulin, 1987). Les nouvelles tendances artistiques, consacrées par la critique dès 1892 (Venturi, 1939), constituent un marché spéculatif et lucratif qui s'étend ainsi que le nombre des galeries (Distel, 1989). Selon Huston (1989, cité dans Rodriguez, 2002 :

128), l'index de la *Chronique des Arts et de la Curiosité* recense 15 expositions dans des galeries privées en 1880, 27 en 1890 et 117 en 1900. Se lance une nouvelle génération de marchands d'art, comme Daniel Henri Kahnweiler qui expose les cubistes ou Ambroise Vollard, qui expose les fauves. Parallèlement, les nouveaux collectionneurs recherchent des œuvres toujours plus innovantes et développent des rapports étroits avec ces nouveaux marchands d'art qui sont à la fois des vendeurs et des conseillers, voire constituent des collections entières pour des amateurs (Assouline, 2002 ; Green, 1987 ; Monnier, 1995).

Les archives de l'Hôtel Drouot révèlent que les prix des œuvres d'artistes liés à la tradition du Salon et de l'académisme diminuent sur cette période alors que les prix des peintres ayant reçu leur consécration hors du Salon augmentent. Par exemple, le prix des œuvres de Meissonier, peintre reconnu de l'art académique (King, 2006) qui a reçu cinq médailles au Salon, chute drastiquement. L'une de ses œuvres, *La Lettre d'amour*, vendue aux enchères pour 43 500 francs en 1890, repasse en 1910 et est acquise pour 23 100 francs. Au cours de la même période, le prix des œuvres de Monet, qui n'a jamais reçu une médaille au Salon et a souvent été rejeté par le jury, augmente considérablement. En 1890, l'un de ses paysages des bords de Seine se vend pour 1 750 francs, alors qu'un paysage comparable se vend 27 000 francs en 1912. Enfin, en 1920, pendant la même enchère, un paysage peint par Meissonier est vendu 2 000 francs, alors qu'un autre de Monet est adjugé à 79 000 francs. Ainsi, la reconnaissance au Salon n'est plus une étape nécessaire pour obtenir réputation artistique et fortune.

DISCUSSION ET CONCLUSION

Cette recherche permet de compléter les travaux existants sur les ECCs (Lampel & Meyer, 2008) en étudiant leur désinstitutionnalisation. Alors que les travaux existants ont insisté sur la manière dont ces événements assurent leurs rôles de coordination (Anand & Jones, 2008 ; Garud, 2008), l'analyse du processus de désinstitutionnalisation suggère qu'il faut considérer les ECCs comme une forme de coordination dans un champ qui ne peut être tenue pour acquise, mais doit être considérée comme susceptible de périliter. Plusieurs contributions peuvent être tirées de cette étude. Celles-ci portent sur le processus de désinstitutionnalisation des ECCs et sur les conséquences, sur l'organisation du champ, de leur déclin. Les résultats permettent également des apports à l'étude plus générale du processus de désinstitutionnalisation.

Contributions à l'analyse de la dynamique du processus de désinstitutionnalisation des ECCs

L'étude de cas permet de mettre en évidence plusieurs facteurs dont la combinaison explique le déclin de l'ECC.

Comme le suggèrent les récents travaux sur les processus institutionnels (par exemple Bartley, 2007), l'étude de cas montre que le déclin

d'un ECC implique de multiples acteurs, et que ce déclin est le résultat de leurs interactions. Le **tableau 1** reprend les différentes catégories d'acteurs, le soutien que chacune de ces catégories accorde au Salon, et l'évolution de ce soutien. Il est possible d'observer un désaveu croissant des membres du champ qui, sur la dernière période, se sont, dans leur très grande majorité, détournés du Salon. Ce tableau montre que l'on assiste à une accumulation de rejets, et que celle-ci s'accélère, les périodes devenant plus courtes, avec un point d'équilibre (dans les années 1880) où deux systèmes cohabitent, avant que le déclin ne l'emporte ensuite.

Tableau 1. Évolution des positions des membres du champ par rapport au Salon, 1830-1920

Période	1830-1873 Les premières contestations internes	1874-1880 Les expositions collectives impressionnistes	1881-1889 L'émergence de deux systèmes distincts	1890-1920 Le déclin du Salon
Membres concernés				
Jury du Salon	Fermé à l'innovation	Fermé à l'innovation	Fermé à l'innovation	Fermé à l'innovation
État	Soutient officiellement le Salon Achète au Salon	Soutient officiellement le Salon Achète au Salon	Ne soutient plus le Salon Achète au Salon	N'achète plus au Salon Achète dans les expositions alternatives
Marchands d'art	La plupart achètent ce qui est célébré au Salon Un nombre très limité achète des peintres innovants	La plupart achètent ce qui est célébré au Salon Un nombre très limité achète des peintres innovants	Un nombre limité achète ce qui est célébré au Salon Les principaux achètent des peintres innovants	Achètent des peintres innovants
Artistes exclus du Salon	Se plaignent du taux et du processus de sélection La plupart soumettent leurs travaux à la sélection du jury	Se plaignent du taux et du processus de sélection La plupart soumettent leurs travaux à la sélection du jury Les impressionnistes organisent régulièrement leur propre exposition	Peu soumettent leurs travaux à la sélection du jury La plupart exposent dans les galeries des marchands d'art Les impressionnistes organisent régulièrement leur propre exposition	Exposent dans les galeries des marchands d'art Exposent dans les expositions alternatives
Critiques	Soutiennent le style du Salon	La plupart soutiennent le style du Salon Un nombre limité soutient les peintres innovants	La plupart rejettent le style du Salon La plupart soutiennent les peintres innovants	Soutiennent les peintres innovants Sont associés aux marchands d'art dans le processus de sélection
Collectionneurs	Achètent ce qui est célébré au Salon	Achètent ce qui est célébré au Salon Un nombre très limité achète des peintres innovants	La plupart achètent ce qui est célébré au Salon Un nombre plus important achète des peintres innovants	Achètent des peintres innovants

Note. Plus la couleur de la case s'assombrit, plus les membres du champ concernés soutiennent le Salon et inversement.

L'analyse suggère que cette accumulation progressive d'opposants à l'ECC ainsi que l'accélération peuvent être expliquées par quatre différents facteurs qui se sont progressivement mis en place. C'est l'interaction entre ces différents facteurs et leur dynamique commune qui ont conduit à la désinstitutionnalisation de l'ECC et non la présence d'un facteur en particulier (**tableau 2**).

Tableau 2. Évolution des facteurs conduisant à la perte de légitimité d'un ECC

Période	1830-1873	1874-1880	1881-1889		1890-1920
	Les premières contestations internes	Les expositions collectives impressionnistes	L'émergence de deux systèmes distincts		Le déclin du Salon
Contradictions internes de l'ECC (jury et artistes rejetés)				Effet de seuil	
Travail institutionnel de remise en cause (marchands, critiques et artistes rejetés)					
Existence d'une masse critique (critiques et collectionneurs)					
Pressions institutionnelles normatives et mimétiques (collectionneurs)					

N.B. : La zone est grisée lorsque le facteur contribue à la perte de légitimité du Salon. En italique sont indiqués les membres du champ impliqués dans le développement de chacun de ces facteurs.

Le premier facteur est l'accumulation de pressions internes, issues des désaccords entre le jury et les artistes. Ces désaccords résultent de divergences artistiques, mais aussi plus généralement de la « pression démographique » que des milliers d'artistes désireux d'être exposés exerçaient sur le jury et le Salon. Comme l'ont montré White et White (1993), le système du Salon est mis à mal lorsque le nombre des œuvres présentées augmente dans des proportions telles que le système existant ne permet plus d'en assurer la sélection d'une manière qui soit perçue comme équitable et rejette à la périphérie un nombre croissant d'artistes. Le jury est régulièrement critiqué pour sélectionner, à chaque fois, le même genre de peintures, et être aveugle à d'autres approches artistiques. Ce conservatisme constitue, par certains aspects, une solution aux pressions démographiques. Il est d'autant plus facile de procéder à la sélection que l'on n'admet qu'un petit nombre de tendances artistiques, ce qui engendre la frustration des rejetés nécessairement nombreux. Cela ne suffit pas cependant en soi à assurer le déclin de l'ECC. Ces frustrations se sont principalement incarnées durant des décennies par des pétitions et des articles dans les journaux et revues sans pour autant qu'une désinstitutionnalisation se produise.

Le deuxième facteur est la mise en œuvre d'un travail institutionnel de création d'alternatives. Ce travail institutionnel de remise en cause inclut la constitution d'alternatives durables pouvant se substituer à l'ECC. L'un des modes de coordination alternatif à un ECC centralisé est la constitution de multiples lieux décentralisés où ont lieu des événements (par les marchands et certains artistes) ainsi que leur légitimation (par des critiques). La coordination au sein du champ peut

alors changer de nature. Elle peut ne plus être centralisée dans un ECC unique pour être dispersée parmi une pluralité de lieux (dans le cas étudié, les galeries, les salons indépendants, les expositions de groupes d'artistes, les ventes aux enchères) et de membres (les marchands, les critiques). L'étude de cas montre que la constitution de ces alternatives permet à ces membres agissant comme des entrepreneurs institutionnels d'aligner leurs intérêts et leurs valeurs, ce qui n'était pas possible dans la situation précédente.

Le troisième facteur concerne la constitution d'une masse critique. En effet, si le travail institutionnel de constitution d'alternatives est nécessaire, il n'est cependant pas suffisant. Il ne conduit pas, à lui seul, à la désinstitutionnalisation de l'ECC. Il faut qu'une masse critique de détenteurs de ressources matérielles (les collectionneurs) et symboliques (les critiques) les soutienne. L'existence d'une telle masse³ permet ainsi d'assurer la viabilité et la durabilité de ces alternatives (Boyd, 2005 ; Fischer, 1975, 1982). Le travail institutionnel de création et de structuration d'alternatives constitue une condition préalable à ce qu'une masse critique de membres se détache de l'ECC en place. En effet, comme pour l'étape précédente, la frustration de détenteurs de ressources comme les collectionneurs vis-à-vis du système en place ne conduit pas seule à la constitution d'alternatives. En revanche, le fait que ces alternatives existent offre à ces détenteurs de ressources la possibilité de se détacher de l'ECC et d'avoir recours à d'autres modes de coordination. Se constitue alors une communauté dans le champ qui réunit des membres rejetant l'ECC.

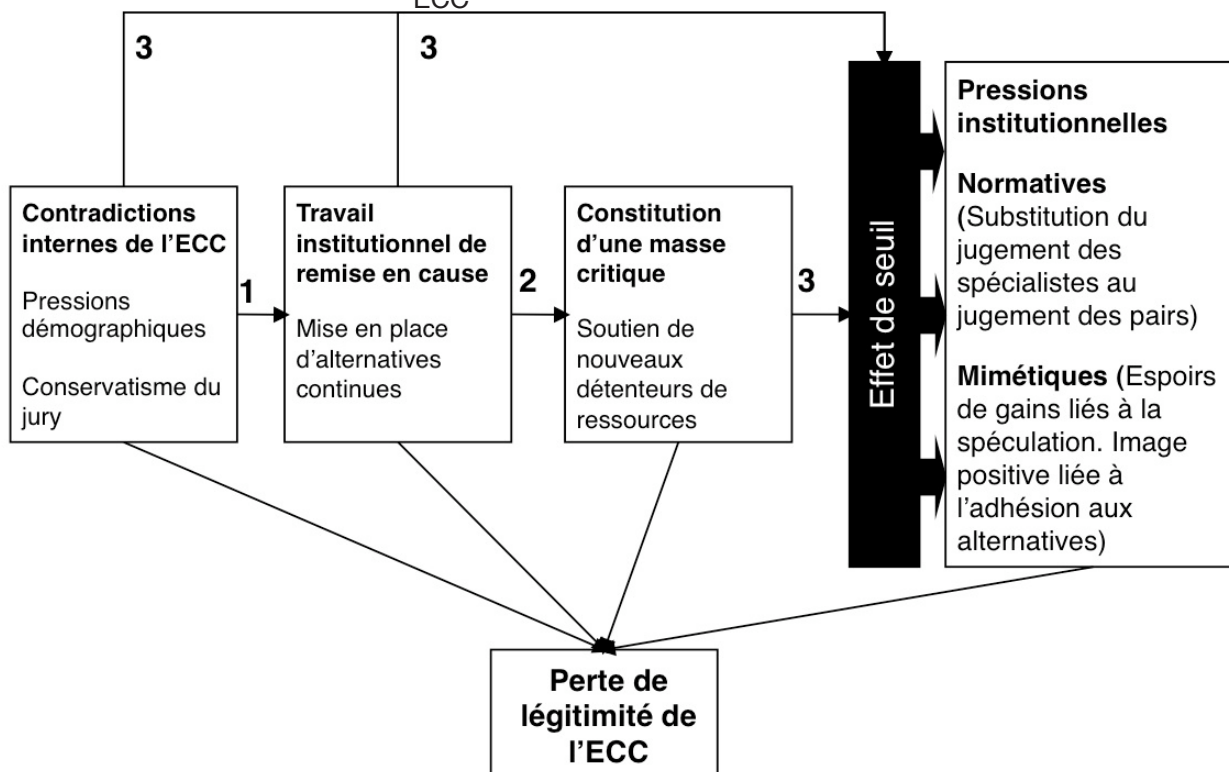
La constitution de cette masse critique permet d'assurer une pérennité au système alternatif mis en place par des marchands, des critiques et des artistes sans pour autant provoquer la remise en cause du Salon. Pour qu'une telle remise en cause ait lieu, il faut qu'un seuil soit franchi au-delà duquel des pressions institutionnelles s'exercent sur les membres du champ et les incitent à se détourner du Salon. Granovetter (1978) définit cet effet de seuil comme le point au-delà duquel les acteurs tirent un bénéfice supérieur en rejoignant un mouvement par rapport au coût de ce ralliement, et ce indépendamment de leurs préférences personnelles. Le seuil est ici franchi lorsque les alternatives obtiennent le soutien des collectionneurs américains, ainsi que des nouveaux bourgeois. Dès lors les nouveaux collectionneurs se tournent vers les alternatives plutôt que vers le Salon.

Au-delà de ce seuil, le quatrième facteur identifié entre en jeu. Ce sont alors des pressions institutionnelles qui se mettent en place et convainquent la très grande majorité des membres du champ de se détourner du Salon. Ces pressions institutionnelles sont normatives et mimétiques (selon la typologie développée par DiMaggio & Powell, 1983). Ces pressions sont normatives à travers le jugement d'intermédiaires spécialisés, en l'occurrence les critiques, qui se substitue à celui du jury et de la sélection par les pairs dans la distinction des artistes. Ces pressions sont également mimétiques. D'une part, les autres membres voient un intérêt croissant à rejoindre la masse critique de ceux qui ont déjà quitté l'ECC central, notamment à travers l'espérance de gains potentiels. D'autre part, l'adhésion au changement est renforcée par

3. Nous utilisons la notion de masse critique au sens de la sociologie urbaine, c'est-à-dire pour définir un ensemble d'acteurs suffisant pour assurer la stabilité d'une collectivité (Boyd, 2005 ; Fischer, 1975, 1982), et non au sens de la sociologie de la diffusion (Oliver et Marwell, 1993) qui ne dissocie pas masse critique et effet de seuil.

l'image positive qu'elle véhicule. L'étude montre que ce ne sont pas ces facteurs pris séparément qui permettent le déclin de l'ECC mais bien leur interaction. Tous sont nécessaires et aucun n'est suffisant pour provoquer un effet de seuil au-delà duquel s'exercent des pressions institutionnelles incitant les acteurs à abandonner le FCE. Le **schéma 1** ci-après rend compte de cette dynamique et de cette accumulation en trois mouvements.

Schéma 1. Un modèle dynamique de désinstitutionnalisation d'un ECC



Nous remercions deux évaluateurs pour cette suggestion et pour l'amélioration de ce schéma

Étudier la désinstitutionnalisation d'un ECC ne conduit pas à affaiblir ce concept mais, au contraire, à le renforcer en définissant mieux ses contours par comparaison avec d'autres formes de coordination. Ainsi, l'analyse de l'impact du déclin de l'ECC sur le fonctionnement du champ est d'autant plus importante.

Apports concernant les conséquences du déclin d'un ECC central dans un champ

Le déclin d'un ECC central et son remplacement par une autre forme de coordination ont des effets déconfigurateurs / reconfigurateurs du champ spécifique. L'étude montre que le déclin d'un ECC central a un impact sur la structure du champ et les relations au sein de celui-ci, sur les mécanismes de pouvoir dans celui-ci et surtout sur la temporalité du champ, ce qui le distingue d'autres institutions (**tableau 3**).

Tableau 3. Impact sur le champ de l'existence et du déclin d'un ECC

	ECC	Système alternatif à l'ECC
Structure du champ	Distinction claire centre / périphérie	Réseau
Répartition du pouvoir	Centralisée	Décentralisée
Nature du pouvoir	Systémique	Épisodique
Temporalité	Borne temporelle	Continue

L'existence d'un ECC contribue à la structuration du champ entre centre et périphérie. Être au centre, c'est être présent et reconnu au sein de l'ECC. Être à la périphérie correspond à en être exclu. En permettant de définir et de redéfinir périodiquement la valeur, de fixer la grandeur des travaux en concurrence, l'ECC fixe une structure de champ claire (Anand & Peterson, 2000). Cette distinction disparaît avec le déclin d'un ECC et l'émergence d'une forme beaucoup plus décentralisée de coordination en réseau. Dans cette configuration alternative, la coordination et l'information sont prises en charge par un réseau complexe de membres sans qu'un événement central puisse servir de point de référence et définir une structure claire du champ.

L'existence d'un ECC central dessine également une répartition du pouvoir dans le champ (Anand & Jones, 2008 ; Lampel & Meyer, 2008). Ceux qui contrôlent l'ECC détiennent un pouvoir important en décidant d'admettre ou de rejeter les impétrants désireux de participer à l'ECC et d'y être reconnus. Sont en revanche dépourvus de pouvoir tous les autres membres du champ qui dépendent de l'ECC (comme les marchands d'art, dans le cas étudié, qui ne peuvent qu'espérer vendre des tableaux des artistes reconnus au Salon). Cette structure de répartition du pouvoir entre centre et périphérie change avec le déclin de l'ECC et le passage à une organisation du champ en réseau. Dans cette nouvelle configuration, l'information est dispersée. L'enjeu est d'avoir accès à celle-ci. Le pouvoir est alors détenu par les membres qui sont placés aux nœuds de communication du champ, détiennent cette information et peuvent assurer ainsi la coordination. Il revient donc à ces intermédiaires qui assurent l'exposition des œuvres (les marchands) ou informent le public sur l'existence de ces expositions et expertisent la valeur des œuvres (les critiques).

Parallèlement, l'existence d'un ECC a également un impact sur la nature du pouvoir dans le champ. Lorsqu'un ECC est présent dans un champ, les relations de pouvoir sont durables. Les membres du champ qui contrôlent l'accès à cet ECC disposent d'un pouvoir « systémique » (Lawrence, Winn, & Deveraux Jennings, 2001) qui leur vient du contrôle de cette structure. En l'absence d'un ECC, le pouvoir devient beaucoup plus aléatoire, « épisodique » selon le vocabulaire utilisé par Lawrence *et al.* (2001). Les intermédiaires qui correspondent aux marchands et aux critiques dans notre étude sont alors engagés dans des négociations permanentes pour mobiliser et contrôler les réseaux adéquats dans un champ en perpétuelle mutation. Il devient beaucoup plus difficile de conserver durablement une position favorable, comme le montre la succession des générations de marchands.

Enfin, ce qui semble d'après l'étude de cas caractériser particulièrement les ECCs et les distinguer d'autres types d'institutions est l'existence d'une

temporalité dans le champ. Lorsqu'un ECC est en place, il agit comme une « borne temporelle » (Demil, Leca, & Naccache, 2001) dans le champ, c'est-à-dire comme un moment récurrent qui permet aux membres du champ de se coordonner en sachant à quelle date va se produire tel ou tel événement. Demil *et al.* (2001) indiquent que les acteurs savent l'importance d'être présents à ces bornes et s'organisent en conséquence. Cela dote les acteurs d'une vision du temps structurée autour de ces événements périodiques que sont les ECCs. En l'absence d'ECC, il n'y a plus de bornes temporelles partagées par l'ensemble des acteurs du champ. Le temps a une nature plus continue. En l'espèce, même si les vernissages dans les galeries peuvent constituer des événements, ils sont trop locaux pour configurer le champ. La temporalité des acteurs du champ ne se structure plus autour du rendez-vous annuel ou biennuel du Salon mais autour du renouvellement continu des galeries.

Apports à l'analyse du processus de désinstitutionnalisation

Si l'objectif principal de cette étude est d'analyser le processus et les conséquences sur un champ de la désinstitutionnalisation d'un ECC, il est toutefois possible d'en tirer quelques enseignements plus généraux sur ce processus.

Comme l'ont souligné Ahmadjian et Robinson (2001) et Maguire et Hardy (2009), il existe peu de travaux empiriques sur la désinstitutionnalisation. Parmi ceux-ci, cette étude est la seule, à notre connaissance, à prendre en compte les actions des différents membres impliqués sur une période aussi longue. Cela est rendu possible par la méthode historiographique utilisée (Ventresca & Mohr, 2002). En prenant en compte l'ensemble des membres du champ, elle permet d'échapper à la critique fréquemment adressée aux études néo-institutionnelles qui ne portent que sur un petit nombre d'acteurs, principalement les entrepreneurs institutionnels (voir Delmestri, 2006 ; Lounsbury & Crumley, 2007). En effet, il est nécessaire de dépasser la vision « hypermusclée » (Lawrence, Suddaby, & Leca, 2009 : 1) de l'entrepreneur institutionnel – dans laquelle un acteur unique, l'entrepreneur institutionnel, est seul à l'origine du changement institutionnel, et seul capable d'en assurer le bon déroulement en s'assurant des alliés – pour rendre compte de la complexité du processus et des interactions. Dans une telle approche, si les entrepreneurs institutionnels peuvent initier le déclin en proposant des alternatives, c'est l'ensemble des acteurs qui façonne le processus de désinstitutionnalisation et donne la conclusion.

L'étude montre que le processus de désinstitutionnalisation débute lorsqu'une institution peut être contestée, c'est-à-dire interprétée (Boltanski, 2009). Cette possibilité d'interprétation est introduite dans le cas étudié par l'inadéquation entre l'institution et la situation. Elle montre également que le processus de désinstitutionnalisation implique le développement d'une alternative à cette situation perçue comme dissonante. Cela implique un travail institutionnel de nature disruptive nécessaire afin qu'un processus de désinstitutionnalisation se produise. C'est la coalition de ces acteurs, et leur support mutuel qui vont conduire à la désinstitutionnalisation (cf. **tableau 1**).

Concernant le travail institutionnel disruptif, Lawrence et Suddaby (2006) indiquent qu'il est souvent fait de manière indirecte et progressive afin de réduire les oppositions possibles. Les membres ainsi engagés peuvent souligner la continuité existant entre les formes de coordination nouvelles et l'institution établie (Hargadon & Douglas, 2001 ; Rao, Monin, & Durand, 2003, 2005) ou mettre en évidence les avantages pour les membres centraux du champ de soutenir ce changement (Greenwood & Suddaby, 2006). Nos résultats montrent que la stratégie inverse, celle insistant sur une nette rupture avec le système en place, est également possible. Il s'agit dès lors de rallier une masse critique de soutien en mettant en avant non pas la continuité mais la radicalité de la rupture proposée.

Un parallèle peut être fait avec l'émergence du *rock and roll* aux États-Unis dans les années 1950. Ce nouveau type de musique radicalement différent, promu par des petites stations de radio, a rencontré les attentes d'un public nouveau, à savoir les *baby-boomers* blancs, qui ne se retrouvaient plus dans les romances prédominantes à l'époque (Peterson, 1990).

Cette étude contribue également à l'analyse du travail institutionnel de maintien (Lawrence & Suddaby, 2006). Conformément à la littérature (Angus, 1993 ; Jones, 2001), ce travail est initié par les élites (à savoir le jury, les artistes reconnus et les critiques dominants dans notre cas). Alors que Maguire et Hardy (2009) montrent que ces élites peuvent entreprendre un travail institutionnel « défensif » (*defensive work*) visant à adapter l'institution pour en éviter le déclin, le cas du jury donne l'exemple d'un maintien sans adaptation. Cela suggère qu'une analyse plus poussée doit conduire à distinguer plusieurs types de travail institutionnel de maintien, à étudier les différences entre les acteurs qui les effectuent, les spécificités du contexte dans lequel ils sont effectués, et leurs conséquences sur les processus institutionnels.

Enfin, à travers cette étude, il semble possible de suggérer qu'un travail défensif d'adaptation peut permettre de limiter le déclin d'un ECC, voire de l'éviter et propose ainsi un apport managérial pour les organisateurs des ECCs. L'enjeu, pour ces organisateurs, est d'incarner à la fois une tradition et une continuité et de prendre en compte l'innovation, sous peine de décliner. C'est d'ailleurs ce qui se produit dans les plus importants, et les plus résilients, des ECCs contemporains dans les activités créatives, à l'instar du Festival de Cannes. Si le Festival a une sélection officielle de films admis à concourir pour la Palme d'or, il a, en parallèle, encouragé le développement d'autres sélections qui accordent une place plus importante à des productions plus innovantes. Ces sélections ont lieu en même temps que le Festival de Cannes comme la « *Semaine de la critique* », fondée en 1962, qui propose une sélection de premiers et de seconds longs métrages. Ces événements permettent au Festival de Cannes de demeurer un ECC de taille acceptable en limitant la sélection officielle et en assurant aux festivaliers la possibilité de découvrir des cinématographies plus confidentielles et potentiellement plus innovantes.

Limite et voies de recherche futures

La principale limite concerne l'unicité du cas étudié. Si le recours à des exemples comme le Festival de Cannes suggère que les résultats ob-

tenus peuvent être généralisés, une recherche portant sur d'autres cas reste cependant nécessaire. De plus, les exemples auxquels nous faisons référence appartiennent à des champs culturels. Cela pose la question de savoir si la dynamique de désinstitutionnalisation des ECCs serait la même dans d'autres types de champ organisationnel.

Concernant les voies de recherche futures, l'analyse proposée ouvre de nouvelles perspectives concernant l'étude du processus de désinstitutionnalisation et des ECCs. Tout d'abord, cette étude empirique propose une analyse riche et détaillée du processus de désinstitutionnalisation, processus encore peu étudié. Comme le suggèrent Lawrence et Suddaby (2006), il est intéressant de porter une attention accrue aux actions des membres ainsi qu'aux motivations à la fois culturelles et stratégiques de celles-ci afin de rendre compte de la désinstitutionnalisation comme d'un processus complexe d'interactions entre ces membres aux intérêts et aux valeurs divers. C'est ce que s'efforce de faire cette recherche qui contribue ainsi à la tendance actuelle dans le néo-institutionnalisme consistant à s'intéresser plus aux agents, tout en rendant compte de leur encastrement institutionnel. Ensuite, cet article constitue une première étape dans l'étude des dynamiques du déclin des ECCs. D'autres recherches sur ce thème sont nécessaires afin d'éviter que les travaux sur les ECCs ne portent que sur leur émergence et leur influence sur la structuration et le développement des champs organisationnels. Il est important de rendre compte de la totalité de leur cycle de vie. Des recherches complémentaires sont également nécessaires pour déterminer s'il existe un seuil au-delà duquel un ECC central est si important que sa taille devient problématique et commence à menacer son maintien. Enfin, cette étude suggère qu'une autre voie de recherche consiste en l'analyse des situations où il existe plusieurs ECCs dans un même champ. Il serait alors intéressant d'étudier la façon dont ces ECCs se concurrencent ou se complètent, ainsi que les implications de cette diversité sur les visions, communes ou différentes, que les membres peuvent avoir de leur champ.

Remerciements : Nous tenons à remercier vivement Emmanuel Josserand ainsi que les trois évaluateurs anonymes pour la qualité et la richesse de leurs commentaires qui nous ont permis d'améliorer considérablement notre article. Nous souhaitons aussi remercier Narasimhan Anand, Jean-Pascal Gond, Royston Greenwood, Isabelle Huault, Sébastien Liarte, Isabelle Royer, André Spicer et Jean-Philippe Vergne pour leurs commentaires et suggestions sur des versions antérieures. Cet article a également pu être amélioré grâce aux présentations faites lors de séminaires de recherche comme le séminaire OTREG, les conférences de l'AOM et de l'AIMS. Enfin, une première version de cet article a reçu le prix Roland Calori décerné par l'AIMS en 2007.

Hélène Delacour est maître de conférences à l'université de Toulouse 1 Capitole et membre du CRM (Centre de Recherche en Management). Ses recherches portent sur l'innovation et le changement institutionnel et ce, principalement dans les industries culturelles.

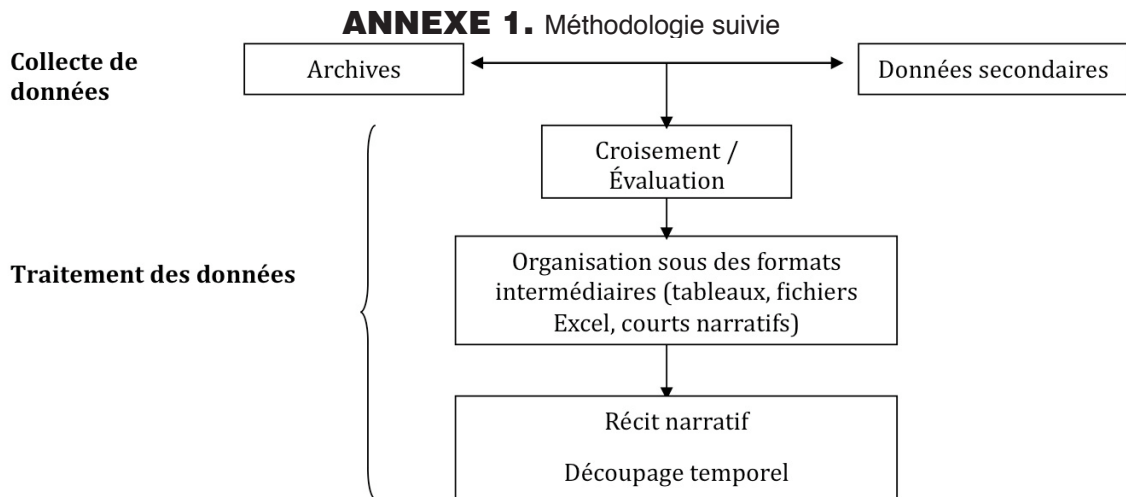
Bernard Leca est Professeur Associé en stratégie et théorie des organisations à Rouen Business School. Ses recherches portent sur les processus institutionnels et sur la manière dont les acteurs, individuels ou collectifs peuvent initier et mettre en œuvre des changements institutionnels.

RÉFÉRENCES

- Ahmadjian, C. L. & Robinson, P. (2001).
Safety in numbers: Downsizing and the deinstitutionalization of permanent employment in Japan. *Administrative Science Quarterly*, 46(4), 622-654.
- Anand, N., & Peterson, R. A. (2000).
When market information Constitutes fields: Sensemaking of markets in the commercial music field. *Organization Science*, 11(3), 270-284.
- Anand, N., & Watson, M. R. (2004).
Tournament rituals in the evolution of fields: The case of the Grammy Awards. *Academy of Management Journal*, 47(1), 59-80.
- Anand, N., & Jones, B. C. (2008).
Tournament rituals, category dynamics, and field configuration: The case of the Booker Prize. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1036-1060.
- Angus, L. B. (1993).
Masculinity and women teachers at Christian Brothers College. *Organization Studies*, 14(2), 235-260.
- Bartley, T. (2007).
Institutional emergence in an era of globalization : The rise of transnational private regulation of labor and environmental conditions. *American Journal of Sociology*, 113(2), 297-351.
- Battilana, J., Leca, B., & Boxenbaum E. (2009).
Agency and institutions: A review on institutional entrepreneurship. *Annals of the Academy of Management*, 65-107.
- Ben Slimane, K. (2009).
La stratégie comme action symbolique. 18ème conférence de l'Association internationale de management stratégique (AIMS), Grenoble, 2-5 juin.
- Blanc, A., & Huault, I. (2009).
Travail discursif des Majors pour la reproduction de l'ordre institutionnel dans l'industrie musicale. 18ème conférence de l'Association internationale de management stratégique (AIMS), Grenoble, 2-5 juin.
- Boltanski, L. (2009).
De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation. Paris: Gallimard.
- Chiles, T. H., Meyer, A. D., & Hench, T. J (2004).
Organizational emergence: The origin and transformation of Branson, Missouri's musical theatres. *Organization Science*, 15(5), 499-519.
- Davis, G. F., Diekmann, K. A., & Tinsley, C. H. (1994).
The decline and fall of the conglomerate firm in the 1980s: The deinstitutionalization of an organizational form. *American Sociological Review*, 59(4), 547-570.
- Delacour, H. (2007).
Les stratégies adoptées par deux entrepreneurs institutionnels : complémentarité ou concurrence,? 16ème conférence de l'Association internationale de management stratégique (AIMS), Montréal, 6-9 juin.
- Delmestri, G. (2006).
Streams of inconsistent institutional influences: Middle managers as carriers of multiple identities. *Human Relations*, 59(11), 1515-1541.
- Demil, B., Leca, B., & Nacache, P. (2001).
« L'institution temporelle », moyen de coordination. *Revue Française de Gestion*, janvier-février, 83-94.
- Desreumaux, A., & Hafsi, T. (2006).
Les théories institutionnelles des organisations : une perspective internationale. *Management International*, 10(3), 1-6.
- DiMaggio, P. J. (1988).
Interest and agency in institutional theory. In L. G. Zucker (Ed.), *Institutional patterns and organizations: Culture and environment* (pp. 3-21). Cambridge, MA: Ballinger.
- DiMaggio, P. J., & Powell, W. W. (1983).
The iron cage revisited. Institutional isomorphism and collective rationality in organizational fields. *American Sociological Review*, 48(2), 147-160.
- Durkheim, É. (1965).
The elementary forms of the religious life. New York: Free Press.
- Farjoun, M. (2002).
The dialectics of institutional development in emerging and turbulent fields: The history of pricing conventions in the on-line database industry. *Academy of Management Journal*, 45(5), 848-874.
- Fischer, C. S. (1975).
Toward a subcultural theory of urbanism, *American Journal of Sociology*, 80(6), 1319-1341.

- Fischer, C. S. (1982). *To dwell among friends: Personal networks in town and city*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fourquet-Courbet, M.-P., & Messeghe, K. (2009). Les stratégies rhétoriques des distributeurs face à la loi Dutreil-Jacob : le cas du blog de Michel-Édouard Leclerc, *Gestion 2000*, 3.
- Garud, R. (2008). Conferences as venues for the configuration of emerging organizational fields: The case of cochlear implants. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1061-1088.
- Godelier, E. (2005). *L'histoire d'entreprise et les sciences de gestion : objets de controverses ou objets de polémiques*. Mémoire d'habilitation à diriger les recherches. Paris: CRG/Polytechnique.
- Golder, P. N. (2000). Historical method in marketing research with new evidence on long-term market share stability. *Journal of Marketing Research*, XXXVII, 156-172.
- Goodman, R. S., & Pryluck, C. (1974). The tape recorder interview as data in film history. *Speech Monograph*, 39, 306-311.
- Goodman, R. S., & Kruger, E. J. (1988). Data dredging or legitimate research method ? Historiography and its potential for management research. *Academy of Management Review*, 13(2), 315-325.
- Gottschalk, L. (1969). *Understanding history: A primer of historical method*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- Granovetter, M. (1978). Threshold models of collective behavior. *American Journal of Sociology*, 83(6), 1420-1443.
- Greenwood, R., & Suddaby, R. (2006). Institutional entrepreneurship in mature fields: The Big Five accounting firms. *Academy of Management Journal*, 49(1), 27-48.
- Grenier, C., & Josserand, E. (1999). Recherches sur le contenu et recherches sur le processus. In R.-A. Thiétart et coll. (Eds.), *Méthodes de recherche en management* (pp. 104-136). Paris : Dunod.
- Hargadon, A., & Douglas, Y. (2001). When innovations meet institutions: Edison and the design of the electric light. *Administrative Science Quarterly*, 46(3), 476-501.
- Jones, C. (2001). Co-evolution of entrepreneurial careers, institutional rules and competitive dynamics in American film, 1895-1920. *Organization Studies*, 22(6), 911-944.
- Kerin, R. A., & Cron, W. L. (1987). Assessing trade shows functions and performance: *An exploratory study*. *Journal of Marketing*, 51(3), 87-94.
- Lampel, J., & Meyer, A. D. (2008). Field-configuring events as structuring mechanisms: How conferences, ceremonies, and trade shows constitute new technologies, industries, and markets. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1025-1035.
- Langley, A. (1999). Strategies for theorizing from process data. *Academy of Management Review*, 24(4), 691-710.
- Langlois, C. V., & Seignobos, C. (1898). *Introduction to the study of history*. New York: Henry Holt and Co.
- Lawrence, T. B., Winn, M. I., & Deveraux Jennings, P. (2001). The temporal dynamics of institutionalization. *Academy of Management Review*, 26(4), 624-644.
- Lawrence, T. B., & Suddaby, R. (2006). *Institutions and institutional work*. In S. R. Clegg, C. Hardy, T. B. Lawrence & W. R. Nord (Eds.), *Handbook of organizations studies* (pp. 215-254), 2nd edition. London: Sage.
- Lawrence, T., Suddaby, R., & Leca, B. (2009). *Introduction: Theorizing and studying institutional work*. In T. Lawrence, R. Suddaby & B. Leca (Eds.), *Institutional work: Actors and agency in institutional studies of organizations* (pp. 1-28), New York: Cambridge University Press.
- Levy, S., & Scully, M. (2007). The institutional entrepreneur as modern Prince, The strategic face of power in contested fields. *Organization Studies*, 28(7), 971-991.

- Loilier, T., & Tellier, A. (2004). Comment peut-on se faire confiance sans se voir ? Le cas du développement des logiciels libres. *M@n@gement*, 7(3), 275-306.
- Lounsbury, M., & Crumley, E. T. (2007). New practice creation: An institutional perspective on innovation. *Organization Studies*, 28(7), 993-1012.
- McInerney, P.-B. (2008). Showdown at Kykuit: Field configuring events as loci for conventionalizing accounts. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1089-1116.
- Maguire, S., & Hardy, C. (2009). Discourse and deinstitutionalization: The decline of DDT. *Academy of Management Journal*, 52(1), 148-178.
- Meyer, R. E. (2006). Visiting relatives: Current development in the sociology of knowledge. *Organization*, 13(5), 725-738.
- Moeran, B., & Strandgaard Pedersen, J. (2010, upcoming). Introduction. In Moeran, B. & Strandgaard Pedersen, J (Eds.), *Industry encounters: Fairs and festivals*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Moulin, R. (1987). *Le marché de la peinture en France*. Paris : Éditions de Minuit.
- Oliver, C. (1992). The antecedents of deinstitutionalization, *Organization Studies*, 13(4), 563-588.
- Oliver, A. L., & Montgomery, K. (2008). Using field-configuring events for sense-making: A cognitive network approach. *Journal of Management Studies*, 45(6), 1147-1167.
- Oliver, P., & Marwell, G. (1993). *The critical mass in collective action: a micro-social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Passmore, J. A. (1958). The objectivity of history. *Philosophy*, 33(125), 97-111.
- Peterson, R. A. (1990). Why 1955? Explaining the Advent of Rock and Roll. *Popular Music*, 9, 97-116.
- Peterson, R. A., & Anand, A. (2004). The production of culture perspective. *Annual Review of Sociology*, 30(1), 311-334.
- Rao, H. (1994). The social construction of reputation: Certification contests, legitimation, and the survival of organizations in the American automobile industry: 1895-1912. *Strategic Management Journal*, 15, Special Issue: Competitive organizational behavior, 29-44.
- Rao, H., Monin, P., & Durand, R. (2003). Institutional change in Toque Ville: Nouvelle cuisine as an identity movement in French gastronomy. *American Journal of Sociology*, 108(4), 795-843.
- Rao, H., Monin, P., & Durand, R. (2005). Border crossing: Bricolage and the erosion of categorical boundaries in French gastronomy. *American Sociological Review*, 70(6), 968-992.
- Reay, T., & Hinings, C. R. (2005). The recomposition of an organizational field: Health care in Alberta. *Organization Studies*, 26(3), 351-384.
- Startt, J., & Sloan, W. D. (1989). *Historical methods in mass communication*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Ventresca, M. J., & Mohr, J. (2002). *Archival research methods*, In J.A.C. Baum (Ed.), *Companion to organizations* (pp. 805-828). Oxford, UK: Blackwell.
- Weick, K. E. (1993). The collapse of sensemaking in organizations: The Mann Gulch Disaster. *Administrative Science Quarterly*, 38(4), 628-652.



ANNEXE 2. Archives utilisées

Livrets des Salons

- *Les catalogues des Salons* (1830-1880). Réimpressions publiées par L'Échelle de Jacob dirigée par P. Sanchez et X. Seydoux. INHA. Cote : Usuel 706 SAN
- *Les catalogues des Salons* (1881-1886). Réimpressions publiées par L'Échelle de Jacob dirigée par P. Sanchez et X. Seydoux. BnF. Cabinet des Estampes. Cote : 708.016 Sanc c13 à c14
- *Les catalogues des Salons* (1887-1890). BnF. Cabinet des Estampes. Microfiche Yd2 980-8°
- *Les catalogues de la Société des Artistes français* (1891-1920). BnF. Cabinet des Estampes. Microfiche Yd2 980-8°
- *Les catalogues des Salons de la Société nationale des Beaux-Arts* (1890-1920). Réimpressions publiées par L'Échelle de Jacob dirigée par G. Dugnat. INHA. Cote : Usuel 706 DUG
- *Les catalogues du Salon des Indépendants* (1886-1920). BnF. Cabinet des Estampes. Microfiche Yd2 1777-8° (suivi du numéro d'année) Dictionnaire du Salon d'Automne.
- *Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées*. Dirigée par P Sanchez. Éditions Échelle de Jacob. BnF. Cabinet des Estampes. Cote : 708.016 d1 à d3

Correspondances

- Ensemble de correspondances réuni par L. Venturi (1939) : *Les archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres*. Paris, New York, Éditions Durand-Ruel. ENSBA 21720 II

Archives Drouot

- Catalogues des ventes aux enchères conservés aux archives (1880-1920)

Journaux

- L'Artiste ENSBA INHA. Fonds Général P 00073 in-4°
- *La Chronique des Beaux-Arts et de la Curiosité* (1861-1922). INHA. Fonds général. Mfilm 377
- *Le Mercure de France* (1890-1909). INHA. Fonds général. Mfilm 9 bis

ANNEXE 3.

Données secondaires utilisées

- Assouline, P. (2002).
Grâces lui soient rendues : Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes. Paris: Gallimard.
- Becker, H. S. (1982).
Art worlds. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bodelsen, S. (1968).
Early Impressionist sales, 1874-1894 in the light of some unpublished Procès-Verbaux. *The Burlington Magazine*, 110(783), 330-349.
- Bouillon, J.-P. (1986).
Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle. *Romantisme*, 54, 89-113.
- Boyd, R. (2005).
Black musicians in Northern US cities during the early 20th Century: A test of the critical mass hypothesis of urban sub-culture theory. *Urban Studies*, 42(13), 2363-2370.
- Distel, A. (1989).
Les collectionneurs des impressionnistes. Paris : Bibliothèque des Arts.
- Galenson, D. W., & Jensen, R. (2002).
Careers and canvases: The rise of the market for modern art in the nineteenth century. Working Paper, 9123, Cambridge, MA.
- Green, N. (1987).
Dealing in temperaments: Economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century. *Art History*, 10(1), 59-78.
- Hauptmann, W. (1985).
Juries, protests, and counter-exhibitions before 1850. *The Art Bulletin*, 67(1), 95-109.
- Huston, L. (1989).
L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914). Thesis, Montreal, Concordia University.
- Jensen, R. (1988).
The avant-garde and the trade in art. *Art Journal*, 47(4), 360-367.
- Jensen, R. (1994).
Marketing modernism in fin-de-siècle Europe. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- King, R. (2006).
The judgment of Paris: The revolutionary decade that gave the world impressionism. Canada: Doubleday.
- Le Cadre, J. - M. (1995).
Auguste Toulmouche (1829-1890) - Peintre de la vie bourgeoise au temps de l'Impressionnisme. MA Thesis. Mimeo. University of Rennes 2.
- Lemaire, G.-G. (2004).
Histoire du salon de peinture. Langres: Klincksieck.
- Levy Leboyer, M., & Bouguignon, F. (1985).
L'économie française au XIXe siècle, Une analyse macroéconomique. Paris : Economica.
- Mainardi, P. (1989).
The double exhibition in nineteenth-century France. *Art Journal*, 48(1), 23-28.
- Mainardi, P. (1993).
The end of the Salon: Art and the state in the early Third Republic. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Martin-Fugier, A. (2007).
La vie d'artiste au XIXe siècle. Paris : Audibert.
- Monnier, G. (1995).
L'art et ses institutions en France. Paris : Gallimard.
- Moulin, R. (1987).
Le marché de la peinture en France. Paris : Editions de Minuit.
- Morice, C. (1894).
Salons et Salonnet. *Mercure de France*, 10, 62-64.
- Parsons, C., & Ward, M. (1986).
A bibliography of Salon criticism in Second Empire. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Regan, M. (2004).
Paul Durand-Ruel and the market for early modernism. Master of Arts dissertation, Louisiana, LA, Louisiana State University.
- Rewald, J. (1961).
Histoire de l'Impressionnisme. Paris : Albin Michel.

- Rewald, J. (1989).
Cézanne and America: Dealers, collectors, artists and critics, 1891-1921. London: Thames and Hudson.
- Rheims, M. (1981).
Les collectionneurs. Paris : Ramsay.
- Rodriguez, V. (2002).
L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre. *Sociologie et sociétés*, 34(2), 121-138.
- Tabarant, A. (1963).
La vie artistique au temps de Baudelaire. Paris : Mercure de France, 2ème édition.
- Vaisse, P. (1995).
La Troisième République et les peintres. Paris : Flammarion.
- Venturi, L. (1939).
Les archives de l'Impressionnisme. Paris et New York : Durand-Ruel éditeurs, volume 1.
- Ward, M. (1991).
Impressionist installations and private exhibitions. *The Art Bulletin*, 73(4), 599-622.
- White, H. C., & White, C. A. (1993).
Canvases and careers. Institutional change in the French painting world, Chicago, IL: University of Chicago Press, 2nd edition.
- Whiteley, L. (1979).
Accounting for tastes. *Oxford Art Journal*, 2, 25-28.
- Wijnberg, N. M., & Gemser, G. (2000).
Adding value to innovation: Impressionism and the transformation of the selection system in visual arts. *Organization Studies*, 11(3), 323-329.
- Wrigley, R. (1993).
The origins of French art criticism from the Ancien Regime to the Restoration. Oxford, UK: Oxford University Press.

ANNEXE 4. Exemple de table intermédiaire pour la seconde période

Membres du champ	Principaux événements	Analyse de la position du groupe vis-à-vis du Salon
Jury du Salon	1863 : Rejet d'un nombre record d'œuvres parmi lesquelles le Déjeuner sur l'herbe de Manet 1864 : Limitation à 2 œuvres pouvant être soumises par artiste	Fermé à l'innovation
État	1863 : Organisation du Salon des Refusés en parallèle du Salon	Soutient officiellement le Salon Achète au Salon
Marchands d'art	1850 : 67 marchands d'art à Paris 1863 : 14 peintures de Manet exposées à la galerie Martinet 1871 : Exposition de Monet à la galerie Durand-Ruel	La plupart achètent ce qui est célébré au Salon Un nombre très limité achète des peintres innovants
Artistes exclus du Salon	1840 : 2 pétitions envoyées au Parlement 1866 : Suicide du peintre Jules Holtzapfel dont les œuvres ont été rejetées par le jury du Salon 1872 : Pétition pour un nouveau « Salon des Refusés »	Se plaignent du taux et du processus de sélection La plupart soumettent leurs travaux à la sélection du jury
Critiques	1831 : Création de la première revue spécialisée de critique d'art L'artiste 1872 : Premières critiques de Théodore Duret favorable aux impressionnistes	Soutiennent le style du Salon
Collectionneurs	1860 : Commande de Gaston Delahante, un banquier fortuné, à Meissonier, La Campagne de France pour 85 000 francs	Achètent ce que célèbre le Salon

CONTEXTE

Contexte politique	1830 : Monarchie de Juillet 1848 : Ile République 1852 : IInd Empire 1871 : Guerre avec la Prusse (défaite) et guerre civile (Commune)
Situation économique et sociale	Prospérité : les bourgeois essaient d'imiter les aristocrates

Les données empiriques ont été organisées en tableaux intermédiaires par époque et par groupe de membres du champ et en données de contexte [colonne 1]. Parmi ces données, celles qui ont été directement exploitées dans la rédaction du texte ont été mises en gras [colonne 2]. Ces données, plus les notes prises sur les textes nous ont permis d'analyser la position générale du groupe vis-à-vis du Salon sur la période considérée [passage de la colonne 2 à la colonne 3]. Selon le soutien du groupe au Salon, nous avons plus ou moins grisé la case dans la colonne 3. Sur la période considérée ici, il n'y a que les artistes exclus pour se plaindre de cet ECC.