POLITIQUE



Pierre Bourdieu

Les règles de l'art

Genèse et structure du champ littéraire

LIBRE EXAMEN

SEUIL

Pierre Bourdieu

Les règles de l'art

Genèse et structure du champ littéraire

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

Éditions du Seuil

Du même auteur

AUX MÊMES ÉDITIONS

Réponses :
Pour une anthropologie réflexive
(avec L. J. D. Wacquant)
« Libre Examen », 1992
et nouvelle édition sous le titre
Invitation à la sociologie réflexive
« Liber », 2014

La Misère du Monde
(direction)
« Libre Examen », 1993
et « Points Essais » n° 569, 2006

Raisons pratiques
Sur la théorie de l'action
1994
et « Points Essais » n° 331, 1996

Libre-échange
(avec H. Haacke)
(coédition avec les Presses du réel)
« Libre Examen », 1994

Méditations pascaliennes
« Liber », 1997
et « Points Essais » n° 507, 2003

La Domination masculine

« Liber », 1998
et « Points Essais » n° 483, 2002

Les Structures sociales de l'économie
« Liber », 2000
et « Points Essais » n° 742, 2014

Langage et pouvoir symbolique
« Points Essais » n° 461, 2001

Le Bal des célibataires
Crise de la société paysanne en Béarn
« Points Essais » n° 477, 2002

Esquisses algériennes
(textes édités et présentés par T. Yacine)
« Liber », 2008

Sur l'État
Cours au Collège de France (1989-1992)
Raisons d'agir / Seuil, 2012

Manet
Une révolution symbolique
Cours au Collège de France (1998-2000)
Raisons d'agir / Seuil, 2013

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Sociologie de l'Algérie
PUF, 1958
2e édition, 1961
8e édition, 2001

Esquisse d'une théorie de la pratique
précédée de
Trois études d'ethnologie Kabyle
Genève, Droz, 1972
Seuil, « Points Essais » n° 405, 2000
(nouvelle édition revue par l'auteur)

Algérie 60
Structures économiques et structures temporelles
Minuit, 1977

La Distinction
Critique sociale du jugement
Minuit, 1979

Le Sens pratique
Minuit, 1980

Questions de sociologie
Minuit, 1980

Leçon sur la leçon
Minuit, 1982

Ce que parler veut dire
L'économie des échanges linguistiques
Fayard, 1982

Homo academicus
Minuit, 1984, 1992

Choses dites
Minuit, 1987

L'Ontologie politique de Martin Heidegger
Minuit, 1988

La Noblesse d'État
Grandes écoles et esprit de corps
Minuit, 1989

Language and Symbolic Power
Cambridge, Polity Press, 1991

Sur la télévision
suivi de
L'Emprise du journalisme

Raisons d'agir, 1996

Les Usages sociaux de la science
Pour une sociologie clinique du champ scientifique
INRA, 1997

Contre-Feux
Propos pour servir à la résistance
contre l'invasion néo-libérale
Raisons d'agir, 1998

Propos sur le champ politique
Presses universitaires de Lyon, 2000

Contre-Feux 2
Raisons d'agir, 2001

Science de la science et réflexivité
Cours au Collège de France 2000-2001
Raisons d'agir, 2001

Images d'Algérie
Une affinité élective
Actes Sud, 2003

Esquisse pour une auto-analyse
Raisons d'agir, 2004

EN COLLABORATION

Travail et travailleurs en Algérie
(avec A. Darbel, J.-P. Rivet et C. Seibel)
EHESS-Mouton, 1963

Le Déracinement
La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie
(avec A. Sayad)
Minuit, 1964, 1977

Les Étudiants et leurs études

(avec J.-C. Passeron et M. Eliard
EHESS-Mouton, 1964

Les Héritiers
Les étudiants et la culture
(avec J.-C. Passeron)
Minuit, 1964, 1966)

Un art moyen
Essai sur les usages sociaux de la photographie
(avec L. Boltanski, R. Castel et J.-C. Chamboredon)
Minuit, 1965

Rapport pédagogique et communication
(avec J.-C. Passeron et M. de Saint-Martin)
EHESS-Mouton, 1968

L'Amour de l'art
Les musées d'art européens et leur public
(avec A. Darbel et D. Schnapper)
Minuit, 1966, 1969

Le Métier de sociologue
(avec J.-C. Passeron et J.-C. Chamboredon)
Mouton / Bordas, 1968
5e édition, 2005

La Reproduction
Éléments pour une théorie du système d'enseignement
(avec J.-C. Passeron)
Minuit, 1970, 1989

La Production de l'idéologie dominante
(avec L. Boltanski)
Raisons d'agir / Demopolis, 2008

Le Sociologue et l'Historien
(avec R. Chartier)
Marseille, Agone, 2010

La première édition de cet ouvrage
a été publiée en 1992 dans la collection
« Libre Examen ».

ISBN 978-2-02-133198-1

(ISBN 2-02-018159-2, 1re publication)

© Éditions du Seuil, 1992, 1998

Cet ouvrage a été numérisé en partenariat avec le Centre National du Livre.

Avec le soutien du
CNL
Centre national du livre
www.centrenationaldulivre.fr

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

C’est en lisant qu’on devient liseron.

RAYMOND QUENEAU.

TABLE DES MATIÈRES

Du même auteur

Copyright

Avant-propos

Prologue - Flaubert analyste de Flaubert - Une lecture de L'Éducation sentimentale

Places, placements, déplacements

La question de l'héritage

Les accidents nécessaires

Le pouvoir de l'écriture

La formule de Flaubert

Première partie - Trois états du champ

1 - La conquête de l'autonomie - La phase critique de l'émergence du champ

Une subordination structurale

La bohème et l'invention d'un art de vivre

La rupture avec le « bourgeois »

Baudelaire nomothète

Les premiers rappels à l'ordre

Une position à faire

La double rupture

Un monde économique à l'envers

Positions et dispositions

Le point de vue de Flaubert

Flaubert et le « réalisme »

« Bien écrire le médiocre »

Retour à L'Éducation sentimentale

Mettre en forme

L'invention de l'esthétique « pure »

Les conditions éthiques de la révolution esthétique

2 - L'émergence d'une structure dualiste

Les particularités des genres

Différenciation des genres et unification du champ

L'art et l'argent

La dialectique de la distinction

Révolutions spécifiques et changements externes

L'invention de l'intellectuel

Les échanges entre les peintres et les écrivains

Pour la forme

3 - Le marché des biens symboliques

Deux logiques économiques

Deux modes de vieillissement

Faire date

La logique du changement

Homologies et effet d'harmonie préétablie

La production de la croyance

Deuxième partie - Fondements d'une science des œuvres

1 - Questions de méthode

Un nouvel esprit scientifique

Doxa littéraire et résistance à l'objectivation

Le « projet originel », mythe fondateur

Le point de vue de Thersite et la fausse rupture

L'espace des points de vue

Le dépassement des alternatives

Objectiver le sujet de l'objectivation

2 - Le point de vue de l'auteur - Quelques propriétés générales des champs de production culturelle

Le champ littéraire dans le champ du pouvoir

Le nomos et la question des limites

L'illusio et l'œuvre d'art comme fétiche

Position, disposition et prise de position

L'espace des possibles

Structure et changement : luttes internes et révolution permanente

Réflexivité et « naïveté »

L'offre et la demande

Luttes internes et sanctions externes

La rencontre de deux histoires

La trajectoire construite

L'habitus et les possibles

La dialectique des positions et des dispositions

Formation et dissolution des groupes

Une transcendance d'institution

« Le démontage impie de la fiction »

Troisième partie - Comprendre le comprendre

1 - La genèse historique de l’esthétique pure

L’analyse d’essence et l’illusion de l’absolu

L’anamnèse historique et le retour du refoulé

Les catégories historiques de la perception artistique

Les conditions de la lecture pure

Misère de l’anhistorisme

La double historicisation

2 - La genèse sociale de l’œil

L’œil du quattrocento

Le fondement de l’illusion charismatique

3 - Une théorie en acte de la lecture

Un roman réfléchissant

Temps de la lecture et lecture du temps

Da Capo - L’illusion et l’illusio

Post-scriptum - Pour un corporatisme de l’universel

Index des noms

Index des concepts

Je remercie Marie-Christine Rivière pour l'assistance
qu'elle m'a apportée dans la préparation
et la mise au point du manuscrit de ce livre.

Avant-propos

Ange. Fait bien en Amour et en littérature.

GUSTAVE FLAUBERT.

Tout ne figure pas dans le *Sottisier*. Il y a de l'espoir.

RAYMOND QUENEAU.

« Laisserons-nous les sciences sociales réduire l'expérience littéraire, la plus haute que l'homme puisse faire avec celle de l'amour, à des sondages concernant nos loisirs, alors qu'il s'agit du sens de notre vie[1] ? » Pareille phrase, prélevée dans un de ces innombrables plaidoyers sans âge et sans auteur en faveur de la lecture, et de la culture, aurait à coup sûr déchaîné la furieuse allégresse qu'inspiraient à Flaubert les lieux communs bien-pensants. Et que dire des « topos » éculés du culte scolaire du Livre ou des révélations heideggéro-hölderliniennes dignes d'enrichir le « florilège bouvardo-pécuchétien » (la formule est de Queneau…) : « Lire, c'est d'abord s'arracher à soi-même, et à son monde[2] » ; « il n'est plus possible d'être au monde sans le secours des livres[3] » ; « dans la littérature, l'essence se découvre d'un coup, elle est donnée avec sa vérité, dans sa vérité, comme la vérité même de l'être qui se dévoile[4] » ?

S'il m'a paru nécessaire d'évoquer, en commençant, quelques-uns de ces mornes topiques sur l'art et la vie, l'unique et le commun, la littérature et la science, les sciences (sociales) qui peuvent bien élaborer des lois mais en perdant la « singularité de l'expérience » et la littérature qui n'élabore pas de lois mais qui « traite toujours de l'homme singulier, dans sa singularité absolue[5] », c'est que, indéfiniment reproduits par et pour la liturgie scolaire, ils sont aussi inscrits dans tous les esprits façonnés par l'École : fonctionnant comme des filtres ou des écrans, ils menacent toujours de bloquer ou de brouiller la compréhension de l'analyse scientifique des livres et de la lecture.

La revendication de l'autonomie de la littérature, qui a trouvé son expression exemplaire dans le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, implique-t-elle que la lecture des textes littéraires soit exclusivement

littéraire ? Est-il vrai que l'analyse scientifique soit condamnée à détruire ce qui fait la spécificité de l'œuvre littéraire et de la lecture, à commencer par le plaisir esthétique ? Et que le sociologue soit voué au relativisme, au nivellement des valeurs, à l'abaissement des grandeurs, à l'abolition des différences qui font la singularité du « créateur », toujours situé du côté de l'Unique ? Cela parce qu'il aurait partie liée avec les grands nombres, la moyenne, le moyen, et, par conséquent, avec le médiocre, le mineur, les *minores*, la masse des petits auteurs obscurs, justement méconnus, et avec ce qui répugne par-dessus tout aux « créateurs » de ce temps, le contenu et le contexte, le « référent » et le hors-texte, le dehors de la littérature ?

Pour nombre d'écrivains et de lecteurs attitrés de la littérature, sans parler des philosophes, de plus ou moins haute volée, qui, de Bergson à Heidegger et au-delà, entendent assigner à la science des limites *a priori*, la cause est entendue. Et on ne compte plus ceux qui interdisent à la sociologie tout contact profanateur avec l'œuvre d'art. Faut-il citer Gadamer, qui place au point de départ de son « art de comprendre » un postulat d'incompréhensibilité ou, à tout le moins, d'inexplicabilité : « Le fait que l'œuvre d'art représente un défi lancé à notre compréhension parce qu'elle *échappe indéfiniment à toute explication* et qu'elle oppose une *résistance toujours insurmontable* à qui voudrait la traduire en l'identité du concept a été précisément pour moi le point de départ de ma théorie herméneutique[6] » ? Je ne discuterai pas ce postulat (mais souffre-t-il d'ailleurs la discussion ?). Je demanderai seulement pourquoi tant de critiques, tant d'écrivains, tant de philosophes mettent tant de complaisance à professer que l'expérience de l'œuvre d'art est ineffable, qu'elle échappe par définition à la connaissance rationnelle ; pourquoi ils s'empressent ainsi d'affirmer sans combattre la défaite du savoir ; d'où leur vient ce besoin si puissant d'abaisser la connaissance rationnelle, cette rage d'affirmer l'irréductibilité de l'œuvre d'art ou, d'un mot plus approprié, sa *transcendance*.

Pourquoi tient-on tant à conférer à l'œuvre d'art – et à la connaissance qu'elle appelle – ce *statut d'exception*, sinon pour frapper d'un discrédit préjudiciel les tentatives (nécessairement laborieuses et imparfaites) de ceux qui entendent soumettre ces produits de l'action humaine au traitement ordinaire de la science ordinaire, et pour affirmer la transcendance (spirituelle) de ceux qui savent en *reconnaître* la transcendance ? Pourquoi s'acharne-t-on contre ceux qui tentent de faire avancer la connaissance de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique, sinon parce que l'ambition même de produire une analyse scientifique de cet *individuum ineffabile* et de l'*individuum ineffabile* qui l'a produit constitue une menace mortelle pour la prétention si commune (au moins parmi les amateurs d'art), et pourtant si « distinguée », de se penser comme individu ineffable, et capable de vivre des expériences ineffables de cet ineffable ? Pourquoi, en un mot, oppose-t-on une telle *résistance à l'analyse*, sinon parce qu'elle porte aux « créateurs », et à ceux qui entendent s'identifier à eux par une lecture « créatrice », la dernière et peut-être la pire des blessures infligées, selon Freud, au narcissisme, après celles que marquent les noms de Copernic, Darwin et Freud lui-même ?

Est-il légitime de s'autoriser de l'expérience de l'ineffable, qui est sans doute consubstantielle à l'expérience amoureuse, pour faire de l'amour comme abandon émerveillé à l'œuvre saisie dans sa singularité inexprimable la seule forme de connaissance qui convienne à l'œuvre d'art ? Et pour voir

dans l'analyse scientifique de l'art, et de l'amour de l'art, la forme par excellence de l'arrogance scientiste qui, sous couvert d'expliquer, n'hésite pas à menacer le « créateur » et le lecteur dans leur liberté et leur singularité ? A tous ces défenseurs de l'inconnaissable, acharnés à dresser les remparts imprenables de la liberté humaine contre les empiétements de la science, j'opposerai ce mot, très kantien, de Goethe, que tous les spécialistes des sciences naturelles et des sciences sociales pourraient faire leur : « Notre opinion est qu'il sied à l'homme de supposer qu'il y a quelque chose d'inconnaissable, mais qu'il ne doit pas mettre de limite à sa recherche[7]. » Et je crois que Kant exprime bien la représentation que les savants se font de leur entreprise lorsqu'il pose que la réconciliation du connaître et de l'être est une sorte *de focus imaginarius*, de point de fuite imaginaire, sur lequel la science doit se régler sans jamais pouvoir prétendre s'y établir (cela contre l'illusion du savoir absolu et de la fin de l'histoire, plus commune chez les philosophes que chez les savants…). Quant à la menace que la science ferait peser sur la liberté et la singularité de l'expérience littéraire, il suffit, pour en faire justice, d'observer que la capacité, procurée par la science, d'expliquer et de comprendre cette expérience, et de se donner ainsi la possibilité d'une liberté réelle par rapport à ses déterminations, est offerte à tous ceux qui voudront et pourront se l'approprier.

Plus légitime serait peut-être la crainte que la science, en mettant l'amour de l'art sous son scalpel, ne vienne à tuer le plaisir et que, capable de faire comprendre, elle soit inapte à faire sentir. Et on ne peut qu'approuver une tentative comme celle de Michel Chaillou lorsque, se fondant sur le primat du sentir, de l'éprouver, de l'*aisthèsis*, il propose une évocation littéraire de la vie littéraire, étrangement absente des histoires littéraires de la littérature[8] : en s'ingéniant à réintroduire dans un espace littéraire singulièrement confiné ce qu'on peut appeler, avec Schopenhauer, les *parerga et paralipomena*, les entours négligés du texte, tout ce que les commentateurs ordinaires laissent de côté, et en évoquant, par la vertu magique de la nomination, ce qui fit et fut la vie des auteurs, les détails familiers, domestiques, pittoresques, voire grotesques ou « crotesques » de leur existence et de son décor le plus quotidien, il opère un renversement de la hiérarchie ordinaire des intérêts littéraires. Il s'arme de toutes les ressources de l'érudition, non pour contribuer à la célébration sacralisante des classiques, au culte des ancêtres et du « don des morts », mais pour appeler et préparer le lecteur à « trinquer avec les morts », comme disait Saint-Amant : il arrache au sanctuaire de l'Histoire et de l'académisme des textes et des auteurs fétichisés pour les remettre en liberté.

Comment le sociologue, qui doit aussi rompre avec l'idéalisme de l'hagiographie littéraire, ne se sentirait-il pas en affinité avec ce « gai savoir » qui recourt aux associations libres rendues possibles par un usage libéré et libérateur des références historiques pour répudier la pompe prophétique de la grande critique d'auteur et le ronron sacerdotal de la tradition scolaire ? Mais, contrairement à ce que la représentation commune de la sociologie pourrait faire croire, il ne peut se satisfaire complètement de cette évocation littéraire de la vie littéraire. Si l'attention au sensible convient parfaitement lorsqu'elle s'applique au texte, elle conduit à manquer l'essentiel lorsqu'elle se porte sur le monde social dans lequel il est produit. L'effort pour rendre la vie aux auteurs et à leur environnement pourrait être d'un sociologue et il ne manque pas d'analyses de l'art et de la littérature qui se donnent pour fin de

reconstruire une « réalité » sociale susceptible d'être saisie dans le visible, le sensible et le concret de l'existence quotidienne. Mais, comme j'essaierai de le montrer tout au long de ce livre, le sociologue, proche en cela du philosophe selon Platon, s'oppose à « l'ami des beaux spectacles et des belles voix » qu'est aussi l'écrivain : la « réalité » qu'il poursuit ne se laisse pas réduire aux données immédiates de l'expérience sensible dans lesquelles elle se livre ; il ne vise pas à donner à voir, ou à sentir, mais à construire des systèmes de relations intelligibles capables de rendre raison des données sensibles.

Est-ce à dire que l'on soit de nouveau renvoyé à la vieille antinomie de l'intelligible et du sensible ? En fait, il appartiendra au lecteur de juger si, comme je le crois (pour l'avoir moi-même éprouvé), l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire : comme on le verra à propos de Flaubert, elle ne paraît annuler d'abord la singularité du « créateur » au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve englobé et « compris comme un point ». Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe, et l'effort extraordinaire qui, au moins dans le cas particulier de Flaubert, a été nécessaire pour la faire exister.

L'amour de l'art, comme l'amour, même et surtout le plus fou, se sent fondé dans son objet. C'est pour se convaincre d'avoir raison (ou des raisons) d'aimer qu'il a si souvent recours au commentaire, cette sorte de discours apologétique que le croyant s'adresse à lui-même et qui, s'il a au moins pour effet de redoubler sa croyance, peut aussi éveiller et appeler les autres à la croyance. C'est pourquoi l'analyse scientifique, lorsqu'elle est capable de porter au jour ce qui rend l'œuvre d'art *nécessaire*, c'est-à-dire la formule informatrice, le principe générateur, la raison d'être, fournit à l'expérience artistique, et au plaisir qui l'accompagne, sa meilleure justification, son plus riche aliment. A travers elle, l'amour sensible de l'œuvre peut s'accomplir dans une sorte d'*amor intellectualis rei*, assimilation de l'objet au sujet et immersion du sujet dans l'objet, soumission active à la nécessité singulière de l'objet littéraire (qui, en plus d'un cas, est lui-même le produit d'une semblable soumission).

Mais n'est-ce pas payer très cher cette intensification de l'expérience que d'avoir à affronter la réduction à la nécessité historique de ce qui veut se vivre comme une expérience absolue, étrangère aux contingences d'une genèse ? En réalité, comprendre la genèse sociale du champ littéraire, de la croyance qui le soutient, du jeu de langage qui s'y joue, des intérêts et des enjeux matériels ou symboliques qui s'y engendrent, ce n'est pas sacrifier au plaisir de réduire ou de détruire (même si, comme le suggère Wittgenstein dans les *Leçons sur l'éthique*, l'effort pour comprendre doit sans doute quelque chose au « plaisir de détruire les préjugés » et à la « séduction irrésistible » qu'exercent les « explications du type "ceci n'est *que* cela" », surtout à titre d'antidote contre les complaisances pharisiennes du culte de l'art). C'est tout simplement regarder les choses en face et les voir comme elles sont.

Chercher dans la logique du champ littéraire ou du champ artistique, mondes paradoxaux qui sont capables d'inspirer ou d'imposer les « intérêts » les plus désintéressés, le principe de l'existence de

l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme. C'est supposer qu'il s'y énonce une pulsion expressive que la mise en forme imposée par la nécessité sociale du champ tend à rendre méconnaissable. Le renoncement à l'angélisme de l'intérêt pur pour la forme pure est le prix qu'il faut payer pour comprendre la logique de ces univers sociaux qui, à travers l'alchimie sociale de leurs lois historiques de fonctionnement, parviennent à extraire de l'affrontement souvent impitoyable des passions et des intérêts particuliers l'essence sublimée de l'universel ; et offrir une vision plus vraie et, en définitive, plus rassurante, parce que moins surhumaine, des conquêtes les plus hautes de l'entreprise humaine.

---

1. D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, *passim*.
2. *Ibid*.
3. *Ibid*.
4. D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, *passim*.
5. *Ibid*.
6. H.-G. Gadamer, *L'Art de comprendre, Écrits*, II, *Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, 1991, p. 17 ; et aussi, sur l'irréductibilité de l'expérience historique comme « immersion dans un "advenir" excluant la connaissance de "ce qui advient" », p. 197.
7. J. W. Goethe, « Karl Wilhelm Nose », *Naturwiss. Sch.*, IX, p. 195, cité *in* E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991, p. 114.
8. M. Chaillou, *Petit Guide pédestre de la littérature française du XVII^e^ siècle*, Paris, Hatier, 1990, notamment p. 9-13.

PROLOGUE

Flaubert
analyste de Flaubert

Une lecture de *L'Éducation sentimentale*

On n'écrit pas ce qu'on veut.

GUSTAVE FLAUBERT.

L'Éducation sentimentale, cette œuvre mille fois commentée, et sans doute jamais lue vraiment, fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique[1] : la structure de l'œuvre, qu'une lecture *strictement interne* porte au jour, c'est-à-dire la structure de l'espace social dans lequel se déroulent les aventures de Frédéric, se trouve être aussi la structure de l'espace social dans lequel son auteur lui-même était situé.

On pensera peut-être que c'est le sociologue qui, en projetant ses propres interrogations, fait de Flaubert un sociologue, et capable par surcroît d'offrir une sociologie de Flaubert. Et la preuve même qu'il entend donner, en construisant un modèle de la structure immanente à l'œuvre qui permet de réengendrer, donc de comprendre dans son principe, toute l'histoire de Frédéric et de ses amis, risque d'apparaître comme le comble de la démesure scientiste. Mais le plus étrange est que cette structure qui, à peine énoncée, s'impose comme évidente, a échappé aux interprètes les plus attentifs[2]. Ce qui contraint de poser en des termes moins communs qu'à l'ordinaire le problème du « réalisme » et du « référent » du discours littéraire. Qu'est-ce en effet que ce discours qui parle du monde (social ou psychologique) *comme s'il n'en parlait pas* ; qui ne *peut parler* de ce monde que sous la condition qu'il n'en parle que comme s'il n'en parlait pas, c'est-à-dire dans une *forme* qui opère, pour l'auteur et le lecteur, une *dénégation* (au sens freudien de *Verneinung*) de ce qu'il exprime ? Et ne faut-il pas se demander si le

travail sur la forme n'est pas ce qui rend possible l'anamnèse partielle de structures profondes, et refoulées, si, en un mot, l'écrivain le plus préoccupé de recherche formelle – comme Flaubert et tant d'autres après lui – n'est pas conduit à agir en *medium des structures* (sociale ou psychologique) qui parviennent à l'objectivation, à travers lui et son travail sur des mots inducteurs, « corps conducteurs » mais aussi écrans plus ou moins opaques ?

Mais, outre qu'elle oblige à poser et à examiner ces questions, si l'on peut dire, en situation, l'analyse de l'œuvre devrait permettre de tirer parti de propriétés du discours littéraire telles que la capacité de dévoiler en voilant ou de produire un « effet de réel » déréalisant pour introduire en douceur, avec Flaubert socioanalyste de Flaubert, à une socioanalyse de Flaubert, et de la littérature.

Places, placements, déplacements

Ce « jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux », « nouvellement reçu bachelier », que « sa mère, avec la somme indispensable, avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage », cet adolescent bourgeois qui pense « au plan d'un drame, à des sujets de tableaux, à des passions futures », est parvenu à ce point de la carrière d'où il peut embrasser d'un regard l'ensemble des pouvoirs et des possibles qui lui sont ouverts et des avenues qui y conduisent. Frédéric Moreau est, au double sens, un être indéterminé, ou, mieux, déterminé à l'indétermination, objective et subjective. Installé dans la liberté que lui assure sa condition de rentier, il est commandé, jusque dans les sentiments dont il est apparemment le sujet, par les fluctuations de ses placements financiers, qui définissent les orientations successives de ses choix[3].

L'indifférence, qu'il trahit parfois, pour les objets communs de l'ambition bourgeoise[4], est un effet second de son amour rêvé pour Mme Arnoux, sorte de support imaginaire de son indétermination. « Qu'est-ce que j'ai à faire dans le monde ? Les autres s'évertuent pour la richesse, la célébrité, le pouvoir ! Moi, je n'ai pas d'état, vous êtes mon occupation exclusive, toute ma fortune, le but, le centre de mon existence, de mes pensées[5]. » Quant aux intérêts artistiques qu'il exprime de loin en loin, ils n'ont pas assez de constance et de consistance pour offrir un point d'appui à une ambition plus haute, capable de contrarier positivement les ambitions communes : lui qui, lors de sa première apparition, « pensait au plan d'un drame et à des sujets de tableaux », et, d'autres fois, « rêvait de symphonies », « voulait peindre » et composait des vers, il commence un jour « à écrire un roman intitulé *Sylvio, le fils du pêcheur* », où il se met en scène, avec Mme Arnoux ; puis il « loue un piano et compose des valses allemandes », se convertit ensuite à la peinture, qui le rapproche de Mme Arnoux, pour revenir enfin à l'ambition d'écrire, une *Histoire de la Renaissance* cette fois[6].

Toute l'existence de Frédéric, comme tout l'univers du roman, va s'organiser autour de deux pôles, représentés par les Arnoux et les Dambreuse : d'un côté « l'art et la politique », et de l'autre « la

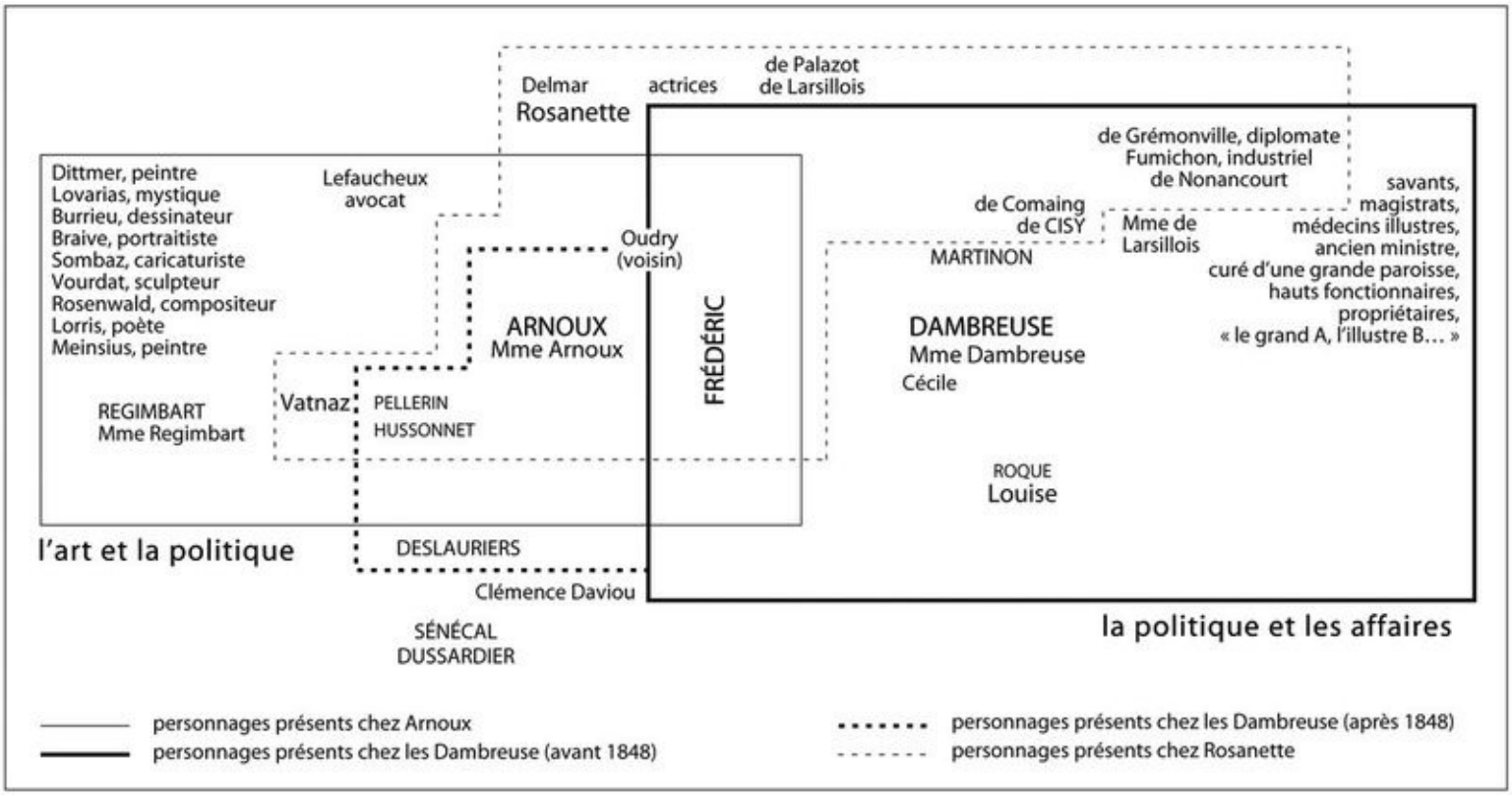
politique et les affaires ». A l'intersection des deux univers, au moins au départ, c'est-à-dire avant la révolution de 1848, outre Frédéric lui-même, le seul père Oudry, invité chez Arnoux, mais au titre de voisin. Les *personnages repères*, Arnoux et Dambreuse notamment, fonctionnent comme des symboles chargés de marquer et de représenter des positions pertinentes de l'espace social. Ce ne sont pas des « caractères », à la manière de La Bruyère, comme le croit Thibaudet, mais plutôt des symboles d'une position sociale (le travail d'écriture crée ainsi un univers saturé de détails significatifs et, par là, plus signifiant que nature, comme en témoigne l'abondance des indices pertinents qu'il livre à l'analyse[7]). Ainsi, par exemple, les différentes réceptions et réunions sont tout entières signifiées, et différenciées, par les boissons qu'on y sert, depuis la bière de Deslauriers jusqu'aux « grands vins de Bordeaux » des Dambreuse en passant par les « vins extraordinaires » d'Arnoux, lipfraoli et tokay, et le champagne de Rosanette.

On peut ainsi construire l'espace social de *L'Éducation sentimentale* en s'appuyant, pour repérer les positions, sur les indices que Flaubert livre en abondance, et sur les différents « réseaux » que délimitent les pratiques sociales de cooptation telles que réceptions, soirées et réunions amicales *(cf. diagramme)*.

Aux trois dîners offerts par les Arnoux[8], on rencontre, outre les piliers de *L'Art industriel*, Hussonnet, Pellerin, Regimbart et, au premier, Mlle Vatnaz, des habitués, Dittmer et Burrieu, tous les deux peintres, Rosenwald, compositeur, Sombaz, caricaturiste, Lovarias, « mystique » (présents deux fois), enfin des invités occasionnels, Anténor Braive, portraitiste, Théophile Lorris, poète, Vourdat, sculpteur, Pierre-Paul Meinsius, peintre (à quoi il faut ajouter, dans tel des dîners, un avocat, M^{e} Lefaucheux, deux critiques d'art amis de Hussonnet, un fabricant de papier et le père Oury).

A l'opposé, les réceptions des Dambreuse[9], les deux premières séparées des autres par la révolution de 1848, accueillent, outre des personnalités définies génériquement, un ancien ministre, le curé d'une grande paroisse, deux hauts fonctionnaires, des « propriétaires » et des personnages fameux de l'art, de la science et de la politique (« le grand M. A., l'illustre B., le profond C., l'éloquent Z., l'immense Y., les vieux ténors du centre gauche, les paladins de la droite, les burgraves du juste milieu »), Paul de Grémonville, diplomate, Fumichon, industriel, Mme de Larsillois, femme de préfet, la duchesse de Montreuil, M. de Nonencourt, et enfin, outre Frédéric, Martinon, Cisy, M. Roque et sa fille. Après 1848, on verra aussi chez les Dambreuse M. et Mme Arnoux, Hussonnet et Pellerin, convertis, et enfin Deslauriers, introduit par Frédéric au service de M. Dambreuse.

Le champ du pouvoir
d'après l'*Éducation sentimentale*



Aux deux réceptions données par Rosanette, l'une au temps de sa liaison avec Arnoux[10], l'autre à la fin du roman, lorsqu'elle projette d'épouser Frédéric[11], on rencontre des actrices, l'acteur Delmar, Mlle Vatnaz, Frédéric et certains de ses amis, Pellerin, Hussonnet, Arnoux, Cisy, et enfin le comte de Palazot et des personnages rencontrés aussi chez les Dambreuse, Paul de Grémonville, Fumichon, M. de Nonencourt et M. de Larsillois, dont la femme fréquente le salon de Mme Dambreuse.

Les invités de Cisy sont tous nobles (M. de Comaing, présent aussi chez Rosanette, etc.), à l'exception de son précepteur et de Frédéric[12].

Aux soirées de Frédéric, on retrouve toujours Deslauriers, accompagné de Sénécal, Dussardier, Pellerin, Hussonnet, Cisy, Regimbart et Martinon (ces deux derniers étant absents lors de la dernière soirée)[13].

Enfin, Dussardier rassemble Frédéric et la fraction petite-bourgeoise de ses amis, Deslauriers, Sénécal, et un architecte, un pharmacien, un placeur de vins et un employé d'assurances[14].

Le pôle du pouvoir politique et économique est marqué par les Dambreuse, qui sont constitués d'emblée en buts suprêmes de l'ambition politique et amoureuse (« Un homme à millions, pense donc ! Arrange-toi pour lui plaire, et à sa femme aussi[15] »). Leur salon accueille des « hommes et des femmes versés dans la vie », c'est-à-dire dans les affaires, excluant totalement, avant 1848, les artistes et les journalistes. La conversation y est sérieuse, ennuyeuse, conservatrice : on y déclare la République

impossible en France ; on veut bâillonner les journalistes ; on entend décentraliser, répartir l'excédent des villes dans les campagnes ; on blâme les vices et les besoins des « basses classes » ; on cause politique, votes, amendements et sous-amendements ; on a des préjugés contre les artistes. Les salons regorgent d'objets d'art. On y sert les mets les plus rares, dorades, chevreuil, écrevisses, accompagnés des meilleurs vins, dans les plus belles argenteries. Après le dîner, les hommes parlent entre eux, debout ; les femmes sont assises, au fond.

Le pôle opposé est marqué, non par un grand artiste, révolutionnaire ou établi, mais par Arnoux, marchand de tableaux, qui, à ce titre, est le représentant de l'argent et des affaires au sein de l'univers de l'art. Flaubert est parfaitement clair dans ses carnets : M. Moreau (nom initial d'Arnoux) est un « industriel d'art », puis un « industriel pur »[16]. L'alliance de mots est là pour marquer, tant dans la désignation de sa profession que dans le titre de son journal, *L'Art industriel*, la double négation qui est inscrite dans la formule de cet être double, indéterminé, comme Frédéric, et par là voué à la ruine. « Terrain neutre où les rivalités se coudoyaient familièrement[17] », l'« établissement hybride » qu'est *L'Art industriel* offre un lieu de rencontre à des artistes occupant des positions opposées, partisans de l'« art social », tenants de l'art pour l'art ou écrivains consacrés par le public bourgeois. Les propos y sont « libres », c'est-à-dire volontiers obscènes (« Frédéric fut étonné du cynisme de ces hommes »), toujours paradoxaux ; les manières y sont « simples » mais on n'y déteste pas la « pose ». On y mange des plats exotiques et on y boit des « vins extraordinaires ». On s'y enflamme pour des théories esthétiques ou politiques. On y est à gauche, plutôt républicain, comme Arnoux lui-même, voire socialiste. Mais *L'Art industriel* est aussi une industrie artistique capable d'exploiter économiquement le travail des artistes parce qu'il est une instance de consécration qui gouverne la production des écrivains et des artistes[18].

Arnoux était d'une certaine façon prédisposé à remplir la fonction du marchand d'art, qui ne peut assurer le succès de son entreprise qu'en s'en dissimulant la vérité, c'est-à-dire l'exploitation, par un double jeu permanent entre l'art et l'argent[19]. Cet être double, « alliage de mercantilisme et d'ingénuité[20] », d'avarice calculatrice et de « folie » (au sens de Mme Arnoux[21], mais aussi de Rosanette[22]), c'est-à-dire d'extravagance et de générosité autant que d'impudence et d'inconvenance, cumule à son profit, au moins pour un temps, les avantages des deux logiques antithétiques, celle de l'art désintéressé, qui ne connaît de profits que symboliques, et celle du commerce : sa dualité, plus profonde que toutes les duplicités, lui permet de prendre les artistes à leur propre jeu, celui du désintéressement, de la confiance, de la générosité, de l'amitié (« Arnoux l'aimait – Pellerin – tout en l'exploitant[23] »), et de leur laisser ainsi la meilleure part, les profits tout symboliques de ce qu'ils appellent eux-mêmes la « gloire[24] », pour se réserver les profits matériels prélevés sur leur travail. Homme d'affaires et de commerce parmi des gens qui *se* doivent de refuser de reconnaître, sinon de connaître, leur intérêt matériel, il est voué à apparaître comme un bourgeois aux artistes et comme un artiste aux bourgeois[25].

Situé entre la bohème et le « monde », le « demi-monde », représenté par le salon de Rosanette, recrute à la fois dans les deux univers opposés : « Les salons des filles (c'est de ce temps-là que date leur importance) étaient un terrain neutre où les actionnaires de bords différents se rencontraient[26]. » Ce monde intermédiaire, et un peu interlope, est dominé par des « femmes libres », donc capables

d'accomplir jusqu'au bout la fonction de *médiatrices* entre les « bourgeois », dominants tout court, et les artistes, dominants-dominés (l'épouse légitime du « bourgeois », dominée – en tant que femme – parmi les dominants, remplit aussi cette fonction, sur un autre mode, avec son salon). Souvent issues des « basses classes », ces « filles » de luxe, et même d'art, comme les danseuses et les actrices, ou la Vatnaz, mi-femme entretenue mi-femme de lettres, que l'on paye pour être « libres », engendrent les libertés par leurs fantaisies et leur extravagance (l'homologie est frappante avec la bohème ou même les écrivains plus établis qui, tels Baudelaire ou Flaubert, s'interrogent, au même moment, sur le rapport entre leur fonction et celle de la « prostituée »). Tout chez elles est permis qui serait impensable ailleurs, même chez Arnoux[27], sans parler du salon des Dambreuse : incongruités de langage, calembours, vantardises, « mensonges tenus pour vrais, assertions improbables », écarts de conduite (« on se lançait de loin une orange, un bouchon ; on quittait sa place pour causer avec quelqu'un »). Ce « milieu fait pour plaire[28] » cumule les avantages des deux mondes opposés, conservant la liberté de l'un et le luxe de l'autre, sans en cumuler les privations, puisque les uns y abandonnent leur ascétisme forcé et les autres leur masque de vertu. Et c'est bien à « une petite fête de famille », comme dit ironiquement Hussonnet[29], que les « filles » convient les artistes parmi lesquels elles recrutent parfois leurs amis de cœur (ici Delmar), et les bourgeois qui les entretiennent (ici Oudry) ; mais cette réunion de famille à l'envers, où la liaison d'argent et de raison sert à entretenir la relation de cœur, reste encore dominée, comme la messe noire, par ce qu'elle nie : toutes les règles et les vertus bourgeoises en sont bannies, sauf le respect de l'argent qui, comme ailleurs la vertu, peut empêcher l'amour[30].

La question de l'héritage

En mettant ainsi en place les deux pôles du champ du pouvoir, véritable *milieu* au sens newtonien[31], où s'exercent des forces sociales, attractions ou répulsions, qui trouvent leur manifestation phénoménale sous la forme de motivations psychologiques telles que l'amour ou l'ambition, Flaubert instaure les conditions d'une sorte d'expérimentation sociologique : cinq adolescents – dont le héros, Frédéric –, provisoirement rassemblés par leur position commune d'étudiants, seront lancés dans cet espace, telles des particules dans un champ de forces, et leurs trajectoires seront déterminées par la relation entre les forces du champ et leur inertie propre. Cette inertie est inscrite d'un côté dans les dispositions qu'ils doivent à leurs origines et à leurs trajectoires, et qui impliquent une tendance à persévérer dans une manière d'être, donc une trajectoire probable, et de l'autre dans le capital qu'ils ont hérité, et qui contribue à définir les possibilités et les impossibilités que leur assigne le champ[32].

Champ de forces possibles, qui s'exercent sur tous les corps qui peuvent y entrer, le champ du pouvoir est aussi un champ de luttes, et peut être, à ce titre, comparé à un jeu : les dispositions, c'est-à-dire l'ensemble des propriétés incorporées, y compris l'élégance, l'aisance ou même la beauté, et le

capital sous ses diverses formes, économique, culturel, social, constituent des atouts qui vont commander et la manière de jouer et la réussite au jeu, bref tout le processus de *vieillissement social* que Flaubert nomme « éducation sentimentale ».

Comme s'il avait voulu exposer aux forces du champ un ensemble d'individus possédant, dans des combinaisons différentes, les aptitudes qui représentaient à ses yeux les conditions de la réussite sociale, Flaubert « construit » donc un groupe d'adolescents tel que chacun de ses membres soit uni à chacun des autres et séparé de tous les autres par un ensemble de similitudes et de différences distribuées de manière à peu près systématique : Cisy est très riche, noble, doté de relations et distingué (beau ?), mais peu intelligent et peu ambitieux ; Deslauriers est intelligent et animé d'une volonté farouche de réussir, mais il est pauvre, dépourvu de relations et sans beauté ; Martinon est assez riche, assez beau (il s'en vante au moins), assez intelligent et acharné à réussir ; Frédéric a, comme on dit, tout pour lui – la richesse relative, le charme et l'intelligence –, sauf la volonté de réussir.

Dans ce jeu qu'est le champ du pouvoir, l'enjeu est évidemment la *puissance*, qu'il faut conquérir ou conserver, et ceux qui y entrent peuvent différer sous deux rapports : premièrement, du point de vue de l'héritage, c'est-à-dire des atouts ; deuxièmement, du point de vue de la disposition de l'héritier à son égard, c'est-à-dire de la « volonté de réussir ».

Qu'est-ce qui fait qu'un héritier est ou n'est pas disposé à hériter ? Qu'est-ce qui le pousse à maintenir simplement l'héritage ou à l'augmenter ? Flaubert donne quelques éléments de réponse à ces questions, notamment dans le cas de Frédéric. Le rapport à l'héritage s'enracine toujours dans le rapport au père et à la mère, figures surdéterminées en qui les composantes psychiques (telles que les décrit la psychanalyse) s'entrelacent avec les composantes sociales (telles que les analyse la sociologie). Et l'ambivalence de Frédéric à l'égard de son héritage, source de ses tergiversations, pourrait trouver son principe dans son *ambivalence* à l'égard de sa mère, personnage double, féminin, évidemment, mais aussi masculin en tant que substitut du père disparu, porteur d'ordinaire de l'ambition sociale. Devenue veuve d'un mari « plébéien » qui « était mort d'un coup d'épée pendant sa grossesse, en lui laissant une fortune compromise », cette femme de tête, issue d'une famille de petite noblesse de province, avait reporté sur son fils toutes ses ambitions de rétablissement social et ne cessait de lui rappeler les impératifs de l'univers des affaires et de l'argent, qui s'appliquent aussi aux affaires d'amour. Or, Flaubert suggère (notamment dans l'évocation de la rencontre finale : « il sentait quelque chose d'inexprimable, une répulsion, et comme l'effroi d'un inceste ») que Frédéric a transféré son amour pour sa mère sur Mme Arnoux, responsable de la victoire des raisons de l'amour sur celles des affaires.

On a ainsi une première division entre les « petits-bourgeois », qui n'ont d'autres ressources que leur (bonne) volonté, Deslauriers et Hussonnet[33], et les héritiers. Parmi ces derniers, il y a les héritiers qui s'assument comme tels, soit qu'ils se contentent de maintenir leur position, comme Cisy, l'aristocrate, soit qu'ils tâchent de l'augmenter, comme Martinon, le bourgeois conquérant. Cisy n'a de raison d'être, dans l'économie du roman, que de représenter l'une des dispositions possibles à l'égard de l'héritage et, plus généralement, à l'égard du système des positions héritables : il est l'héritier sans histoire, qui se

contente d'hériter parce que, étant donné la nature de son héritage, ses biens, ses titres, mais aussi son intelligence, il n'a rien d'autre à faire que cela, rien d'autre à faire non plus pour cela. Mais il y a aussi les héritiers à histoires, ceux qui, comme Frédéric, se refusent, sinon à hériter, du moins à être hérités par leur héritage.

La transmission du pouvoir entre les générations représente toujours un moment critique de l'histoire des unités domestiques. Entre autres raisons, parce que la relation *d'appropriation réciproque* entre le patrimoine matériel, culturel, social et symbolique et les individus biologiques façonnés par et pour l'appropriation se trouve provisoirement en péril. La tendance du patrimoine (et, par là, de toute la structure sociale) à persévérer dans son être ne peut se réaliser que si l'héritage hérite l'héritier, si, par l'intermédiaire notamment de ceux qui en ont provisoirement la charge et qui doivent assurer leur succession, « le mort (c'est-à-dire la propriété) saisit le vif (c'est-à-dire un propriétaire disposé et apte à hériter) ».

Frédéric ne remplit pas les conditions : possesseur qui n'entend pas se laisser posséder par sa possession, sans pour autant y renoncer, il refuse de se ranger, de se doter des deux propriétés qui seules, en ce temps et dans ce milieu, pourraient lui conférer les instruments et les insignes de l'existence sociale, à savoir un « état » et une épouse dotée de rentes[34]. Frédéric veut hériter sans être hérité. Il lui manque ce que les bourgeois appellent le sérieux, cette aptitude à être ce que l'on est : forme sociale du principe d'identité qui seule peut fonder une identité sociale sans équivoque. En se montrant incapable de se prendre lui-même au sérieux, de s'identifier par anticipation à l'être social qui lui est destiné (par exemple celui de « futur » de Mlle Louise[35]) et de donner par là des garanties de sérieux futur, il déréalise le « sérieux » et toutes les « vertus domestiques et démocratiques[36] ». Vertus de ceux qui, identifiés à ce qu'ils sont, font ce qu'il faut et sont tout à ce qu'ils font, « bourgeois » ou « socialistes ».

Alors que tout le rapproche de lui par ailleurs, Martinon est, sous ce rapport, l'antithèse parfaite de Frédéric. Si, au bout du compte, c'est lui qui finit par gagner, c'est qu'il entre sérieusement dans les rôles que Frédéric ne fait que jouer : Flaubert, qui, dès sa première apparition, notait qu'il voulait « déjà paraître sérieux[37] », indique par exemple que, lors de la première réception des Dambreuse, au milieu des rires et des « plaisanteries hasardeuses », « seul Martinon se montra sérieux[38] », tandis que Frédéric bavardait avec Mme Dambreuse. De façon générale, en pareilles circonstances, Martinon s'attache toujours à convaincre les « gens sérieux » de son « sérieux » ; à l'opposé de Frédéric qui fuit auprès des femmes l'ennui de la conversation masculine (« Comme ces choses ennuyaient Frédéric, il se rapprocha des femmes[39] »).

Le dédain de Frédéric pour les gens *sérieux*, toujours disposés, tel Martinon, à adopter d'enthousiasme les états auxquels ils sont promis et les femmes qui leur sont promises, a pour contrepartie l'irrésolution et l'insécurité qu'il éprouve en face d'un univers sans buts marqués ni repères assurés. Il incarne une des manières, et non la plus rare, de réaliser l'adolescence bourgeoise, qui peut se vivre et s'exprimer, selon les moments ou selon les époques, dans la rhétorique de l'aristocratisme ou dans la phraséologie du populisme, fortement teintés, dans les deux cas, d'esthétisme.

Bourgeois en sursis et intellectuel provisoire, obligé d'adopter ou de mimer pour un temps les poses de l'intellectuel, il est prédisposé à l'indétermination par cette double détermination contradictoire : placé au centre d'un champ de forces qui doit sa structure à l'opposition entre le pôle du pouvoir économique ou politique et le pôle du prestige intellectuel ou artistique (dont la force d'attraction reçoit un renforcement de la logique propre du milieu étudiant), il se situe dans une zone d'apesanteur sociale où se compensent et s'équilibrent provisoirement les forces qui l'emporteront dans l'une ou l'autre direction.

En outre, à travers Frédéric, Flaubert porte l'interrogation sur ce qui fait de l'adolescence un *moment critique*, au double sens. « Entrer dans la vie », comme on dit, c'est accepter d'entrer dans l'un ou l'autre des jeux sociaux socialement reconnus, et d'engager l'*investissement* inaugural, à la fois économique et psychologique, qui est impliqué dans la participation *aux jeux sérieux* dont est fait le monde social. Cette croyance dans le jeu, dans la valeur du jeu, et de ses enjeux, se manifeste avant tout, comme chez Martinon, dans le sérieux, voire dans l'esprit de sérieux, cette propension à prendre au sérieux toutes les choses et les gens socialement désignés comme sérieux – à commencer par soi-même –, et ceux-là seulement.

Frédéric ne parvient pas à s'investir dans l'un ou l'autre des jeux d'art ou d'argent que propose le monde social. Refusant l'*illusio* comme illusion unanimement approuvée et partagée, donc comme *illusion de réalité*, il se réfugie dans l'*illusion* vraie, déclarée comme telle, dont la forme par excellence est l'illusion romanesque dans ses formes les plus extrêmes (chez Don Quichotte ou Emma Bovary par exemple). L'entrée dans la vie comme entrée dans l'illusion de réel garantie par tout le groupe ne va pas de soi. Et les adolescences romanesques, comme celles de Frédéric ou d'Emma, qui, tel Flaubert lui-même, prennent la fiction au sérieux parce qu'ils ne parviennent pas à prendre au sérieux le réel, rappellent que la « réalité » à laquelle nous mesurons toutes les fictions n'est que le référent universellement garanti d'une illusion collective[40].

Ainsi, avec l'espace polarisé du champ du pouvoir, le jeu et les enjeux sont mis en place : entre les deux extrêmes, l'incompatibilité est totale, et l'on ne peut jouer sur les deux tableaux, sous peine de tout perdre en voulant tout gagner. Avec la description des propriétés des adolescents, les atouts sont distribués. La partie peut commencer. Chacun des protagonistes est défini par une sorte de formule génératrice, qui n'a pas besoin d'être complètement explicitée, et moins encore formalisée, pour orienter les choix du romancier (elle fonctionne sans doute à peu près comme l'intuition pratique de l'habitus qui, dans l'expérience quotidienne, nous permet de pressentir ou de comprendre les conduites des personnes familières). Les actions, les interactions, les relations de rivalité ou de conflit, ou même les hasards heureux ou malheureux qui font le cours des différentes histoires de vie, ne sont qu'autant d'occasions de manifester l'essence des personnages en la déployant dans le temps sous la forme d'une *histoire*.

Ainsi, chacune des conduites de chacun des personnages viendra préciser le système des différences qui l'opposent à tous les autres membres du groupe expérimental ; sans jamais ajouter vraiment à la formule initiale. En fait, chacun d'eux est tout entier dans chacune de ses manifestations, *pars totalis* prédisposée à fonctionner comme signe immédiatement intelligible de toutes les autres, passées ou

futures. Ainsi, la « barbe taillée en collier » de Martinon annonce toutes ses conduites ultérieures, depuis la pâleur, les soupirs et les lamentations par où il trahit, à l'occasion de l'émeute, sa peur d'être compromis, ou la prudente contradiction qu'il apporte à ses camarades lorsqu'ils attaquent Louis-Philippe – attitude que Flaubert rapporte lui-même à la docilité qui lui a valu d'échapper aux pensums pendant les années de collège et de plaire aujourd'hui aux professeurs de droit –, jusqu'au sérieux qu'il affiche, tant dans ses conduites que dans ses propos ostentatoirement conservateurs, aux soirées des Dambreuse.

Si *L'Éducation sentimentale*, histoire nécessaire d'un groupe dont les éléments, unis par une combinatoire quasi systématique, sont soumis à l'ensemble des forces d'attraction ou de répulsion qu'exerce sur eux le champ du pouvoir, peut être lue comme une histoire, c'est que la structure qui organise la fiction, et qui fonde l'illusion de réalité qu'elle produit, se dissimule, comme dans la réalité, sous les interactions entre des personnes, qu'elle structure. Et comme les plus intenses de ces interactions sont des relations sentimentales, d'avance désignées à l'attention par l'auteur lui-même, on comprend qu'elles aient complètement masqué le fondement de leur propre intelligibilité aux yeux de commentateurs que leur « sens littéraire » n'inclinait guère à chercher dans les structures sociales la clé des sentiments.

Ce qui enlève aux personnages leur allure abstraite de combinaisons de paramètres, c'est aussi, paradoxalement, l'étroitesse de l'espace social où ils sont placés : dans cet univers fini et clos, très semblable, malgré les apparences, à celui de ces romans policiers où tous les personnages sont enfermés dans une île ou un manoir isolé, les vingt protagonistes ont de fortes chances de se rencontrer, pour le meilleur et pour le pire, donc de développer dans une aventure nécessaire toutes les implications de leurs « formules » respectives qui enferment par anticipation les péripéties de leur interaction, par exemple la rivalité pour une femme (entre Frédéric et Cisy à propos de Rosanette, ou entre Martinon et Cisy à propos de Cécile) ou pour une position (entre Frédéric et Martinon au sujet de la protection de M. Dambreuse).

Au terme du premier bilan comparatif des trajectoires, on apprend que « Cisy ne finirait pas son droit ». Et pourquoi le ferait-il ? Ayant frayé, le temps d'une adolescence parisienne, comme la tradition d'ailleurs le prévoit, avec des gens, des mœurs et des idées hérétiques, il ne tardera pas à retrouver la voie, toute droite, qui le conduit à l'avenir impliqué dans son passé, c'est-à-dire au « château de ses aïeux » où il finit, comme il se doit, « enfoncé dans la religion et père de huit enfants ». Exemple pur de reproduction simple, il s'oppose aussi bien à Frédéric, l'héritier qui refuse l'héritage, qu'à Martinon qui, voulant tout mettre en œuvre pour l'augmenter, met au service de son capital hérité (des biens et des relations, la beauté et l'intelligence) une volonté de réussir dont on ne trouve l'équivalent que chez les petits-bourgeois et qui lui assurera la plus haute des trajectoires objectivement offertes. La *détermination* de Martinon, inverse strict de l'indétermination de Frédéric, doit sans doute une part importante de son efficacité aux effets symboliques qui accompagnent toute action marquée de ce signe : la modalité particulière des pratiques par où se manifeste la disposition à l'égard de l'enjeu, le « sérieux », la « conviction », l'« enthousiasme » (ou inversement la « légèreté », l'« insolence » et la « désinvolture »), constitue le plus sûr témoignage de la reconnaissance des positions convoitées, donc de la soumission à

l'ordre auquel on entend s'intégrer, cela même que tout corps exige par-dessus tout de ceux qui auront à le reproduire.

La relation entre Frédéric et Deslauriers dessine l'opposition entre ceux qui héritent et ceux qui héritent seulement l'aspiration à posséder, c'est-à-dire entre bourgeois et petits-bourgeois. Ainsi de l'aventure chez la Turque : Frédéric a l'argent, mais il lui manque l'audace ; Deslauriers, qui oserait, n'a pas l'argent, et ne peut que le suivre dans sa fuite.

La distance sociale qui les sépare est rappelée maintes fois, en particulier à travers l'opposition entre leurs goûts : Deslauriers a des aspirations esthétiques du premier degré et ignore les raffinements du snobisme (« pauvre, il convoitait le luxe sous sa forme la plus claire[41] ») : « Moi, à ta place, dit Deslauriers, je m'achèterais plutôt de l'argenterie, décelant, par cet amour du cossu, l'homme de mince origine[42]. » En fait, il « ambitionne la richesse comme moyen de puissance sur les hommes », tandis que Frédéric imagine l'avenir en esthète[43]. En outre, Frédéric manifeste plusieurs fois qu'il a honte de sa relation avec Deslauriers[44] et lui témoigne même ouvertement son dédain[45]. Et Flaubert, comme pour rappeler le principe de toute la conduite de Deslauriers (et de sa différence avec Frédéric), fait de la question de l'*héritage* la cause de l'échec qui met fin à ses ambitions universitaires : s'étant présenté à l'agrégation « avec une thèse sur le droit de tester où il soutenait qu'on devait le restreindre autant que possible », « le hasard avait voulu qu'il tirât au sort, pour sujet de leçon, la Prescription », ce qui lui donna l'occasion de prolonger sa diatribe contre l'héritage et les héritiers ; renforcé par son échec dans les « théories déplorables » qui lui avaient valu d'échouer, il préconise l'abolition des successions collatérales, ne faisant d'exception que pour Frédéric…[46] Certains commentateurs – et Sartre lui-même – se sont interrogés très sérieusement sur l'existence d'une relation homosexuelle entre Frédéric et Deslauriers, au nom, précisément, d'un des passages de *L'Éducation sentimentale* où la structure objective de la relation entre les classes transparaît le plus clairement dans l'interaction entre les individus : « Puis il songea à la personne même de Frédéric. Elle avait toujours exercé sur lui un charme presque féminin[47]. » Ce qui n'est en réalité qu'une manière relativement stéréotypée d'énoncer la différence sociale d'hexis corporelle et de manières qui, étant située dans l'ordre du raffinement, de l'élégance, renvoie Frédéric du côté du féminin, voire de l'efféminé, comme on le voit dans cet autre passage : « Il avait fait à l'École une autre connaissance, celle de M. de Cisy, enfant de grande famille, et qui semblait une demoiselle, à la gentillesse de ses manières[48]. » Aux différences dans les manières, il faudrait ajouter les différences, plus fondamentales, dans le rapport à l'argent, Frédéric ayant de toute évidence, comme l'observe Pierre Coigny, « une notion féminine de l'argent, dont il fait un instrument de plaisir et de luxe, plus que de puissance[49] ».

Le principe de la relation singulière entre les deux amis est inscrit dans la relation entre la bourgeoisie et la petite bourgeoisie : l'aspiration qui porte à s'identifier, à se mettre à la place, à se prendre pour un autre, est constitutive de la prétention petite-bourgeoise et, plus largement, de la position de *prétendant* (ou de second, de « double »). On pense évidemment à la démarche ambiguë que Deslauriers entreprend au nom de Frédéric auprès de Mme Arnoux, à ses délibérations au moment où il

tente de s'approprier les deux « chances » de Frédéric, M. Dambreuse et Mme Arnoux, de prendre sa place en se mettant à sa place, ou à la stratégie qu'il emploie auprès de Louise, « promise » de Frédéric qu'il finira par épouser : « Il avait commencé, non seulement par faire l'éloge de leur ami, mais par l'imiter d'allures et de langage autant que possible[50]. »

La propension de Deslauriers à s'identifier à Frédéric, à épouser sa cause, à s'imaginer « presque être lui, par une singulière évolution intellectuelle où il y avait à la fois de la vengeance et de la sympathie, de l'imitation et de l'audace[51] », ne va pas sans une conscience aiguë de la différence qui le sépare de Frédéric, un *sens* de la distance sociale qui l'oblige à tenir ses distances, même en imagination. Sachant que ce qui est bon pour l'un n'est pas nécessairement bon pour l'autre, il se tient à sa place même lorsqu'il se met à la place : « Dans dix ans il fallait que Frédéric fût député ; dans quinze, ministre ; pourquoi pas ? Avec son patrimoine qu'il allait toucher bientôt, il pouvait, d'abord, fonder un journal ; ce serait le début ; ensuite, on verrait. Quant à lui, il ambitionnait toujours une chaire à l'École de droit[52]. » S'il lie ses ambitions à celles de Frédéric, c'est toujours pour leur subordonner ses projets, réalistes et limités : « Il faut que tu ailles dans ce monde-là ! Tu m'y mèneras plus tard[53]. » Il a des ambitions *pour* Frédéric : mais cela veut dire qu'il *prête* à Frédéric non *ses* ambitions, à proprement parler, mais celles qu'il se sentirait pleinement justifié d'éprouver *si seulement* il avait les moyens dont dispose Frédéric : « Une idée lui vint : celle de se présenter chez M. Dambreuse et de demander la place de secrétaire. Cette place, bien sûr, n'allait pas sans l'achat d'un certain nombre d'actions. Il reconnut *la folie* de son projet et se dit : "Oh non ! ce serait mal." Alors il chercha comment s'y prendre pour recouvrer les quinze mille francs. Une pareille somme n'était *rien pour Frédéric* ! Mais *s'il l'avait eue*, lui, quel levier[54] ! » L'aisance de l'héritier prestigieux, qui peut dilapider son héritage ou se payer le luxe de le refuser, n'est pas faite pour réduire la distance objective qui le sépare des prétendants : condamnation implicite de l'arrivisme anxieux et crispé, elle ne peut qu'ajouter la haine honteuse à l'envie inavouable.

L'espoir désespéré d'être un autre tourne facilement au désespoir d'y échouer et l'ambition par procuration s'achève dans l'*indignation morale* : Frédéric, ayant ce qu'il a, devrait avoir les ambitions que Deslauriers a pour lui ; ou bien Deslauriers, étant ce qu'il est, devrait avoir les moyens dont dispose Frédéric. Il faut suivre encore Flaubert : « Et l'ancien clerc s'indigna que la fortune de l'autre fût grande. "Il en fait un usage pitoyable. C'est un égoïste. Eh ! je me moque bien de ses quinze mille francs." » On atteint là au principe de la *dialectique du ressentiment* qui condamne en l'autre la possession qu'il désire pour lui-même. « Pourquoi les avait-il prêtés ? Pour les beaux yeux de Mme Arnoux. Elle était sa maîtresse ! Deslauriers n'en doutait pas. "Voilà une chose de plus à quoi sert l'argent !" Des pensées *haineuses* l'envahirent. » La passion malheureuse pour des possessions inaccessibles, et l'admiration extorquée qui va de pair, sont vouées à s'achever dans la haine de l'autre, seule manière d'échapper à la haine de soi lorsque l'envie s'applique à des propriétés, notamment corporelles ou *incorporées*, comme les manières, que l'on ne peut pas s'approprier, sans pouvoir pour autant abolir tout désir d'appropriation (c'est ainsi que la condamnation indignée du « brillant », fréquente parmi les « cuistres », comme aurait dit Flaubert, n'est le plus souvent que la forme renversée d'une envie qui n'a

rien à opposer à la valeur dominante qu'une antivaleur, le « sérieux », définie par la *privation* de la valeur condamnée).

Mais le ressentiment n'est pas la seule issue ; il se développe en alternance avec le volontarisme : « Cependant, est-ce que la volonté n'était pas l'élément capital des entreprises ? et, puisque avec elle on triomphe de tout…[55] » Ce qu'il suffirait à Frédéric de vouloir, Deslauriers doit l'obtenir à coup de volonté, aurait-il pour cela à prendre la place de Frédéric. Cette vision typiquement petite-bourgeoise qui fait dépendre la réussite sociale de la volonté et de la bonne volonté individuelles, cette éthique crispée de l'effort et du mérite qui porte à son revers le ressentiment se prolongent logiquement dans une vision du monde social qui combine l'artificialisme avec l'obsession cryptocratique, mi-optimiste, puisque l'acharnement et l'intrigue peuvent tout, mi-désespérée, puisque les ressorts secrets de cette mécanique sont livrés au *complot* des seuls initiés. « *N'ayant jamais vu le monde* qu'à travers la fièvre de ses convoitises, il se *l'imaginait* comme une *création artificielle*, fonctionnant en vertu de lois mathématiques. Un dîner en ville, la rencontre d'un homme en place, le sourire d'une jolie femme pouvaient, par une série d'actions se déduisant les unes des autres, avoir de gigantesques résultats. Certains salons parisiens étaient comme ces *machines* qui prennent la matière à l'état brut et la rendent centuplée de valeur. Il croyait aux courtisanes conseillant les diplomates, aux riches mariages obtenus par les intrigues, au génie des galériens, aux docilités du hasard sous la main des forts[56]. » C'est ainsi que le monde du pouvoir apparaît lorsqu'il est aperçu du dehors, et surtout de loin et d'en bas, par quelqu'un qui aspire à y entrer : en politique comme ailleurs, le petit-bourgeois est condamné à *l'allodoxia*, erreur de perception et d'appréciation qui consiste à *reconnaître* une chose pour une autre[57].

Le ressentiment est une révolte soumise. La déception, par l'ambition qui s'y trahit, constitue un aveu de reconnaissance. Le conservatisme ne s'y est jamais trompé : il sait y voir le meilleur hommage rendu à l'ordre social, celui du dépit et de l'ambition frustrée ; comme il sait déceler la vérité de plus d'une révolte juvénile dans la trajectoire qui conduit de la bohème révoltée de l'adolescence au conservatisme désabusé ou au fanatisme réactionnaire de l'âge mûr.

Hussonnet, autre petit-bourgeois que Flaubert, comme on l'a vu, a du mal à distinguer de Deslauriers, avait entrepris très tôt une carrière littéraire : incarnation typique de cette bohème, vouée aux privations matérielles et aux déceptions intellectuelles, que Marx appelle *Lumpenproletariat* et Weber « intelligentsia prolétaroïde », il se maintient pendant de longues années dans la condition de « garçon de lettres », occupé à écrire « des vaudevilles non reçus » et à « tourner le couplet ». D'échec en échec, de journal raté en hebdomadaire indéfiniment projeté[58], l'adolescent un peu utopiste, qui n'a ni les moyens matériels (les rentes) ni les moyens intellectuels indispensables pour rester longtemps à attendre la reconnaissance du public, devient un bohème aigri, prêt à tout dénigrer dans l'art de ses contemporains comme dans l'action révolutionnaire[59]. Au terme, il se retrouve installé dans le poste d'animateur d'un cercle réactionnaire[60], intellectuel revenu de tout, notamment des choses intellectuelles, et prêt à tout, même à écrire des biographies de patrons d'industrie[61], pour gagner la « haute place » d'où il domine « tous les théâtres et toute la presse[62] ».

Reste Frédéric. Héritier qui ne veut pas devenir ce qu'il est, c'est-à-dire un bourgeois, il oscille entre des stratégies mutuellement exclusives et, à force de refuser les possibles qui lui sont offerts – notamment à travers le mariage avec Louise –, il finit par compromettre toutes ses chances de reproduction. Les ambitions contradictoires qui le portent successivement vers les deux pôles de l'espace social, vers la carrière artistique ou vers les affaires, et, parallèlement, vers les deux femmes qui sont associées à ces positions, sont le propre d'un être *sans gravité* (autre mot pour dire le sérieux), incapable d'opposer la moindre résistance aux forces du champ.

Tout ce qu'il peut opposer à ces forces, c'est son héritage, dont il se sert pour différer le moment où il sera hérité, pour prolonger l'état d'indétermination qui le définit.

Lorsqu'une première fois il est « ruiné, dépouillé, perdu », il renonce à Paris et à tout ce qui s'y attache, « l'art, la science, l'amour[63] », pour se résigner à l'étude de Me Prouharam ; mais, dès qu'il hérite de son oncle, il renoue avec son rêve parisien qui apparaît à sa mère, responsable des rappels à l'ordre, c'est-à-dire aux chances objectives, comme « une folie, une absurdité[64] ». Un nouvel effondrement de ses actions le détermine à un retour vers la province, la maison maternelle et Mlle Roque, c'est-à-dire vers son « lieu naturel » dans l'ordre social. « A la fin de juillet, une baisse inexplicable fit tomber les actions du Nord. Frédéric n'avait pas vendu les siennes ; il perdit d'un seul coup soixante mille francs. Ses revenus se trouvaient sensiblement diminués. Il devait ou restreindre sa dépense, ou prendre un état, ou faire un beau mariage[65]. »

Dépourvu de toute force propre, qu'il s'agisse de la tendance à persévérer dans la position dominante qui caractérise les héritiers disposés à se ranger, ou de l'aspiration à y accéder qui définit les petits-bourgeois, il défie la loi fondamentale du champ du pouvoir en essayant d'esquiver les choix irréversibles qui déterminent le vieillissement social et de concilier les contraires, l'art et l'argent, l'amour fou et l'amour de raison. Et il voit juste lorsque, à la fin de l'histoire, instruit par ses innombrables ratages, il attribue son échec au « défaut de ligne droite ».

Incapable de se déterminer, de faire son deuil de l'un ou l'autre des possibles incompatibles, Frédéric est un être double, avec ou sans duplicité, donc voué au quiproquo ou au chassé-croisé, spontané, provoqué ou exploité, ou au double jeu de l'« existence double[66] » que rend possible la coexistence d'univers séparés et qui permet de différer, pour un temps, les déterminations.

C'est par un premier quiproquo qu'est annoncé le mécanisme dramatique qui organise toute l'œuvre. Deslauriers, qui débarque chez Frédéric au moment où celui-ci se prépare pour sortir, croit qu'il va dîner chez Dambreuse, et non chez Arnoux, et plaisante : « On croirait que tu vas te marier[67] ! » Quiproquo, cyniquement entretenu par Frédéric, lorsque Rosanette croit qu'il pleure comme elle leur enfant mort alors qu'il pense à Mme Arnoux[68] ; ou lorsque Rosanette, que Frédéric reçoit dans l'appartement préparé pour Mme Arnoux, prend pour elle, sans que Frédéric fasse rien pour la détromper, des prévenances et des larmes destinées à une autre. Quiproquo encore lorsque Frédéric accuse Rosanette d'avoir engagé contre Arnoux (c'est-à-dire contre Mme Arnoux) des poursuites dont Mme Dambreuse est en réalité

responsable[69]. Ce sont les chassés-croisés amoureux de Frédéric qui donnent son sens au chiasme implicite de ce cri du cœur de Rosanette : « Pourquoi vas-tu te divertir chez les femmes honnêtes[70] ? » C'est un chassé-croisé organisé par Martinon qui, avec la complicité inconsciente de Frédéric, trop heureux d'être assis auprès de Mme Arnoux, lui enlève sa place de manière à être assis à côté de Cécile[71]. Autre chassé-croisé savant, organisé aussi par Martinon : une fois encore avec la complicité de sa victime, celui-ci pousse Mme Dambreuse dans les bras de Frédéric, cependant qu'il courtise Cécile, qu'il épousera, héritant ainsi par elle la fortune de M. Dambreuse, qu'il avait poursuivie d'abord en Mme Dambreuse, finalement déshéritée par son mari, au moment même où Frédéric en hérite.

Frédéric cherche dans des stratégies de double jeu ou de dédoublement le moyen de se maintenir un moment dans l'univers bourgeois où il reconnaît « son vrai milieu[72] » et qui lui procure « un assouvissement, une satisfaction profonde[73] ». Il tente de concilier les contraires en leur réservant des espaces et des temps séparés. Au prix d'une division rationnelle de son temps et de quelques mensonges, il parvient à cumuler l'amour noble de Mme Dambreuse, incarnation de la « considération bourgeoise[74] » et l'amour folâtre de Rosanette, qui s'éprend pour lui d'une passion exclusive au moment même où il découvre les charmes de la double inconstance : « il répétait à l'une le serment qu'il venait de faire à l'autre, leur envoyait deux bouquets semblables, leur écrivait en même temps, puis établissait entre elles des comparaisons ; – il y en avait une troisième toujours présente à sa pensée. L'impossibilité de l'avoir le justifiait de ses perfidies, qui avivaient le plaisir, en y mettant de l'alternance[75] ». Même stratégie en politique où il s'engage dans une candidature « soutenue par un conservateur et prônée par un rouge[76] », qui ira aussi à l'échec : « Deux candidats nouveaux se présentaient, l'un conservateur, l'autre rouge ; un troisième, quel qu'il fût, n'avait pas de chances. C'était la faute de Frédéric : il avait laissé passer le bon moment, il aurait dû venir plus tôt, se remuer[77]. »

Les accidents nécessaires

Mais la possibilité de l'*accident*, collision imprévue de possibles socialement exclusifs, est aussi inscrite dans la coexistence de séries indépendantes. L'éducation sentimentale de Frédéric est l'apprentissage progressif de l'incompatibilité entre les univers, entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour mercenaire ; c'est l'histoire des accidents structuralement nécessaires qui déterminent le vieillissement social en déterminant le télescopage de possibles structuralement inconciliables que les doubles jeux de l'« existence double » permettaient de faire coexister dans l'équivoque : les rencontres successives de séries causales indépendantes anéantissent peu à peu tous les « possibles latéraux[78] ».

A titre de vérification du modèle proposé, il suffit d'observer que la nécessité structurale du champ, qui brise les ambitions désordonnées de Frédéric, aura aussi raison de l'entreprise essentiellement contradictoire d'Arnoux : véritable doublet structural de Frédéric, le marchand d'art est, comme lui, un

être double, en tant que représentant de l'argent et des affaires dans l'univers de l'art[79]. S'il peut différer pour un temps l'issue fatale à laquelle le voue la loi de l'incompatibilité entre les univers en jouant, comme Frédéric, un double jeu permanent entre l'art et l'argent, Arnoux est voué à la ruine par son indétermination et son ambition de concilier les contraires : « Son intelligence n'était pas assez haute pour atteindre jusqu'à l'art, ni assez bourgeoise non plus pour viser exclusivement au profit, si bien que, sans contenter personne, il se ruinait[80]. » Il est remarquable qu'une des dernières positions que Deslauriers et Hussonnet font miroiter à Frédéric, en regard de celles qu'il escompte par ailleurs dans l'administration ou les affaires, est tout à fait semblable à celle qu'occupait autrefois Arnoux : « Il faudra que tu donnes un dîner une fois la semaine. C'est indispensable, quand même la moitié de ton revenu y passerait ! On voudra y venir, ce sera un centre pour les autres, un levier pour toi ; et, maniant l'opinion par les deux bouts, littérature et politique, avant six mois, tu verras, nous tiendrons le haut du pavé dans Paris[81]. »

Pour comprendre cette sorte de jeu « à qui perd gagne » qu'est la vie de Frédéric, il faut avoir à l'esprit d'une part la correspondance qu'établit Flaubert entre les formes de l'amour de l'art qui sont en train de s'inventer, à peu près au même moment, et dans le même monde, celui de la bohème et des artistes, et d'autre part la relation d'inversion qui oppose l'univers de l'art pur et le monde des affaires. Le jeu de l'art est, du point de vue des affaires, un jeu « à qui perd gagne ». Dans ce monde économique renversé, on ne peut conquérir l'argent, les honneurs (c'est bien Flaubert qui disait : « les honneurs déshonorent »), les femmes, légitimes ou illégitimes, bref tous les symboles du succès *mondain*, succès dans le monde et succès en ce monde, sans compromettre son salut dans l'au-delà. La loi fondamentale de ce jeu *paradoxal* est qu'on y a intérêt au désintéressement : l'amour de l'art est un amour fou, au moins lorsqu'on le considère du point de vue des normes du monde ordinaire, « normal », celui que met en scène le théâtre bourgeois.

C'est à travers l'homologie entre les formes de l'amour de l'art et les formes de l'amour que la loi de l'incompatibilité entre les univers s'accomplit. En effet, dans l'ordre de l'ambition, les oscillations pendulaires entre l'art et le pouvoir tendent à se resserrer à mesure que l'on avance dans l'histoire ; cela, bien que Frédéric continue à balancer longtemps entre une position de pouvoir dans le monde de l'art et une position dans l'administration ou les affaires (celle de secrétaire général de l'affaire dirigée par M. Dambreuse, ou celle d'auditeur au Conseil d'État). Dans l'ordre sentimental, au contraire, les balancements de grande amplitude, entre l'amour fou et les amours mercenaires, se poursuivent jusqu'au bout : Frédéric est placé entre Mme Arnoux, Rosanette et Mme Dambreuse, tandis que Louise (Roque), la « promise », le possible le plus probable, n'est jamais pour lui qu'un refuge et une revanche dans les moments où ses actions, au sens propre et au sens figuré, sont en baisse[82]. Et la plupart des accidents, qui resserrent l'espace des possibles, adviendront par l'intermédiaire de ces trois femmes ; plus exactement, ils naîtront de la relation qui, à travers elles, unit Frédéric à Arnoux ou à M. Dambreuse, à l'art et au pouvoir.

Ces trois figures féminines représentent un système de possibles, chacune d'elles se définissant par opposition aux deux autres : « Il n'éprouvait pas à ses côtés [de Mme Dambreuse] le ravissement de tout

son être qui l'emportait vers Mme Arnoux, ni le désordre gai où l'avait mis d'abord Rosanette. Mais il la convoitait comme une chose anormale et difficile, parce qu'elle était noble, parce qu'elle était riche, parce qu'elle était dévote[83]. » Rosanette s'oppose à Mme Arnoux comme la fille facile à la femme inaccessible, que l'on refuse pour continuer de la rêver et de l'aimer à l'irréel du passé ; comme la « fille de rien » à la femme sans prix, sacrée, « sainte[84] » : « l'une folâtre, emportée, divertissante, l'autre grave et presque religieuse[85] ». D'un côté, celle dont la vérité sociale (une « catin[86] ») se rappelle toujours (d'une telle mère on ne peut accepter qu'un garçon qui, elle le propose elle-même, reconnaissant par là son indignité, s'appellera Frédéric, comme son père). De l'autre, celle que tout prédestine à être mère[87], et d'une « petite fille » qui lui ressemblerait[88]. Quant à Mme Dambreuse, elle s'oppose aussi bien à l'une qu'à l'autre : elle est l'antithèse de toutes les formes de « passions infructueuses[89] », comme dit Frédéric, « folies » ou « amour fou », qui désespèrent les familles bourgeoises parce qu'elles anéantissent l'ambition. Avec elle, comme avec Louise, mais à un niveau d'accomplissement supérieur, l'antinomie du pouvoir et de l'amour, de la liaison sentimentale et de la liaison d'affaires, s'abolit : Mme Moreau elle-même ne peut qu'applaudir, renouant avec les plus hauts de ses rêves. Mais, s'il apporte la puissance et l'argent, cet amour bourgeois, où Frédéric verra rétrospectivement « une spéculation un peu ignoble[90] », ne procure, à l'inverse, ni la jouissance, ni le « ravissement », et doit même puiser sa substance dans les amours authentiques : « Il se servit du vieil amour. Il lui conta, comme inspiré par elle, tout ce que Mme Arnoux autrefois lui avait fait ressentir, ses langueurs, ses appréhensions, ses rêves[91]. » « Il reconnut alors ce qu'il s'était caché, la désillusion de ses sens. Il n'en feignait pas moins de grandes ardeurs ; mais pour les ressentir, il lui fallait évoquer l'image de Rosanette ou de Mme Arnoux[92]. »

Le premier accident qui mettra fin aux ambitions artistiques de Frédéric survient lorsqu'il lui faut choisir entre trois destinations possibles pour les quinze mille francs qu'il vient de recevoir de son notaire[93] : les donner à Arnoux pour l'aider à échapper à la faillite (et sauver par là même Mme Arnoux), les confier à Deslauriers et Hussonnet et se lancer dans une entreprise littéraire, les apporter à M. Dambreuse pour ses placements[94]. « Il resta chez lui maudissant Deslauriers, car il voulait tenir sa parole, et cependant obliger Arnoux. "Si je m'adressais à M. Dambreuse ? Mais sous quel prétexte demander de l'argent ? C'est à moi, au contraire, d'en apporter chez lui pour ses actions de houille[95] !" » Et le malentendu se prolonge : Dambreuse lui offre le poste de secrétaire général alors qu'il vient en réalité intercéder pour Arnoux à la demande de Mme Arnoux[96]. Ainsi, c'est de la relation qui l'unit à Arnoux, c'est-à-dire au monde de l'art, à travers la passion qu'il éprouve pour sa femme, que surgit, pour Frédéric, la ruine de ses possibles artistiques, ou, plus exactement, la collision des possibles mutuellement exclusifs qui le possèdent : l'amour fou, principe et expression du refus d'être hérité, donc de l'ambition ; l'ambition, contradictoire, du pouvoir dans le monde de l'art, c'est-à-dire dans l'univers du non-pouvoir ; l'ambition velléitaire et vaincue du vrai pouvoir.

Autre accident, né du double jeu et du quiproquo, qui met un terme définitif à tous les doubles jeux : Mme Dambreuse, qui a appris que les douze mille francs que Frédéric lui a empruntés, sous un faux prétexte, étaient destinés à sauver Arnoux, donc Mme Arnoux[97], fait mettre aux enchères, sur les conseils de Deslauriers, les biens des Arnoux ; Frédéric, qui soupçonne Rosanette de cette action, rompt avec elle.

Et c'est la rencontre finale, manifestation archétypale de la structure, qui rassemble Mme Dambreuse et Rosanette autour des « reliques » de Mme Arnoux. A l'achat, par Mme Dambreuse, du coffret de Mme Arnoux, qui réduit le symbole et l'amour qu'il symbolise à sa valeur en argent (mille francs), Frédéric riposte par la rupture et, « en lui sacrifiant une fortune[98] », rétablit Mme Arnoux dans son statut d'objet sans prix. Placé entre la femme qui achète l'amour et celle qui le vend, entre deux incarnations des amours bourgeoises, le beau parti et la maîtresse, d'ailleurs complémentaires et hiérarchisées, comme le monde et le demi-monde, Frédéric affirme un amour pur, irréductible à l'argent et à tous les objets de l'intérêt bourgeois, un amour pour une chose qui, à la façon de l'œuvre d'art pur, ne se vend pas et n'est pas faite pour être vendue. Comme l'amour pur est l'art pour l'art de l'amour, l'art pour l'art est l'amour pur de l'art.

Il n'est pas de meilleure attestation de tout ce qui sépare l'écriture littéraire de l'écriture scientifique que cette capacité, qu'elle possède en propre, de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d'une figure sensible et d'une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme métaphore et comme métonymie, toute la complexité d'une structure et d'une histoire que l'analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement. C'est ainsi que la vente aux enchères télescope dans l'instant toute l'histoire du coffret à fermoirs d'argent, qui condense elle-même toute la structure et l'histoire de la confrontation entre les trois femmes et ce qu'elles symbolisent : au premier dîner rue de Choiseul, chez Arnoux, il est là, sur la cheminée ; Mme Arnoux y prendra la facture du cachemire qu'Arnoux a donné à Rosanette. Frédéric l'apercevra, chez Rosanette, dans la seconde antichambre, « entre un vase plein de cartes de visite et une écritoire ». Et il est logiquement le témoin et l'enjeu de l'ultime confrontation entre les trois femmes, ou, plus exactement, de la confrontation finale de Frédéric *avec* les trois femmes qui s'accomplit à propos de cet objet et qui ne peut manquer d'évoquer le « thème des trois coffrets » analysé par Freud.

On sait que Freud, prenant pour point de départ une scène du *Marchand de Venise* de Shakespeare, où les prétendants doivent choisir entre trois coffrets, l'un d'or, l'autre d'argent, le troisième de plomb, montre que ce thème traite en fait du « choix que fait un homme entre trois femmes », les coffrets étant « des symboles de l'essentiel chez la femme, donc de la femme elle-même[99] ». On peut supposer que, à travers le schème mythique inconsciemment mis en œuvre pour évoquer cette sorte de viol de la pureté rêvée de Mme Arnoux représenté par l'appropriation mercenaire de son coffret, Flaubert engage aussi un schème social homologue, à savoir l'opposition entre l'art et l'argent ; il peut ainsi produire une représentation d'une région tout à fait essentielle de l'espace social qui semble d'abord absente : le champ littéraire lui-même, qui s'organise autour de l'opposition entre l'art pur, associé à l'amour pur, et l'art bourgeois, sous ses deux formes, l'art mercenaire que l'on peut dire majeur, représenté par le théâtre bourgeois, et associé à la figure de Mme Dambreuse, et l'art mercenaire mineur, représenté par le vaudeville, le cabaret ou le feuilleton, évoqué par Rosanette. Là encore, on est contraint de supposer que c'est au travers et à la faveur de l'élaboration d'une histoire que l'auteur est conduit à porter au jour la structure la plus profondément enfouie, la plus obscure, parce que la plus directement liée à ses

investissements primaires, qui est au principe même de ses structures mentales et de ses stratégies littéraires.

Le pouvoir de l'écriture

On est ainsi conduit au véritable lieu de la relation, tant et tant de fois évoquée, entre Flaubert et Frédéric. Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise *d'objectivation de soi*, d'autoanalyse, de socioanalyse. Flaubert se sépare de Frédéric, de l'indétermination et de l'impuissance qui le définissent, dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric, dont l'impuissance se manifeste, entre autres choses, par son incapacité d'écrire, de devenir écrivain[100]. Loin de suggérer par là l'identification de l'auteur au personnage, c'est sans doute pour mieux marquer toute la distance qu'il prend à l'égard de Gustave et de son amour pour Mme Schlésinger dans l'acte même d'écrire l'histoire de Frédéric, que Flaubert indique que Frédéric entreprend d'écrire un roman, aussitôt abandonné, qui se passait à Venise et dont « le héros, c'était lui-même, l'héroïne Mme Arnoux[101] ».

Flaubert sublime l'indétermination de Gustave, son « apathie profonde[102] », par l'appropriation rétrospective de lui-même qu'il s'assure en écrivant l'histoire de Frédéric. Frédéric aime en Mme Arnoux « les femmes des livres romantiques[103] » ; il ne retrouve jamais dans le bonheur réel tout le bonheur rêvé[104] ; il s'enflamme d'une « concupiscence rétrospective et inexprimable[105] » dans l'évocation littéraire des maîtresses royales ; il conspire par ses maladresses, ses indécisions ou ses délicatesses, avec les hasards objectifs qui viennent retarder ou empêcher l'assouvissement d'un désir ou l'accomplissement d'une ambition[106]. Et l'on pense à la phrase qui, tout à la fin du roman, conclut le retour nostalgique de Frédéric et Deslauriers sur leur visite ratée chez la Turque : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur. » Cette déroute de la naïveté et de la pureté se révèle rétrospectivement comme un accomplissement : en fait, elle condense toute l'histoire de Frédéric, c'est-à-dire l'expérience de la possession virtuelle d'une pluralité de possibles entre lesquels on ne veut et ne peut choisir, qui, par l'indétermination qu'elle détermine, est au principe de l'impuissance. C'est à cette révélation désespérément rétrospective que sont voués tous ceux qui ne peuvent vivre leur vie qu'au futur antérieur, à la façon de Mme Arnoux évoquant sa relation avec Frédéric : « N'importe, nous nous serons bien aimés. »

On pourrait citer vingt phrases de la *Correspondance* où Flaubert semble parler exactement le langage de Frédéric : « Beaucoup de choses qui me laissent froid quand je les vois ou quand d'autres en parlent, m'enthousiasment, m'irritent, me blessent, si j'en parle et surtout si j'écris[107]. » « Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal, on en souffre ou en jouit trop. L'artiste, selon moi, est

une monstruosité – quelque chose de hors nature[108]. » Mais, l'auteur de *L'Éducation* est précisément celui qui a su convertir en projet artistique la « passion inactive[109] » de Frédéric. Flaubert ne pouvait pas dire : « Frédéric, c'est moi. » En écrivant une histoire qui aurait pu être la sienne, il nie que cette histoire d'un échec soit l'histoire de celui qui l'écrit.

Flaubert a fait un *parti* de ce qui s'imposait à Frédéric comme un destin : le refus des déterminations sociales, de celles qui, comme les malédictions bourgeoises, s'attachent à une position sociale, aussi bien que des marques proprement intellectuelles, comme l'appartenance à un groupe littéraire ou à une revue[110]. Il a tenté toute sa vie de se maintenir dans cette position indéterminée, ce *lieu neutre* d'où l'on peut survoler les groupes et leurs conflits, les luttes qui opposent entre eux les différentes espèces d'intellectuels et d'artistes et celles qui les affrontent globalement aux différentes variétés de « propriétaires ». *L'Éducation sentimentale* marque un moment privilégié de ce travail : l'intention esthétique et la neutralisation qu'elle opère s'y appliquent au possible même qu'il lui a fallu nier pour se constituer, à savoir l'indétermination passive de Frédéric, équivalent spontané, et par là même raté, de l'indétermination active du « créateur » qu'il travaille à créer. La compatibilité immédiate de toutes les positions sociales qui, dans l'existence ordinaire, ne peuvent être occupées simultanément ou même successivement, entre lesquelles il faut bien choisir, par lesquelles, qu'on le veuille ou non, on est choisi, c'est seulement dans et par la création littéraire que l'on peut la vivre.

« Voilà pourquoi j'aime l'Art. C'est que là, au moins, tout est liberté, dans ce monde de fictions. On y assouvit tout, on y fait tout, on est à la fois son roi et son peuple, actif et passif, victime et prêtre. Pas de limites ; l'humanité est pour vous un pantin à grelots que l'on fait sonner au bout de sa phrase comme un bateleur au bout de son pied[111]. » On pensera aussi aux biographies imaginaires que se prête rétrospectivement saint Antoine : « J'aurais bien fait de rester chez les moines de Nitrie […]. Mais j'aurais mieux servi mes frères en étant tout simplement un prêtre […]. Il ne tenait qu'à moi d'être… par exemple… grammairien, philosophe […]. Soldat valait mieux […]. Rien ne m'empêchait, non plus, d'acheter avec mon argent une charge de publicain au péage de quelque pont[112]. » Parmi les très nombreuses variations sur le thème des existences compossibles, on retiendra ce passage d'une lettre à George Sand : « Je n'éprouve pas comme vous ce sentiment d'une vie qui commence, la stupéfaction d'une existence fraîche éclose. Il me semble, au contraire, que j'ai toujours existé et je possède des souvenirs qui remontent aux Pharaons. Je me vois à différents âges de l'histoire, très nettement, exerçant des métiers différents et dans des fortunes multiples. Mon individu actuel est le résultat de mes individualités disparues. J'ai été batelier sur le Nil, *leno* à Rome du temps des guerres puniques, puis rhéteur grec dans Suburre où j'étais dévoré des punaises. Je suis mort, pendant la croisade, pour avoir mangé trop de raisins sur la côte de Syrie. J'ai été pirate et moine, saltimbanque et cocher. Peut-être empereur d'Orient[113] ? »

L'écriture abolit les déterminations, les contraintes et les limites qui sont constitutives de l'existence sociale : exister socialement, c'est occuper une position déterminée dans la structure sociale et en porter les marques, sous la forme notamment d'automatismes verbaux ou de mécanismes mentaux[114],

c'est aussi dépendre, tenir et être tenu, bref *appartenir* à des groupes et être enserré dans des réseaux de relations qui ont l'objectivité, l'opacité et la permanence de la chose et qui se rappellent sous forme d'obligations, de dettes, de devoirs, bref de contrôles et de contraintes. Comme l'idéalisme berkeléyen, l'idéalisme du monde social suppose la vision en survol et le point de vue absolu du spectateur souverain, affranchi de la dépendance et du travail, par où se rappelle la résistance du monde physique et du monde social, et capable, comme dit Flaubert, « de se placer tout d'un bond au-dessus de l'humanité et de n'avoir avec elle rien de commun, qu'un rapport d'œil ». Éternité et ubiquité, ce sont les attributs divins que s'octroie l'observateur pur. « Je voyais les autres gens vivre, mais d'une autre vie que la mienne : les uns croyaient, les autres niaient, d'autres doutaient, d'autres enfin ne s'occupaient pas du tout de tout ça et faisaient leurs affaires, c'est-à-dire vendaient dans leurs boutiques, écrivaient leurs livres ou criaient dans leurs chaires[115]. »

On reconnaît, ici encore, la relation fondamentale de Flaubert à Frédéric comme possibilité à la fois dépassée et conservée de Gustave. A travers le personnage de Frédéric, qu'il aurait pu être, Flaubert objective l'idéalisme du monde social qui s'exprime dans la relation de Frédéric à l'univers des positions offertes à ses aspirations, dans le dilettantisme de l'adolescent bourgeois provisoirement affranchi des contraintes sociales, « sans personne à ménager, sans feu ni lieu, sans foi ni loi », comme dit le Sartre de *La Mort dans l'âme*. Du même coup, l'*ubiquité sociale* que poursuit Frédéric s'inscrit dans la définition sociale du métier d'écrivain, et elle appartiendra désormais à la représentation de l'artiste comme « créateur » incréé, sans attaches ni racines, qui oriente non seulement la production littéraire, mais toute une manière de vivre la condition d'intellectuel.

Mais il est difficile d'écarter la question des déterminants sociaux de l'ambition de s'arracher à toutes les déterminations et de survoler en pensée le monde social et ses conflits. Ce qui se rappelle, à travers l'histoire de Frédéric, c'est que l'ambition intellectuelle pourrait n'être que l'inversion imaginaire de la faillite des ambitions temporelles. N'est-il pas significatif que Frédéric, qui, alors au sommet de sa trajectoire, ne cachait pas son dédain pour ses amis, révolutionnaires ratés (ou ratés révolutionnaires), ne se sente jamais aussi intellectuel que lorsque ses affaires vont mal ? Décontenancé par le reproche de M. Dambreuse au sujet de ses actions et par les allusions de Mme Dambreuse au sujet de sa voiture et de Rosanette, il défend parmi les banquiers les positions de l'intellectuel, pour conclure : « Je me moque des affaires[116]. »

Et comment l'écrivain pourrait-il éviter de se demander si le mépris de l'écrivain pour le « bourgeois » et pour les possessions temporelles où il s'emprisonne – propriétés, titres, décorations, femmes – ne doit pas quelque chose au ressentiment du « bourgeois » manqué, porté à convertir son échec en aristocratisme du renoncement électif ? « Artistes : vanter leur désintéressement », dit le *Dictionnaire des idées reçues*. Le culte du désintéressement est le principe d'un prodigieux renversement, qui fait de pauvreté richesse refusée, donc richesse spirituelle. Le plus pauvre des projets intellectuels vaut une fortune, celle qu'on lui sacrifie. Mieux, il n'est pas de fortune temporelle qui puisse rivaliser avec lui, puisqu'il lui serait en tout cas préféré… Quant à l'autonomie qui est censée justifier ce renoncement imaginaire à une richesse imaginaire, ne serait-elle pas la liberté conditionnelle, et limitée à son univers

séparé, que le « bourgeois » lui assigne ? La révolte contre le « bourgeois » ne reste-t-elle pas commandée par ce qu'elle conteste aussi longtemps qu'elle ignore le principe, proprement réactionnel, de son existence ? Comment être sûr que ce n'est pas encore le « bourgeois » qui, en le tenant à distance, permet à l'écrivain de prendre ses distances par rapport à lui [117] ?

La formule de Flaubert

Ainsi, à travers le personnage de Frédéric et la description de sa position dans l'espace social, Flaubert livre la formule génératrice qui est au principe de sa propre création romanesque : la relation de double refus des positions opposées dans les différents espaces sociaux et des prises de position correspondantes qui est au fondement d'une relation de distance objectivante à l'égard du monde social.

« Frédéric, pris *entre deux masses profondes*, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un *spectacle* [118]. » On pourrait recenser d'innombrables attestations de ce *neutralisme esthète* : « Je ne m'apitoye pas davantage sur le sort des classes ouvrières actuelles que sur les esclaves antiques qui tournaient la meule, pas plus ou tout autant. Je ne suis pas plus moderne qu'ancien, pas plus Français que Chinois [119]. » « Il n'y a pour moi dans le monde que les beaux vers, les phrases bien tournées, harmonieuses, chantantes, les beaux couchers de soleil, les clairs de lune, les tableaux colorés, les marbres antiques et les têtes accentuées. Au-delà, rien. J'aurais mieux aimé être Talma que Mirabeau parce qu'il a vécu dans une sphère de beauté plus pure. Les oiseaux en cage me font tout autant de pitié que les peuples en esclavage. De toute la politique, il n'y a qu'une chose que je comprenne, c'est l'émeute. Fataliste comme un Turc, je crois que tout ce que nous pouvons faire pour le progrès de l'humanité ou rien, c'est la même chose [120]. » A George Sand, qui excite sa verve nihiliste, Flaubert écrit : « Ah ! comme je suis las de l'ignoble ouvrier, de l'inepte bourgeois, du stupide paysan et de l'odieux ecclésiastique ! C'est pourquoi je me perds, tant que je peux, dans l'antiquité [121]. »

Ce double refus est sans doute aussi au principe de tous ces couples de personnages qui fonctionnent comme des schèmes générateurs du discours romanesque, Henry et Jules de la première *Éducation sentimentale*, Frédéric et Deslauriers, Pellerin et Delmar dans *L'Éducation*, etc. Il s'affirme encore dans le goût pour les symétries et les antithèses (particulièrement visible dans les scénarios de *Bouvard et Pécuchet* publiés par Demorest), antithèses entre choses parallèles et parallèles entre choses antithétiques, et surtout pour les trajectoires croisées qui conduisent tant de personnages de Flaubert d'un extrême à l'autre du champ du pouvoir, avec toutes les palinodies sentimentales et tous les revirements politiques corrélatifs, simples développements dans le temps, sous la forme de processus biographiques, de la même structure chiasmatique : dans *L'Éducation sentimentale*, Hussonnet, révolutionnaire qui

devient idéologue conservateur, Sénécal, républicain qui devient agent de police au service du coup d'État et abat sur la barricade son ancien ami Dussardier[122].

Mais l'attestation la plus claire de ce schème générateur, véritable principe de l'invention flaubertienne, est livrée par les carnets où Flaubert notait les scénarios de ses romans : les structures que l'écriture brouille et dissimule, par le travail de mise en forme, se livrent là en toute clarté. Trois fois deux couples de personnages antithétiques, dont les trajectoires se croisent, sont voués à tous les revirements et reniements, virevoltes et volte-face, de gauche à droite surtout, dont s'enchante le désenchantement bourgeois. Il faut donner à lire en entier ce projet, « Le serment des amis », où Flaubert met en scène deux de ces retournements qui lui sont chers, dans un espace social assez semblable à celui de *L'Éducation*.

LE SERMENT DES AMIS

Un [*industrie*] *<commerçant> opaque faisant une gde fortune*

couple (
un homme de lettres d'abord poete…
puis en degringolant journaliste devient celebre
un vrai poete – de plus en plus raffiné et obscur – concret
medecin
juriste l'homme du droit. notaire

couple (
Avocat – republicain. devenant ministère public. travail de la famille pr le demoraliser (ern. chevalier)
un vrai republicain toutes les utopies successivement
(Emm. Vasse)
finit sur la guillotine
employé dans un bureau

La degradation de l'Homme par la Femme. –
Le Heros democrate, <lettré> libre-penseur <& pauvre> amoureux d'une gde dame catholique. la philosophie et la religion moderne en opposition, – & s'infiltrant l'une dans l'autre.
Il est d'abord vertueux pr la meriter. – <elle est pr lui l'ideal> puis voyant que ça ne sert à rien, il devient canaille. & se releve à la fin par un acte de devouement. – il al sauve dans la Commune dont il fait partie se tourne ensuite contre la commune & se fait tuer par les Verssaillais.

Il est d'abord poete lyrique <non imprimé> – puis auteur dramatique <non joué> – puis romancier *<non remarqué> – puis journaliste.* [*puis*] *<et va devenir> fonctionnaire quand l'empire tombe. – Il a tourné vers le pouvoir pendant le Ministère Olivier.*
Alors Elle [*va*] *<veut> lui donner sa fille*

Un liberal (un peu <devenant de plus en plus> sceptique) la Catholique le corrompt doucemt
– Elle perd sa foi.
il se coule.

M. J. Durry, *op. cit*, p. 111 ; p. 258-259.

Tout porte à penser que le travail d'écriture (« les affres du style », qu'évoque si souvent Flaubert) vise d'abord à maîtriser les effets incontrôlés de l'ambivalence de la relation envers tous ceux qui gravitent dans le champ du pouvoir. Cette ambivalence que Flaubert a en commun avec Frédéric (en qui il l'objective), et qui fait qu'il ne peut jamais s'identifier complètement à aucun de ses personnages, est sans doute le fondement pratique de la vigilance extrême avec laquelle il contrôle la distance inhérente à la situation de narrateur. Le souci d'éviter la *confusion des personnes* à laquelle succombent si souvent les romanciers (lorsqu'ils placent leurs pensées dans l'esprit des personnages), et de maintenir une distance jusque dans l'identification dérisoire de la compréhension véritable, me paraît être la racine commune de tout un ensemble de traits stylistiques repérés par différents analystes : l'usage délibérément ambigu de la *citation* qui peut avoir valeur de ratification ou de dérision, et exprimer à la fois l'hostilité (c'est le thème du « sottisier ») et l'identification ; l'enchaînement savant du style direct, du style indirect et du style indirect libre qui permet de faire varier de manière infiniment subtile la distance entre le sujet et l'objet du récit et le point de vue du narrateur sur le point de vue des personnages (« De tous les Français, celui qui tremblait le plus fort était M. Dambreuse. L'état nouveau des choses menaçait sa fortune, mais surtout dupait son expérience. Un système si bon, un roi si sage ! Était-ce possible ! La terre allait s'écrouler ! Dès le lendemain, il congédia trois domestiques, vendit ses chevaux, s'acheta, pour sortir dans les rues, un chapeau mou, pensa même à laisser croître sa barbe…[123] ») ; l'emploi du *comme si* (« Alors il frissonna, pris d'une tristesse glaciale, comme s'il avait aperçu des mondes entiers de misère et de désespoir… »), qui, comme l'observe Gérard Genette, « introduit une vision hypothétique[124] » et rappelle explicitement que l'auteur attribue aux personnages des pensées probables, au lieu de leur « prêter ses propres pensées », sans le savoir et, en tout cas, sans le faire savoir ; l'usage, relevé par Proust, des temps verbaux, et en particulier de l'imparfait et du passé simple, propres à marquer des distances variées au présent de la narration et du narrateur ; le recours à des blancs qui, à la façon d'immenses points de suspension, ouvrent une place pour la réflexion silencieuse de l'auteur et du lecteur ; l'« asyndète généralisée », repérée par Roland Barthes[125], manifestation négative – donc inaperçue – du retrait de l'auteur, qui se marque par la suppression de ces minuscules interventions

logiques, les particules de liaison, à travers lesquelles s'introduisent, de manière imperceptible, des relations de causalité ou de finalité, d'opposition ou de similitude, et s'insinue toute une philosophie de l'action et de l'histoire.

Ainsi, la double distance du neutralisme social et le balancement constant entre l'identification et l'hostilité, l'adhésion et la dérision qu'elle favorise, prédisposaient Flaubert à produire la vision du champ du pouvoir qu'il propose dans *L'Éducation sentimentale*. Vision que l'on pourrait dire sociologique si elle n'était pas séparée d'une analyse scientifique par la forme dans laquelle elle se livre et se masque à la fois. En effet, *L'Éducation sentimentale* restitue d'une manière extraordinairement exacte la structure du monde social dans laquelle elle a été produite et même les structures mentales qui, façonnées par ces structures sociales, sont le principe générateur de l'œuvre dans laquelle ces structures se révèlent. Mais elle le fait avec les moyens qui lui sont propres, c'est-à-dire en donnant à *voir* et à *sentir*, dans des *exemplifications* ou, mieux, des *évocations*, au sens fort d'incantations capables de produire des effets, notamment *sur les corps*, par la « magie évocatoire » de mots aptes à « parler à la sensibilité » et à obtenir une croyance et une participation imaginaire *analogues* à celles que nous accordons d'ordinaire au monde réel [126].

La traduction sensible dissimule la structure, dans la forme même dans laquelle elle la présente et grâce à laquelle elle réussit à produire un *effet de croyance* (plutôt que de réel). Et c'est sans doute ce qui fait que l'œuvre littéraire peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique (surtout lorsque, comme ici, les difficultés qu'il s'agit de vaincre pour accéder à la connaissance sont moins des obstacles intellectuels que des résistances de la volonté) ; mais elle ne le dit que sur un mode tel qu'elle ne le dit pas vraiment. Le dévoilement trouve sa limite dans le fait que l'écrivain garde en quelque sorte le contrôle du retour du refoulé. La mise en forme qu'il opère fonctionne comme un euphémisme généralisé et la réalité littérairement déréalisée et neutralisée qu'il propose lui permet de satisfaire une volonté de savoir prête à se contenter de la sublimation que lui offre l'alchimie littéraire.

Pour dévoiler complètement la structure que le texte littéraire ne dévoilait qu'en la voilant, l'analyse doit réduire le récit d'une aventure au protocole d'une sorte de montage expérimental. On comprend qu'elle ait quelque chose de profondément désenchanteur. Mais la réaction d'hostilité qu'elle suscite contraint à poser en toute clarté la question de la spécificité de l'expression littéraire : mettre en forme, c'est aussi mettre des formes, et la dénégation qu'opère l'expression littéraire est ce qui permet la manifestation limitée d'une vérité qui, dite autrement, serait insupportable. L'« effet de réel » est cette forme très particulière de croyance que la fiction littéraire produit à travers une référence déniée au réel désigné qui permet de savoir tout en refusant de savoir ce qu'il en est vraiment. La lecture sociologique rompt le charme. Mettant en suspens la complicité qui unit l'auteur et le lecteur dans le même rapport de dénégation de la réalité exprimée par le texte, elle révèle la vérité que le texte énonce, mais sur un mode tel qu'il ne la dit pas ; en outre, elle fait apparaître *a contrario* la vérité du texte lui-même qui, précisément, se définit dans sa spécificité par le fait qu'il ne dit pas ce qu'il dit comme elle le dit [127]. La forme dans laquelle s'énonce l'objectivation littéraire est sans doute ce qui permet l'émergence du réel le

plus profond, le mieux caché (ici la structure du champ du pouvoir et le modèle du vieillissement social), parce qu'elle est le voile qui permet à l'auteur et au lecteur de le dissimuler et de se le dissimuler.

Le charme de l'œuvre littéraire tient sans doute pour une grande part à ce qu'elle parle des choses les plus sérieuses, sans demander, à la différence de la science selon Searle, à être prise complètement au sérieux. L'écriture offre à l'auteur lui-même et à son lecteur la possibilité d'une compréhension déniante, qui n'est pas une compréhension à demi. Sartre dit, dans la *Critique de la raison dialectique*, à propos de ses premières lectures de l'œuvre de Marx : « Je comprenais tout et je ne comprenais rien. » Telle est la compréhension de la vie que nous avons à travers la lecture des romans. On ne peut « vivre toutes les vies », selon le mot de Flaubert, par l'écriture ou la lecture, que parce que ce sont autant de manières de ne pas les vivre vraiment. Et lorsque nous venons à vivre réellement ce que nous avons vécu cent fois dans la lecture des romans, nous devons reprendre à zéro notre « éducation sentimentale ». Flaubert, le romancier de l'illusion romanesque, nous introduit ainsi au principe de cette illusion. Dans la réalité comme dans les romans, les personnages que l'on dit romanesques, et au nombre desquels il faut aussi compter les auteurs de romans – « Madame Bovary, c'est moi » –, sont peut-être ceux qui prennent la fiction au sérieux non, comme on dit, pour fuir le réel, et chercher une évasion dans des mondes imaginaires, mais parce que, comme Frédéric, ils ne parviennent pas à prendre la réalité au sérieux ; parce qu'ils ne peuvent s'approprier le présent tel qu'il se présente, le présent dans sa présence insistante, et, par là, terrifiante. Au principe du fonctionnement de tous les champs sociaux, qu'il s'agisse du champ littéraire ou du champ du pouvoir, il y a l'*illusio*, l'investissement dans le jeu. Frédéric est celui qui ne parvient à s'investir dans aucun des jeux d'art ou d'argent que produit et propose le monde social. Son bovarysme a pour principe l'impuissance à prendre au sérieux le réel, c'est-à-dire les enjeux des jeux dits sérieux.

L'illusion romanesque qui, dans ses formes les plus radicales, peut aller, avec Don Quichotte ou Emma Bovary, jusqu'à l'abolition complète de la frontière entre la réalité et la fiction, trouve ainsi son principe dans l'expérience de la réalité comme illusion : si l'adolescence apparaît comme l'âge romanesque par excellence, et Frédéric comme l'incarnation exemplaire de cet âge, c'est peut-être que l'entrée dans la vie, c'est-à-dire dans l'un ou l'autre des jeux sociaux que le monde social offre à notre investissement, ne va pas toujours de soi. Frédéric – comme toutes les adolescences difficiles – est un formidable analyseur de notre rapport le plus profond au monde social. Objectiver l'illusion romanesque, et surtout le rapport au monde dit réel qu'elle suppose, c'est rappeler que la réalité à laquelle nous mesurons toutes les fictions n'est que le référent reconnu d'une illusion (presque) universellement partagée.

ANNEXE 1

Résumé de L'Éducation sentimentale

Frédéric Moreau, étudiant à Paris vers 1840, rencontre Mme Arnoux, femme d'un éditeur d'art, qui tient boutique de tableaux et de gravures faubourg Montmartre. Il en tombe amoureux. Il nourrit de vagues velléités à la fois littéraires, artistiques et mondaines. Il tente de s'introduire chez Dambreuse, banquier mondain, mais, déçu par l'accueil qui lui est fait, retombe dans l'incertitude, le désœuvrement, la solitude et le rêve. Il fréquente tout un groupe de jeunes gens qui vont graviter autour de lui, Martinon, Cisy, Sénécal, Dussardier et Hussonnet. Il est invité chez Arnoux et sa passion pour Mme Arnoux se réveille. En vacances à Nogent, chez sa mère, il apprend la situation précaire de sa fortune et rencontre la petite Louise Roque, qui devient amoureuse de lui. Devenu riche du fait d'un héritage inattendu, il repart pour Paris.

Il retrouve Mme Arnoux dont l'accueil le déçoit. Il rencontre Rosanette, demi-mondaine, maîtresse d'Arnoux. Il est tiraillé entre des tentations diverses, ballotté de l'une à l'autre : d'un côté Rosanette et les charmes de la vie de luxe ; de l'autre Mme Arnoux, qu'il essaie en vain de séduire ; enfin, la riche Mme Dambreuse, qui pourrait l'aider à réaliser ses ambitions mondaines. A la suite d'une longue suite d'hésitations et de tergiversations, il retourne à Nogent, décidé à épouser la petite Roque. Mais il repart pour Paris : Marie Arnoux accepte un rendez-vous. Il attend en vain pendant qu'on se bat dans les rues (le 22 février 1848). Déçu et furieux, il va se consoler dans les bras de Rosanette.

Témoin de la révolution, Frédéric fréquente assidûment Rosanette : il a d'elle un fils qui meurt bientôt. Il fréquente aussi le salon des Dambreuse. Il devient l'amant de Mme Dambreuse. Celle-ci, après la mort de son mari, lui propose le mariage. Mais, dans un sursaut, il rompt d'abord avec Rosanette, puis avec Mme Dambreuse, sans pour autant retrouver Mme Arnoux qui, après la faillite de son mari, a quitté Paris. Il s'en retourne à Nogent, décidé à épouser la petite Roque. Mais celle-ci s'est mariée avec son ami Deslauriers.

Quinze ans plus tard, en mars 1867, Mme Arnoux lui rend visite. Ils s'avouent mutuellement leur amour, évoquent le passé. Ils se séparent pour toujours.

Deux ans plus tard, Frédéric et Deslauriers dressent le bilan de leur faillite. Il ne leur reste que les souvenirs de leur jeunesse ; le plus précieux, celui d'une visite chez la Turque, est l'histoire d'une déroute : Frédéric, qui avait l'argent, s'était enfui du bordel, effrayé par la vue de tant de femmes offertes ; et Deslauriers avait été contraint de le suivre. Ils concluent : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur. »

---

1. Pour permettre au lecteur de suivre plus facilement l'analyse proposée ici et d'en contrôler la validité en la confrontant à d'autres lectures, on a reproduit en annexes à ce chapitre un résumé de *L'Éducation sentimentale* (cf. ici), et quelques interprétations classiques de cet ouvrage (cf. ici).
2. Par exemple, ce n'est pas sans quelque délectation maligne que l'on apprend par Lucien Goldmann que Lukacs voyait dans *L'Éducation* un roman psychologique (plus que sociologique) tourné vers l'analyse de la vie intérieure (cf. L. Goldmann, « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 2, Bruxelles, 1963, p. 225-242).
3. La rente s'incarne pendant longtemps dans sa mère « qui nourrit une haute ambition pour lui » et qui ne cesse de le rappeler à l'ordre et aux stratégies (en particulier matrimoniales) nécessaires pour assurer le maintien de sa position.
4. « Il se récrie » lorsque Deslauriers, invoquant l'exemple de Rastignac, lui trace cyniquement la stratégie capable de lui assurer la réussite : « Arrange-toi pour lui plaire [à Dambreuse], et à sa femme aussi. Deviens son amant ! » (G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 49 ; voir aussi G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 35 [les références *É. S.*, P. et F., suivies d'un numéro de page, renvoient désormais aux éditions parues respectivement dans les collections Pléiade et Folio].) Il manifeste, à l'égard des autres étudiants et de leurs préoccupations communes, un « dédain » (*É. S.*, P., p. 55 ; F., p. 42) qui, comme son indifférence à la réussite des sots, s'inspire de « prétentions plus hautes » (*É. S.*, P., p. 93-94 ; F., p. 80). Mais il évoque sans révolte ni amertume un avenir d'avocat général ou d'orateur parlementaire (*É. S.*, P., p. 118 ; F., p. 106).
5. *É. S.*, P., p. 300-301 ; F., p. 296.
6. *É. S.*, P., p. 34, 47, 56-57, 82, 216 ; F., p. 20, 33, 42-43, 69, 208.
7. Pour montrer jusqu'à quel degré de précision Flaubert pousse la recherche du détail pertinent, il suffira de citer l'analyse du blason des Dambreuse proposée par M. Yves Lévy : « Le senestrochère (bras gauche mouvant du flanc dextre de l'écu) est un meuble héraldique très rare, et qu'on peut considérer comme la forme diffamée du dextrochère (bras droit mouvant du flanc senestre de l'écu). Le choix de ce meuble, son poing fermé, et d'autre part le choix des émaux (sable du champ, or du bras et argent du gant) et la devise si significative ("par toutes voies") indiquent assez l'intention de Flaubert de donner à son personnage des armoiries parlantes ; ce n'est pas l'écu d'un gentilhomme, c'est le blason d'un exploiteur. »
8. *É. S.*, P., p. 65, 77, 114 ; F., p. 51, 64, 101.
9. *É. S.*, P., p. 187, 266, 371, 393 ; F., p. 178, 260, 369, 392.
10. *É. S.*, P., p. 145 ; F., p. 135.
11. *É. S.*, P., p. 422 ; F., p. 418.
12. *É. S.*, P., p. 249 ; F., p. 243.
13. *É. S.*, P., p. 88, 119, 167 ; F., p. 75, 107, 158.
14. *É. S.*, P., p. 293 ; F., p. 285.
15. *É. S.*, P., p. 49 ; F., p. 35. La position éminente des Dambreuse se marque au fait que, nommés très tôt (*É. S.*, P., p. 42 ; F., p. 29), ils ne seront accessibles à Frédéric que relativement tard, et grâce à des intercessions. La distance temporelle est une des retraductions les plus insurmontables de la distance sociale.
16. M. J. Durry, *Flaubert et ses Projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 155.
17. *É. S.*, P., p. 65 ; F., p. 52.

18. « Il en disposait par ses relations et par sa revue, les rapins ambitionnaient de voir leurs œuvres à sa vitrine » (*É. S.*, P., p. 71 ; F., p. 58).

19. « *L'Art industriel* avait plutôt l'apparence d'un salon que d'une boutique » (*É. S.*, P., p. 52 ; F., p. 39).

20. *É. S.*, P., p. 425 ; F., p. 426.

21. *É. S.*, P., p. 201 ; F., p. 195.

22. *É. S.*, P., p. 177 ; F., p. 170.

23. *É. S.*, P., p. 78 ; F., p. 65.

24. Ainsi, « plus sensible à la gloire qu'à l'argent », Pellerin, qu'Arnoux venait de voler sur une commande mais qu'il avait peu après couvert d'éloges dans *L'Art industriel*, accourt au dîner où il avait été prié (*É. S.*, P., p. 78 ; F., p. 64).

25. « C'est une brute, un bourgeois », dit Pellerin (*É. S.*, P., p. 73 ; F., p. 59). De son côté, M. Dambreuse met en garde Frédéric contre lui : « Vous ne faites pas d'affaires ensemble, je suppose ? » (*É. S.*, P., p. 269 ; F., p. 263.)

26. *É. S.*, P., p. 421 ; F., p. 422.

27. « Au moment des liqueurs, elle [Mme Arnoux] disparut. La conversation devint très libre » (*É. S.*, P., p. 79 ; F., p. 66).

28. *É. S.*, P., p. 148 ; F., p. 138.

29. *É. S.*, P., p. 155 ; F., p. 145.

30. La hiérarchie dominante, celle de l'argent, ne se rappelle jamais aussi bien que chez Rosanette : Oudry y a le pas sur Arnoux (« Il est riche, le vieux gredin » – É. *S.*, P., p. 158 ; F., p. 148), Arnoux sur Frédéric.

31. Sur les usages de la notion de milieu, depuis Newton, qui n'emploie pas le mot, jusqu'à Balzac, qui l'introduit en littérature en 1842 dans la préface de *La Comédie humaine*, ou à Taine, qui en fait un des trois principes d'explication de l'histoire, en passant par *L'Encyclopédie* de D'Alembert et Diderot, où il apparaît avec sa signification mécanique, Lamarck, qui le fait entrer dans la biologie, et Auguste Comte, entre autres, qui le constitue théoriquement, on pourra lire le chapitre intitulé « Le vivant et son milieu », dans l'ouvrage de Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 1975, p. 129-154.

32. L'avenir se présente en fait comme un faisceau de trajectoires inégalement probables situées entre une limite supérieure – par exemple, pour Frédéric, ministre et amant de Mme Dambreuse – et une limite inférieure – par exemple, pour le même Frédéric, clerc chez un avoué de province, marié avec Mlle Roque.

33. Flaubert ne parvient pas réellement à distinguer Deslauriers et Hussonnet : un moment associés dans l'entreprise politico-littéraire à laquelle ils veulent intéresser Frédéric, ils sont toujours très proches l'un de l'autre dans leurs attitudes et leurs opinions, bien que le premier oriente plutôt ses ambitions vers la politique et l'autre vers la littérature. Au cours d'une discussion sur les raisons de l'échec de la révolution de 1848, Frédéric répond à Deslauriers : « Vous étiez simplement des petits-bourgeois, et les meilleurs d'entre vous, des cuistres » (*É. S.*, P., p. 400 ; F., p. 400). Rappel d'une notation antérieure : « Frédéric le regarda ; avec sa pauvre redingote, ses lunettes dépolies et sa figure blême, l'avocat lui parut un tel cuistre qu'il ne put empêcher sur ses lèvres un sourire dédaigneux » (*É. S.*, P., p. 185 ; F., p. 176).

34. *É. S.*, P., p. 307 ; F., p. 303.

35. *É. S.*, P., p. 275 ; F., p. 269.

36. Cf. G. Flaubert, *Correspondance*, Lettre à Louise Colet, 7 mars 1847, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. I, p. 446 [les références *Corr.*, P., et *Corr.*, C., suivies d'un numéro de page, renvoient désormais respectivement à l'édition parue dans la Pléiade et à l'édition Conard, Paris, 1926-1933].

37. *É. S.*, P., p. 53 ; F., p. 40.

38. *É. S.*, P., p. 193 ; F., p. 184.

39. *É. S.*, P., p. 267 ; F., p. 261.

40. L'existence d'*invariants structuraux* tels que ceux qui caractérisent la position de l'« héritier » ou, plus généralement, de l'adolescent, et qui peuvent être au principe de rapports d'identification entre le lecteur et le personnage, est sans doute un des fondements du caractère d'éternité que la tradition littéraire prête à certaines œuvres ou à certains personnages.

41. *É. S.*, P., p. 276 ; F., p. 270.

42. *É. S.*, P., p. 144 ; F., p. 133.

43. *É. S.*, P., p. 85 ; F., p. 72.

44. *É. S.*, P., p. 91-114 ; F., p. 78, 102.

45. *É. S.*, P., p. 185 ; F., p. 176.

46. *É. S.*, P., p. 141-142 ; F., p. 130-131.

47. *É. S.*, P., p. 276 ; F., p. 270.

48. *É. S.*, P., p. 53 ; F., p. 39. Sur la tentative de Sartre pour trouver dans la structure profonde du rapport de Gustave à autrui, et en particulier à son père, la racine de la propension au dédoublement qui serait au principe de ce « doublet », voir J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971, t. 1, p. 226, 330.

49. P. Coigny, *L'Éducation sentimentale de Flaubert*, Paris, Larousse, 1975, p. 119.

50. *É. S.*, P., p. 430 ; F., p. 431.

51. *É. S.*, P., p. 276 ; F., p. 271.

52. *É. S.*, P., p. 118 ; F., p. 107.

53. *É. S.*, P., p. 49 ; F., p. 35.

54. *É. S.*, P., p. 275-276 ; F., p. 270. Souligné par moi.

55. *É. S.*, P., p. 276 ; F., p. 268.

56. *É. S.*, P., p. 111 ; F., p. 99. Souligné par moi.

57. C'est ainsi que, pour Deslauriers, Mme Arnoux représente la « femme du monde » : « la femme du monde (ou ce qu'il jugeait telle) éblouissait l'avocat comme le résumé ou le symbole de mille plaisirs inconnus » (*É. S.*, P., p. 276 ; F., p. 270).

58. *É. S.*, P., p. 184, 245 ; F., p. 175, 238.

59. *É. S.*, P., p. 344 ; F., p 342. « Hussonnet ne fut pas drôle. A force d'écrire quotidiennement sur toutes sortes de sujets, de lire beaucoup de journaux, d'entendre beaucoup de discussions et d'émettre des paradoxes pour éblouir, il avait fini par perdre la notion exacte des choses, s'aveuglant lui-même avec ses faibles pétards. Les embarras d'une vie légère autrefois, mais à présent difficile, l'entretenaient dans une agitation perpétuelle ; et son impuissance, qu'il ne voulait pas s'avouer, le rendait hargneux, sarcastique. A propos d'Ozaï, un ballet nouveau, il fit une sortie contre la danse, et, à propos de la danse, contre l'Opéra ; puis, à propos de l'Opéra, contre les Italiens, remplacés, maintenant, par une troupe d'acteurs espagnols, "comme si l'on n'était pas rassasié des Castilles !" » (*É. S.*, P., p. 241 ; F., p. 234.)

60. *É. S.*, P., p. 377 ; F., p. 376.

61. *É. S.*, P., p. 394 ; F., p. 394.

62. *É. S.*, P., p. 453-454 ; F., p. 456.

63. *É. S.*, P., p. 123 ; F., p. 112.

64. *É. S.*, P., p. 130 ; F., p. 118.

65. *É. S.*, P., p. 273 ; F., p. 267.

66. *É. S.*, P., p. 417 ; F., p. 418.

67. *É. S.*, P., p. 76 ; F., p. 63. La première partie du roman est le lieu d'une deuxième coïncidence, mais qui se résoudra heureusement : Frédéric reçoit une invitation des Dambreuse pour le jour même de la fête de Mme Arnoux (*É. S.*, P., p. 110 ; F., p. 98). Mais le temps des incompatibilités n'est pas encore venu et Mme Dambreuse annulera son invitation.

68. *É. S.*, P., p. 438 ; F., p. 439.

69. *É. S.*, P., p. 440 ; F., p. 441.

70. *É. S.*, P., p. 390 ; F., p. 389.

71. *É. S.*, P., p. 373 ; F., p. 372.

72. *É. S.*, P., p. 379 ; F., p. 379.

73. *É. S.*, P., p. 403 ; F., p. 403.

74. *É. S.*, P., p. 39 ; F., p. 394.

75. *É. S.*, P., p. 418-419 ; F., p. 418.

76. *É. S.*, P., p. 402 ; F., p. 403.

77. *É. S.*, P., p. 417 ; F., p. 417.

78. Il est vrai que *L'Éducation sentimentale* est « le roman des coïncidences auxquelles assistent passivement les personnages, comme hallucinés, béants, devant la valse de leurs destinées » (J. Bruneau, « Le rôle du hasard dans *L'Éducation sentimentale* », *Europe*, septembre-novembre 1969, p. 101-107). Mais il s'agit de coïncidences nécessaires, à l'occasion desquelles se dévoilent la nécessité inscrite dans le « milieu » et la nécessité incorporée dans les personnages : « Dans ce roman où semble régner le hasard (rencontres, disparitions, occasions qui se présentent, occasions manquées), il n'y a en fait aucune place pour le hasard. Henry James, lisant ce roman comme une épopée asphyxiante – *an epic without air* – notait que tout s'y tenait – *hangs together* –, que toutes les pièces étaient solidement cousues ensemble » (V. Brombert, « L'Éducation sentimentale : articulations et polyvalence », *in* C. Gothot-Mersch (éd.), *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », p. 55-69).

79. Flaubert note qu'il existe des « ressemblances profondes » entre Arnoux et Frédéric (*É. S.*, P., p. 71 ; F., p. 57). Et il dote ce personnage voué à tenir des positions doubles de dispositions *durablement* doubles, ou dédoublées : « l'alliage de mercantilisme et d'ingénuité » qui, à son apogée, le portait à tâcher d'accroître ses profits « tout en conservant des allures artistiques » l'incite, lorsque, affaibli par une attaque, il a tourné à la dévotion, à se vouer au commerce des objets religieux, « pour faire son salut et sa fortune » (*É. S.*, P., p. 71, 425 ; F., p. 58, 422). (Flaubert s'appuie ici, on le voit, sur l'homologie entre le champ artistique et le champ religieux.)

80. *É. S.*, P., p. 65 ; F., p. 51.

81. *É. S.*, P., p. 209-210 ; F., p. 201.

82. Un exemple de ces fluctuations : « Son retour à Paris ne lui causa point de plaisir […] ; et, en dînant tout seul, Frédéric fut pris d'un étrange sentiment d'abandon ; alors il songea à Mlle Roque. L'idée de se marier ne lui paraissait plus exorbitante » (*É. S.*, P., p. 285 ; F., p. 280). Au lendemain de son triomphe à la soirée des Dambreuse, au contraire : « Jamais Frédéric n'avait été plus loin du mariage. D'ailleurs, Mlle Roque lui semblait une petite personne assez ridicule. Quelle différence avec Mme Dambreuse ! Un bien autre avenir lui était réservé » (*É. S.*, P., p. 381 ; F., p. 380). Nouveau retour à Mlle Roque après sa rupture avec Mme Dambreuse (*É. S.*, P., p. 446 ; F., p. 449).

83. *É. S.*, P., p. 395-396 ; F., p. 395.

84. *É. S.*, P., p. 440 ; F., p. 442.

85. *É. S.*, P., p. 175 ; F., p. 166.

86. *É. S.*, P., p. 389 ; F., p. 389.

87. Dans les portraits contrastés de Rosanette et de Mme Arnoux (*É. S.*, P., p. 174-175 ; F., p. 164-165), c'est au rôle de mère et de femme d'intérieur de « Marie », prénom qui, comme le note Thibaudet, symbolise la pureté, qu'est faite la plus grande place.

88. *É. S.*, P., p. 390 ; F., p. 390.

89. *É. S.*, P., p. 285 ; F., p. 280.

90. *É. S.*, P., p. 446 ; F., p. 448.

91. *É. S.*, P., p. 396 ; F., p. 396.

92. *É. S.*, P., p. 404 ; F., p. 404.

93. *É. S.*, P., p. 213 ; F., p. 205.

94. On trouve la même structure dans le projet intitulé « Un ménage moderne » : « Les cent mille francs autour desquels tournent les vilenies des personnages, il les faudrait à la femme, au premier amant, au mari ; la femme les extorque d'une "canaillerie" qu'elle fait commettre à un jeune homme épris d'elle ; elle les destine à l'amant, elle les donne au mari inopinément ruiné » (M. J. Durry, *Flaubert et ses Projets inédits*, *op. cit.*, p. 102).

95. *É. S.*, P., p. 213 ; F., p. 205.

96. *É. S.*, P., p. 221 ; F., p. 214.

97. *É. S.*, P., p. 438 ; F., p. 440.

98. *É. S.*, P., p. 446 ; F., p. 448.

99. S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. fr. de E. Monty et M. Bonaparte, Paris, Gallimard, 7e éd., 1933, p. 87-103. A travers les trois états du coffret, qui appartient successivement à Mme Arnoux, à Rosanette et à Mme Dambreuse, se désignent ses trois propriétaires et la hiérarchie qui s'établit entre elles sous le rapport du pouvoir et de l'argent.

100. On comprend qu'il lui ait fallu être pleinement rassuré sur le caractère « non négatif » de sa « vocation » d'écrivain, avec le succès de *Madame Bovary*, pour être en mesure d'achever *L'Éducation sentimentale*.

101. *É. S.*, P., p. 56-57 ; F., p. 42.

102. J.-P. Richard, « La création de la forme chez Flaubert », in *Littérature et Sensation*, Paris, Éd. du Seuil, 1954, p. 12.

103. *É. S.*, P., p. 32 ; F., p. 27.

104. *É. S.*, P., p. 240 ; F., p. 233.

105. *É. S.*, P., p. 352 ; F., p. 351.

106. Par exemple, *É. S.*, P., p. 200 ; F., p. 191 (« Frédéric se maudit pour sa sottise ») ; P., p. 301 ; F., p 296 (« Frédéric l'aimait tellement qu'il sortit. Bientôt, il fut pris de colère contre lui-même, se déclara un imbécile ») ; et surtout P., p. 453-454 ; F., p. 449-450 (la dernière rencontre avec Mme Arnoux). Plus généralement, c'est toute action qui apparaît comme « d'autant plus impraticable » que le désir, voué d'ailleurs à s'exaspérer dans l'imaginaire, est plus fort.

107. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 8 octobre 1846, *Corr.*, P., t. I, p. 380.

108. G. Flaubert, Lettre à sa mère, 15 décembre 1850, *Corr.*, P., t. I., p. 720.

109. « Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; "sentimentale" serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion, mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive » (G. Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864, *Corr.*, P., t. III, p. 409).

110. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 291 ; ou, à la même, 3 mai 1853, *ibid.*, p. 323.

111. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 15-16 mai 1852, *Corr.*, P., t. II, p. 91.

112. G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Paris, Gallimard, 1971, p. 41-42.

113. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 29 septembre 1866, *Corr.*, P., t. III, p. 536.

114. Ce sont, bien sûr, les « idées reçues » que Flaubert pourchasse avec acharnement, en lui et chez les autres, et aussi les habitudes verbales qui sont caractéristiques d'une personne ; comme par exemple ce qu'il appelle les « mots bêtes » de Rosanette (« Du flan ! A Chaillot ! On n'a jamais pu savoir », etc.), ou les « locutions ordinaires » de Mme Dambreuse (« Un égoïsme ingénu éclatait dans ses locutions ordinaires : "Qu'est-ce que cela me fait ? je serais bien bonne ! est-ce que j'ai besoin !" » – É. *S.*, P., p. 392, 420 ; F., p. 392, 421).

115. G. Flaubert, *Novembre*, Paris, Charpentier, 1886, p. 329.

116. *É. S.*, P., p. 271 ; F., p. 265.

117. On pense à la réflexion que suscite chez Frédéric le succès de Martinon : « Rien n'est humiliant comme de voir les sots réussir dans les entreprises où l'on échoue » (*É. S.*, P., p. 93 ; F., p. 81). Toute l'ambivalence de la relation subjective que l'intellectuel entretient avec les dominants et leurs pouvoirs mal acquis tient dans l'illogisme de ce propos. Le mépris affiché du succès pourrait n'être qu'une manière de faire de nécessité vertu et le rêve de la vision en survol une forme de l'illusion d'échapper aux déterminations qui fait partie des déterminations inscrites dans la position d'intellectuel.

118. *É. S.*, P., p. 318 ; F., p. 315. Souligné par moi.

119. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 26 août 1846, *Corr.*, P., t. I, p. 314.

120. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 6-7 août 1846, *Corr.*, P., t. I, p. 278.

121. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 6 septembre 1871, *Corr.*, C., t. VI, p. 276.

122. Cette analyse strictement interne des propriétés de l'œuvre s'enrichira (au chapitre suivant) des résultats de la description du champ littéraire et de la position qu'y occupe Flaubert.

123. *É. S.*, P., p. 331-332 ; F., p. 324-325.

124. G. Genette, *Figures*, Paris, Éd. du Seuil, 1966, p. 229-230.

125. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 18-19.

126. L'effet de croyance que produit le texte littéraire repose, on le verra, sur l'accord entre les présupposés qu'il engage et ceux que nous engageons dans l'expérience ordinaire du monde.

127. Conférer à *L'Éducation* le statut de « document sociologique », comme on l'a fait maintes fois (cf. par exemple J. Y. Dangelzer, *La Description du milieu dans le roman français*, Paris, 1939 ; ou B. Slama, « Une lecture de *L'Éducation sentimentale* »,

Littérature, nº 2, 1973, p. 19-38) en s'en tenant aux indices les plus extérieurs de la description des « milieux », c'est laisser échapper la spécificité du travail littéraire.

ANNEXE 2

Quatre lectures de L'Éducation sentimentale

On est alors volontiers révolutionnaire en art et en littérature, ou du moins on croit l'être, car on prend pour de grandes audaces et d'immenses progrès tout ce qui contredit les idées admises par les deux générations qui ont précédé celle qui parvient à l'âge mûr. Alors comme aujourd'hui et comme en tous les temps, on est dupe des mots, on s'enthousiasme pour des phrases creuses, et l'on vit d'illusions. Dans la politique, un Regimbard, un Sénécal sont des types comme nous en trouvons encore et comme on en verra tant que les hommes fréquenteront les brasseries et les clubs ; dans le monde des affaires et de la finance, il y a toujours des Dambreuse et des Arnoux ; parmi les peintres, des Pellerin ; Hussonnet est encore la plaie des salles de rédaction ; et pourtant, tous ceux-ci sont bien de leur temps et non d'aujourd'hui. Mais ils ont une telle humanité que nous apercevons en eux les caractères permanents qui font, au lieu d'un personnage de roman destiné à mourir avec ses contemporains, un type qui survit à son siècle. Et que dire des protagonistes, Frédéric, Deslauriers, Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse, Louise Roque ? Jamais roman plus large n'a offert au lecteur une telle quantité de figures pareillement marquées de traits caractéristiques.

R. Dumesnil, *En marge de Flaubert*,
Paris, Librairie de France, 1928, p. 22-23.

Les trois amours de Frédéric, Mme Arnoux, Rosanette, Mme Dambreuse, on pourrait avec quelque artifice les styliser sous ces trois noms, la beauté, la nature, la civilisation […]. Tel est le centre du tableau, les valeurs claires. Les bords, les valeurs sombres, figures plus secondaires, c'est d'un côté le groupe des révolutionnaires, de l'autre côté le groupe des bourgeois, les gens du progrès et les gens de l'ordre. Droite et gauche, ces réalités politiques sont pensées ici comme des valeurs d'artiste, et Flaubert n'y voit qu'une occasion de mettre en scène, une fois de plus, comme en Homais et Bournisien, les deux masques alternés de la bêtise humaine. […] Ces figures tiennent les unes aux autres, en ce qu'elles s'appellent et se complètent, mais elles ne tiennent pas au cœur et au sujet du roman, on pourrait les détacher sans altérer sensiblement le motif principal.

A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris,
Gallimard, 1935, p. 161, 166, 170.

Que signifie le titre ? L'éducation sentimentale de Frédéric Moreau, c'est son éducation par le sentiment. Il apprend à vivre, ou, plus exactement encore, il apprend ce qu'est l'existence, en faisant l'expérience de l'amour, des amours, de l'amitié, de l'ambition… Et cette expérience débouche sur l'échec total. Pourquoi ? D'abord, parce que Frédéric est, avant tout, un imaginatif dans le mauvais sens du terme, qui rêve l'existence au lieu d'en saisir lucidement les nécessités et les limites, donc parce qu'il est, dans une large mesure, la réplique masculine d'Emma Bovary ; enfin, et par voie de conséquence, Frédéric est un *velléitaire*, la plupart du temps *incapable* de prendre une décision, si ce n'est des décisions excessives et extrêmes, sur des coups de tête.

Est-ce dire pour autant que *L'Éducation sentimentale* débouche sur le néant ? Nous ne le pensons pas. Car il y a Marie Arnoux. Cette pure figure *rachète*, pour ainsi dire, tout le roman. Marie Arnoux est, à n'en pas douter, Elisa Schlésinger, mais on ne peut s'empêcher de penser que c'est Elisa singulièrement idéalisée. Si Mme Schlésinger était à bien des égards une femme fort respectable, ce que l'on sait d'elle, malgré tout, son attitude, au moins équivoque, lors de sa liaison avec Schlésinger, le fait, au moins probable, qu'elle a été, à un moment donné, la maîtresse de Flaubert, laissent à penser qu'en fin de compte Marie Arnoux est sans doute l'idéal féminin de Flaubert plutôt qu'une image fidèle et authentique de sa « grande passion ». Il n'empêche que, telle qu'elle est, Marie Arnoux demeure, au milieu d'un monde où grouillent les arrivistes, les vaniteux, les sensuels, les fêtards, les rêveurs ou les inconscients, une figure profondément humaine, faite de tendresse, de résignation, de fermeté, de souffrances tues, de bonté.

J.-L. Douchin, Présentation de
L'Éducation sentimentale, Paris, Larousse,
coll. « Nouveaux Classiques Larousse »,
1969, p. 15-17.

Dans quelle mesure l'amour qu'il lui porte est-il homosexuel ? Dans son excellent article « Le Double Pupitre », Roger Kempf a très habilement et très judicieusement établi l'« androgynie » de Flaubert. Il est homme et femme : j'ai précisé plus haut qu'il se veut femme entre les mains des femmes, mais il se peut fort bien qu'il ait vécu cet avatar de la vassalité comme un abandon de son corps aux désirs du Seigneur. Kempf fait de troublantes citations. Celles-ci, en particulier, qu'il relève dans la seconde *Éducation* : « Le jour de l'arrivée de Deslauriers, Frédéric se laisse inviter par Arnoux… » ; apercevant son ami : « il se mit à trembler comme une femme adultère sous le regard de son époux » ; et : « Puis Deslauriers songea à la personne même de Frédéric. Elle avait toujours exercé sur lui un charme presque féminin. » Voici donc un couple d'amis où, « d'un tacite accord, l'un jouerait la femme et l'autre l'époux ». C'est à raison que le critique ajoute que « cette distribution des rôles est très subtilement commandée » par la féminité de Frédéric. Or Frédéric, dans *L'Éducation*, est l'incarnation principale de Flaubert. On peut dire, somme toute, que, conscient de cette féminité, il l'intériorise en se faisant l'épouse

de Deslauriers. Fort habilement, Gustave nous montre Deslauriers troublé par sa femme Frédéric mais jamais celle-ci se pâmant devant la virilité de son mari.

J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert*, 1821-1857, t. I, Paris, Gallimard, 1971, p. 1046-1047.

ANNEXE 3

Le Paris de L'Éducation sentimentale

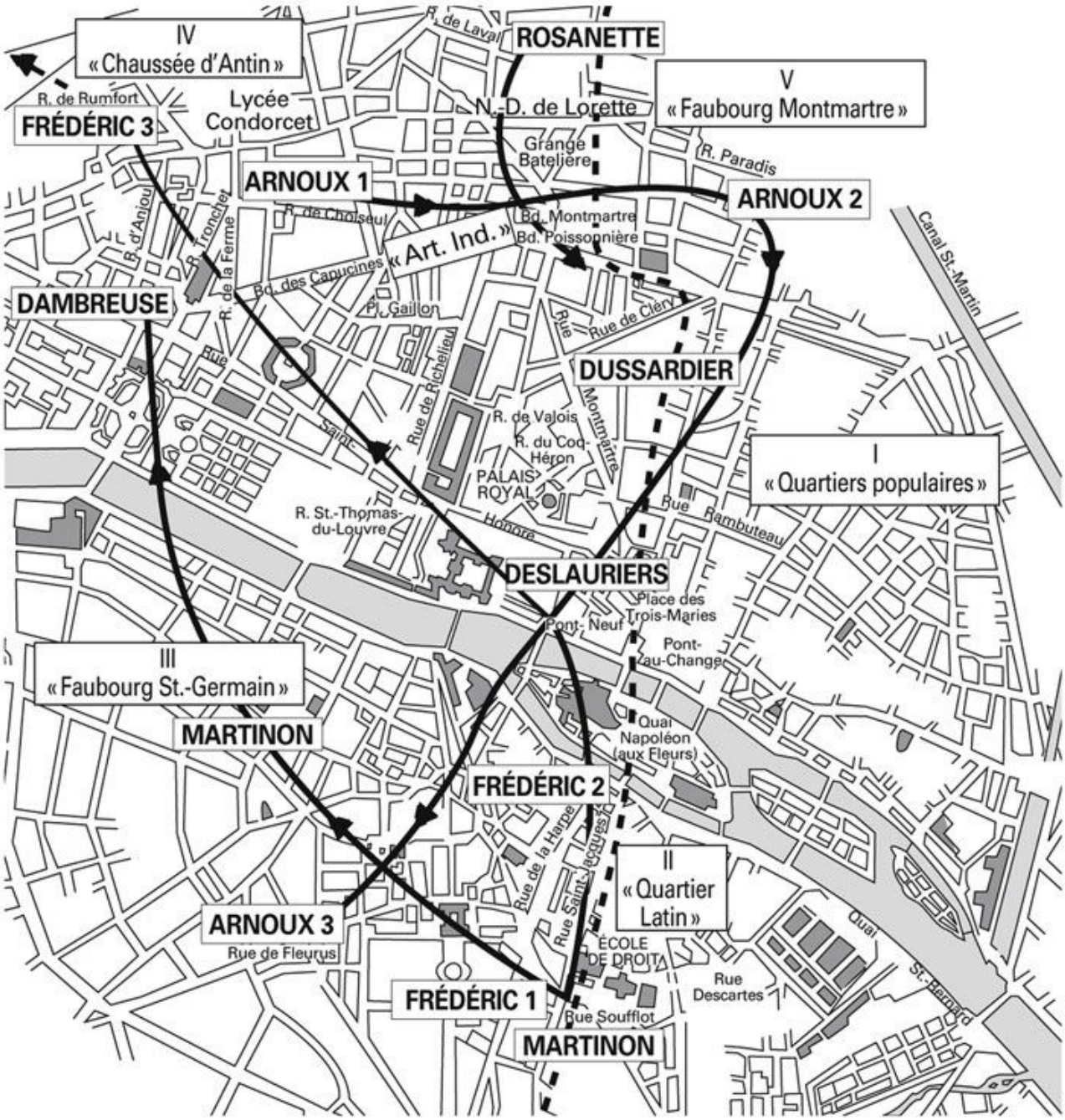
On reconnaît dans le triangle dont les sommets sont représentés par le monde des affaires (IV, la « chaussée d'Antin », résidence des Dambreuse), le monde de l'art et des artistes à succès (V, le « faubourg Montmartre », avec *L'Art industriel* et les résidences successives de Rosanette) et le milieu des étudiants (II, le « Quartier latin », résidence initiale de Frédéric et de Martinon) une structure qui n'est autre que celle de l'espace social de *L'Éducation sentimentale*[1]. Cet univers dans son ensemble est lui-même défini objectivement par une double relation d'opposition, jamais évoquée dans l'œuvre même, d'une part à la grande aristocratie ancienne du « faubourg Saint-Germain » (III), souvent mentionnée chez Balzac et totalement absente de *L'Éducation*, et d'autre part aux « classes populaires » (I) : les zones de Paris qui ont été le lieu des événements révolutionnaires décisifs de 1848 sont exclues du roman de Flaubert (la description des premiers incidents du Quartier latin[2] et des troubles au Palais-Royal ramène chaque fois dans des quartiers de Paris constamment évoqués dans le reste du roman). Dussardier, seul représentant des classes populaires dans le roman, travaille d'abord rue de Cléry[3]. Le lieu d'arrivée à Paris de Frédéric, au retour de Nogent, se situe aussi dans ce quartier (rue du Coq-Héron).

Le « Quartier latin », quartier des études et du « début dans la vie », est la résidence des étudiants et des « grisettes » dont l'image sociale est en train de se constituer (avec, en particulier, les *Contes et Nouvelles* de Musset, notamment « Frédéric et Bernerette » paru dans *La Revue des Deux Mondes*). La trajectoire sociale de Frédéric s'y amorce : il habite successivement rue Saint-Hyacinthe[4], puis quai Napoléon[5], dîne régulièrement rue de la Harpe[6]. De même Martinon[7]. Dans l'image sociale de Paris que les littérateurs sont en train de construire, et à laquelle se réfère tacitement Flaubert, le « Quartier latin », lieu de la fête galante, des artistes et des grisettes de la « vie de bohème », s'oppose fortement au haut lieu de l'ascétisme aristocratique qu'est le faubourg Saint-Germain.

La « chaussée d'Antin », c'est-à-dire, dans l'univers de *L'Éducation*, la zone constituée par les rues Rumfort (avec l'hôtel de Frédéric), d'Anjou (Dambreuse) et de Choiseul (Arnoux), est la résidence des membres de la nouvelle fraction dirigeante de la classe dominante. Cette « nouvelle bourgeoisie » s'oppose à la fois au demi-monde du « faubourg Montmartre » et surtout à l'ancienne aristocratie du

« faubourg Saint-Germain », entre autres choses par le caractère composite de la population qui y réside (et dont témoigne, dans le roman, la distance sociale entre Frédéric, Dambreuse et Arnoux) et par la mobilité de ses membres (Dambreuse y est venu, Frédéric n'y accède qu'après son héritage, Martinon y parvient par son mariage et Arnoux en sera bientôt exclu). Cette nouvelle bourgeoisie, qui entend sauvegarder ou créer (en se dotant par exemple de très grands hôtels particuliers) les signes de l'ancien train de vie du faubourg Saint-Germain, est sans doute, pour une part, le produit d'une *reconversion sociale* qui se traduit par une *translation spatiale*[8] ; « M. Dambreuse s'appelait de son vrai nom le comte d'Ambreuse ; mais, dès 1825, abandonnant peu à peu sa noblesse et son parti, il s'était tourné vers l'industrie[9] » ; et un peu plus loin, pour marquer en même temps les liens et la *rupture* géographique et sociale : « En cajolant les duchesses, elle [Mme Dambreuse] apaisait les rancunes du noble faubourg et laissait croire que M. Dambreuse pouvait encore se repentir et rendre des services. » Le même système de liens et d'oppositions peut se lire dans le blason de Dambreuse, à la fois marque héraldique et label de chevalier d'industrie. L'allusion au comité de la rue de Poitiers[10], lieu de rencontre de tous les politiciens conservateurs, confirmerait s'il en était besoin que c'est dans cette partie de Paris que désormais « tout se joue ».

L'espace de *L'Éducation sentimentale*



Le « faubourg Montmartre », où Flaubert a situé *L'Art industriel* et les domiciles successifs de Rosanette, est le lieu de résidence attitré des artistes à succès (c'est là par exemple que résident Feydeau ou Gavarni qui lancera en 1841 le terme de « lorette » pour désigner les demi-mondaines qui hantent le secteur de Notre-Dame de Lorette et de la place Saint-Georges). A la façon du salon de Rosanette qui en est en quelque sorte la transfiguration littéraire, ce quartier est le lieu de résidence ou de rencontre de financiers, d'artistes à succès, de journalistes et aussi d'actrices et de « lorettes ». Ces demi-mondains ou demi-mondaines, qui, comme *L'Art industriel*, se situent à mi-chemin entre les quartiers bourgeois et les quartiers populaires, s'opposent aussi bien aux bourgeois de la « chaussée d'Antin » qu'aux étudiants, aux « grisettes » et aux artistes ratés – que Gavarni raille durement dans ses caricatures – du « Quartier

latin ». Arnoux qui, au temps de sa splendeur, participe par sa résidence (rue de Choiseul) et son lieu de travail (boulevard Montmartre) de l'univers de l'argent et de l'univers de l'art, se trouve d'abord renvoyé vers le faubourg Montmartre (rue Paradis[11]), avant d'être rejeté dans l'extériorité absolue de la rue de Fleurus[12]. Rosanette circule aussi dans l'espace réservé des « lorettes » et son déclin se marque par un glissement progressif vers l'est, c'est-à-dire vers les frontières des quartiers ouvriers : rue de Laval[13] ; puis rue Grange-Batelière[14] ; enfin boulevard Poissonnière[15].

Ainsi, dans cet *espace structuré et hiérarchisé*, les *trajectoires* sociales ascendantes et descendantes se distinguent clairement : du sud vers le nord-ouest pour les premières (Martinon et, un temps, Frédéric), d'ouest en est et/ou du nord au sud pour les secondes (Rosanette, Arnoux). L'échec de Deslauriers se marque au fait qu'il ne quitte pas le point de départ, le quartier des étudiants et des artistes ratés (place des Trois-Maries[16]).

---

1. Cette note, préparée et discutée dans le cadre du séminaire d'histoire sociale de l'art et de la littérature de l'École normale supérieure (1973), a été rédigée en collaboration avec J.-C. Chamboredon et M. Kajman.
2. *É. S.*, F., p. 44 *sq*.
3. *É. S.*, F., p. 48. Dans le plan du Paris de 1846 reproduit ici, on a représenté par des flèches continues les trajectoires des principaux personnages et on a porté leur nom à leurs lieux de résidence. La ligne pointillée nord-sud, représentant la limite de la zone occupée par les insurgés en 1848, a été tracée d'après C. Simon, *Paris de 1300 à 1900*, 3 vol., Paris, Plon et Nourrit, 1900-1901.
4. *É. S.*, F., p. 39.
5. *É. S.*, F., p. 44.
6. *É. S.*, F., p. 42.
7. *É. S.*, F., p. 40.
8. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'on trouve dans ce quartier un des lycées les plus florissants de l'époque, le lycée Condorcet, qui accueille les enfants de la grande bourgeoisie se destinant pour la plupart, d'après une enquête de 1864, à des études de droit (117 sur 244) ou de médecine (16), par opposition au lycée Charlemagne, plus « démocratique », dont les élèves se destinent dans une plus grande proportion aux grandes écoles (cf. R. Anderson, « Secondary Education in Mid-Nineteenth Century France : Some Social Aspects », *Past and Present*, 1971, p. 121-146). Cette bourgeoisie d'affaires, qui joint souvent à la noblesse (cf. Dambreuse et Frédéric dont le père Roque évoque – É. *S.*, F., p. 114 – d'éventuelles prétentions) des titres plus substantiels, est sans doute plus portée que l'ancienne aristocratie à accumuler du capital culturel.
9. *É. S.*, F., p. 36.
10. *É. S.*, F., p. 393.
11. *É. S.*, F., p. 128.
12. *É. S.*, F., p. 426.
13. *É. S.*, F., p. 134.
14. *É. S.*, F., p. 282.
15. *É. S.*, F., p. 341.
16. On a situé Deslauriers place des Trois-Maries, faute de pouvoir situer la « rue » des Trois-Maries dont parle Flaubert.

PREMIÈRE PARTIE

TROIS ÉTATS DU CHAMP

Artistes. Tous farceurs.
– Vanter leur désintéressement.

GUSTAVE FLAUBERT.

Nous sommes des ouvriers de luxe. Or, personne n'est assez riche pour nous payer. Quand on veut gagner de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre. La *Bovary* m'a rapporté… 300 francs, que j'AI PAYÉS, et je n'en toucherai jamais un centime. J'arrive actuellement à pouvoir payer mon papier, mais non les courses, les voyages et les livres que mon travail me demande ; et, au fond, je trouve cela bien (ou je fais semblant de le trouver bien), car je ne vois pas le rapport qu'il y a entre une pièce de cinq francs et une idée. Il faut aimer l'Art pour l'Art lui-même ; autrement, le moindre métier vaut mieux.

GUSTAVE FLAUBERT.

1

La conquête de l’autonomie

La phase critique de l’émergence du champ

> Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées : l’école bourgeoise et l’école socialiste. Moralisons ! Moralisons ! s’écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires.
>
> CHARLES BAUDELAIRE.

> Lâchez tout.
> Lâchez Dada.
> Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse.
> Lâchez vos espérances et vos craintes.
> Semez vos enfants au coin d’un bois.
> Lâchez la proie pour l’ombre.
> Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu’on vous donne pour une situation d’avenir.
> Partez sur les routes.
>
> ANDRÉ BRETON.

La lecture de *L’Éducation sentimentale* est plus qu’un simple préambule visant à préparer le lecteur à entrer dans une analyse sociologique du monde social dans lequel elle a été produite et qu’elle porte au jour. Elle oblige à s’interroger sur les conditions sociales particulières qui sont à l’origine de la lucidité spéciale de Flaubert, et aussi des limites de cette lucidité. Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s’est constitué le projet flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et de la formule génératrice qui est au principe de l’œuvre et du travail grâce auquel Flaubert est parvenu à la *mettre en œuvre*, objectivant, dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le produit.

Flaubert, on le sait, a beaucoup contribué, avec d'autres, Baudelaire notamment, à la constitution du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois. Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace social à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent. C'est aussi, en revenant aux « temps héroïques » de la lutte pour l'indépendance où, face à une répression qui s'exerce dans toute sa brutalité (avec les procès notamment), les vertus de révolte et de résistance doivent s'affirmer en toute clarté, redécouvrir les principes oubliés, ou reniés, de la liberté intellectuelle.

Une subordination structurale

On ne peut comprendre l'expérience que les écrivains et les artistes ont pu avoir des nouvelles formes de domination auxquelles ils se sont trouvés soumis dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, et l'horreur que la figure du « bourgeois » leur a parfois inspirée, si l'on n'a pas une idée de ce qu'a représenté l'émergence, favorisée par l'expansion industrielle du second Empire, d'industriels et de négociants aux fortunes colossales (comme les Talabot, les de Wendel ou les Schneider), parvenus sans culture prêts à faire triompher dans toute la société les pouvoirs de l'argent et leur vision du monde profondément hostile aux choses intellectuelles[1].

On peut citer ce témoignage d'André Siegfried parlant de son propre père, entrepreneur du textile : « Dans cette éducation, la culture n'entrait pour rien. A vrai dire, il n'aura jamais de culture intellectuelle et ne se souciera jamais d'en avoir. Il sera instruit, remarquablement informé, saura tout ce dont il a besoin pour son action du moment, mais le goût désintéressé des choses de l'esprit lui restera étranger[2]. » De même, André Motte, un des grands patrons du Nord, écrit : « Je répète chaque jour à mes enfants que le titre de bachelier ne leur donnera jamais un morceau de pain à croquer ; que je les ai mis au collège pour leur permettre de goûter les plaisirs de l'intelligence ; pour les mettre en garde contre toutes les fausses doctrines, soit en littérature, soit en philosophie, soit en histoire. Mais j'ajoute qu'il y aurait pour eux grand danger à trop s'adonner aux plaisirs de l'esprit[3]. »

Le règne de l'argent s'affirme partout, et les fortunes des nouveaux dominants, industriels auxquels les transformations techniques et les soutiens de l'État offrent des profits sans précédent, parfois simples spéculateurs, s'affichent dans les luxueux hôtels particuliers du Paris haussmannien ou dans la splendeur des équipages et des toilettes. La pratique du candidat officiel permet de conférer une légitimité politique, avec l'appartenance au Corps législatif, à des hommes nouveaux, parmi lesquels une forte proportion

d'hommes d'affaires, et d'instaurer des liaisons étroites entre le monde politique et le monde économique qui s'empare progressivement de la presse, de plus en plus lue et de plus en plus rentable.

L'exaltation de l'argent et du profit rencontre les stratégies de Napoléon III : pour s'assurer la fidélité d'une bureaucratie mal convertie à l'« imposteur » il gratifie ses serviteurs d'émoluments fastueux et de somptueux cadeaux ; il multiplie les fêtes, à Paris ou à Compiègne, où il convie, outre les éditeurs et les patrons de presse, les écrivains et les peintres mondains les plus conformes et les plus conformistes, comme Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsard, Paul Féval, ou Meissonier, Cabanel, Gérome, et les plus disposés à se conduire en courtisans, tels Octave Feuillet et Viollet-le-Duc qui mettent en scène, avec l'aide de Gérome ou de Cabanel, des « tableaux vivants » aux sujets empruntés à l'histoire ou à la mythologie.

On est loin des sociétés savantes et des clubs de la société aristocratique du XVIII^e^ siècle ou même de la Restauration. Le rapport entre les producteurs culturels et les dominants n'a plus rien de ce qui a pu le caractériser aux siècles antérieurs, qu'il s'agisse de la dépendance directe à l'égard du commanditaire (plus fréquente chez les peintres, mais aussi attestée dans le cas des écrivains) ou même de l'allégeance à un mécène ou à un protecteur officiel des arts. Il s'agit désormais d'une véritable *subordination structurale*, qui s'impose très inégalement aux différents auteurs selon leur position dans le champ, et qui s'institue au travers de deux médiations principales : d'une part le marché, dont les sanctions ou les contraintes s'exercent sur les entreprises littéraires soit directement, à travers les chiffres de vente, le nombre d'entrées, etc., soit indirectement, à travers les nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition, l'illustration et toutes les formes de littérature industrielle ; d'autre part les liaisons durables, fondées sur des affinités de style de vie et de système de valeurs, qui, par l'intermédiaire des salons notamment, unissent une partie au moins des écrivains à certaines fractions de la haute société, et contribuent à orienter les générosités du mécénat d'État.

En l'absence de véritables instances spécifiques de consécration (l'Université par exemple, Collège de France mis à part, n'a pratiquement pas de poids dans le champ), les instances politiques et les membres de la famille impériale exercent une emprise directe sur le champ littéraire et artistique, non seulement par les sanctions qui frappent les journaux et autres publications (procès, censure, etc.), mais aussi par l'intermédiaire des profits matériels ou symboliques qu'ils sont en mesure de distribuer : pensions (comme celle que Leconte de Lisle reçut secrètement du régime impérial), accès à la possibilité d'être joué dans les théâtres, les salles de concert ou d'exposer au Salon (dont Napoléon III a essayé d'arracher le contrôle à l'Académie), charges ou postes rémunérateurs (comme le poste de sénateur accordé à Sainte-Beuve), distinctions honorifiques, Académie, Institut, etc.

Les goûts des parvenus installés au pouvoir se portent vers le roman, dans ses formes les plus faciles – comme les feuilletons, qui s'arrachent à la cour et dans les ministères, et qui donnent lieu à des entreprises d'édition lucratives ; au contraire, la poésie, encore associée aux grandes batailles romantiques, à la bohème et à l'engagement en faveur des défavorisés, fait l'objet d'une politique délibérément hostile, notamment de la part du ministère d'État – comme en témoignent par exemple les procès intentés aux poètes ou les persécutions contre les éditeurs tels que Poulet-Malassis, qui avait

publié toute l'avant-garde poétique, notamment Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, et qui fut acculé à la faillite et à la prison pour dettes.

Les contraintes inhérentes à l'appartenance au champ du pouvoir s'exercent aussi sur le champ littéraire à la faveur des échanges qui s'établissent entre les puissants, pour la plupart des parvenus en quête de légitimité, et les plus conformistes ou les plus consacrés des écrivains, notamment au travers de l'univers subtilement hiérarchisé des salons.

L'impératrice s'entoure, aux Tuileries, d'écrivains, de critiques et de journalistes mondains, tous aussi notoirement conformistes qu'Octave Feuillet, qui, à Compiègne, était chargé de l'organisation des spectacles. Le prince Jérôme affiche son libéralisme (il donne par exemple un banquet en l'honneur de Delacroix – ce qui ne l'empêche pas de recevoir Augier) en gardant auprès de lui, au Palais-Royal, un Renan, un Taine ou un Sainte-Beuve. La princesse Mathilde, enfin, affirme son originalité par rapport à la cour impériale en recevant, de manière très sélective, des écrivains comme Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, les Goncourt, Taine ou Renan. On rencontre ensuite, en s'éloignant de la cour, des salons comme celui du duc de Morny, protecteur des écrivains et des artistes, celui de Mme de Solms qui, réunissant des personnages aussi hétéroclites que Champfleury, Ponsard, Auguste Vacquerie, Banville, s'attire le prestige attaché à un lieu d'opposition, celui de Mme d'Agoult, où se retrouvait la presse libérale, celui de Mme Sabatier où se noue l'amitié entre Baudelaire et Flaubert, ceux de Nina de Callias et de Jeanne de Tourbey, rassemblements assez hétéroclites d'écrivains, de critiques et d'artistes, celui de Louise Colet, fréquenté par les hugoliens et les survivants du romantisme, mais aussi par Flaubert et ses amis.

Ces salons ne sont pas seulement des lieux où les écrivains et les artistes peuvent se rassembler par affinités et rencontrer les puissants, matérialisant ainsi, dans des interactions directes, la continuité qui s'établit d'un extrême à l'autre du champ du pouvoir ; ce ne sont pas seulement des refuges élitistes où ceux qui se sentent menacés par l'irruption de la littérature industrielle et des journalistes littérateurs peuvent se donner l'illusion de revivre, sans y croire vraiment, la vie aristocratique du XVIII^e^ siècle dont la nostalgie s'exprime souvent chez les Goncourt : « Cette ourserie de l'homme de lettres du XIX^e^ siècle est curieuse quand on la compare à la vie mondaine des littérateurs du XVIII^e^ siècle, de Diderot à Marmontel ; la bourgeoisie actuelle ne recherche guère l'homme de lettres que lorsqu'il est disposé à accepter le rôle de bête curieuse, de bouffon ou de cicerone à l'étranger[4]. »

Ce sont aussi, à travers les échanges qui s'y opèrent, de véritables articulations entre les champs : les détenteurs du pouvoir politique visent à imposer leur vision aux artistes et à s'approprier le pouvoir de consécration et de légitimation qu'ils détiennent, notamment au travers de ce que Sainte-Beuve appelle la « presse littéraire[5] » ; de leur côté, les écrivains et les artistes, agissant en solliciteurs et en intercesseurs ou même, parfois, en véritables groupes de pression, s'efforcent de s'assurer un contrôle médiat des différentes gratifications matérielles ou symboliques distribuées par l'État.

Le salon de la princesse Mathilde est le paradigme de ces *institutions bâtardes*, dont on trouve l'équivalent dans les régimes les plus tyranniques (fascistes ou staliniens par exemple) et où s'instaurent

des échanges qu'il serait faux de décrire dans le langage du « ralliement » (ou, comme on aurait dit après 1968, de la « récupération ») et dans lesquels les deux camps trouvent en définitive leur compte : c'est souvent à travers ces personnages en porte à faux, assez puissants pour être pris au sérieux par les écrivains et les artistes, sans l'être assez pour être pris au sérieux par les puissants, que s'instaurent des formes douces d'emprise qui empêchent ou découragent la *sécession* complète des détenteurs du pouvoir culturel et qui les engluent dans des relations confuses, fondées sur la gratitude et la culpabilité du compromis et de la compromission, envers un pouvoir d'intercession aperçu comme un dernier recours ou, à tout le moins, un îlot d'exception, propre à justifier les concessions de la mauvaise foi et à dispenser des ruptures héroïques.

Cette imbrication profonde du champ littéraire et du champ politique se révèle au moment du procès de Flaubert, occasion de mobiliser un réseau de relations puissant, unissant écrivains, journalistes, hauts fonctionnaires, grands bourgeois acquis à l'Empire (son frère Achille notamment), membres de la cour, et cela par-delà toutes les différences de goût et de style de vie. Cela dit, dans cette grande chaîne, il y a des exclus tout court : au premier rang, Baudelaire, proscrit de la cour et des salons des membres de la famille impériale, qui, à la différence de Flaubert, perd son procès, faute d'avoir voulu recourir à l'influence d'une famille de haute bourgeoisie, et qui sent le soufre parce qu'il a frayé avec la bohème, mais aussi les réalistes comme Duranty, plus tard Zola et son groupe (cela quoique beaucoup d'anciens de la « seconde bohème », comme Arsène Houssaye, soient entrés au nombre des littérateurs de pouvoir). Il y a aussi des ignorés, comme les parnassiens, souvent, il est vrai, d'origine petite-bourgeoise et dépourvus de capital social.

Comme les voies de la domination, les voies de l'autonomie sont complexes, sinon impénétrables. Et les luttes au sein du champ politique, comme celle qui oppose l'impératrice Eugénie, l'étrangère, parvenue et bigote, à la princesse Mathilde, autrefois reçue par le faubourg Saint-Germain et depuis longtemps répandue dans les salons parisiens, protectrice des arts, libérale et gardienne des valeurs françaises, peuvent servir indirectement les intérêts des écrivains les plus soucieux de leur indépendance littéraire : ceux-ci peuvent obtenir de la protection des puissants les moyens matériels ou institutionnels qu'ils ne peuvent attendre ni du marché, c'est-à-dire des éditeurs et des journaux, ni, comme ils l'ont vite compris après 1848, des commissions dominées par leurs concurrents les plus démunis de la bohème.

Quoiqu'elle ne soit sans doute pas si éloignée, dans ses goûts réels (le roman-feuilleton, le mélodrame, Alexandre Dumas, Augier, Ponsard et Feydeau), de celle dont elle prétend récuser la frivolité, la princesse Mathilde veut donner à son salon une très haute tenue littéraire. Conseillée dans le choix de ses hôtes par Théophile Gautier, qui s'était adressé à elle en 1861 pour lui demander de l'aider à trouver un emploi propre à le libérer du journalisme, et par Sainte-Beuve, qui, dans les années 1860, était un homme très célèbre, régnant sur *Le Constitutionnel* et sur *Le Moniteur*, elle entend agir en mécène et protectrice des arts : elle ne cesse d'intervenir pour assurer des faveurs ou des protections à ses amis, obtenant le sénat pour Sainte-Beuve, le prix de l'Académie française pour George Sand, la

Légion d'honneur pour Flaubert et Taine, se battant pour assurer à Gautier un poste, puis l'Académie, intercédant pour que *Henriette Maréchal* soit jouée à la Comédie-Française, protégeant, par l'intermédiaire de Nieuwerkerke, son amant, dont elle suivait le goût en peinture, des peintres pompiers tels que Baudry, Boulanger, Bonnat ou Jalabert[6].

C'est ainsi que les salons, qui se distinguent plus par ce qu'ils excluent que par ce qu'ils rassemblent, contribuent à structurer le champ littéraire (comme le feront, en d'autres états du champ, les revues ou les éditeurs) autour des grandes oppositions fondamentales : d'un côté les littérateurs éclectiques et mondains rassemblés dans les salons de la cour, de l'autre les grands écrivains élitistes, regroupés autour de la princesse Mathilde et aux dîners Magny (fondés par Gavarni, grand ami des Goncourt, Sainte-Beuve et Chennevières, et regroupant Flaubert, Paul Saint-Victor, Taine, Théophile Gautier, Auguste Neffetzer, rédacteur en chef du *Temps*, Renan, Berthelot, Charles Edmond, rédacteur de *La Presse*), et enfin les cénacles de la bohème.

Les effets de la domination structurale s'exercent aussi à travers la presse : à la différence de celle de la monarchie de Juillet, très diversifiée et fortement politisée, la presse du second Empire, placée sous la menace permanente de la censure et, bien souvent, sous le contrôle direct des banquiers, est condamnée à rendre compte, dans un style lourd et pompeux, des événements officiels, ou à sacrifier à de vastes théories littéraro-philosophiques sans conséquence ou à des prudhommeries dignes de Bouvard et Pécuchet. Les journaux « sérieux » eux-mêmes font leur place au feuilleton, à la chronique boulevardière et aux faits divers qui dominent les deux plus célèbres créations de l'époque : *Le Figaro*, dont le fondateur, Henri de Villemessant, répartit le lot de ragots qu'il a pu collecter dans les salons, les cafés et les coulisses entre diverses rubriques, « échos », « chroniques », « courriers », et *Le Petit Journal*, journal à un sou, délibérément apolitique, qui consacre la suprématie du fait divers plus ou moins romancé.

Les directeurs de journaux, habitués de tous les salons, intimes avec les dirigeants politiques, sont des personnages adulés, que nul n'ose défier, notamment parmi les écrivains et les artistes qui savent qu'un article dans *La Presse* ou *Le Figaro* crée une réputation et ouvre un avenir. C'est à travers les journaux, et les feuilletons, dont ils sont immanquablement dotés et que tout le monde lit, du peuple à la bourgeoisie, des bureaux de ministère à la cour, que, comme le dit Cassagne, « l'industrialisme a pénétré la littérature elle-même après avoir transformé la presse[7] ». Les industriels de l'écriture fabriquent, suivant le goût du public, des œuvres écrites dans un style cursif, d'apparence populaire, mais n'excluant ni le cliché « littéraire » ni la recherche de l'effet, « dont on a pris l'habitude de mesurer la valeur d'après les sommes qu'elles ont rapportées[8] » : ainsi, Ponson du Terrail écrivait chaque jour une page différente pour *Le Petit Journal*, *La Petite Presse*, quotidien littéraire, *L'Opinion nationale*, quotidien politique pro-impérial, *Le Moniteur*, journal officiel de l'Empire, *La Patrie*, quotidien politique très sérieux. A travers leur action en tant que critiques, les écrivains journalistes s'instaurent, en toute innocence, en mesure de toute chose d'art et de littérature, s'autorisant ainsi à rabaisser tout ce qui les dépasse et à condamner toutes les entreprises propres à mettre en question les dispositions éthiques qui

orientent leurs jugements et où s'expriment surtout les limites, voire les mutilations intellectuelles inscrites dans leur trajectoire et leur position.

La bohème et l'invention d'un art de vivre

Le développement de la presse est un indice parmi d'autres d'une expansion sans précédent du marché des biens culturels, liée par une relation de causalité circulaire à l'afflux d'une population très importante de jeunes gens sans fortune, issus des classes moyennes ou populaires de la capitale et surtout de la province, qui viennent à Paris tenter des carrières d'écrivain ou d'artiste, jusque-là plus étroitement réservées à la noblesse ou à la bourgeoisie parisienne. Malgré la multiplication des postes offerts par le développement des affaires, les entreprises et la fonction publique (notamment le système d'enseignement) ne peuvent absorber tous les diplômés de l'enseignement secondaire, dont le nombre s'est fortement accru, partout en Europe, au cours de la première moitié du XIX^e^ siècle, et connaîtra un nouvel essor, en France, sous le second Empire[9].

Le décalage entre l'offre et la demande de positions dominantes est particulièrement marqué en France sous l'effet de trois facteurs spécifiques : la jeunesse des cadres administratifs issus de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration qui bloque pour longtemps l'accès aux carrières ouvertes aux enfants de la petite et de la moyenne bourgeoisie, armée, médecine, administration (à quoi s'ajoute la concurrence des aristocrates qui reconquièrent l'administration et barrent les « capacités » en provenance de la bourgeoisie) ; la centralisation qui concentre les diplômés à Paris ; l'exclusivisme de la grande bourgeoisie qui, spécialement sensibilisée par les expériences révolutionnaires, perçoit toute forme de mobilité ascendante comme une menace pour l'ordre social (témoin le discours de Guizot, le 1^er^ février 1836, devant la Chambre des députés, sur le caractère inadapté de l'enseignement des humanités) et qui essaie de réserver les positions éminentes, notamment dans la haute administration, à ses propres enfants – entre autres choses, en s'efforçant de conserver le monopole de l'accès à l'enseignement secondaire classique. En fait, sous le second Empire, en relation notamment avec la croissance économique, les effectifs de l'enseignement secondaire continuent de croître (passant de 90 000 en 1850 à 150 000 en 1875), comme ceux de l'enseignement supérieur, surtout littéraire et scientifique[10].

Ces nouveaux venus, nourris d'humanités et de rhétorique mais dépourvus des moyens financiers et des protections sociales indispensables pour faire valoir leurs titres, se trouvent renvoyés vers les professions littéraires qui sont entourées de tous les prestiges des triomphes romantiques et qui, à la différence de professions plus bureaucratisées, n'exigent aucune qualification scolairement garantie, ou bien vers les professions artistiques exaltées par le succès du Salon. Il est clair en effet que, comme c'est toujours le cas, les facteurs dits morphologiques (et en particulier ceux qui touchent au *volume* des

populations concernées) sont eux-mêmes subordonnés à des conditions sociales telles que, dans le cas particulier, le prestige prodigieux des grandes carrières de peintre ou d'écrivain : « Même ceux d'entre nous qui n'étaient pas du métier, écrit Jules Buisson, ne pensaient aux choses que pour en écrire… [11] »

Ces changements morphologiques sont sans doute un des déterminants majeurs (au titre au moins de cause permissive) du processus d'autonomisation des champs littéraire et artistique et de la transformation corrélative de la relation entre le monde de l'art et de la littérature et le monde politique. On peut, pour comprendre cette transformation, la penser par analogie avec le passage, maintes fois analysé, du domestique, attaché par des liens personnels à une famille, au travailleur libre (dont l'ouvrier agricole de Weber est un cas particulier), qui, affranchi des liens de dépendance propres à limiter ou à empêcher la vente libre de sa force de travail, est disponible pour s'affronter au marché et en subir les contraintes et les sanctions anonymes, souvent plus impitoyables que la violence douce du paternalisme [12]. La vertu majeure de ce rapprochement est de mettre en garde contre l'inclination très répandue à réduire ce processus fondamentalement ambigu à ses seuls effets aliénants (dans la tradition des romantiques anglais, analysée par Raymond Williams) : on oublie qu'il exerce des effets libérateurs, par exemple en offrant à la nouvelle « intelligentsia prolétaroïde » la possibilité de vivre, sans doute très misérablement, de tous les petits métiers liés à la littérature industrielle et au journalisme, mais que les nouvelles possibilités ainsi acquises peuvent être aussi au principe de nouvelles formes de dépendance [13].

Avec le rassemblement d'une population très nombreuse de jeunes gens aspirant à vivre de l'art, et séparés de toutes les autres catégories sociales par l'art de vivre qu'ils sont en train d'inventer, c'est une véritable société dans la société qui fait son apparition ; même si, comme l'a montré Robert Darnton, elle s'annonçait, à une échelle sans doute beaucoup plus restreinte, dès la fin du XVIII^e siècle, cette société des écrivains et des artistes, où prédominent, au moins numériquement, les plumitifs et les rapins, a quelque chose de tout à fait extraordinaire, sans précédent, et elle suscite beaucoup d'interrogations, et d'abord parmi ses propres membres. Le style de vie bohème, qui a sans doute apporté une contribution importante à l'invention du style de vie artiste, avec la fantaisie, le calembour, la blague, les chansons, la boisson et l'amour sous toutes ses formes, s'est élaboré aussi bien contre l'existence rangée des peintres et des sculpteurs officiels que contre les routines de la vie bourgeoise. Faire de l'art de vivre un des beaux-arts, c'est le prédisposer à entrer dans la littérature ; mais l'invention du personnage littéraire de la bohème n'est pas un simple fait de littérature : de Murger et Champfleury à Balzac et au Flaubert de *L'Éducation sentimentale*, les romanciers contribuent grandement à la reconnaissance publique de la nouvelle entité sociale, notamment en inventant et en diffusant la notion même de bohème, et à la construction de son identité, de ses valeurs, de ses normes et de ses mythes.

L'assurance d'être collectivement détenteurs de l'excellence en matière de style de vie s'exprime partout, des *Scènes de la vie de bohème* au *Traité de la vie élégante*. Ainsi, selon Balzac, dans un univers divisé en « trois classes d'êtres », « l'homme qui travaille » (c'est-à-dire, pêle-mêle, le laboureur, le maçon ou le soldat, le petit détaillant, le commis ou même le médecin, l'avocat, le gros négociant, le hobereau et le bureaucrate), « l'homme qui pense » et « l'homme qui ne fait rien » et qui se

voue à la « vie élégante », « l'artiste est une exception : son oisiveté est un travail, et son travail un repos ; il est élégant et négligé tour à tour ; il revêt, à son gré, la blouse du laboureur, et décide du frac porté par l'homme à la mode ; il ne suit pas de lois. Il les impose. Qu'il s'occupe à ne rien faire ou qu'il médite un chef-d'œuvre, sans paraître occupé ; qu'il conduise un cheval avec un mors de bois, ou mène à grandes guides les chevaux d'un britschka ; qu'il n'ait pas vingt centimes à lui, ou jette de l'or à pleines mains, il est toujours l'expression d'une grande pensée et domine la société[14] ». L'accoutumance et la complicité nous empêchent de voir tout ce qui se joue dans un texte comme celui-là, c'est-à-dire le travail de construction d'une réalité sociale dont nous participons plus ou moins en tant qu'intellectuels d'appartenance ou d'aspiration et qui n'est autre que l'identité sociale du producteur intellectuel. Cette réalité que désignent des mots d'usage ordinaire comme écrivain, artiste, intellectuel, les producteurs culturels (le texte de Balzac n'est qu'un parmi des milliers) ont travaillé à la produire, par des énonciations normatives, ou, mieux, performatives, comme celle-ci : sous apparence de dire ce qui est, ces descriptions visent à faire voir et à faire croire, à faire voir le monde social conformément aux croyances d'un groupe social qui a la particularité d'avoir un quasi-monopole de la production de discours sur le monde social.

Réalité ambiguë, la bohème inspire des sentiments ambivalents, même chez ses plus farouches défenseurs. D'abord parce qu'elle défie le classement : proche du « peuple » dont elle partage souvent la misère, elle en est séparée par l'art de vivre qui la définit socialement et qui, même s'il s'oppose ostentatoirement aux conventions et aux convenances bourgeoises, la situe plus près de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie que de la petite bourgeoisie rangée, notamment dans l'ordre des relations entre les sexes où elle expérimente à grande échelle toutes les formes de transgression, amour libre, amour vénal, amour pur, érotisme, qu'elle institue en modèles dans ses écrits. Tout cela n'est pas moins vrai de ses membres les plus démunis qui, forts de leur capital culturel et de leur autorité naissante de *taste makers*, parviennent à s'assurer au moindre coût les audaces vestimentaires, les fantaisies culinaires, les amours mercenaires et les loisirs raffinés que les « bourgeois » doivent payer au prix fort.

Mais en outre, ajoutant ainsi à son ambiguïté, la bohème ne cesse pas de changer au cours du temps, à mesure qu'elle s'accroît numériquement et que ses prestiges ou ses mirages attirent ces jeunes gens démunis, souvent d'origine provinciale et populaire, qui, autour de 1848, dominent la « seconde bohème » : à la différence des dandys romantiques de la « bohème dorée » de la rue du Doyenné, la bohème de Murger, Champfleury ou Duranty constitue une véritable armée de réserve intellectuelle, directement soumise aux lois du marché, et souvent obligée d'exercer un second métier, parfois sans rapport direct avec la littérature, pour pouvoir vivre un art qui ne peut la faire vivre.

En fait, les deux bohèmes coexistent dans l'instant, mais avec des poids sociaux différents selon les moments : les « intellectuels prolétaroïdes », souvent si misérables que, en se prenant eux-mêmes pour objet, selon la tradition des Mémoires romantiques à la Musset, ils inventent ce qu'on appellera le « réalisme », cohabitent, non sans heurts, avec des bourgeois dévoyés ou déclassés qui possèdent toutes les propriétés des dominants moins une, parents pauvres des grandes dynasties bourgeoises, aristocrates ruinés ou en déclin, étrangers ou membres de minorités stigmatisées comme les juifs. Ces « bourgeois

sans le sou », comme dit Pissarro, ou dont la rente ne sert qu'à financer une entreprise à fonds perdus, sont comme par avance ajustés, dans leur habitus double ou divisé, à la position de porte-à-faux, celle de dominés parmi les dominants qui les voue à une sorte d'indétermination objective, donc subjective, jamais aussi visible que dans les fluctuations simultanées ou successives de leur relation avec les pouvoirs.

La rupture avec le « bourgeois »

Les rapports que les écrivains et les artistes entretiennent avec le marché, dont la sanction anonyme peut créer entre eux des disparités sans précédent, contribuent sans doute à orienter la représentation ambivalente qu'ils se font du « grand public », à la fois fascinant et méprisé, dans lequel ils confondent le « bourgeois », asservi aux soucis vulgaires du négoce, et le « peuple », livré à l'abêtissement des activités productives. Cette double ambivalence les incline à former une image ambiguë de leur propre position dans l'espace social et de leur fonction sociale : ce qui explique qu'ils soient portés à de très fortes oscillations en matière de politique, et que, comme les nombreux changements de régime survenus entre les années 1830 et les années 1880 permettent de le vérifier, ils tendent à glisser, telle la limaille, vers le pôle du champ qui se trouve momentanément renforcé. Ainsi, lorsque, dans les dernières années de la monarchie de Juillet, le centre de gravité du champ se déplace vers la gauche, on observe un glissement généralisé vers l'« art social » et les idées socialistes (Baudelaire lui-même parle de la « puérile utopie de l'art pour l'art[15] » et s'élève violemment contre l'art pur). A l'inverse, sous le second Empire, sans toujours se rallier ouvertement, et en affichant parfois, comme Flaubert, le plus grand mépris pour « Badinguet », nombre des défenseurs de l'art pur fréquentent assidûment l'un ou l'autre des salons que tiennent les grands personnages de la cour impériale.

Mais la société des artistes n'est pas seulement le laboratoire où s'invente cet art de vivre très particulier qu'est le style de vie artiste, dimension fondamentale de l'entreprise de création artistique. Une de ses fonctions majeures, et pourtant toujours ignorée, est d'être à elle-même son propre marché. Elle offre aux audaces et aux transgressions que les écrivains et les artistes introduisent, non seulement dans leurs œuvres, mais aussi dans leur existence, elle-même conçue comme une œuvre d'art, l'accueil le plus favorable, le plus compréhensif ; les sanctions de ce marché privilégié, si elles ne se manifestent pas en espèces sonnantes et trébuchantes, ont au moins pour vertu d'assurer une forme de reconnaissance sociale à ce qui apparaît autrement (c'est-à-dire à d'autres groupes) comme un défi au sens commun. La révolution culturelle d'où est issu ce monde à l'envers qu'est le champ littéraire et artistique n'a pu réussir que parce que les grands hérésiarques pouvaient compter, dans leur volonté de subvertir tous les principes de vision et de division, sinon sur le soutien, du moins sur l'*attention* de tous ceux qui, en

entrant dans l'univers de l'art en voie de constitution, avaient tacitement accepté la possibilité que tout y fût possible.

Ainsi, il est clair que le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par l'opposition à un monde « bourgeois » qui n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature, et qui, à travers la presse et ses plumitifs, vise à imposer une définition dégradée et dégradante de la production culturelle. Le dégoût mêlé de mépris qu'inspirent aux écrivains (Flaubert et Baudelaire notamment) ce régime de parvenus sans culture, tout entier placé sous le signe du faux et du frelaté, le crédit accordé par la cour aux œuvres littéraires les plus communes, celles-là mêmes que toute la presse véhicule et célèbre, le matérialisme vulgaire des nouveaux maîtres de l'économie, la servilité courtisane d'une bonne partie des écrivains et des artistes, n'a pas peu contribué à favoriser la rupture avec le monde ordinaire qui est inséparable de la constitution du monde de l'art comme un monde à part, un empire dans un empire.

« Tout était faux, dit Flaubert dans une lettre du 28 septembre 1871 à Maxime Du Camp[16] : fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes. » Et il développe le thème dans une lettre à George Sand[17] : « Tout était faux, faux réalisme, faux crédit et même fausses catins […]. Et cette fausseté […] s'appliquait surtout dans la manière de juger. On voulait une actrice mais comme bonne mère de famille. On demandait à l'art d'être moral, à la philosophie d'être claire, au vice d'être décent, à la science de se ranger à la portée du peuple. » Et Baudelaire : « Le 2 décembre m'a physiquement dépolitiqué. Il n'y a plus d'idées générales. » On pourrait citer aussi, bien qu'il soit beaucoup plus tardif, ce texte de Bazire à propos du *Jésus insulté par les soldats* de Manet, qui dit bien l'horreur particulière qu'a suscitée l'atmosphère culturelle du second Empire : « Ce Jésus, qui souffre vraiment entre des soldats bourreaux, et qui est un homme au lieu d'être un dieu, ne pouvait non plus être accepté… On était fanatique du joli, et, de la victime aux flagellateurs, on eût voulu que tous les personnages eussent des figures séduisantes. Il existe et il existera toujours une école pour laquelle la nature a besoin d'être pomponnée et qui n'admet l'art qu'à condition qu'il mente. Cette doctrine florissait alors : l'empire avait des goûts d'idéal et détestait qu'on vît les choses telles qu'elles sont[18]. »

Comment ne pas supposer que l'expérience politique de cette génération, avec l'échec de la révolution de 1848 et le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, puis la longue désolation du second Empire, a joué un rôle dans l'élaboration de la vision désenchantée du monde politique et social qui va de pair avec le culte de l'art pour l'art ? Cette religion exclusive est le dernier recours de ceux qui refusent la soumission et la démission : « Le moment était funeste pour les vers », comme l'écrira Flaubert en préface aux *Dernières Chansons* de son ami Louis Bouilhet. « Les imaginations comme les courages se trouvaient singulièrement aplatis, et le public, pas plus que le pouvoir, n'était disposé à permettre l'indépendance de l'esprit[19]. » Lorsque le peuple a manifesté une immaturité politique qui n'a d'égale que la lâcheté cynique de la bourgeoisie, et que les rêveries humanistes et les causes humanitaires ont été bafouées ou déshonorées par ceux-là mêmes qui faisaient profession de les défendre – journalistes

qui se vendent au plus offrant, anciens « martyrs de l'art » qui deviennent gardiens de l'orthodoxie artistique, littérateurs qui flattent un faux idéalisme d'évasion dans leurs pièces et leurs romans « honnêtes » –, on peut dire, avec Flaubert, qu'« il n'y a plus rien » et qu'« il faut se renfermer et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe[20] ».

Et de fait, comme l'observe Albert Cassagne, « ils se consacreront à l'art indépendant, à l'art pur, et comme il faut bien à l'art une matière, ou bien ils iront chercher cette matière dans le passé, ou bien ils la prendront dans le présent, mais pour en faire de simples représentations objectives pleinement désintéressées[21] » : « La pensée de Renan esquisse l'évolution qui la conduira au dilettantisme ("Depuis 1852, je suis devenu tout curiosité") ; Leconte de Lisle ensevelit sous le marbre parnassien ses rêves humanitaires ; les Goncourt répètent que "l'artiste, l'homme de lettres, le savant, ne devraient jamais se mêler de politique : c'est l'orage qu'ils devraient laisser passer au-dessous d'eux"[22]. »

Tout en acceptant ces descriptions, il faut récuser l'idée, qu'elles risquent de suggérer, d'une détermination directe par les conditions économiques et politiques : c'est à partir de la position bien particulière qu'ils occupent dans le microcosme littéraire que les Flaubert, Baudelaire, Renan, Leconte de Lisle ou Goncourt appréhendent une conjoncture politique qui, saisie à travers les catégories de perception inhérentes à leurs dispositions, licite et sollicite leur inclination à l'indépendance (que d'autres conditions historiques auraient pu réprimer ou neutraliser, par exemple en renforçant, comme à la veille et au lendemain de 1848, les positions dominées dans le champ littéraire et dans le champ social).

Baudelaire nomothète

Cette analyse des rapports entre le champ littéraire et le champ du pouvoir, qui met l'accent sur les formes, ouvertes ou larvées, et sur les effets, directs ou inversés, de la dépendance, ne doit pas faire oublier ce qui constitue un des effets majeurs du fonctionnement du monde littéraire en tant que champ. Il ne fait pas de doute que l'indignation morale contre toutes les formes de soumission aux pouvoirs ou au marché, qu'il s'agisse de l'empressement carriériste qui porte certains littérateurs (on pense à un Maxime Du Camp) à poursuivre les privilèges et les honneurs, ou de l'asservissement aux demandes de la presse et du journalisme qui précipite feuilletonistes et vaudevillistes dans une littérature sans exigences et sans écriture, a joué un rôle déterminant, chez des personnages comme Baudelaire ou Flaubert, dans la résistance quotidienne qui a conduit à l'affirmation progressive de l'autonomie des écrivains ; et il est certain que, dans la phase héroïque de la conquête de l'autonomie, la rupture éthique est toujours, comme on le voit bien chez Baudelaire, une dimension fondamentale de toutes les ruptures esthétiques.

Mais il n'est pas moins certain que l'indignation, la révolte, le mépris restent des principes négatifs, contingents et conjoncturels, trop directement dépendants des dispositions et des vertus singulières des

personnes et sans doute trop faciles à inverser ou à renverser, et que l'indépendance réactionnelle qu'ils suscitent reste trop vulnérable aux entreprises de séduction ou d'annexion des puissants. Des pratiques régulièrement et durablement affranchies des contraintes et des pressions directes ou indirectes des pouvoirs temporels ne sont possibles que si elles peuvent trouver leur principe non dans les inclinations fluctuantes de l'humeur ou les résolutions volontaristes de la moralité mais dans la nécessité même d'un univers social qui a pour loi fondamentale, pour *nomos*, l'indépendance à l'égard des pouvoirs économiques et politiques ; si, autrement dit, le *nomos* spécifique qui constitue comme tel l'ordre littéraire ou artistique se trouve institué à la fois dans les structures objectives d'un univers socialement réglé et dans les structures mentales de ceux qui l'habitent et qui tendent de ce fait à accepter comme allant de soi les injonctions inscrites dans la logique immanente de son fonctionnement.

C'est seulement dans un champ littéraire et artistique parvenu à un haut degré d'autonomie, comme ce sera le cas dans la France de la seconde moitié du XIX^e^ siècle (notamment après Zola et l'affaire Dreyfus), que tous ceux qui entendent s'affirmer comme membres à part entière du monde de l'art, et surtout ceux qui prétendent y occuper des positions dominantes, se sentiront tenus de manifester leur indépendance à l'égard des puissances externes, politiques ou économiques ; alors, et alors seulement, l'indifférence à l'égard des pouvoirs et des honneurs, même les plus spécifiques en apparence, comme l'Académie, voire le prix Nobel, la distance à l'égard des puissants et de leurs valeurs, seront immédiatement comprises, voire respectées, et, par là, récompensées et tendront de ce fait à s'imposer de plus en plus largement comme des maximes pratiques des conduites légitimes.

Dans la phase critique de la constitution d'un champ autonome revendiquant le droit de définir lui-même les principes de sa légitimité, les contributions à la mise en question des institutions littéraires et artistiques (dont le renversement de l'Académie de peinture et du Salon marquera le sommet) et à l'invention et à l'imposition d'un nouveau *nomos* sont venues des positions les plus diverses : d'abord de la jeunesse en surnombre du Quartier latin qui dénonce et sanctionne, notamment au théâtre, les compromissions avec le pouvoir ; du cénacle réaliste des Champfleury et Duranty, qui opposent leurs théories politico-littéraires à l'« idéalisme » conformiste de l'art bourgeois ; enfin et surtout des tenants de l'art pour l'art. En effet, les Baudelaire, Flaubert, Banville, Huysmans, Villiers, Barbey ou Leconte de Lisle ont en commun, par-delà leurs différences, d'être engagés dans une œuvre qui se situe aux antipodes de la production asservie aux pouvoirs ou au marché et, malgré leurs concessions discrètes aux séductions des salons ou même, avec Théophile Gautier, de l'Académie, ils sont les premiers à formuler clairement les canons de la nouvelle légitimité. Ce sont eux qui, faisant de la coupure avec les dominants le principe de l'existence de l'artiste en tant qu'artiste, l'instituent en règle de fonctionnement du champ en voie de constitution. Ainsi, Renan peut prophétiser : « Si la révolution se fait dans un sens absolutiste et jésuitique, nous réagirons vers l'intelligence et le libéralisme. Si elle se fait au profit du socialisme, nous réagirons dans le sens de la civilisation et de la culture intellectuelle qui souffrira évidemment d'abord de ce débordement… »

Si, dans cette entreprise collective, sans dessein explicitement assigné ni meneur expressément désigné, il fallait nommer une sorte de héros fondateur, un *nomothète*, et un acte initial de fondation, on

ne pourrait évidemment penser qu'à Baudelaire et, entre autres transgressions créatrices, à sa candidature à l'Académie française, parfaitement sérieuse et parodique à la fois. Par une décision mûrement délibérée, jusque dans son intention outrageante (c'est le fauteuil de Lacordaire qu'il choisit de briguer), et vouée à apparaître tout aussi bizarre, voire scandaleuse, à ses amis du camp de la subversion qu'à ses ennemis du camp de la conservation, qui tiennent précisément l'Académie et devant lesquels il choisit de se présenter – il les visitera un à un –, Baudelaire défie tout l'ordre littéraire établi. Sa candidature est un véritable attentat symbolique, et beaucoup plus explosif que toutes les transgressions sans conséquences sociales que, à peu près un siècle plus tard, les milieux de la peinture appelleront des « actions » : il met en question, et au défi, les structures mentales, les catégories de perception et d'appréciation qui, étant ajustées aux structures sociales par une congruence si profonde qu'elles échappent aux prises de la critique la plus radicale en apparence, sont au principe d'une soumission inconsciente et immédiate à l'ordre culturel, d'une adhésion viscérale qui se trahit par exemple dans l'« ébahissement » d'un Flaubert, pourtant capable entre tous de comprendre la provocation baudelairienne.

Flaubert écrit à Baudelaire qui lui avait demandé de recommander sa candidature auprès de Jules Sandeau : « J'ai tant de questions à vous faire et mon ébahissement a été si profond qu'un volume n'y suffirait pas[23] ! » Et à Jules Sandeau, avec une ironie toute baudelairienne : « Le candidat m'engage à vous dire "ce que je pense de lui". Vous devez connaître ses œuvres. Quant à moi, certainement, si j'étais de l'honorable assemblée, j'aimerais à le voir assis entre Villemain et Nisard ! Quel tableau[24] ! »

En présentant sa candidature à une institution de consécration encore largement reconnue, Baudelaire, qui ignore moins que personne l'accueil qui lui sera fait, affirme le droit à la consécration que lui confère la reconnaissance dont il jouit dans le cercle étroit de l'avant-garde ; en contraignant cette instance à ses yeux discréditée à manifester au grand jour son incapacité de le reconnaître, il affirme aussi le droit, et même le devoir, qui incombe au détenteur de la nouvelle légitimité, de renverser la table des valeurs, obligeant ceux-là mêmes qui le reconnaissent, et que son acte déconcerte, à s'avouer qu'ils reconnaissent encore l'ordre ancien plus qu'ils ne le croient. Par son acte contraire au bon sens, insensé, il entreprend d'instituer l'anomie qui, paradoxalement, est le *nomos* de cet univers paradoxal que sera le champ littéraire parvenu à la pleine autonomie, à savoir la libre concurrence entre des créateurs-prophètes affirmant librement le *nomos* extra-ordinaire et singulier, sans précédent ni équivalent, qui les définit en propre. C'est bien ce qu'il dit à Flaubert dans sa lettre du 31 janvier 1862 : « Comment n'avez-vous pas deviné que Baudelaire, ça voulait dire : Auguste Barbier, Théophile Gautier, Banville, Flaubert, Leconte de Lisle, c'est-à-dire *littérature pure*[25] ? »

Et l'ambiguïté de Baudelaire lui-même, qui, tout en affirmant jusqu'au bout le même refus obstiné de la vie « bourgeoise », reste malgré tout anxieux de reconnaissance sociale (n'a-t-il pas rêvé un moment de Légion d'honneur ou, comme il l'écrit à sa mère, de la direction d'un théâtre ?), fait voir toute la difficulté de la rupture que les révolutionnaires fondateurs (les mêmes balancements s'observent chez Manet) doivent opérer pour instaurer un ordre nouveau. De même que la transgression élective du novateur (on pense au *Torero mort* de Manet) peut apparaître comme maladresse de l'incompétence, de

même l'échec délibéré de la provocation reste un échec, au moins aux yeux des Villemain ou même des Sainte-Beuve – qui conclut son article du *Constitutionnel* consacré aux élections académiques par ces notations pleines de perfide condescendance : « Ce qui est certain, c'est que M. Baudelaire gagne à être vu, que là où l'on s'attendait à voir entrer un homme étrange, excentrique, on se trouve en présence d'un candidat poli, respectueux, exemplaire, d'un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes[26]. »

Il n'est sans doute pas facile, même pour le créateur lui-même dans l'intimité de son expérience, de discerner ce qui sépare l'artiste raté, bohème qui prolonge la révolte adolescente au-delà de la limite socialement assignée, de l'« artiste maudit », victime provisoire de la réaction suscitée par la révolution symbolique qu'il opère. Aussi longtemps que le nouveau principe de légitimité, qui permet de voir dans la malédiction présente un signe de l'élection future, n'est pas reconnu de tous, aussi longtemps donc qu'un nouveau régime esthétique ne s'est pas instauré dans le champ, et, au-delà, dans le champ du pouvoir lui-même (le problème se posera dans les mêmes termes à Manet et aux « refusés » du Salon), l'artiste hérétique est voué à une extraordinaire incertitude, principe d'une terrible *tension*.

C'est sans doute parce qu'il a vécu, avec la lucidité des commencements, toutes les contradictions, éprouvées comme autant de *double binds*, qui sont inhérentes au champ littéraire en voie de constitution, que personne n'a vu mieux que Baudelaire le lien entre les transformations de l'économie et de la société et les transformations de la vie artistique et littéraire qui placent les prétendants au statut d'écrivains ou d'artistes en face de l'alternative de la dégradation, avec la fameuse « vie de bohème », faite de misère matérielle et morale, de stérilité et de ressentiment, ou de la soumission tout aussi dégradante aux goûts des dominants, à travers le journalisme, le feuilleton ou le théâtre de boulevard. Critique forcené du goût bourgeois, il s'oppose avec la même vigueur à l'« école bourgeoise » des « chevaliers du bon sens » menée par Émile Augier, et à l'« école socialiste », qui acceptent l'une et l'autre le même mot d'ordre (moral) : « Moralisons ! Moralisons ! »

Dans son article sur *Madame Bovary* publié dans *L'Artiste*, il écrit : « Depuis plusieurs années, la part d'intérêt que le public accorde aux choses spirituelles était singulièrement diminuée ; son budget d'enthousiasme allait se rétrécissant toujours. Les dernières années de Louis-Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination ; mais le nouveau romancier se trouvait en face d'une société usée – pire qu'usée –, abrutie et goulue, n'ayant d'horreur que pour la fiction et d'amour que pour la possession[27]. » De même, rejoignant une fois encore Flaubert qui, lettre après lettre (à Louise Colet notamment), lutte contre le « joli », le « sentimental », il dénonce, dans un projet de réponse à un article de Jules Janin à propos de Heine, le goût du joli, du gai, du charmant qui porte à préférer à la mélancolie des poètes étrangers la joie des poètes français (il pense à ceux qui, comme Béranger, peuvent se faire les chantres de la « charmante ivresse des vingt ans[28] »). Et il a des fureurs dignes de Flaubert contre ceux qui acceptent de servir le goût bourgeois, au théâtre notamment : « Depuis quelque temps, une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre et aussi du roman […]. L'un des plus orgueilleux soutiens de l'honnêteté bourgeoise, l'un des chevaliers du bon sens, M. Émile Augier, a fait une pièce, *La Ciguë*, où l'on voit un jeune homme tapageur, viveur et buveur […]

s'éprendre […] des yeux purs d'une jeune fille. On a vu de grands débauchés […] chercher dans l'ascétisme […] d'amères voluptés inconnues. Cela serait beau, quoique assez commun. Mais cela dépasserait les forces vertueuses du public de M. Augier. Je crois qu'il a voulu prouver qu'à la fin il faut toujours *se ranger…*[29]. »

Il vit et décrit avec la dernière lucidité la contradiction que lui a fait découvrir un apprentissage de la vie littéraire accompli dans la souffrance et la révolte, au sein de la bohème des années 1840 : l'abaissement tragique du poète, l'exclusion et la malédiction qui le frappent lui sont imposés par la nécessité extérieure en même temps qu'ils s'imposent à lui, par une nécessité toute intérieure, comme la condition de l'accomplissement d'une œuvre. L'expérience et la conscience de cette contradiction font que, à la différence de Flaubert, il place toute son existence et toute son œuvre sous le signe du défi, de la rupture, et qu'il se sait et se veut à jamais irrécupérable.

Si Baudelaire occupe dans le champ une position assimilable à celle de Flaubert, il y apporte une dimension héroïque, fondée sans doute dans sa relation avec sa famille, qui le conduira, au moment de son procès, à une attitude très différente de celle de Flaubert, prêt à faire jouer l'honorabilité bourgeoise de sa lignée, et qui est responsable aussi d'une longue plongée dans la misère de la vie de bohème. Il faut citer la lettre qu'il écrit à sa mère, « exténué, de fatigue, d'ennui et de faim » : « Envoyez-moi […] de quoi vivre une vingtaine de jours […]. Je crois si parfaitement à l'emploi du temps et à la puissance de ma volonté que je sais positivement que si je parvenais à mener, quinze ou vingt jours durant, une vie régulière, mon intelligence serait sauvée[30]. » Alors que Flaubert sort du procès de *Madame Bovary* grandi par le scandale, élevé au rang des plus grands écrivains du temps, Baudelaire connaît, après le procès des *Fleurs du mal*, le sort d'un homme « public », certes, mais stigmatisé, exclu de la bonne société et des salons que fréquente Flaubert et mis au ban de l'univers littéraire par la grande presse et les revues. En 1861, la seconde édition des *Fleurs du mal* est ignorée par la presse, donc par le grand public, mais impose son auteur dans les milieux littéraires, où il conserve de nombreux ennemis. Par la suite continue de défis qu'il lance aux bien-pensants, dans sa vie autant que dans son œuvre, Baudelaire incarne la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions, à commencer par les institutions littéraires.

Sans doute est-il amené à prendre peu à peu ses distances avec les complaisances réalistes ou humanitaires de la bohème, monde avachi et inculte, qui confond dans ses insultes les grands créateurs romantiques et les plagiaires trop honnêtes de la littérature embourgeoisée, et à lui opposer l'œuvre à faire dans la souffrance et le désespoir, comme Flaubert à Croisset.

Dès les années 1840, Baudelaire marque sa distance à l'égard de la bohème réaliste par la symbolique de son apparence extérieure, opposant au débraillé de ses compagnons l'élégance du dandy, expression visible de la tension qui ne cessera pas de l'habiter. Il fustige les ambitions réalistes de Champfleury qui, « comme il étudie minutieusement […] croit saisir une réalité extérieure » ; il raille le

réalisme, « injure dégoûtante […] qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires[31] ». Dans sa description de « la jeunesse réaliste, se livrant, au sortir de l'enfance, à l'art réalistique (à des choses nouvelles, il faut des mots nouveaux !) », il n'a pas de mots assez durs, malgré son amitié pour Champfleury, qu'il ne reniera jamais : « Ce qui la caractérise nettement, c'est une haine décidée, native, des musées et des bibliothèques. Cependant, elle a ses classiques, particulièrement Henri Murger et Alfred de Musset […]. De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, elle tire le droit de ne se soumettre à aucune gymnastique […]. Elle a de mauvaises mœurs, de sottes amours, autant de fatuité que de paresse[32]. »

Mais il ne renie jamais ce qu'il a acquis à l'occasion de son passage par les régions les plus déshéritées du monde littéraire, donc les plus favorables à une perception critique et globale, désenchantée et complexe, traversée de contradictions et de paradoxes, de ce monde lui-même et de tout l'ordre social ; le dénuement et la misère, bien qu'ils menacent à tout moment son intégrité mentale, lui apparaissent comme le seul lieu possible de la liberté et le seul principe légitime d'une inspiration inséparable d'une insurrection.

Ce n'est pas dans les salons, ou dans la correspondance, comme Flaubert, qui suit là une tradition aristocratique, qu'il mène son combat, mais au sein de ce monde de « déclassés », comme dit Hippolyte Babou, qui forme l'armée hétéroclite de la révolution culturelle. A travers lui, c'est toute la bohème, méprisée, stigmatisée (jusque dans la tradition du socialisme autoritaire, prompte à y reconnaître la figure interlope du *Lumpenproletariat*), et l'« artiste maudit » qui se trouvent réhabilités (on le voit dans la lettre à sa mère du 20 décembre 1855 où il oppose « l'admirable faculté poétique, la netteté d'idées et la puissance d'espérance qui constituent [son] capital », c'est-à-dire le capital spécifique, garanti par un champ littéraire autonome, au « capital éphémère qui lui manque pour s'installer de manière à travailler en paix loin d'une sacrée charogne de propriétaire[33] »). Rompant avec la nostalgie naïve du retour à un mécénat aristocratique à la manière du XVIII^e^ siècle (souvent évoqué par des écrivains pourtant proches de lui dans le champ, comme les Goncourt ou Flaubert), il formule une définition extrêmement réaliste, et prémonitoire, de ce que sera le champ littéraire. C'est ainsi que raillant le décret du 12 octobre 1851 destiné à encourager « les auteurs de pièces à but moral et éducatif », il écrit : « Il y a dans un prix officiel quelque chose qui brise l'homme et l'humanité, et offusque la pudeur et la vertu […]. Quant aux écrivains, leur prix est dans l'estime de leurs égaux et dans la caisse des libraires[34]. »

A essayer de tenir ensemble, pour les comprendre, les différentes actions que Baudelaire a menées, dans sa vie autant que dans son œuvre, en vue d'affirmer l'indépendance de l'artiste, et pas seulement tous ces refus qui, après lui, sont devenus comme constitutifs d'une existence d'écrivain, refus de la famille (d'origine et d'appartenance), refus de la carrière, refus de la société, on risque de donner l'apparence de revenir à la tradition hagiographique qui a pour principe l'illusion consistant à voir la cohérence voulue d'un projet dans les produits objectivement congruents d'un habitus. Comment ne pas apercevoir pourtant quelque chose comme une politique de l'indépendance dans les actions que Baudelaire a menées en matière d'édition et de critique ? On sait que, en un temps où l'essor de la

littérature « commerciale » fait la fortune de quelques grandes maisons d'édition, Hachette, Lévy ou Larousse, Baudelaire choisit de s'associer, pour *Les Fleurs du mal*, à un petit éditeur, Poulet-Malassis, qui fréquentait les cafés de l'avant-garde : refusant les conditions financières plus favorables et la diffusion incomparablement plus large que lui offrait Michel Lévy, parce que, précisément, il craignait pour son livre une divulgation trop vaste, il s'engage aux côtés d'un éditeur plus petit, mais lui-même engagé dans le combat en faveur de la jeune poésie (il publiera notamment Asselineau, Astruc, Banville, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Duranty, Gautier, Leconte de Lisle) et pleinement identifié aux intérêts de ses auteurs (cette manière d'affirmer son parti de rupture contraste avec la stratégie de Flaubert qui publie chez Lévy et à *La Revue de Paris*, dont il méprise la rédaction, composée d'arrivistes, comme Maxime Du Camp, et de partisans de l'art « utile »[35]). Obéissant à un de ces coups de cœur à la fois profondément voulus et incoercibles, raisonnables sans être raisonnés, que sont les « choix » de l'habitus (« chez vous, je serai fabriqué honnêtement et élégamment »), Baudelaire institue pour la première fois la coupure entre édition commerciale et édition d'avant-garde, contribuant ainsi à faire surgir un champ des éditeurs homologue de celui des écrivains et, du même coup, la liaison structurale entre l'éditeur et l'écrivain de combat (expression qui n'a rien d'excessif si l'on se rappelle que Poulet-Malassis fut lourdement condamné pour la publication des *Fleurs du mal* et obligé de s'exiler).

Le parti unitaire de radicalisme s'exprime dans la conception de la critique qu'élabore Baudelaire. Tout se passe comme s'il renouait avec la tradition qui, au temps du romantisme, associait dans une communauté d'idéal les artistes et les écrivains, groupés dans les mêmes cénacles ou autour d'une revue comme *L'Artiste*, et qui avait incité beaucoup d'écrivains à aborder la critique d'art ; beaucoup trop, en un sens, puisque nombre d'entre eux avaient tout oublié de l'idéal ancien. Substituant la théorie des correspondances à la vague notion d'un idéal commun, Baudelaire dénonce l'incompétence et surtout l'incompréhension de critiques qui prétendent mesurer l'œuvre singulière à des règles formelles et universelles. Il dépossède le critique d'art du rôle de juge que lui conférait, entre autres choses, la distinction académique entre la phase de conception de l'œuvre, supérieure en dignité, et la phase d'exécution, subordonnée, en tant que lieu de la technique et du savoir-faire, et il lui demande de se soumettre en quelque sorte à l'œuvre, mais avec une intention tout à fait nouvelle de disponibilité créatrice, attachée à porter au jour l'intention profonde du peintre. Cette définition radicalement nouvelle du rôle du critique (jusque-là cantonné dans la paraphrase, éventuellement critique, du contenu informatif, historique notamment, du tableau) s'inscrit très logiquement dans le processus d'institutionnalisation de l'anomie qui est corrélatif de la constitution d'un champ dans lequel chaque créateur est autorisé à instaurer son propre *nomos* dans une œuvre apportant avec elle le principe (sans antécédent) de sa propre perception.

Les premiers rappels à l'ordre

Paradoxalement, les actes extra-ordinaires de rupture prophétique que les héros fondateurs doivent accomplir travaillent à créer les conditions propres à rendre inutiles les héros et l'héroïsme des commencements : dans un champ parvenu à un haut degré d'autonomie et de conscience de soi, ce sont les mécanismes mêmes de la concurrence qui autorisent et favorisent la production ordinaire d'actes extra-ordinaires, fondés sur le refus des satisfactions temporelles, des gratifications mondaines et des objectifs de l'action ordinaire. Les rappels à l'ordre, et les sanctions, dont la plus terrible est le discrédit, équivalent spécifique d'une excommunication ou d'une faillite, sont le produit automatique de la concurrence qui oppose notamment les auteurs consacrés, les plus exposés à la séduction des compromissions mondaines et des honneurs temporels, toujours suspects d'être la contrepartie de renoncements ou de reniements, et les nouveaux venus, moins soumis, par position, aux sollicitations extérieures, et enclins à contester les autorités établies au nom des valeurs (de désintéressement, de pureté, etc.) dont elles se réclament, ou se sont réclamées pour s'imposer.

La répression symbolique s'exerce avec une rigueur spéciale sur ceux qui prétendent s'armer d'autorités ou de pouvoirs externes, donc « tyranniques », au sens de Pascal, pour triompher dans le champ.

C'est le cas de tous ces personnages intermédiaires entre le champ artistique et le champ économique que sont les éditeurs, les directeurs de galerie ou les directeurs de théâtre, sans parler des fonctionnaires chargés de l'exercice du mécénat d'État, avec lesquels les écrivains et les artistes entretiennent souvent (il y a des exceptions comme l'éditeur Charpentier) une relation d'une très grande violence larvée et parfois déclarée. Témoin ce que Flaubert, qui eut lui-même bien des démêlés avec son éditeur, Lévy, écrit à Ernest Feydeau qui prépare une biographie de Théophile Gautier : « Fais bien sentir qu'il a été exploité et tyrannisé par tous les journaux où il a écrit ; Girardin, Turgan et Dalloz ont été des tortionnaires pour notre pauvre vieux, que nous pleurons […]. Un homme de génie, un poète qui n'a pas de rentes et qui n'est d'aucun parti politique étant donné, il est forcé, pour vivre, d'écrire dans les journaux ; or, voilà ce qui lui arriva. C'est là, selon moi, le *sens* dans lequel tu dois faire ton étude[36]. »

On peut ici, pour ne prendre qu'un exemple, et emprunté au temps de Flaubert, évoquer le personnage d'Edmond About, écrivain libéral de *L'Opinion nationale*, véritable bête noire de toute l'avant-garde littéraire, des Baudelaire, Villiers ou Banville qui disait de lui qu'il « était naturellement fait pour emprunter les opinions reçues » : malgré les « spirituelles impertinences » de ses articles du *Figaro*, on lui reprochait d'avoir vendu sa plume au *Constitutionnel*, dont on connaissait l'asservissement au pouvoir, et surtout d'incarner la trahison de l'opportunisme et de la servilité ou, tout simplement, de la frivolité, qui défigure toutes les valeurs, et surtout celles dont elle se réclame. Lorsque, en 1862, il fait jouer *Gaëtana*, toute la jeunesse de la rive gauche se mobilise pour le chahuter et, après quatre soirées houleuses, la pièce est retirée[37]. Et on ne compte pas les pièces (par exemple *La Contagion* d'Émile Augier) qui furent sifflées et coulées par des cabales ou des chahuts de rapins.

Mais il n'est pas de meilleure attestation de l'efficacité des rappels à l'ordre inscrits dans la logique même du champ en voie d'autonomisation que la reconnaissance que les auteurs en apparence les

plus directement subordonnés aux demandes ou aux exigences externes, non seulement dans leur comportement social, mais dans leur œuvre même, sont de plus en plus souvent contraints d'accorder aux normes spécifiques du champ ; comme si, pour honorer leur statut d'écrivains, ils se devaient de manifester une certaine distance à l'égard des valeurs dominantes. Ainsi, ce n'est pas sans quelque surprise, lorsqu'on ne les connaît que par les sarcasmes de Baudelaire ou de Flaubert, que l'on découvre que les représentants les plus typiques du théâtre bourgeois proposent, par-delà un éloge sans équivoque de la vie et des valeurs bourgeoises, une violente satire des fondements mêmes de cette existence et de l'« abaissement des mœurs » imputé à certains personnages de la cour et de la grande bourgeoisie impériale.

Ainsi, le même Ponsard qui, avec sa *Lucrèce*, représentée au Théâtre Français en 1843 (date de l'échec des *Burgraves*), était apparu comme le héraut de la réaction néo-classique contre le romantisme, et qui avait été désigné, à ce titre, comme le chef de l'« École du bon sens », s'attaque, sous le second Empire, aux méfaits de l'argent : dans *L'Honneur et l'Argent*, il s'indigne contre ceux qui préfèrent les dignités et les richesses mal acquises à une honorable pauvreté ; dans *La Bourse*, il s'en prend aux spéculateurs cyniques, et dans sa dernière pièce, le drame intitulé *Galilée* qui est représenté en 1867, année de sa mort, il prononce un plaidoyer en faveur de la liberté de la science.

De même, Émile Augier, grand bourgeois parisien (né à Valence, il avait été élevé à Paris) qui, entré au répertoire de la Comédie-Française en 1845 avec *Un Homme de bien* et *La Ciguë*, avait fourni, avec *Gabrielle*, œuvre jouée en 1849, le paradigme de la comédie bourgeoise antiromantique, se fait le peintre des maux causés par l'argent. Dans *La Ceinture dorée* et *Maître Guérin*, il met en scène des grands bourgeois à la fortune mal acquise qui souffrent par leurs enfants à la vertu trop délicate. Dans *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer* et *Lions et Renards*, pièces créées en 1861, 1862 et 1869, il s'attaque aux hommes d'affaires véreux qui exploitent le journalisme, aux marchandages, aux trafics de conscience, et déplore la réussite des effrontés sans scrupules[38].

Bien qu'elles s'entendent aussi comme des mises en garde et des avertissements lancés à la bourgeoisie, ces concessions que les auteurs les plus typiques du théâtre bourgeois se sentent tenus de faire aux valeurs anti-bourgeoises attestent que nul ne peut plus ignorer complètement la loi fondamentale du champ : les écrivains les plus étrangers en apparence aux valeurs de l'art pur la reconnaissent en fait, ne serait-ce que dans leur manière, toujours un peu honteuse, de la transgresser.

On voit en passant ce que recouvre l'argument selon lequel la sociologie (ou l'histoire sociale) de la littérature, souvent identifiée à une certaine forme de statistique littéraire, aurait pour effet de « niveler » en quelque sorte les valeurs artistiques en « réhabilitant » les auteurs de second ordre. Tout incline au contraire à penser que l'on perd l'essentiel de ce qui fait la singularité et la grandeur mêmes des survivants lorsque l'on ignore l'univers des contemporains avec lesquels et contre lesquels ils se sont construits. Outre qu'ils sont marqués par leur appartenance au champ littéraire dont ils permettent de saisir les effets et, du même coup, les limites, les auteurs condamnés par leurs échecs ou leurs succès de mauvais aloi et purement et simplement voués à être effacés de l'histoire de la littérature modifient le

fonctionnement du champ par leur existence même, et par les réactions qu'ils y suscitent. L'analyste qui ne connaît du passé que les auteurs que l'histoire littéraire a reconnus comme dignes d'être conservés se voue à une forme intrinsèquement vicieuse de compréhension et d'explication : il ne peut qu'enregistrer, à son insu, les effets que ces auteurs ignorés de lui ont exercés, selon la logique de l'action et de la réaction, sur les auteurs qu'il prétend interpréter et qui, par leur refus actif, ont contribué à leur disparition ; il s'interdit par là de comprendre vraiment tout ce qui, dans l'œuvre même des survivants, est, comme leurs refus, le produit indirect de l'existence et de l'action des auteurs disparus. Cela ne se voit jamais aussi bien que dans le cas d'un écrivain comme Flaubert qui se définit et se construit dans et par toute la série des doubles négations qu'il oppose à des couples de manières ou d'auteurs opposés – comme le romantisme et le réalisme, Lamartine et Champfleury, etc.

Une position à faire

A partir des années 1840, et surtout après le coup d'État, le poids de l'argent, qui s'exerce notamment au travers de la dépendance à l'égard de la presse, elle-même soumise à l'État et au marché, et l'engouement, encouragé par les fastes du régime impérial, pour les plaisirs et les divertissements faciles, au théâtre notamment, favorisent l'expansion d'un art commercial, directement soumis aux attentes du public. En face de cet « art bourgeois », se perpétue, difficilement, un courant « réaliste » qui prolonge, en la transformant, la tradition de l'« art social » – pour reprendre, une fois encore, les étiquettes du temps. Contre l'un et l'autre se définit, dans un double refus, une troisième position, celle de l'« art pour l'art ».

Cette taxinomie indigène, née de la lutte des classements dont le champ littéraire est le lieu, a pour vertu de rappeler que, dans un champ encore en voie de constitution, les positions internes doivent d'abord être comprises comme autant de spécifications de la position générique des écrivains (ou du champ littéraire) dans le champ du pouvoir, ou, si l'on veut, comme autant de formes particulières du rapport qui s'instaure objectivement entre les écrivains dans leur ensemble et les pouvoirs temporels.

Les représentants de l'« art bourgeois », qui sont pour la plupart des écrivains de théâtre, sont étroitement et directement liés aux dominants, tant par leur origine que par leur style de vie et leur système de valeurs. Cette affinité, qui est le principe même de leur succès dans un genre supposant une communication immédiate, donc une complicité éthique et politique, entre l'auteur et son public, leur assure non seulement d'importants profits matériels – le théâtre est de loin la plus rentable des activités littéraires –, mais aussi toutes sortes de profits symboliques, à commencer par les emblèmes de la consécration bourgeoise, l'Académie notamment. Comme en peinture les Horace Vernet et Paul Delaroche, puis les Cabanel, Bouguereau, Baudry ou Bonnat, ou dans le roman les Paul de Kock, Jules Sandeau, Louis Desnoyers, etc., ce sont des auteurs comme Émile Augier et Octave Feuillet qui offrent au

public bourgeois des œuvres de théâtre perçues comme « idéalistes » (par opposition au courant dit « réaliste », mais tout aussi « moral » et moralisant, qui sera représenté au théâtre par Dumas fils et sa *Dame aux camélias*, et aussi, mais sous un tout autre mode, par *Henriette Maréchal* des frères Goncourt) : ce romantisme édulcoré, dont Jules de Goncourt dit bien la formule génératrice lorsqu'il nomme Octave Feuillet « le Musset des familles », subordonne le romanesque le plus échevelé aux goûts et aux normes bourgeoises, célébrant le mariage, la bonne administration du patrimoine, l'établissement honorable des enfants.

Ainsi, dans *L'Aventurière*, Émile Augier combine des réminiscences sentimentales de Hugo et Musset avec un éloge des bonnes mœurs et de la vie de famille, une satire des courtisanes et une condamnation des amours tardives[39]. Mais c'est avec *Gabrielle* que la restauration de l'art « sain et honnête » atteint les sommets de l'antiromantisme bourgeois : cette pièce en vers, représentée en 1849, met en scène une bourgeoise, mariée à un notaire trop prosaïque à son goût, qui, sur le point de céder à un poète, ami des « champs au soleil prosternés », découvre soudain que la vraie poésie est au foyer et, tombant dans les bras de son mari, s'écrie :

> Ô père de famille, ô poète, je t'aime.

Vers qui semble écrit pour entrer dans les parodies du « Garçon » et que Baudelaire, dans un article de *La Semaine théâtrale* du 27 novembre 1851 intitulé « Les drames et les romans honnêtes », commente ainsi : « Un notaire ! La voyez-vous cette honnête bourgeoise, roucoulant amoureusement sur l'épaule de son homme et lui faisant des yeux alanguis comme dans les romans qu'elle a lus ! Voyez-vous tous les notaires de la salle acclamant l'auteur qui traite avec eux de pair à compagnon, et qui la venge de tous ces gredins qui ont des dettes et qui croient que le métier de poète consiste à exprimer les mouvements lyriques de l'âme dans un rythme réglé par la tradition[40] ! » La même intention moralisante s'affirme chez Dumas fils qui prétend aider à la transformation du monde par une peinture réaliste des problèmes de la bourgeoisie (argent, mariage, prostitution, etc.), et qui, contre Baudelaire proclamant la séparation de l'art et de la morale, affirmera, en 1858, dans la préface de sa pièce, *Le Fils naturel* : « Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. »

Au pôle opposé du champ, les tenants de l'art social, qui ont eu leur heure à la veille et au lendemain des journées de février 1848 : républicains, démocrates ou socialistes comme Louis Blanc ou Proudhon, et aussi Pierre Leroux et George Sand qui, notamment dans leur *Revue indépendante*, encensaient Michelet et Quinet, Lamennais et Lamartine et, à un moindre degré, Hugo, trop tiède. Ils condamnent l'art « égoïste » des tenants de l'« art pour l'art » et demandent à la littérature de remplir une fonction sociale ou politique.

Dans l'effervescence sociale des années 1840, marquées aussi par les manifestes en faveur de l'art social émanant de fouriéristes et de saint-simoniens, apparaissent des poètes « populaires » comme Pierre Dupont, Gustave Mathieu[41] ou Max Büchon, traducteur de Hebel, et des « poètes-ouvriers », patronnés par George Sand et Louise Colet[42]. Les petits cénacles de la bohème rassemblent, dans des cafés comme « Le Voltaire », « Le Momus », ou à la rédaction de petits journaux littéraires, tels que *Le Corsaire-Satan*, des écrivains aussi différents que A. Gautier, Arsène Houssaye, Nerval, survivants de la première bohème, et aussi Champfleury, Murger, Pierre Dupont, Baudelaire, Banville et des dizaines d'autres, tombés dans l'oubli (comme Monselet ou Asselineau) : ces auteurs provisoirement rapprochés sont voués à des destins divergents, comme Pierre Dupont et Banville, le roturier aux couplets faciles et l'aristocrate républicain, amoureux de la forme classique, ou comme Baudelaire et Champfleury, dont l'amitié très étroite, nouée autour de Courbet (ils se retrouvent dans *L'Atelier*) et des échanges mystiques des « mercredis », survivra au désaccord sur le « réalisme ».

Dans les années 1850, la position est occupée par la seconde bohème, ou du moins par la tendance « réaliste » qui s'y dessine et dont Champfleury se fait le théoricien. Cette bohème « chantante et vineuse[43] » prolonge le cercle du *Corsaire-Satan*. Elle tient ses assises rive gauche, à la brasserie Andler (et quelques années plus tard à la brasserie des Martyrs), groupant, autour de Courbet et de Champfleury, les poètes populaires, des peintres comme Bonvin et A. Gautier, le critique Castagnary, le poète fantaisiste Fernand Desnoyers, le romancier Hippolyte Babou, l'éditeur Poulet-Malassis et parfois, malgré ses désaccords théoriques, Baudelaire. Par le style de vie bon enfant et l'esprit de camaraderie, par l'enthousiasme et la passion des discussions théoriques sur la politique, l'art et la littérature, ce rassemblement ouvert de jeunes gens, écrivains, journalistes, rapins ou étudiants, fondé sur des retrouvailles quotidiennes dans un café, favorise une ambiance d'exaltation intellectuelle en tout opposée à l'atmosphère réservée et exclusive des salons.

La solidarité que ces « intellectuels prolétaroïdes » manifestent à l'égard des dominés doit sans doute quelque chose à leurs attaches et à leurs attachements provinciaux et populaires : Murger était fils d'un concierge tailleur, le père de Champfleury était secrétaire de mairie à Laon, celui de Barbara petit marchand d'instruments de musique à Orléans, celui de Bonvin garde-champêtre, celui de Delvau tanneur au faubourg Saint-Marcel, etc. Mais, contrairement à ce qu'ils veulent croire et faire croire, elle n'est pas seulement l'effet direct d'une fidélité, de dispositions héritées : elle s'enracine aussi dans les expériences associées au fait d'occuper, au sein du champ littéraire, une position dominée qui n'est pas sans lien, évidemment, avec leur position d'origine, et, plus précisément, avec les dispositions et le capital économique et culturel qu'ils en ont hérités.

On peut emprunter à Pierre Martino cette évocation des propriétés sociales de Murger, représentant exemplaire de la catégorie : « Il était fils de concierge tailleur et certes destiné à tout autre carrière qu'à celle de rédacteur de *La Revue des Deux Mondes* ; c'est l'ambition de sa mère qui lui valut de franchir, après bien des misères, cette soudaine étape ; on le mit au collège ; il pensait quelquefois sans enthousiasme à cette décision maternelle et adjurait les parents humbles de laisser les enfants à leur état. Ses études furent irrégulières, incomplètes ; l'enfant n'en eut guère de profit ; il lut surtout des poètes et

commença à écrire des vers. Il ne songea jamais à refaire cette éducation manquée ; son ignorance fut très grande : il admirait avec respect et ingénuité un de ses amis qui avait lu Diderot, mais il ne songeait pas à l'imiter. Son jugement, même avec l'âge, manque de vigueur : ses réflexions, quand il frôle les questions sociales, politiques, religieuses, littéraires même, sont d'une singulière indigence. Où aurait-il trouvé le temps et les moyens de donner à son esprit une nourriture sérieuse ? Dès qu'il se fut brouillé avec son père, et réfugié chez un des "buveurs d'eau", il fut aux prises avec la vraie misère, qui lui enleva bientôt sa santé, l'envoya plusieurs fois à l'hôpital, et le fit mourir à quarante ans, usé de privations. Le succès de ses livres, après dix très dures années, ne lui valut qu'une petite aisance, et le moyen de vivre seul à la campagne. Son expérience du monde fut aussi incomplète que son éducation ; en fait de réalité, il ne connut que sa propre vie de bohème, et ce qu'il put voir des mœurs paysannes, autour de sa maison de Marlotte ; aussi se répéta-t-il beaucoup[44]. »

Champfleury, ami intime de Murger, présente des caractéristiques tout à fait semblables : son père est secrétaire de mairie à Laon ; sa mère tient un petit commerce. Il fait des études très courtes, puis part pour Paris où il obtient un petit emploi chez des commissionnaires en librairie. Il constitue avec des camarades de restaurant le cénacle des Buveurs d'eau. Il écrit à *L'Artiste* et au *Corsaire* (surtout des critiques d'art). En 1846, il entre à la Société des gens de lettres. Il écrit des feuilletons dans des magazines sérieux. En 1848, il se réfugie à Laon, mais touche deux cents francs du gouvernement provisoire. De retour à Paris, dans les années 1850, il fréquente Baudelaire et Bonvin, ses amis de longue date, et aussi Courbet. Il écrit beaucoup pour vivre (des romans, des critiques, des essais érudits). Il s'impose comme le « chef des réalistes », ce qui lui vaut des ennuis avec la censure. Grâce à Sainte-Beuve, il obtient en 1863 le privilège du Théâtre des Funambules (mais pour peu de temps). En 1872, il devient conservateur du musée de Sèvres[45].

Bien qu'ils se définissent par leur refus des deux positions polaires, ceux qui vont peu à peu inventer ce qu'on appellera l'« art pour l'art » et, du même coup, les normes du champ littéraire ont en commun avec l'art social et avec le réalisme de s'opposer violemment à la bourgeoisie et à l'art bourgeois : leur culte de la forme et de la neutralité impersonnelle les fait apparaître comme les défenseurs d'une définition « immorale » de l'art, surtout lorsque, comme Flaubert, ils paraissent mettre leur recherche formelle au service d'un abaissement du monde bourgeois. Le mot de « réalisme », sans doute à peu près aussi vaguement caractérisé, dans les taxinomies du temps, que tel ou tel de ses équivalents d'aujourd'hui (comme « gauchiste » ou *radical*), permet d'englober dans la même condamnation non seulement Courbet, cible initiale, et ses défenseurs, Champfleury en tête, mais Baudelaire et Flaubert, bref, tous ceux qui, par le fond ou la forme, semblent menacer l'ordre moral et, par là, les fondements mêmes de l'ordre établi.

Au procès de Flaubert, le réquisitoire du substitut Pinard dénonce la « peinture réaliste » et invoque la morale qui « stigmatise la littérature réaliste » ; l'avocat de Flaubert est obligé de reconnaître dans sa défense que son client appartient à l'« école réaliste ». Les attendus du jugement reprennent les termes de l'accusation par deux fois et insistent sur « le réalisme vulgaire et souvent choquant de la peinture des

caractères[46] ». De même, dans les attendus de la condamnation des *Fleurs du mal*, on lit que Baudelaire s'est rendu coupable d'un « réalisme grossier et offensant pour la pudeur » qui conduit à « l'excitation des sens[47] ». Nombre de débats historiques, à propos de l'art notamment, mais aussi ailleurs, se trouveraient éclairés ou, plus simplement, annulés si l'on pouvait porter au jour, en chaque cas, l'univers complet de significations distinctes et parfois opposées que les concepts concernés, « réalisme », « art social », « idéalisme », « art pour l'art », reçoivent dans les luttes sociales au sein du champ dans son ensemble (où ils fonctionnent souvent, à l'origine, comme des énonciations dénonciatrices, des insultes, comme ici la notion de réalisme) ou au sein du sous-champ de ceux qui s'en réclament comme d'un emblème (tels les différents défenseurs du « réalisme », en littérature, en peinture, au théâtre, etc.). Sans oublier que le sens de ces mots que la discussion théorique éternise en les déshistoricisant (cette déshistoricisation, qui est souvent le simple effet de l'ignorance, étant une des conditions majeures du débat dit « théorique ») ne cesse de changer au cours du temps, comme changent les champs de luttes correspondants et les rapports de force entre les usagers des concepts considérés qui n'ignorent sans doute jamais aussi complètement l'histoire antérieure des taxinomies qu'ils utilisent que lorsqu'ils construisent des généalogies plus politiques que scientifiques en vue de donner de la force symbolique à leurs usages présents.

Mais, en un sens, comme en témoignent les procès dont ils font l'objet, et dont on aurait tort de sous-estimer le sérieux, les tenants de l'« art pur » vont beaucoup plus loin que leurs compagnons de route, en apparence plus radicaux : le détachement esthète, qui, comme on le verra, constitue le véritable principe de la révolution symbolique qu'ils opèrent, les conduit à rompre avec le conformisme moral de l'art bourgeois sans tomber dans cette autre forme de complaisance éthique qu'illustrent les tenants de l'« art social » et les « réalistes » eux-mêmes lorsque, par exemple, ils exaltent la « vertu supérieure des opprimés », accordant au peuple, comme Champfleury, « un sentiment des grandes choses qui le rend supérieur aux meilleurs juges[48] ».

Cela dit, la frontière est incertaine entre l'esprit de provocation ironique et de transgression frondeuse, corrélatif d'une ouverture modérée à l'avant-garde littéraire, qui caractérise les premiers, et l'esprit de contestation, plus radical politiquement qu'esthétiquement, qu'affirment les seconds. Sans doute, après le coup d'État, les différences de style de vie associées à l'origine sociale relayée par la position dans le champ favorisent-elles la constitution de groupes distincts (avec, d'un côté, le Divan Le Peletier, le Paris et *La Revue de Paris*, qui rassemblent des écrivains déjà plus ou moins consacrés et voués à l'art pour l'art, Banville, adopté par les plus grandes revues, Baudelaire, Asselineau, Nerval, Gautier, Planche, les frères de la Madelène, Murger, devenu célèbre, Karr, de Beauvoir, Gavarni, les Goncourt, etc., et, de l'autre, la brasserie Andler et la brasserie des Martyrs, qui regroupent les « réalistes », Courbet, Champfleury, Chenavard, Bonvin, Barbara, Desnoyers, P. Dupont, G. Mathieu, Duranty, Pelloquet, Vallès, Montégut, Poulet-Malassis, etc.) ; toutefois, les deux groupes ne sont pas rigoureusement séparés et les passages sont fréquents de l'un à l'autre : Baudelaire, Poulet-Malassis, Ponselet, politiquement les plus à gauche, font de fréquentes incursions à la brasserie Andler, comme Chenavard, Courbet, Vallès au Divan Le Peletier.

Plus qu'une position toute faite, qu'il suffirait de prendre, comme celles qui, à travers les fonctions sociales qu'elles remplissent ou revendiquent, sont fondées dans la logique même du fonctionnement social, l'« art pour l'art » est une *position à faire*, dépourvue de tout équivalent dans le champ du pouvoir, et qui pourrait ou devrait ne pas exister. Bien qu'elle soit inscrite à l'état potentiel dans l'espace même des positions déjà existantes et que certains des poètes romantiques en aient déjà dessiné l'exigence, ceux qui prétendent l'occuper ne peuvent la faire exister qu'en faisant le champ dans lequel elle pourrait trouver place, c'est-à-dire en révolutionnant un monde de l'art qui l'exclut, en fait et en droit. Ils doivent donc inventer, contre les positions établies et leurs occupants, tout ce qui la définit en propre, et d'abord ce personnage social sans précédent qu'est l'écrivain ou l'artiste moderne, professionnel à plein temps, voué à son travail de manière totale et exclusive, indifférent aux exigences de la politique et aux injonctions de la morale et ne reconnaissant aucune autre juridiction que la norme spécifique de son art.

La double rupture

Les occupants de cette position contradictoire sont voués à s'opposer, sous deux rapports différents, aux différentes positions établies et, par là, à tenter de concilier l'inconciliable, c'est-à-dire les deux principes opposés qui commandent ce double refus. Contre l'« art utile », variante officielle et conservatrice de l'« art social » dont Maxime Du Camp, ami proche de Flaubert, était un des plus notoires défenseurs, et contre l'art bourgeois, véhicule inconscient ou consentant d'une *doxa* éthique et politique, ils veulent la liberté éthique, voire la provocation prophétique ; ils entendent surtout affirmer la distance à l'égard de toutes les institutions, État, Académie, journalisme, mais sans se reconnaître pour autant dans le laisser-aller spontanéiste des bohèmes qui se réclament aussi de ces valeurs d'indépendance, mais pour légitimer des transgressions sans conséquences proprement esthétiques, ou de pures et simples régressions dans la facilité et la « vulgarité ».

S'ils refusent la vie bourgeoise à laquelle ils étaient promis, c'est-à-dire à la fois la carrière et la famille, ce n'est pas pour troquer un esclavage contre un autre en acceptant, à la façon de Gautier ou de tant d'autres, les servitudes de l'industrie littéraire et du journalisme, ou pour se mettre au service d'une cause, si noble et si généreuse soit-elle. En ce sens, l'attitude politique de Baudelaire, notamment en 1848, est exemplaire : il ne se bat pas pour la république, mais pour la révolution, qu'il aime en tant que telle dans une sorte d'art pour l'art de la révolte et de la transgression. Dans leur souci de se situer à la verticale des alternatives ordinaires, de les surmonter en les survolant, ils s'imposent une extraordinaire discipline, mais délibérément assumée, contre les facilités que s'accordent leurs adversaires de tous les bords. Leur autonomie consiste dans une obéissance librement choisie, mais inconditionnelle, aux lois nouvelles qu'ils inventent et qu'ils entendent faire triompher dans la République des lettres.

Il s'ensuit qu'ils sont voués à ressentir avec une intensité redoublée les contradictions inhérentes au statut de « parents pauvres » de la famille bourgeoise qui est inscrit dans la position dominée que le champ de production culturelle occupe au sein du champ du pouvoir. (C'est dire que l'on peut imputer à cette position l'essentiel de ce que Sartre, dans le cas de Flaubert, attribue au rapport à la famille et à la classe d'origine.) Et peut-être n'est-il pas excessif de voir dans le poème significativement intitulé « Héautontimoroumenos » [« celui qui se punit lui-même »] une expression symbolique de l'extraordinaire tension résultant de la relation contradictoire de participation-exclusion qui lie Baudelaire aux dominants et aux dominés :

> Je suis la plaie et le couteau !
> Je suis le soufflet et la joue !
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau.

Pour qui me soupçonnerait de solliciter le texte (faute que l'on passe d'ordinaire aux interprètes inspirés), je citerai ce propos où l'on aurait tort de voir une simple provocation du cynisme esthète (ce qu'il est aussi) et dans lequel Baudelaire, après la révolution de 1848, s'identifie aux deux camps : « J'aurais voulu être tour à tour bourreau et victime, pour savoir les sensations que l'on éprouve dans les deux cas. »

L'esthétique de Baudelaire elle-même trouve sans doute son principe dans la double rupture qu'il accomplit et qui se manifeste notamment dans une sorte d'exhibition permanente de singularité paradoxale : le dandysme n'est pas seulement volonté de paraître et d'étonner, ostentation de la différence ou même plaisir de déplaire, intention concertée de déconcerter, de scandaliser, par la voix, le geste, la plaisanterie sarcastique ; c'est aussi et surtout une posture éthique et esthétique tout entière tendue vers une culture (et non un culte) du moi, c'est-à-dire vers l'exaltation et la concentration des capacités sensibles et intellectuelles. La haine des formes avachies du romantisme, qui sévissent du côté de l'école du bon sens – lorsque par exemple un Émile Augier s'instaure en défenseur d'une poésie vouée aux « sentiments vrais », c'est-à-dire aux saines passions de l'amour pour la famille et la société –, entre pour beaucoup dans la condamnation de l'improvisation et du lyrisme au profit du travail et de la recherche ; mais en même temps, le refus des transgressions faciles, cantonnées le plus souvent au plan éthique, est au principe de la volonté de mettre de la contention et de la méthode jusque dans cette forme maîtrisée de liberté qu'est le « culte de la sensation multipliée ».

C'est en ce lieu géométrique des contraires, qui n'a rien d'un « juste milieu » à la Victor Cousin, que se situe aussi Flaubert, ainsi que d'autres, très différents entre eux et jamais constitués véritablement en groupe, les Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Barbey d'Aurevilly, etc.[49]. Et je citerai seulement une formulation particulièrement exemplaire de ces doubles refus qui se retrouvent dans tous les domaines de l'existence, depuis la politique jusqu'à l'esthétique proprement dite, et dont la formule pourrait s'énoncer

ainsi : je déteste X (un écrivain, une manière, un mouvement, une théorie, etc., ici, le réalisme, Champfleury), mais je ne déteste pas moins l'opposé de X (ici le faux idéalisme des Augier ou des Ponsard qui, comme moi, s'opposent à X, c'est-à-dire au réalisme et à Champfleury ; mais aussi, par ailleurs, au romantisme, comme Champfleury) : « On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes tous bernés par le temps qui court[50]. »

Cette formule génératrice, qui est la forme transformée des propriétés contradictoires de la position, permet d'accéder à une compréhension véritablement génétique de nombre des particularités des prises de position des occupants de cette position, compréhension re-créatrice qui n'a rien d'une forme quelconque d'empathie projective. Je pense par exemple à leur neutralisme politique, qui se manifeste dans des relations et des amitiés parfaitement éclectiques et s'associe au refus de tout engagement (« La bêtise, selon le mot célèbre de Flaubert, consiste à vouloir conclure »), de toute consécration officielle (« Les honneurs déshonorent », dit encore Flaubert) et surtout de toute espèce de prédication éthique ou politique, qu'il s'agisse de glorifier les valeurs bourgeoises ou d'instruire les masses dans les principes républicains ou socialistes.

Le souci de se tenir à distance de tous les lieux sociaux (et des lieux communs dans lesquels communient ceux qui les occupent) impose le refus de se régler sur les attentes du public, de les suivre ou de les devancer, comme font les auteurs de pièces à succès ou de feuilletons. Flaubert, qui pousse sans doute plus loin qu'aucun autre ce parti pris d'indifférence, fait reproche à Edmond de Goncourt de s'être adressé au public, dans la préface des *Frères Zemganno*, pour lui expliquer les intentions esthétiques de l'œuvre : « Qu'avez-vous besoin de parler au public ? Il n'est pas digne de nos confidences[51]. » Et il écrit à Renan, à propos de la *Prière sur l'Acropole* : « Je ne sais s'il existe en français une plus belle page de prose ! […] C'est splendide et je suis sûr que le bourgeois n'y comprend goutte. Tant mieux[52] ! » Plus l'artiste s'affirme comme tel en affirmant son autonomie, plus il constitue le « bourgeois », dans lequel on englobe, avec Flaubert, « le bourgeois en blouse et le bourgeois en redingote », comme « béotien » ou « philistin », inapte à aimer l'œuvre d'art, à se l'approprier réellement, c'est-à-dire symboliquement.

« Je comprends, dans le mot de bourgeois, les bourgeois en blouse comme les bourgeois en redingote. C'est nous et nous seuls, c'est-à-dire les lettrés, qui sommes le peuple ou, pour parler mieux, la tradition de l'humanité[53]. » Ou encore : « Oui, on m'engueulera, comptes-y. *Salammbô* embêtera les bourgeois, c'est-à-dire tout le monde…[54] » « Les bourgeois, c'était à peu près tout le monde, les banquiers, les agents de change, les notaires, les négociants, les gens de boutique et les autres, quiconque ne faisait pas partie du mystérieux cénacle et gagnait prosaïquement sa vie[55]. » Si les artistes purs sont portés par leur haine du « bourgeois » à proclamer leur solidarité avec ceux que proscrit la brutalité des intérêts et des préjugés, le bohème, le saltimbanque, le noble ruiné, la servante au grand cœur et la prostituée, sorte de figure symbolique de la relation de l'artiste au marché, ils peuvent aussi être amenés à se rapprocher du « bourgeois » lorsqu'ils se sentent menacés par la bohème[56].

L'horreur du *bourgeois* se nourrit, au sein même du microcosme artistique, horizon premier de tous les conflits esthétiques et politiques, de l'exécration de l'« artiste bourgeois », qui, par ses succès et sa notoriété, rançon, presque toujours, de sa servilité à l'égard du public ou des pouvoirs, rappelle la possibilité, toujours offerte à l'artiste, de faire commerce de l'art ou de se faire l'ordonnateur des plaisirs des puissants, à la façon d'Octave Feuillet et de ses amis : « Il y a une chose mille fois plus dangereuse que les bourgeois, dit Baudelaire dans *Les Curiosités esthétiques*, c'est l'artiste bourgeois, qui a été créé pour s'interposer entre l'artiste et le génie, qui les cache l'un à l'autre. » Mais les écrivains « purs » sont aussi conduits par leur conception très exigeante du travail artistique à vouer au prolétariat littéraire un mépris de professionnels qui est sans doute au principe de la représentation qu'ils se font de la « populace ». Les Goncourt dénoncent, dans leur *Journal*, « la tyrannie des brasseries et de la bohème à l'égard de tous les travailleurs propres », et ils opposent Flaubert aux « grands hommes de la bohème », comme Murger, pour justifier leur conviction qu'« il faut être un honnête homme et un bourgeois honorable pour être un homme de talent ». Quant à Baudelaire et Flaubert, que la perception dominante, dans le champ et hors du champ, range, bien malgré eux, parmi les « réalistes », ils s'opposent au vague humanisme des tenants de l'art social et des réalistes proudhoniens, par la rigueur de leur éthique professionnelle, qui les porte à refuser d'identifier la liberté au laisser-aller, et par l'aristocratisme de leur éthique personnelle, qui leur inspire la même horreur de toutes les formes de *pharisaïsme*, conservateur ou progressiste. C'est ainsi par exemple que, quand Hugo lui écrit qu'il n'a « jamais dit, l'Art pour l'art », mais « l'Art pour le Progrès », Baudelaire qui, dans une lettre à sa mère, parle des *Misérables* comme d'un « livre immonde et inepte », redouble dans son mépris pour le sacerdoce politique du mage romantique. Après la période militante de 1848, il rejoint Flaubert dans un désenchantement conduisant au refus de toute insertion dans le monde social et à la condamnation indifférenciée de tous ceux qui sacrifient au culte des bonnes causes, comme George Sand, sa bête noire. Il s'accorde avec lui pour honnir les tenants du « catholicisme social », accouplement monstrueux, pour citer librement une lettre de Flaubert à George Sand, de « l'Immaculée conception et des gamelles ouvrières[57] ».

« Je viens d'avaler Lamennais, Saint-Simon, Fourier ; et je reprends Proudhon d'un bout à l'autre. […] Il y a une chose saillante et qui les lie tous : c'est la haine de la liberté, la haine de la Révolution française et de la philosophie. Ce sont tous des bonshommes du Moyen Age, esprits enfoncés dans le passé. Et quels cuistres ! Quels pions ! Des séminaristes en goguette ou des caissiers en délire. S'ils n'ont pas réussi en 48, c'est qu'ils étaient en dehors du grand courant traditionnel. Le socialisme est une face du passé, comme le jésuitisme en est une autre. Le grand maître de Saint-Simon était M. de Maistre et on n'a pas dit tout ce que Proudhon et Louis Blanc ont pris à Lamennais[58]. » On se souvient que, dans *L'Éducation sentimentale*, Flaubert englobe dans le même mépris les conservateurs attachés à l'ordre bourgeois et les réformateurs épris de chimères. Baudelaire, ici encore, se montre beaucoup plus radical que Flaubert ; notamment à propos de George Sand : bête, lourde, bavarde, « elle a dans les idées morales la même profondeur de jugement […] que les concierges et les filles entretenues » ; « théologienne du sentiment », elle « supprime l'enfer par amitié pour le genre humain ». Il a coutume de

dénoncer « l'hérésie de l'enseignement » qui veut que le but de la poésie soit « un enseignement quelconque ». Il s'en prend aussi violemment à Veuillot qui avait attaqué l'art pour l'art et dont il dit qu'il est « utilitaire comme un démocrate[59] ».

Un monde économique à l'envers

La révolution symbolique par laquelle les artistes s'affranchissent de la demande bourgeoise en refusant de reconnaître aucun autre maître que leur art a pour effet de faire disparaître le marché. Ils ne peuvent en effet triompher du « bourgeois » dans la lutte pour la maîtrise du sens et de la fonction de l'activité artistique sans l'annuler du même coup comme client potentiel. Au moment où ils affirment, avec Flaubert, qu'« une œuvre d'art […] est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut se payer », qu'elle est *sans prix*, c'est-à-dire étrangère à la logique ordinaire de l'économie ordinaire, on découvre qu'elle est effectivement *sans valeur commerciale*, qu'elle n'a pas de marché. L'ambiguïté de la phrase de Flaubert, qui dit les deux choses à la fois, oblige à découvrir cette sorte de mécanisme infernal, que les artistes mettent en place et dans lequel ils se trouvent pris : faisant eux-mêmes la nécessité qui fait leur vertu, ils peuvent toujours être soupçonnés de faire de nécessité vertu.

Flaubert a très bien senti le principe de la nouvelle économie : « Quand on ne s'adresse pas à la foule, il est juste que la foule ne vous paie pas. C'est de l'économie politique. Or, je maintiens qu'une œuvre d'art digne de ce nom et faite avec conscience est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut pas se payer. Conclusion : si l'artiste n'a pas de rentes, il doit crever de faim ! On trouve que l'écrivain, parce qu'il ne reçoit plus de pensions des grands, est bien plus libre, plus noble. Toute sa noblesse sociale maintenant consiste à être l'égal d'un épicier. Quel progrès[60] ! » « Plus on met de conscience dans son travail, moins on en tire de profit. Je maintiens cet axiome la tête sous la guillotine. Nous sommes des ouvriers de luxe ; or personne n'est assez riche pour nous payer. Quand on veut faire de l'argent avec sa plume, il faut faire du journalisme, du feuilleton ou du théâtre[61]. »

Cette antinomie de l'art moderne comme art pur se manifeste dans le fait que, à mesure que l'autonomie de la production culturelle s'accroît, on voit croître aussi l'intervalle de temps qui est nécessaire pour que les œuvres parviennent à imposer au public (la plupart du temps contre les critiques) les normes de leur propre perception, qu'elles apportent avec elles. Ce décalage temporel entre l'offre et la demande tend à devenir une caractéristique structurale du champ de production restreinte : dans cet univers économique proprement antiéconomique qui s'instaure au pôle économiquement dominé, mais symboliquement dominant, du champ littéraire, en poésie avec Baudelaire et les parnassiens, dans le roman avec Flaubert (malgré le succès de scandale, et fondé sur un malentendu, de *Madame Bovary*), les producteurs peuvent n'avoir pour clients, au moins à court terme, que leurs concurrents (ainsi, quand,

sous l'Empire, avec l'instauration de la censure, les grandes revues se ferment aux jeunes écrivains, on assiste à une prolifération de petites revues, pour la plupart vouées à une existence éphémère, dont les lecteurs se recrutent surtout parmi les collaborateurs et leurs amis). Ils doivent donc accepter toutes les conséquences du fait qu'ils ne peuvent compter que sur une rémunération nécessairement différée, à la différence des « artistes bourgeois », qui sont assurés d'une clientèle immédiate, ou des producteurs mercenaires de littérature commerciale, comme les auteurs de vaudevilles ou de romans populaires, qui peuvent tirer de forts revenus de leur production tout en s'assurant une réputation d'écrivain social ou même socialiste, comme Eugène Sue.

Eugène Sue est sans doute un des premiers, sinon le premier, à avoir, plus inconsciemment que consciemment, essayé de compenser le discrédit qui s'attache au succès « populaire » en invoquant une vague philosophie socialiste. L'intérêt extraordinaire qu'il avait suscité en appliquant les procédés du roman historique à la peinture des classes dominées, et en offrant ainsi aux abonnés bourgeois du *Constitutionnel* une forme renouvelée d'exotisme, avait aussi son revers dans les accusations d'immoralité et d'atteinte au bon goût qui lui étaient souvent adressées. Le « socialisme », comme chez Champfleury le réalisme, permet de fonder le « roman de mœurs » populaire dans une sorte de parti à la fois esthétique et politique ; ce qui vaut à Eugène Sue, si l'on en croit Champfleury, d'être lu par les bourgeois au titre de « romancier moral ».

Certains écrivains, comme Leconte de Lisle, vont jusqu'à voir dans le succès immédiat « la marque d'une infériorité intellectuelle ». Et la mystique christique de l'« artiste maudit », sacrifié en ce monde et consacré dans l'au-delà, n'est sans doute que la transfiguration en idéal, ou en idéologie professionnelle, de la contradiction spécifique du mode de production que l'artiste pur vise à instaurer. On est en effet dans un monde économique à l'envers : l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique (au moins à court terme), et inversement (au moins à long terme).

C'est cette économie paradoxale qui, de manière aussi très paradoxale, confère tout leur poids aux propriétés économiques héritées, et en particulier à la rente, condition de la survie en l'absence de marché. En termes plus généraux, et contre la représentation mécaniste de l'influence des déterminations sociales qu'accepte trop souvent l'histoire sociale ou la sociologie de l'art et de la littérature, les effets probables des propriétés qui sont attachées aux agents, soit à l'état objectivé, comme le capital économique et la rente, soit à l'état incorporé, comme les dispositions constitutives de l'habitus, dépendent de l'état du champ de production. Autrement dit, les mêmes dispositions peuvent engendrer des prises de position très différentes, voire opposées, par exemple sur le terrain politique ou religieux, selon les états du champ (et ceci, parfois, dans les limites d'une vie, comme en témoignent les nombreuses « conversions » éthiques ou politiques que les années 1840 à 1880 ont permis d'observer).

Cela condamne la tendance à faire de l'origine sociale un principe explicatif indépendant et transhistorique – à la façon par exemple de ceux qui établissent une opposition universelle entre écrivains patriciens et écrivains plébéiens. S'il faut sans cesse combattre la tendance à réduire l'explication par *la*

relation entre un habitus et un champ à l'explication directe et mécanique par l'« origine sociale », c'est sans doute que cette forme de pensée simpliste est encouragée par les habitudes de la polémique ordinaire qui fait un grand usage de l'insulte généalogique (« Fils de bourgeois ! ») et par les routines de la recherche, aussi bien monographique (« l'homme, l'œuvre ») que statistique.

Comme dans *L'Éducation sentimentale*, les « héritiers » détiennent un avantage décisif lorsqu'il s'agit d'art pur : le capital économique hérité, qui libère des contraintes et des urgences de la demande immédiate (celles du journalisme par exemple, qui accablent un Théophile Gautier) et donne la possibilité de « tenir » en l'absence de marché, est un des facteurs les plus importants de la réussite différentielle des entreprises d'avant-garde et de leurs investissements à fonds perdus, ou à très long terme : « Flaubert, disait Théophile Gautier à Feydeau, a eu plus d'esprit que nous, […] il a eu l'intelligence de venir au monde avec un patrimoine quelconque, chose qui est absolument indispensable à quiconque veut faire de l'art. » Ce n'est pas Flaubert qui l'aurait démenti, lui qui écrivait à Feydeau, au moment de la mort du « bon Théo », de prendre l'exploitation dont celui-ci avait fait l'objet tout au long de sa vie pour principe d'une biographie conçue comme une « vengeance ». Et il n'est pas de meilleure illustration de la condition d'« ouvrier littéraire » qu'a vécue Gautier, obligé, depuis 1837, de produire chaque semaine ses comptes rendus théâtraux pour *La Presse*, que les conflits qui l'ont opposé à Émile de Girardin, directeur de ce journal, notamment à l'occasion de son voyage en Espagne, ou ce qu'écrit Maxime Du Camp au sujet de son séjour en Orient : « Chacune de ses étapes se comptait par les pages de copie qu'il envoyait à son journal : il évaluait les kilomètres par le nombre de lignes qu'ils lui coûtaient[62]. »

C'est encore l'argent (hérité) qui assure la liberté à l'égard de l'argent. D'autant que, en donnant des assurances, des garanties, des filets de protection, la fortune confère l'audace à laquelle sourit la fortune – en matière d'art plus sans doute que partout ailleurs. Elle évite aux écrivains « purs » les compromissions auxquelles l'absence de rente les expose, comme en témoignent la fameuse pension de Leconte de Lisle ou les démarches de Flaubert en faveur de son ami Bouilhet, moins fortuné que lui : « Maintenant, quant à la question du *vivre*. Je te promets que Mme Str[oehlin] pourra très bien demander pour toi à l'empereur en personne *la place* que tu voudras. Guignes-en une, d'ici à trois semaines, cherche. Fais venir en tapinois les états de service de ton père. Nous verrons. On pourrait demander une pension, mais il te faudrait payer cela en monnaie de ton métier, c'est-à-dire en cantates, épithalames, etc., non, non[63]. »

Mais Flaubert est sans doute fondé aussi à s'indigner contre cette « scie commode » (« tu es heureux de pouvoir travailler sans te presser, grâce à tes rentes ») que ses confrères lui « jettent à la tête ». Même s'il n'est pas douteux que la liberté objective à l'égard des pouvoirs temporels et des puissants qu'assure la rente favorise la liberté subjective, il reste qu'elle n'est pas une condition nécessaire et moins encore suffisante de l'indépendance, ou de *l'indifférence* envers les séductions mondaines, même les plus spécifiques, comme les louanges de la critique et les succès littéraires, que seul peut assurer l'investissement sans partage dans un véritable projet intellectuel : « Le succès, le temps, l'argent, et *l'imprimerie* sont relégués au fond de ma pensée dans des horizons très vagues et parfaitement

indifférents. Tout cela me semble bête comme chou et indigne (je répète le mot, *indigne*) de vous émouvoir la cervelle. L'impatience qu'ont les gens de lettres à se voir imprimés, joués, connus, vantés, m'émerveille comme une folie. Cela me semble avoir autant de rapports avec leur besogne que le jeu de dominos ou la politique. Voilà. Tout le monde peut faire comme moi. Travailler tout aussi lentement et mieux. Il faut seulement se débarrasser de certains goûts et se priver de quelques douceurs. Je ne suis nullement vertueux, mais conséquent. Et, bien que j'aie de grands besoins (dont je ne dis mot), je me ferais plutôt pion dans un collège que d'écrire quatre lignes pour de l'argent[64]. »

Peut-être tient-on là, pour ceux qui le réclament, un critère assez indiscutable de la valeur de toute production artistique et, plus largement, intellectuelle, à savoir l'investissement dans l'œuvre qui peut se mesurer aux coûts en efforts, en sacrifices de tous ordres et, en définitive, en temps, et qui va de pair, de ce fait, avec l'indépendance par rapport aux forces et aux contraintes qui s'exercent de l'extérieur du champ ou, pire, de l'intérieur, comme les séductions de la mode ou les pressions du conformisme éthique ou logique – avec, par exemple, les problématiques obligées, les sujets imposés, les formes d'expression agréées, etc.

Positions et dispositions

C'est donc seulement lorsque l'on a caractérisé les différentes positions que l'on peut revenir aux agents singuliers et aux différentes propriétés personnelles qui les prédisposent plus ou moins à les occuper et à accomplir les potentialités qui s'y trouvent inscrites. Il est remarquable que l'ensemble des tenants de l'« art pour l'art », qui sont objectivement très proches par leurs prises de position politiques et esthétiques[65] et qui, sans former à proprement parler un groupe, sont liés par des relations d'estime mutuelle et parfois d'amitié, sont aussi très proches par leur trajectoire sociale (comme l'étaient aussi entre eux, on l'a vu, les tenants de l'« art social » ou de l'« art bourgeois »).

Ainsi, Flaubert et Fromentin sont fils de grands médecins de province, Bouilhet est aussi fils d'un médecin, mais de moins haute volée (et mort jeune), Baudelaire fils d'un chef de bureau à la Chambre des pairs, qui se voulait aussi peintre, et beau-fils d'un général, Leconte de Lisle fils d'un planteur de La Réunion, tandis que Villiers de L'Isle-Adam est issu d'une très ancienne noblesse et Théodore de Banville, Barbey d'Aurevilly et les Goncourt de familles de petite noblesse provinciale. Les biographes notent, à propos de plusieurs d'entre eux, que leur père « voulait pour eux une haute position sociale » – ce qui explique sans doute qu'ils aient à peu près tous entrepris ou mené des études de droit (comme Frédéric…) : c'est le cas de Flaubert, de Banville, de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire et de Fromentin.

Bourgeoisie à talents et noblesse de tradition ont en commun de favoriser des dispositions aristocratiques qui portent ces écrivains à se sentir également éloignés des déclamations démagogiques des tenants de l'« art social », qu'ils identifient avec la plèbe journalistique de la bohème[66], et des divertissements faciles des « artistes bourgeois », qui, issus pour la plupart de la bourgeoisie d'affaires, ne sont pour eux que des marchands du temple, passés maîtres dans l'art de récupérer, en les caricaturant, les valeurs de la grande tradition romantique.

Étant à peu près également pourvus en capital économique et en capital culturel, les écrivains issus des positions centrales au sein du champ du pouvoir (comme les fils de médecins ou de membres des professions « intellectuelles » auxquelles le langage du temps donnait le nom de « capacités ») semblent prédisposés à occuper une position homologue dans le champ littéraire. Ainsi, à la double orientation des investissements d'Achille-Cléophas, père de Flaubert, qui se portent à la fois sur l'éducation des enfants et sur la propriété foncière, correspond l'indétermination du jeune Gustave, affronté à l'embarras du choix entre des avenirs équiprobables : « Il me reste encore les grands chemins, les voies toutes faites, les habits à vendre, les places, mille trous qu'on bouche avec des imbéciles. Je serai donc bouche-trou dans la société, j'y remplirai ma place. Je serai un homme honnête, rangé et tout le reste si tu veux, je serai comme un autre, comme il faut, comme tous, un avocat, un médecin, un sous-préfet, un notaire, un avoué, un juge tel quel, une stupidité comme toutes les stupidités, un homme du monde ou de cabinet, ce qui est encore plus bête[67]. »

Le lecteur de *L'Idiot de la famille* n'est pas peu surpris lorsque, dans une lettre d'Achille-Cléophas à son fils, les considérations rituelles, mais non sans prétention intellectuelle, sur les vertus des voyages, prennent soudain un ton typiquement flaubertien, avec la vitupération de l'épicier : « Profite de ton voyage et souviens-toi de ton ami Montaigne qui veut que l'on voyage pour rapporter principalement les humeurs des nations et leurs façons, et pour "frotter et limer notre cervelle contre celle d'autrui". Vois, observe et prends des notes ; ne voyage pas en épicier ni en commis-voyageur[68]. » Ce programme pour un voyage littéraire tel que les écrivains de l'art pour l'art l'ont beaucoup pratiqué et la forme même des références à Montaigne (« ton ami »), qui laisse supposer que Gustave faisait part à son père de ses goûts littéraires, portent à douter que, comme le suggère Sartre, la « vocation » littéraire de Flaubert ait pu trouver son origine dans la « malédiction paternelle » et dans la relation malheureuse au frère aîné plus brillant scolairement et plus conforme à l'image paternelle de la réussite[69] ; ils témoignent en tout cas que les inclinations du jeune Gustave ont sans doute rencontré la compréhension et le soutien du docteur Flaubert qui, si l'on en croit cette lettre et aussi, entre autres indices, la fréquence des références aux poètes dans sa thèse de médecine, n'était pas insensible aux prestiges de l'entreprise littéraire.

Mais ce n'est pas tout, et, au risque de pousser un peu loin la recherche de l'explication, on pourrait, en réinterprétant l'analyse de Sartre, faire remarquer l'homologie qui s'établit entre la relation de l'artiste comme « parent pauvre » au « bourgeois » ou à l'« artiste bourgeois » et la relation de Flaubert à son frère aîné, désigné par son rang de naissance pour perpétuer la lignée bourgeoise en poursuivant l'honorable carrière que Gustave aurait dû, lui aussi, embrasser[70] ; et faire l'hypothèse que cette superposition de déterminations redondantes a pu incliner Flaubert à rechercher et à produire la position

d'écrivain, et d'écrivain pur, et à éprouver de manière particulièrement aiguë les contradictions inscrites dans cette position, où elles atteignent leur plus haut degré d'intensité.

Le point de vue de Flaubert

A ce point, l'analyse caractérise, de façon générique, la position occupée, entre autres, par Flaubert dont elle ne saisit que très partiellement la particularité, faute notamment d'entrer dans la logique spécifique de l'œuvre même, saisie dans sa genèse proprement artistique. On croit en effet entendre Flaubert qui, après avoir reproché aux critiques de son temps d'avoir simplement remplacé la critique grammairienne à la manière de La Harpe par une critique historienne à la Sainte-Beuve ou à la Taine, demandait : « Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi*, d'une façon intense ? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique *insciente* ? d'où elle résulte ? sa composition, son style ? le point de vue de l'auteur ? Jamais[71] ! »

Pour relever le défi, il faut, prenant Flaubert à la lettre, reconstituer le *point de vue* artistique à partir duquel s'est définie sa « poétique insciente » et qui, en tant que *vue prise à partir d'un point* de l'espace artistique, le caractérise en propre. Plus précisément, il faut reconstituer l'espace des *prises de position* artistiques actuelles et potentielles par rapport auquel s'est construit son projet artistique, et dont on peut poser par hypothèse qu'il est homologue de l'espace des positions dans le champ de production lui-même tel qu'il a été grossièrement évoqué. Construire comme tel le point de vue de l'auteur, c'est, si l'on veut, *se mettre à sa place*, mais par une démarche en tout opposée à cette sorte d'identification projective à laquelle s'exerce la critique « créatrice ».

Paradoxalement, on ne peut s'assurer quelques chances de participer à l'intention subjective de l'auteur (ou, si l'on veut, à ce qu'en d'autres temps j'ai appelé son « projet créateur ») qu'à condition d'accomplir le long travail d'objectivation qui est nécessaire pour reconstruire l'univers des positions à l'intérieur duquel il était situé et où s'est défini ce qu'il a voulu faire. Autrement dit, on ne peut prendre le point de vue de l'auteur (ou de tout autre agent), et le comprendre – mais d'une compréhension très différente de celle que détient, en pratique, celui qui occupe réellement le point considéré –, qu'à condition de ressaisir la situation de l'auteur dans l'espace des positions constitutives du champ littéraire : c'est cette position qui, sur la base de l'homologie structurale entre les deux espaces, est au principe des « choix » que cet auteur opère dans un espace de prises de position artistiques (en matière de contenu et de forme) définies, elles aussi, par les différences qui les unissent et les séparent.

Lorsque Flaubert entreprend d'écrire *Madame Bovary* ou *L'Éducation sentimentale*, il se situe activement, par des choix impliquant autant de refus, dans l'espace des possibles qui s'offrent à lui. Comprendre ces choix, c'est comprendre la signification différentielle qui les caractérise au sein de l'univers des choix compossibles et la relation intelligible qui unit ce sens différentiel à la différence

entre l'auteur de ces choix et les auteurs de choix différents des siens. Pour donner une idée plus concrète de ce programme, on peut citer une lettre adressée à Flaubert, le 7 février 1880, dans laquelle Paul Alexis essaie de justifier la préface qu'il a écrite pour un recueil de ses nouvelles : « Si chaque auteur en avait fait autant sur chacune de ses œuvres, et ce, en toute sincérité et naïveté, même avec le plus grand doigt dans l'œil, quelle précieuse mine de renseignements pour le critique, pour l'histoire littéraire ! Exemple : en tête de *Madame Bovary* ce renseignement : "l'agacement produit en moi par la mauvaise écriture de Champfleury et des soi-disant réalistes n'a pas été sans influence sur la production de cette œuvre. Signé : Gustave Flaubert." Quel jour cela ne jetterait-il pas sur l'histoire littéraire de la seconde moitié du XIX^e^ siècle ! Que de sottises épargnées aux professeurs de rhétorique de l'avenir[72] ! » Faute de disposer des réponses « sincères et naïves » à un questionnaire méthodique sur l'ensemble des points de repère, phares ou repoussoirs, par rapport auxquels s'est défini le projet créateur, on ne peut que s'appuyer sur des déclarations spontanées, donc souvent partielles et imprécises, ou des indices indirects pour tenter de reconstituer à la fois la partie consciente et la partie inconsciente de ce qui a orienté les choix de l'écrivain.

La hiérarchie des genres et, à l'intérieur de ceux-ci, la légitimité relative des styles et des auteurs est une dimension fondamentale de l'espace des possibles. Bien qu'elle soit à chaque moment un enjeu de luttes, elle se présente comme un donné avec lequel on doit compter, fût-ce pour s'y opposer et le transformer. En choisissant d'écrire des romans, Flaubert s'exposait à participer du statut d'infériorité associé à l'appartenance à un genre mineur. En effet, le roman était perçu comme un genre inférieur ou mieux, pour parler comme Baudelaire, « un genre roturier », « un genre bâtard[73] », malgré le prestige reconnu à Balzac qui, d'ailleurs, n'aimait guère lui-même à définir ses œuvres comme des romans (il n'emploie presque jamais ce terme, si ce n'est pour désigner le sous-genre historique à la Walter Scott ou une œuvre philosophico-fantastique comme *La Peau de chagrin*). L'Académie française, qui tenait le roman en suspicion, attend jusqu'en 1863 pour couronner un romancier – et il s'agit d'Octave Feuillet…[74] Et la préface de *Germinie Lacerteux*, manifeste du roman réaliste, doit encore revendiquer pour « le Roman (avec majuscule) » le statut de « grande forme sérieuse ».

Mais, à travers ce qu'il investit dans ce choix, c'est-à-dire une définition transformée du roman impliquant un refus du rang qui lui est accordé dans la hiérarchie des genres, Flaubert contribue à transformer le roman et à transformer la représentation sociale du genre, et d'abord parmi ses pairs – tous les romanciers de quelque ambition, notamment les naturalistes, le traitent en chef d'école. La reconnaissance qu'il obtient auprès des écrivains et des critiques les plus reconnus et, par là, dans le monde des salons, d'où sont exclus, on l'a vu, les romanciers « réalistes » et même les représentants les plus éminents du genre officiellement dominant, les poètes parnassiens, lui permet d'imposer bien au-delà du champ intellectuel proprement dit le respect d'un genre déjà doté d'une longue histoire et de nobles pères fondateurs, ceux qu'il revendique lui-même, comme Cervantès, et aussi ceux qui sont dans tous les esprits cultivés, comme Balzac ou Musset. Et Gustave Planche peut ainsi écrire : « Le roman […] foule aujourd'hui les cimes les plus hautes de la philosophie et de la poésie[75]. »

Au moment où Flaubert entreprend d'écrire son premier roman, il n'y a pas de romancier de l'envergure de Balzac, mais on cite, pêle-mêle, Octave Feuillet, Sandeau, Augier, Féval, About, Murger, Achard, de Custine, Barbey d'Aurevilly, Champfleury, Barbara, à qui il faut ajouter, comme l'observe Jean Bruneau[76], tous les romantiques de second ordre, aujourd'hui totalement oubliés, mais qui furent des *best-sellers*, les Paul de Kock, Janin, Delavigne, Barthélemy. Dans cet univers confus, au moins à nos yeux, Flaubert sait reconnaître les siens. Il réagit violemment contre tout ce qu'on peut nommer la « littérature de genre » – par une analogie, qu'il suggère lui-même[77], avec la peinture de genre –, vaudeville, romans historiques à la Dumas, opéra comique, sans oublier, évidemment, les romans à la Paul de Kock (*Mon Voisin Raymond, La Pucelle de Belleville, Le Barbier de Paris*, etc.), qui flattent le public en lui renvoyant sa propre image sous la forme de héros à la psychologie directement transcrite de la vie quotidienne de la petite bourgeoisie. Il s'insurge aussi contre les platitudes idéalistes et les épanchements sentimentaux des Augier ou Feuillet : ce dernier connaîtra un succès immense, en 1858, c'est-à-dire après la parution de *Madame Bovary*, avec *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, récit romanesque des malheurs de Maxime Odiot, marquis de Champcey d'Hauterive, qui, ruiné par son père et obligé de gagner sa vie comme régisseur de la famille Laroque, finit par épouser l'héritière des Laroque, après d'extravagantes péripéties.

Mais il ne tombe pas pour autant dans le camp des romanciers dits « réalistes », les Duranty, Champfleury (ou, à l'autre pôle, celui de l'art bourgeois, Feydeau, About ou Alexandre Dumas fils), qui s'opposent aux mêmes adversaires que lui, mais qui se définissent surtout contre le romantisme et contre tous les grands professionnels de la littérature, parmi lesquels il entend se ranger : « Pour presque tous, l'absence d'études classiques faisait que, ne sachant pas ce que c'est que la métaphysique, ni la psychologie, ni la logique, ils ignoraient comment on analyse et comment on pense. On les entendait prononcer les noms de Stendhal, de Mérimée, de Sainte-Beuve, de Renan, de Berthelot, de Taine ; mais si l'on excepte Joseph Delorme et l'auteur de *Colomba*, ces noms c'était tout ce qu'ils en savaient[78]. »

Les premiers réalistes, c'est-à-dire la fraction de la seconde bohème qui avait accoutumé de se réunir, dans les années 1850, à la brasserie Andler, rue Hautefeuille, ou, sur la rive droite, à la brasserie des Martyrs, autour de Courbet et de Champfleury (les Duranty, Barbara, Desnoyers, Dupont, Mathieu, Pelloquet, Vallès, Montégut, Silvestre, et aussi, du côté des artistes et des critiques d'art, Bonvin, Chenavard, Castagnary, Préault), sont séparés, on l'a vu, par tout un ensemble de propriétés sociales, et en particulier par leur petite origine et leur faible capital culturel, des deux camps auxquels ils s'opposent sur le terrain des luttes symboliques. Ce qui les rassemble, outre l'affinité des habitus, c'est le refus anticonformiste du conservatisme officiel qui les jette dans tous les courants un peu nouveaux, goût de l'observation exacte, défiance à l'égard du lyrisme, croyance dans les pouvoirs de la science, pessimisme et surtout peut-être refus de toute hiérarchie dans les objets ou les styles qui s'affirme dans le droit de tout dire et dans le droit de toute chose à être dite.

Flaubert et le « réalisme »

Duranty et Champfleury voulaient une littérature de pure observation, sociale, populaire, excluant toute érudition, et ils tenaient le style pour une propriété secondaire. Mieux faits pour déclamer à la brasserie des Martyrs contre Ingres et les beaux-arts officiels, avec Courbet, Murger et Monselet, c'est-à-dire pour démolir, que pour construire, ce sont des théoriciens médiocres, peu cultivés, qui apportent dans le champ intellectuel des dispositions petites-bourgeoises et perçues comme telles, un esprit de sérieux, des dispositions militantes, souvent un peu sectaires, antithétiques et antipathiques à la désinvolture esthète. Plus, comme s'ils ne faisaient pas la différence entre le champ politique et le champ artistique (c'est la définition même de l'art social), ils importent aussi des modes d'action et des formes de pensée qui ont cours dans le champ politique, concevant l'activité littéraire comme un engagement et une action collective, fondée sur des rassemblements réguliers, des mots d'ordre, des programmes.

Leur rôle est décisif dans les commencements : ce sont eux qui, dans les années 1850, expriment et organisent la révolte de la jeunesse, créent les lieux de discussion où s'élaborent les idées nouvelles, à commencer par l'idée même d'un parti de la nouveauté que l'on appellera avant-garde. Mais, comme il arrive souvent dans l'histoire des mouvements intellectuels (on peut penser par exemple à l'histoire récente du mouvement féministe), l'enthousiasme et la passion des animateurs et des militants ouvrent la voie et cèdent la place au professionnalisme des créateurs qui ont les moyens économiques et culturels de réaliser dans des œuvres les utopies littéraires et artistiques que leurs devanciers plus démunis avaient annoncées dans les cafés ou dans les journaux (comme Duranty qui avait dispersé ses vues critiques dans la presse) ; les moyens mêmes de retrouver, à un niveau d'exigence et d'accomplissement supérieurs, les libertés et les valeurs aristocratiques du XVIIIIe siècle.

L'opposition entre l'art et l'argent, qui s'est imposée comme une des structures fondamentales de la vision du monde dominante à mesure que le champ littéraire et artistique affirmait son autonomie[79], empêche les agents et aussi les analystes (surtout lorsque leur spécialité et/ou leurs inclinations littéraires les portent à une vision idéalisée de la condition de l'artiste au XVIIIe siècle) d'apercevoir que, comme le dit Zola, « l'argent a émancipé l'écrivain, l'argent a créé les lettres modernes[80] ». En des termes très proches de ceux qu'employait Baudelaire, Zola rappelle en effet que c'est l'argent qui a affranchi l'écrivain de la dépendance à l'égard des mécènes aristocratiques et des pouvoirs publics et, contre les tenants d'une conception romantique de la vocation artistique, il appelle à une perception réaliste des possibilités que le règne de l'argent offre à l'écrivain : « Il faut l'accepter sans regret ni enfantillage, il faut reconnaître la dignité, la puissance et la justice de l'argent, il faut s'abandonner à l'esprit nouveau…[81] » (Ces citations et ces références sont empruntées à l'article de W. Asholt[82] où sont analysées les positions de Vigny – Préface à *Chatterton*, 1834 –, Murger – Préface aux *Scènes de la vie de bohème*, 1853 –, Vallès – Préface à *L'Argent*, 1860 – et Zola sur les rapports entre l'écrivain et l'argent.)

Désigné comme chef de l'école réaliste, après le succès de *Madame Bovary*, qui coïncide avec le déclin du premier mouvement réaliste, Flaubert s'indigne : « On me croit épris du réel tandis que je l'exècre ; car c'est par haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman. Mais je n'en déteste pas moins la fausse idéalité, dont nous sommes bernés par le temps qui court[83]. » Cette formule (dont j'ai déjà dit la valeur matricielle) livre le principe de la position totalement paradoxale, presque « impossible », que va constituer Flaubert, et dont le caractère proprement inclassable se manifeste dans les débats indécidables qu'il suscite entre ceux qui veulent le tirer vers le réalisme et ceux qui, plus récemment, ont voulu l'annexer au formalisme (et au « Nouveau Roman »), et dans le fait qu'on a souvent recours, pour le caractériser, à des oxymores : Francisque Sarcey l'appelait « le néo-parnassien de la prose » et un historien parle à son propos de « réalisme de l'art pour l'art[84] ». Pour cela, il lui faudra cumuler les acquis des réalistes, aujourd'hui totalement oubliés (à l'exception de Courbet, qui, *mutatis mutandis*, est un peu à Manet ce que Champfleury a été à Flaubert), et de ceux à qui tout les opposait, et d'abord leur position et leur vision sociales, Gautier (l'auteur de la préface à *Mademoiselle de Maupin*, et le « maître impeccable » de la forme pure), Baudelaire ou même les parnassiens ; sans parler des romantiques, comme Chateaubriand, ou de tous les grands ancêtres, ignorés ou reniés par les amateurs de nouveauté à tout prix, les Boileau, La Fontaine ou Buffon qu'il fréquente assidûment, inscrivant ainsi son œuvre dans l'histoire de la littérature au lieu de « se placer » simplement dans les lettres contemporaines – comme font ceux qui obéissent au souci de s'y faire une place, en référence à certain public –, et contribuant par là à l'autonomisation du champ.

Flaubert, on le sait, disait avoir écrit *Madame Bovary* « par haine du réalisme ». Et, de fait, la prédication, la démonstration et la déclamation, et toutes les dispositions petites-bourgeoises qui s'y expriment, est ce que Flaubert entend fuir dans cette impassibilité absolue, qui choque tant les commentateurs, progressistes autant que conservateurs, à commencer par Champfleury et Duranty : « Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien qui a supputé et rassemblé tout ce qu'il peut y avoir de gestes, de pas ou d'accidents de terrain dans des personnages, des événements et des pays donnés. Ce livre est une application littéraire du calcul des probabilités[85]. »

L'espace des prises de position que l'analyse reconstitue ne se présente pas comme tel devant la conscience de l'écrivain, ce qui obligerait à interpréter ses choix comme des stratégies conscientes de distinction. Il émerge de loin en loin, et par fragments, notamment dans les moments de doute sur la réalité de la différence que le créateur entend affirmer, dans son œuvre même, et en dehors de toute recherche expresse de l'originalité. « J'ai peur de tomber dans le Paul de Kock ou de faire du Balzac chateaubrianisé[86]. » « Ce que j'écris présentement risque d'être du Paul de Kock si je n'y mets une forme profondément littéraire. Mais comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit[87] ? » Et la lutte permanente sur deux fronts qui est impliquée dans un projet fondé sur un double refus enferme le danger de tomber sans cesse de Charybde en Scylla : « Je passe alternativement de l'emphase la plus extravagante à la platitude la plus académique. Cela sent tour à tour le Pétrus Borel et le Jacques Delille[88]. » Mais la menace pour l'identité artistique n'est jamais aussi grande que lorsqu'elle se présente sous la forme de la rencontre avec un auteur occupant dans le champ une position en apparence

très proche. C'est le cas lorsque Bouilhet attire l'attention de Flaubert sur *Les Bourgeois de Molinchart*, roman de Champfleury qui paraissait en feuilleton dans *La Presse* et dont le sujet, un adultère de province, est très voisin de celui de *Madame Bovary*[89]. En fait, Flaubert trouve sans doute là une occasion d'affirmer sa différence : « J'ai fait *Madame Bovary* pour embêter Champfleury. J'ai voulu montrer que les tristesses bourgeoises et les sentiments médiocres peuvent supporter la belle langue[90]. »

Mieux, il invente en pratique, dans le travail par lequel il se crée comme « créateur », le principe véritable de cette différence : une relation singulière, qui fait la tonalité flaubertienne, entre le raffinement de l'écriture et la platitude extrême du sujet, qu'il lui arrive d'avoir en commun avec les réalistes, ou les romantiques, ou même les auteurs de boulevard[91] ; une sorte de *dissonance*, par laquelle se rappelle à chaque instant la distance ironique, parfois parodique, de l'écrivain à ce qu'il écrit, ou à d'autres manières d'écrire, telle, en ce cas, la sentimentalité insipide des romans de Champfleury ou des nouvelles de Duranty. Zola a bien senti cette tension, et la hauteur aristocratique qui en est le principe et qui n'exclut pas une puissance de négation n'ayant rien à envier à celle des réalistes : « Oui, le grand mot est lâché : Flaubert était un bourgeois, et le plus digne, le plus scrupuleux, le plus rangé qu'on pût voir. Il le disait souvent lui-même, fier de la considération dont il jouissait, de sa vie entière ordonnée au travail, ce qui ne l'empêchait pas d'égorger les bourgeois, de les foudroyer à chaque occasion, avec ses emportements lyriques […]. Heureusement, à côté du styliste impeccable, du rhétoricien affolé de perfection, il y a un philosophe dans Flaubert. C'est le négateur le plus large que nous ayons eu dans notre littérature. Il professe le véritable nihilisme – un mot en isme qui l'aurait mis hors de lui –, il n'a pas écrit une page où il n'ait creusé notre néant[92]. »

On peut, par parenthèse, voir une preuve *a contrario* de la vertu créatrice de cette tension dans la faiblesse extrême des œuvres théâtrales de Flaubert, où, précisément, elle se défait. Si Flaubert, auteur de plusieurs pièces qui ont toutes connu des échecs retentissants, a lamentablement échoué au théâtre, c'est sans doute parce que le mépris qu'il avait pour les Ponsard, Augier, Sardou, Dumas fils et autres vaudevillistes à succès, tout juste bons selon lui à camper des fantoches et à tirer de grosses ficelles, et qui le portait à se faire du théâtre une idée trop simple, l'a conduit à donner avec excès dans tout ce qui définissait, à ses yeux, la logique propre du théâtre[93] : comme on le voit bien dans *Le Candidat*, satire des mœurs politiques, écrite en deux mois, dans laquelle il s'en prend à tous les partis, aux orléanistes, aux partisans du comte de Chambord, aux réactionnaires de toute obédience comme aux républicains, il a choisi de « faire gros », de charger les traits, de mettre en scène des personnages tout d'une pièce, proches de la caricature, de multiplier, par des apartés, les éclaircissements sur une action déjà trop claire, de donner dans la démonstration schématique. Bref, dès qu'il accepte de rivaliser avec les auteurs à succès, au lieu de s'approprier leur projet en le redéfinissant contre eux, c'est-à-dire contre les facilités qu'ils s'accordent, Flaubert cesse de faire du Flaubert.

« Bien écrire le médiocre »

« Bien écrire le médiocre[94] » : cette formule en forme d'oxymore concentre et condense tout son programme esthétique. Elle donne une juste idée de la situation quasi impossible dans laquelle il s'est placé en essayant de concilier des contraires, c'est-à-dire des exigences et des expériences ordinairement associées à des régions opposées de l'espace social et du champ littéraire, donc sociologiquement inconciliables. Et, de fait, il va imposer dans les formes les plus basses et les plus triviales d'un genre littéraire tenu pour inférieur – c'est-à-dire dans les sujets communément traités par les réalistes, comme en témoigne la rencontre avec *Les Bourgeois de Molinchart* de Champfleury – les exigences les plus hautes qui aient jamais été affirmées dans le genre noble par excellence, comme la distance descriptive et le culte de la forme que Théophile Gautier, et après lui les parnassiens, ont imposés en poésie contre l'effusion sentimentale et les facilités stylistiques du romantisme.

Ce tour de force, que l'analyse fait apparaître, n'est pas voulu comme tel. Flaubert n'oppose pas Gautier à Champfleury, ou l'inverse, il ne vise pas à concilier les contraires ou à combattre les excès de l'un par les excès de l'autre. Il s'oppose à l'un et à l'autre, et il se construit autant contre Gautier et l'Art pur que contre le réalisme. Proche, ici encore, de Baudelaire ou de Manet, il éprouve autant d'antipathie pour le faux matérialisme d'un réalisme qui veut singer le réel et qui ignore sa vraie *matière*, c'est-à-dire le langage qu'une *écriture* digne de ce nom traite comme matériau sonore (le « gueuloir ») chargé du sens, que pour l'idéalisme frelaté et gratuit de l'art bourgeois : « L'Art ne doit pas faire joujou, bien que je sois partisan aussi entiché de la doctrine de l'art pour l'art, comprise à ma manière (bien entendu)[95]. »

Flaubert met en question les fondements mêmes du mode de pensée en vigueur, c'est-à-dire les principes de vision et de division communs qui, à chaque moment, fondent le consensus sur le sens du monde, poésie contre prose, poétique contre prosaïque, lyrisme contre vulgarité, conception contre exécution, idée contre écriture, sujet contre facture, etc. ; il révoque les limites et les incompatibilités qui fondent l'ordre perceptif et communicatif sur l'interdit du sacrilège qu'est le mélange des genres ou la confusion des ordres, la prose appliquée au poétique et surtout la poésie appliquée au prosaïque. En ce sens, on peut donner raison aux premiers critiques de *Madame Bovary* qui ont vu dans cette œuvre (à la façon des critiques de Manet dénonçant dans le peintre de l'Olympia le représentant de « la démocratie dans l'art[96] ») la première expression de la démocratie dans les lettres (à condition de ne pas faire le lien qu'ils établissaient sans doute entre la démocratie ou les démocrates en politique et la « démocratie » ou les « démocrates » dans le champ littéraire). Mais on ne rompt pas impunément avec le « conformisme logique » et le « conformisme moral » qui sont au fondement de l'ordre social et de l'ordre mental. Et l'on comprend que l'entreprise s'apparaisse sans cesse à elle-même comme une forme de *folie* : « Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale[97] ! »

Vouloir, comme il le dit encore, « fondre le lyrisme et le vulgaire », c'est s'affronter à l'épreuve insoutenable et inquiétante de ceux qui ont pour tâche d'opérer la collision des opposés. De fait, tout le temps qu'il écrit *Madame Bovary*, il ne cesse de dire sa souffrance, qui tourne parfois au désespoir : il se compare à un clown réalisant un tour de force, et obligé à « une gymnastique furieuse » ; il reproche à la

matière « fétide », « crapuleuse », de lui interdire de « gueuler » sur des thèmes lyriques et il attend avec impatience le moment où il pourra à nouveau se saouler de beau style. Mais surtout il dit et redit qu'il ne sait pas, à proprement parler, ce qu'il fait, ni ce que sera le produit de l'effort contre nature, contre sa nature en tout cas, qu'il est en train de s'imposer. « Ce que sera le livre, je n'en sais rien ; mais je réponds qu'il sera écrit. » La seule assurance, devant l'impensable, c'est le sentiment du tour de force qu'implique l'expérience de l'immensité de l'effort, à la mesure de la difficulté extraordinaire de l'entreprise : « J'aurai fait du réel écrit, ce qui est rare. » « Réel écrit » : pour tout esprit structuré selon les principes de vision et de division qu'ont en commun tous ceux qui s'engagent, entre 1840 et 1860, dans la grande bataille du « réalisme », l'expression est de toute évidence un *oxymore*. Dire d'un livre, c'est-à-dire d'un écrit, comme fait Flaubert, qu'« il est écrit », n'a rien d'une tautologie. C'est affirmer à peu près ce que dit Sainte-Beuve lorsque, à propos de *Madame Bovary*, il déclare : « Une qualité précieuse distingue M. Gustave Flaubert des autres observateurs plus ou moins exacts qui, de nos jours, se piquent de rendre en conscience la réalité, et qui parfois y réussissent ; il a le style[98]. »

Telle est donc la singularité de Flaubert, si l'on en croit Sainte-Beuve : il produit des écrits tenus pour « réalistes » (sans doute du fait de leur objet) qui contredisent la définition *tacite* du « réalisme » en ce qu'ils sont écrits, qu'ils ont « le style ». Ce qui, on le voit sans doute mieux maintenant, est loin d'aller de soi. Le programme qui s'annonçait dans la formule « bien écrire le médiocre » se déploie ici dans sa vérité : il ne s'agit de rien de moins que d'*écrire* le réel (et non de le décrire, de l'imiter, de le laisser en quelque sorte se produire lui-même, représentation naturelle de la nature) ; c'est-à-dire de faire ce qui définit en propre la littérature, mais à propos du réel le plus platement réel, le plus ordinaire, le plus quelconque qui, par opposition à l'idéal, n'est pas fait pour être écrit[99].

La mise en question des formes de pensée en vigueur qu'opère la révolution symbolique et l'originalité absolue de ce qu'elle engendre ont pour contrepartie la solitude absolue qu'implique la transgression des limites du pensable. Cette pensée ainsi devenue à elle-même sa propre mesure ne peut en effet attendre d'esprits structurés selon les catégories mêmes qu'elle met en question qu'ils puissent penser cet impensable. De fait, il est remarquable que les jugements de la critique, appliquant aux œuvres les principes de division qu'elles mettent en faillite, défont la combinaison inconcevable des contraires, la réduisant à l'un ou l'autre des termes opposés. Ainsi, tel critique de *Madame Bovary*, confiant dans les associations ordinaires, infère de la vulgarité des objets la vulgarité du style : « Style Champfleury (c'est tout dire), commun à plaisir, trivial, sans force ni ampleur, sans grâce et sans finesse. Pourquoi craindrais-je de relever le défaut le plus saillant d'une école qui a d'ailleurs ses qualités ? L'école Champfleury, dont on voit bien que fait partie M. Flaubert, juge que le style est trop vert pour elle ; elle en fait fi, elle le méprise, elle n'a pas assez de sarcasmes pour les auteurs *qui écrivent*. Écrire ! à quoi bon ? Qu'on me comprenne, ça me suffit ! Ça ne suffit pas à tout le monde. Si Balzac écrivait mal quelquefois, il avait toujours un style. Voilà ce que les champfleuristes n'osent pas reconnaître[100]. »

Il y a donc ceux qui, privilégiant le contenu, associent *Madame Bovary* aux *Bourgeois de Molinchart* de Champfleury, *aux Amours vulgaires* de Vilmorel ou à la *Bêtise humaine*, satire de la vie bourgeoise, de Jules Noriac – autant de références qui devaient aller droit au cœur de Flaubert… –, ou

ceux qui, comme Pontmartin, traitent des romans de Flaubert et d'Edmond About dans le même article, intitulé « Le roman bourgeois et le roman démocrate », ou qui, comme Cuvillier-Fleury, dans *Les Débats* du 26 mai 1857, rapprochent Flaubert de Dumas fils. (« Remarquez, écrit Flaubert, qu'on affecte de me confondre avec le jeune Alex. Ma Bovary est une Dame aux Camélias maintenant. Boum ! »)

Mais il y a aussi ceux, plus rares, qui, plus attentifs au ton et au style, situent Flaubert dans la lignée des poètes formalistes. Tandis que Champfleury déplore l'abus de descriptions et Duranty l'absence de « sentiment, d'émotion, de vie », Jean Rousseau, dans *Le Figaro* du 27 juin 1858, voit en Gautier l'inspirateur direct du style descriptif de Flaubert. Et Charles Monselet, transfuge du groupe des réalistes devenu une des incarnations de l'esprit boulevardier, met en scène, dans une satire intitulée *Le Vaudeville du crocodile*, un Flaubert et un Gautier qui déclarent vouloir supprimer l'humanité au profit de la description : « Dans un vaudeville égyptien, dit Gautier, il ne doit y avoir ni hommes ni femmes ; l'être humain gâte le paysage, il coupe désagréablement les lignes, il altère la suavité des horizons. L'homme est de trop dans la nature. – Parbleu ! dit Flaubert[101]. »

Rien d'étonnant si Baudelaire est le seul à échapper à cette vision divisée, et à restituer dans la réception l'expérience de la tension qui est au principe du tour de force consistant à extraire l'universel de la « donnée la plus banale, la plus prostituée, l'orgue de barbarie le plus éreinté, l'adultère » : « un style nerveux, pittoresque, subtil, exceptionnel, sur un canevas banal », « les sentiments les plus chauds et les plus bouillants dans l'aventure la plus triviale ».

Ce qui fait l'originalité radicale de Flaubert, et ce qui confère à son œuvre une *valeur* incomparable, c'est qu'il entre en relation, au moins négativement, avec la totalité de l'univers littéraire dans lequel il est inscrit et dont il prend en charge complètement les contradictions, les difficultés et les problèmes. Il s'ensuit que l'on n'a quelque chance de ressaisir vraiment la singularité de son projet créateur et d'en rendre compte pleinement qu'à condition de procéder exactement à l'inverse de ceux qui se contentent de chanter les litanies de l'Unique. C'est en l'historicisant complètement que l'on peut comprendre complètement comment il s'arrache à la stricte historicité de destinées moins héroïques. L'originalité de son entreprise ne se dégage vraiment que si, au lieu d'en faire une anticipation inspirée mais inachevée de telle ou telle position du champ actuel (comme le Nouveau Roman – au nom de la fameuse phrase, mal lue, à propos du « livre sur rien »), on la réinsère dans l'espace historiquement constitué à l'intérieur duquel elle s'est construite ; si, autrement dit, prenant le point de vue d'un Flaubert qui n'était pas encore Flaubert, on essaie de découvrir ce que le jeune Flaubert a dû et voulu faire dans un monde artistique qui n'était pas encore transformé par ce qu'il a fait comme celui auquel nous le référons tacitement en le traitant en « précurseur ». C'est en effet ce monde familier qui nous empêche de comprendre, entre autres choses, l'effort extraordinaire qu'il a dû déployer, les résistances inouïes qu'il a dû surmonter, et d'abord en lui-même, pour produire et imposer ce qui, aujourd'hui, en grande partie grâce à lui, nous paraît aller de soi.

En vérité, il n'est sans doute pas dans le champ un seul possible pertinent auquel il ne se réfère pas pratiquement, et parfois explicitement. D'abord ceux qui ont déjà été évoqués, tel le romantisme affadi du théâtre bourgeois ou du « roman honnête », comme disait Baudelaire, ou le réalisme de Champfleury ou

même de Vermorel – il aurait, selon Luc Badesco[102], pris le contre-pied de l'auteur des *Amours vulgaires*, de ses portraits de Tricochet et de Gaston notamment ; à quoi il faut ajouter tous ceux dont il se réclame explicitement : Gautier évidemment, le Quinet de l'*Ahasverus* qu'il sait par cœur, et tous les poètes chez qui, comme dans Boileau qu'il lit et relit sans cesse, il trouve des antidotes contre la langue fade de *Graziella*, les clichés de *Jocelyn* et les épanchements sentimentaux de Musset, à qui il reproche de n'avoir jamais chanté que ses propres passions, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, avec qui il communie dans le culte du style, la passion de l'antique et l'amour de l'énormité et de la charge, Heredia dont il admire la préface à la traduction du *Journal de Bernal-Diaz*. Sans oublier Leconte de Lisle qui, malgré son mépris du roman, disait son admiration pour *Salammbô* et *Les Trois Contes*, et qui, dans les années 1850, avait formulé dans diverses préfaces une esthétique fondée, comme la sienne, sur la condamnation du sentimentalisme romantique et de la poésie de propagande sociale, et avec qui il partage le souci d'impassibilité, le culte du rythme et de l'exactitude plastique, et aussi l'amour de l'érudition.

En ces temps où les philologues, Burnouf notamment, avec son *Introduction à l'histoire du bouddhisme*, et plus encore les historiens, Michelet en particulier, dont l'*Histoire romaine* fut une des grandes admirations de sa jeunesse, fascinent les écrivains, et en particulier ses amis Théophile Gautier et Louis Bouilhet dont le premier livre, *Melaenis*, paru en 1851, est un conte archéologique, Flaubert s'impose un immense travail de recherche, notamment dans la préparation de *Salammbô*. Ses contemporains voient en lui un poète doublé d'un savant (Berlioz, qui lui écrit « savant poète », le consulte sur les costumes des *Troyens à Carthage*, et son ami Alfred Nion regrette que sa modestie l'ait empêché d'accompagner le texte de *Salammbô* de notes érudites[103]).

Mais l'époque est aussi aux Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck, Darwin, Cuvier, aux théories sur l'origine des espèces et l'évolution : Flaubert, qui, comme les parnassiens, entend dépasser aussi l'opposition traditionnelle entre l'art et la science, emprunte aux sciences naturelles et historiques non seulement des savoirs érudits mais aussi le mode de pensée qui les caractérise et la philosophie qui s'en dégage, déterminisme, relativisme, historicisme. Il y trouve entre autres choses la légitimation de son horreur pour les prédications de l'art social et de son goût pour la froide neutralité du regard scientifique : « Ce qu'ont de beau les sciences naturelles : elles ne veulent rien prouver. Aussi, quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée ! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des crocodiles ! » Ou encore : « traiter l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques[104] ». Ce que Flaubert a appris à l'école des biologistes, de Geoffroy Saint-Hilaire notamment, « ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres[105] », le conduit très près du mot d'ordre durkheimien, « il faut traiter les faits sociaux comme des choses », qu'il met en œuvre avec beaucoup de rigueur dans *L'Éducation sentimentale*.

On a le sentiment que Flaubert est bien là tout entier, dans cet univers de relations qu'il faudrait explorer une à une, dans leur double dimension, artistique et sociale, et qu'il reste pourtant irréductiblement au-delà : ne serait-ce que parce que l'intégration active qu'il opère implique un dépassement. En se situant comme au lieu géométrique de toutes les perspectives, qui est aussi le point de plus grande tension, il se met en quelque sorte en demeure de porter à leur plus haute intensité l'ensemble

des questions qui sont posées dans le champ, de jouer pleinement de toutes les ressources inscrites dans l'espace des possibles qui, à la façon d'une langue, ou d'un instrument de musique, s'offre à chacun des écrivains comme un univers infini de combinaisons possibles enfermées à l'état potentiel dans un système fini de contraintes.

Retour à *L'Éducation sentimentale*

C'est sans doute *L'Éducation sentimentale* qui offre l'exemple le plus achevé de cette confrontation avec l'ensemble des prises de position pertinentes. Par son sujet, l'ouvrage s'inscrit à l'intersection des traditions romantique et réaliste : d'un côté *La Confession d'un enfant du siècle* et *Chatterton*, mais aussi le roman dit intime qui, comme le note Jean Bruneau, « raconte les événements de la vie quotidienne et en pose les problèmes essentiels » et qui, « terre à terre et souvent moralisateur », annonce le roman réaliste et le roman à thèse[106] ; de l'autre, la seconde bohème, dont le journal intime à la manière romantique (comme chez Courbet la peinture intimiste de l'univers familier du peintre) se convertit en roman réaliste lorsque, avec *Les Scènes de la vie de bohème* de Murger et surtout *Les Aventures de Mariette* et *Chien-Caillou* de Champfleury, il enregistre de manière fidèle la réalité souvent sordide de la vie des rapins faméliques, leurs mansardes, leurs gargotes, leurs amours (« C'est en réalité la vie la plus triste, écrit Champfleury dans une lettre de 1847, que de ne pas dîner, de n'avoir pas de bottes et de faire là-dessus des quantités de paradoxes »).

En abordant un tel sujet, Flaubert ne s'affronte pas seulement à Murger et Champfleury, qui ne sont pas à sa mesure : il rencontre aussi Balzac, non seulement *Un Grand Homme de province à Paris*, histoire de neuf jeunes hommes pauvres, ou *Un Prince de la bohème*, mais surtout *Le Lys dans la vallée*. Le grand devancier est explicitement invoqué, dans l'œuvre même, à travers ce conseil de Deslauriers à Frédéric : « Rappelle-toi Rastignac dans la *Comédie humaine*. » Cette référence d'un personnage de roman à un autre personnage de roman marque l'accès du roman à la réflexivité qui, on le sait, est une des manifestations majeures de l'autonomie d'un champ : l'allusion à l'histoire interne du genre, sorte de clin d'œil à un lecteur capable de s'approprier cette histoire des œuvres (et pas seulement l'histoire racontée par l'œuvre), est d'autant plus significative qu'elle s'inscrit dans un roman qui enferme lui-même une référence, négative, à Balzac. A la façon de Manet, qui introduit dans une tradition d'imitation assez scolaire une forme d'imitation distancée, ironique, voire parodique, Flaubert manifeste à l'égard du père fondateur du genre une révérence délibérément ambiguë, à la juste mesure de l'admiration ambivalente qu'il lui voue : comme pour mieux montrer son refus de l'esthétique balzacienne, il prend un sujet typique de Balzac mais dont il fait disparaître toutes les résonances balzaciennes, attestant ainsi qu'on peut faire un roman sans faire du Balzac ou même, comme aimaient à dire les défenseurs du Nouveau Roman, qu'« on ne peut plus désormais faire du Balzac » (ou du Walter Scott, comme dans la *Légende de saint*

Julien des *Trois Contes*, où l'intention parodique est marquée par des allusions directes). Comme les références de Manet aux grands maîtres du passé, Giorgione, Titien ou Vélasquez, les références de Flaubert disent à la fois la révérence et la distance, marquant cette rupture dans la continuité ou cette continuité dans la rupture qui fait l'histoire d'un champ parvenu à l'autonomie. Complexité de la révolution artistique : sous peine de s'exclure du jeu, on ne peut révolutionner un champ qu'en mobilisant ou en invoquant les acquis de l'histoire du champ, et les grands hérésiarques, Baudelaire, Flaubert ou Manet, s'inscrivent explicitement dans l'histoire du champ, dont ils maîtrisent le capital spécifique beaucoup plus complètement que leurs contemporains, les révolutions prenant la forme d'un retour aux sources, à la pureté des origines.

Flaubert ne rivalise pas avec Balzac (l'émulation est une sorte d'identification vaincue qui conduit à la dissolution dans l'altérité) et ses choix profonds ne doivent sans doute rien à la recherche de la distinction. Le travail nécessaire pour « faire du Flaubert » – et faire Flaubert – implique une prise de distance par rapport à Balzac qui n'a pas besoin d'être voulue comme telle. Même si l'on ne peut totalement exclure, ni chez Flaubert ni chez Manet, l'intention de mystifier le lecteur ou le spectateur, par le jeu de l'ironie, ou de la parodie : comment par exemple ne pas voir dans *Un Cœur simple* une parodie affectueuse de George Sand ? Et l'on sait que Flaubert avait prévu de présenter le *Dictionnaire des idées reçues*, dans une préface, « de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui ou non ».

En mettant la référence à Rastignac dans la bouche de Deslauriers, incarnation accomplie du petit-bourgeois, Flaubert autorise à voir dans Frédéric – comme tout le suggère par ailleurs – la « contrepartie » (comme disent les logiciens) de Rastignac, ce qui ne veut pas dire un Rastignac raté, ni même un anti-Rastignac, mais plutôt un équivalent de Rastignac dans un autre monde possible, celui que crée Flaubert, et qui, en tant que tel, fait concurrence à celui de Balzac[107]. Frédéric s'oppose à Rastignac dans l'univers des mondes littéraires possibles, qui existe réellement, au moins dans l'esprit des commentateurs, mais aussi dans celui de l'écrivain digne de ce nom. Ce qui sépare l'écrivain « conscient » de l'écrivain « naïf », c'est en effet qu'il maîtrise assez bien l'espace des possibles pour pressentir la signification que le possible qu'il est en train de réaliser risque de recevoir de sa mise en relation avec d'autres possibles, et pour éviter les rencontres indésirables, propres à en détourner l'intention. A preuve cette note de Flaubert, dans le carnet publié par Mme Durry : « Prendre garde au *Lys dans la vallée*. » Et Flaubert pouvait-il ne pas penser aussi à *Dominique* de Fromentin, et surtout à *Volupté* de Sainte-Beuve, un de ces lecteurs anticipés que tout écrivain porte en lui et pour qui il écrit même et surtout lorsque c'est contre eux qu'il écrit : « J'avais fait *L'Éducation sentimentale* en partie pour Sainte-Beuve. Il est mort sans en connaître une ligne[108]. » Et comment n'aurait-il pas eu à l'esprit *Les Forces perdues* de Maxime Du Camp, ce livre empruntant à des souvenirs communs, qui paraît en 1866 et dont il dit à George Sand qu'il ressemble par bien des côtés à *L'Éducation* à laquelle il travaille[109] ?

Mais ce n'est pas tout. En choisissant d'écrire, avec l'impassibilité du paléontologue et le raffinement du parnassien, le roman du monde *moderne*, sans écarter aucun des événements brûlants qui divisent le monde littéraire et le monde politique, la révolution de 1848, les débats artistiques du moment

(il y est question de « poètes ouvriers », d'art industriel, on y compare les « chansonnettes de villageois » aux « lyriques du XIX^e siècle »), il fait voler en éclats toute une série d'associations obligées : celle qui lie le roman dit « réaliste » à la « canaille littéraire » ou à la « démocratie », la « vulgarité » des objets à la « bassesse » du style ou le « réalisme » du sujet au moralisme humaniste. Il brise du même coup toutes les solidarités fondées sur l'adhésion à l'un ou l'autre des termes constitutifs des couples convenus de contraires : il se voue ainsi à décevoir, plus encore qu'avec *Madame Bovary*, tous ceux qui attendent de la littérature qu'elle démontre quelque chose, les défenseurs du roman moral comme les tenants du roman social, les conservateurs et les républicains, ceux qui sont sensibles à la trivialité du sujet comme ceux qui refusent la froideur esthétique du style et la platitude délibérée de la composition.

Cette série de ruptures de toutes les relations qui, comme des amarres, pouvaient rattacher l'œuvre à des groupes, à leurs intérêts et leurs habitudes de pensée, explique, mieux que la conjoncture, souvent invoquée, l'accueil que la critique fit au livre, sans doute un des plus mal reçus et aussi des plus mal lus de l'œuvre de Flaubert. Ruptures tout à fait analogues à celles qu'accomplit la science, mais qui ne sont pas voulues comme telles et qui s'opèrent au niveau le plus profond de la « poétique insciente », c'est-à-dire du travail d'écriture et du travail de l'inconscient social que favorise le travail sur la forme, instrument d'une anamnèse à la fois favorisée et limitée par la dénégation qu'implique la mise en forme. L'écriture n'a rien d'un épanchement, et il y a un abîme entre l'objectivation de Flaubert qui s'opère dans *L'Éducation* et la projection subjective de Gustave dans le personnage de Frédéric qu'y voient les commentateurs : « On n'écrit pas ce qu'on veut, dit Flaubert. Et c'est vrai. Maxime [Du Camp] écrit ce qu'il veut, lui, ou à peu près. Mais ce n'est pas écrire [110]. » Elle n'est pas davantage un pur enregistrement documentaire, comme semblent le croire ceux que l'on tient parfois pour ses disciples : « Goncourt est très heureux quand il a saisi dans la rue un mot qu'il peut coller dans un livre et moi très satisfait quand j'ai écrit une page sans assonances ni répétitions [111]. »

Mettre en forme

Ce n'est pas par hasard que le projet quasi explicite de cumuler des exigences et des contraintes qui, étant associées à des positions opposées dans l'espace littéraire (donc à des dispositions génératrices d'« antipathies » et d'« incompatibilités d'humeur », d'exclusions et d'exclusives), semblent inconciliables conduit, avec *L'Éducation sentimentale*, à une objectivation extraordinairement réussie (et quasi scientifique) des expériences sociales de Flaubert et des déterminations qui pèsent sur elles, y compris celles qui tiennent à la position contradictoire de l'écrivain dans le champ du pouvoir. Le travail d'écriture conduit Flaubert à objectiver non seulement les positions auxquelles il s'oppose dans le champ et ceux qui les occupent (comme Maxime Du Camp, dont la liaison avec Mme Delessert lui fournit le schème générateur de la relation entre Frédéric et Mme Dambreuse), mais aussi, à travers le système des

relations qui l'unit aux autres positions, tout l'espace dans lequel il est lui-même inclus, donc sa propre position et ses propres structures mentales. Dans la structure chiasmatique qui se répète obsessionnellement tout au long de son œuvre, et sous les formes les plus diverses, personnages doubles, trajectoires croisées, etc.[112], et dans la structure même de la relation qu'il dessine entre Frédéric et les personnages repères de *L'Éducation sentimentale*, Flaubert objective la structure de la relation qui l'unit, en tant qu'écrivain, à l'univers des positions constitutives du champ du pouvoir ou, ce qui revient au même, à l'univers des positions homologues des précédentes dans le champ littéraire.

S'il est en mesure de dépasser, par son travail d'écrivain, des incompatibilités instituées dans le monde social, sous forme de groupes, cénacles, écoles, etc., et aussi dans les esprits (sans exclure le sien), sous forme de principes de vision et de division, tels ces couples de notions en -isme qu'il détestait tellement, c'est peut-être parce que, à la différence de l'indétermination passive de Frédéric, le refus actif de toutes les déterminations associées à une position déterminée dans le champ intellectuel[113], auquel il était incliné par sa trajectoire sociale et les propriétés contradictoires qui étaient à son principe, le prédisposait à une vue plus haute et plus ample de l'espace des possibles, et du même coup à un usage plus complet des libertés qu'en recelaient les contraintes.

Ainsi, loin d'anéantir le créateur par la reconstruction de l'univers des déterminations sociales qui s'exercent sur lui, et de réduire l'œuvre au pur produit d'un milieu au lieu d'y voir le signe que son auteur avait su s'en affranchir, comme semblait le craindre le Proust du *Contre Sainte-Beuve*, l'analyse sociologique permet de décrire et de comprendre le travail spécifique que l'écrivain a dû accomplir, à la fois contre ces déterminations et grâce à elles, pour se produire comme créateur, c'est-à-dire comme *sujet* de sa propre création. Elle permet même de rendre compte de la différence (ordinairement décrite en termes de *valeur*) entre les œuvres qui sont le pur produit d'un milieu et d'un marché et celles qui doivent produire leur marché et qui peuvent même contribuer à transformer leur milieu, grâce au travail d'affranchissement dont elles sont le produit et qui s'est accompli, pour une part, à travers l'objectivation de ce milieu.

Ce n'est pas par hasard si Proust n'est pas l'auteur absolument improductif qu'est le narrateur de la *Recherche*. Le Proust écrivain, c'est ce que devient le narrateur dans et par le travail qui produit la *Recherche*, et qui le produit comme écrivain. C'est cette rupture libératrice, et créatrice du créateur, que Flaubert a symbolisée en mettant en scène, sous la forme de Frédéric, l'impuissance d'un être manipulé par les forces du champ ; cela, dans l'œuvre même où il surmontait cette impuissance en évoquant l'aventure de Frédéric, et, à travers elle, la vérité objective du champ dans lequel il écrivait cette histoire et qui, par le conflit de ses pouvoirs concurrents, aurait pu le réduire, comme Frédéric, à l'impuissance.

L'invention de l'esthétique « pure »

La logique du double refus est au principe de l'invention de l'esthétique pure que Flaubert accomplit, mais dans un art qui, comme le roman, semble voué, à peu près au même degré que la peinture, où Manet fera une semblable révolution, à la recherche naïve de l'illusion de réalité. Le réalisme est en effet une révolution partielle et manquée : il ne met pas vraiment en question la confusion de la valeur esthétique et de la valeur morale (ou sociale) que Victor Cousin avait érigée en « théorie » et qui oriente encore le jugement de la critique lorsqu'elle attend d'un roman qu'il comporte une « leçon morale » ou lorsqu'elle condamne une œuvre pour son immoralité, son indécence ou son indifférence. S'il met en question l'existence d'une hiérarchie objective des sujets, c'est seulement pour l'inverser, dans un souci de réhabilitation ou de revanche (les critiques parlent d'une « rage de rabaisser »), et non pour l'abolir. C'est pourquoi on tend à le reconnaître à la nature des milieux sociaux représentés plutôt qu'à la manière plus ou moins « basse » ou « vulgaire » de les représenter (qui va souvent de pair) : « Le réalisme, au moment où on commence à employer ce mot, n'eut qu'un sens : l'apparition dans le roman de personnages jusque-là méprisés […]. Le réalisme, *La Revue des Deux Mondes* l'affirme, c'est la "peinture des mondes spéciaux et des demi-mondes"[114]. » Ainsi Murger lui-même est perçu comme réaliste parce qu'il présente des « sujets médiocres », des héros qui s'habillent mal, parlent irrespectueusement de tout et ignorent les convenances.

Ce lien privilégié avec une catégorie particulière d'objets, Flaubert doit le rompre pour généraliser et radicaliser la révolution partielle qu'a opérée le réalisme. C'est ainsi notamment que, comme fera Manet affronté à un problème semblable, il peint à la fois, et parfois dans le même roman, le plus haut et le plus bas, le plus noble et le plus vulgaire, la bohème et le grand monde. Comme Manet (dans un tableau comme *La Femme aux seins nus*, par exemple), il subordonne l'intérêt littéral et littéraire pour le sujet à l'intérêt pour la représentation, il sacrifie la sensualité ou la sentimentalité à la sensibilité au medium littéraire ou pictural – ce qui le conduit à refuser les sujets qui le touchent trop émotionnellement ou à les traiter de manière à en rabaisser l'intérêt dramatique, par une sorte d'effet de *sourdine*.

Si le regard pur peut attacher un intérêt spécial aux objets socialement désignés comme haïssables ou méprisables (tels le serpent de Boileau ou la charogne de Baudelaire), en raison du défi qu'ils représentent et de la prouesse qu'ils appellent, il ignore délibérément toutes les différences non esthétiques entre les objets et il peut trouver dans l'univers bourgeois, en raison notamment du lien privilégié qui l'unit à l'art bourgeois, une occasion particulière d'affirmer son irréductibilité. « Il n'y a pas en littérature, dit Flaubert, de beaux sujets d'art et […] Yvetot donc vaut Constantinople[115]. » La révolution esthétique ne peut s'accomplir qu'esthétiquement[116] : il ne suffit pas de constituer comme beau ce qu'exclut l'esthétique officielle, de réhabiliter les sujets modernes, bas ou médiocres ; il faut affirmer le pouvoir qui appartient à l'art de tout constituer esthétiquement par la vertu de la forme (« bien écrire le médiocre »), de tout transmuer en œuvre d'art par l'efficace propre de l'écriture. « C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses[117]. »

Mais il ne suffit pas davantage, comme les parnassiens, ou même Gautier, d'affirmer le primat de la forme pure qui, devenant à elle-même sa fin, ne dit plus rien qu'elle-même. Sans doute pourrait-on m'opposer ici le fameux « livre sur rien », qui enchantait les théoriciens du Nouveau Roman et les sémiologues, ou, du côté de Baudelaire, le passage souvent cité de son article consacré à Gautier dans *L'Anthologie des poètes français* de Crépet : « La Poésie […] n'a d'autre but qu'Elle-même ; […] et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit pour le plaisir d'écrire un poème[118]. » Dans les deux cas, on se condamne à une lecture partielle, et mutilée, si l'on ne tient pas ensemble les deux faces d'une vérité qui se détermine et se définit en s'opposant à deux erreurs opposées : ainsi, contre tous ceux qui « se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile », bref, contre « l'hérésie de l'enseignement », commune aux romantiques et aux réalistes, et ses corollaires, « les hérésies de la passion, de la vérité, de la morale[119] », Baudelaire se range du côté de Gautier. Mais, dans l'éloge même, il se dissocie imperceptiblement de Gautier, en lui prêtant (par une stratégie tout à fait classique dans les préfaces) une conception de la poésie qui n'a rien de formaliste, la sienne : « Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté [le style et la connaissance de la langue], Gautier unit une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le *verbe*, quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard : Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire[120]. »

Ce n'est pas, il me semble, solliciter le sens de la dernière phrase que d'y voir le programme d'une esthétique fondée sur la conciliation de possibles indûment séparés par la représentation dominante de l'art : *un formalisme réaliste*. Que dit en effet Baudelaire ? Paradoxalement, c'est le travail pur sur la forme pure, exercice formel par excellence, qui fait surgir, comme par magie, un réel plus réel que celui qui se donne immédiatement aux sens et auquel s'arrêtent les amoureux naïfs du réel, quitte à lui imposer du dehors des significations morales ou politiques qui, à la façon de la légende d'un tableau, orientent le regard et le détournent de l'essentiel. A la différence des parnassiens et de Gautier, Baudelaire entend abolir la distinction entre la forme et le fond, le style et le message : il demande à la poésie d'intégrer l'esprit et l'univers conçu comme un réservoir de symboles dont le langage peut ressaisir le sens caché en puisant dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie. La recherche divinatoire des équivalences entre les données des sens permet de leur restituer « l'expansion des choses infinies » en leur conférant, par la puissance de l'imagination et par la grâce du langage, la valeur de symboles capables de se fondre dans l'unité spirituelle d'une essence commune. Ainsi, au lyrisme sentimental du romantisme (français au moins), qui conçoit la poésie comme l'expression raffinée des sentiments, et à l'objectivisme pictural et descriptif de Gautier et du Parnasse, qui renoncent à la recherche d'une pénétration réciproque de l'esprit et de la nature, Baudelaire oppose une sorte de mysticisme de la sensation élargie par le jeu du langage : réalité autonome, sans autre référent qu'elle-même, le poème est une création indépendante de la création,

et pourtant unie à elle par des liens profonds, qu'aucune science positive n'aperçoit, et qui sont aussi mystérieux que les correspondances unissant entre eux les êtres et les choses.

C'est le même formalisme réaliste que défend Flaubert, avec de tout autres attendus, et dans un cas particulièrement difficile, le roman semblant voué à la recherche de l'effet de réel au moins aussi rigoureusement que la poésie à l'expression du sentiment. Sa maîtrise de toutes les exigences de la forme lui permet d'affirmer presque sans limite le pouvoir qui lui appartient de constituer esthétiquement n'importe quelle réalité du monde, y compris celles dont, historiquement, le réalisme a fait son objet d'élection. Plus, c'est, comme on l'a vu, dans et par le travail sur la forme que s'effectue l'évocation (au sens fort de Baudelaire) de ce réel plus réel que les apparences sensibles livrées à la simple description réaliste. « De la forme naît l'idée » : le travail de l'écriture n'est pas simple exécution d'un projet, pure mise en forme d'une idée préexistante, comme le croit la doctrine classique (et comme l'enseigne encore l'Académie de peinture), mais une véritable recherche, semblable en son ordre à celle que pratiquent les religions initiatiques, et destinée en quelque sorte à créer les conditions favorables à l'évocation et au surgissement de l'idée, qui n'est autre chose, en ce cas, que le réel. Refuser les conventions et les convenances stylistiques du roman établi et en rejeter le moralisme et le sentimentalisme, c'est tout un. C'est à travers le travail sur la langue, qui implique à la fois et tour à tour résistance, lutte, et soumission, remise de soi, qu'opère la magie évocatoire qui, comme une incantation, fait surgir le réel. C'est lorsqu'il parvient à se laisser posséder par les mots que l'écrivain découvre que les mots pensent pour lui et lui découvrent le réel.

La recherche que l'on peut dire formelle sur la composition de l'œuvre, sur l'articulation des histoires des différents personnages, sur la correspondance entre les milieux ou les situations et les conduites ou les « caractères », aussi bien que sur le rythme ou la couleur des phrases, sur les répétitions et les assonances qu'il faut chasser, les idées reçues et les formes convenues qu'il faut éliminer, fait partie des conditions de la production d'un effet de réel bien plus profond que celui que les analystes désignent d'ordinaire par ce nom. Sous peine de voir l'effet d'une sorte de miracle parfaitement inintelligible dans le fait que l'analyse puisse découvrir dans l'œuvre – comme je l'ai fait pour *L'Éducation sentimentale* – des structures profondes inaccessibles à l'intuition ordinaire (et à la lecture des commentateurs), il faut bien admettre que c'est à travers ce travail sur la forme que se projettent dans l'œuvre ces structures que l'écrivain, comme tout agent social, porte en lui à l'état pratique, sans en détenir véritablement la maîtrise, et que s'accomplit l'anamnèse de tout ce qui reste enfoui d'ordinaire, à l'état implicite ou inconscient, sous les automatismes du langage qui tourne à vide.

Enfin, faire de l'écriture une recherche inséparablement formelle et matérielle visant à inscrire dans les mots les plus capables de l'évoquer, par leur forme même, l'expérience intensifiée du réel qu'ils ont contribué à produire dans l'esprit même de l'écrivain, c'est obliger le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel qui se situent à la fois dans l'ordre du sens et dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser, comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens ; c'est le contraindre ainsi à y découvrir la vision intensifiée du réel qui y a été inscrite par l'évocation incantatoire impliquée dans le travail de l'écriture.

On peut citer ici un critique du temps, Henry Denys, qui dit bien, par la comparaison avec la peinture, l'effet qu'a pu produire le premier roman de Flaubert : « … il contient des pages éblouissantes d'audace et de vérité. Aussi les éternels amis de cette fiction aux doigts roses dont la tête repose dans le clair-obscur, le reste du corps dans des flots de gaze, seront peut-être offensés par une lumière trop vive : le long usage de verres trompeurs leur a fait un regard faible, indécis et superficiel[121]. » Et c'est sans doute parce qu'il réussit vraiment à obtenir du lecteur, par la force propre de l'écriture, ce regard intensifié sur une représentation intensifiée du réel, et d'un réel méthodiquement écarté par les conventions et les convenances ordinaires, que Flaubert (comme Manet, qui fait à peu près la même chose dans son ordre) suscite l'indignation de lecteurs au demeurant pleins d'indulgence pour des ouvrages dépourvus de la magie évocatoire de son écriture. Ainsi s'explique sans doute que les critiques, pourtant habitués à l'érotisme mièvre des romanciers « honnêtes » et des peintres pompiers, aient été si nombreux à dénoncer ce qu'ils appelaient le « sensualisme » de Flaubert.

Les conditions éthiques de la révolution esthétique

La révolution du regard qui s'accomplit dans et par la révolution de l'écriture suppose et suscite à la fois une rupture du lien entre l'éthique et l'esthétique, qui va de pair avec une conversion totale du style de vie. Cette conversion, qui s'accomplit dans l'esthétisme du style de vie artiste, les réalistes de la seconde bohème ne pouvaient que l'accomplir à demi, parce qu'ils étaient enfermés dans la question des rapports entre l'art et la réalité, entre l'art et la morale, mais aussi et surtout dans les limites de leur éthos petit-bourgeois, qui les empêchait d'en accepter les implications éthiques. Tous les partisans de l'art social, qu'il s'agisse de Léon Vasque parlant de *Mademoiselle de Maupin*, de Vermorel jugeant Baudelaire ou de Proudhon stigmatisant les mœurs des artistes, voient très clairement les fondements éthiques de la nouvelle esthétique : ils dénoncent la perversion d'une littérature qui « devient vénérienne et tourne à l'aphrodisiaque » ; ils condamnent les « chantres du laid et de l'immonde », réunissant les « ignominies morales » et les « corruptions physiques » ; ils s'indignent tout spécialement de ce qu'il y a de méthode et d'artifice dans cette « dépravation […] froide, raisonnée, recherchée avec effort[122] ». Scandale de la complaisance perverse, mais scandale aussi de l'indifférence cynique à l'infâme ou au scandaleux. Tel critique, dans un article sur *Madame Bovary* et le « roman physiologique », reproche à l'imagination picturale de Flaubert de « se renfermer dans le monde physique comme dans un immense atelier peuplé de modèles qui ont tous la même valeur à ses yeux[123] ».

De fait, le regard pur qu'il s'agit alors d'*inventer* (au lieu de se contenter de le mettre en œuvre, comme aujourd'hui), au prix d'une rupture des liens entre l'art et la morale, exige une posture d'impassibilité, d'indifférence et de détachement, voire de désinvolture cynique qui est aux antipodes de la double ambivalence, faite d'horreur et de fascination, du petit-bourgeois à l'égard des « bourgeois » et

du « peuple ». C'est par exemple la violente humeur anarchiste de Flaubert, son sens de la transgression et de la blague en même temps que cette capacité de se tenir à distance qui lui permettent de tirer les plus beaux effets esthétiques de la description simple de la misère humaine. Ainsi, lorsqu'il regrette que, avec *Les Amoureux de Sainte-Périne*, Champfleury ait gâché un beau sujet : « Je ne vois pas ce qu'il [le sujet] a de comique ; moi je l'aurais fait atroce et lamentable[124]. » Et l'on peut encore évoquer cette lettre dans laquelle il encourage Feydeau, alors auprès de sa femme mourante, à tirer un parti artistique de cette expérience : « Tu as vu et tu vas voir de beaux tableaux, et tu pourras faire de bonnes études. C'est chèrement les payer. Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre cœur. La race des gladiateurs n'est pas morte : tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies[125]. »

L'esthétisme poussé à sa limite tend vers une sorte de neutralisme moral, qui n'est pas loin d'un nihilisme éthique. « Le seul moyen de vivre en paix, c'est de se placer tout d'un bond au-dessus de l'humanité entière, et de n'avoir avec elle rien de commun qu'un rapport d'œil. Cela scandaliserait les Pelletan, les Lamartine et toute la race stérile et *sèche* (inactive dans le bien comme dans l'idéal) des humanitaires, républicains, etc. – Tant pis ! Qu'ils commencent par payer leurs dettes avant de prêcher la charité. Par être seulement honnêtes, avant de vouloir être vertueux. La Fraternité est une des plus belles inventions de l'hypocrisie sociale[126]. » Cette liberté à l'égard des convenances morales et des conformismes humanitaires qui enferment les gens « convenables » dans le pharisaïsme est sans doute ce qui unit profondément le groupe des convives des dîners Magny, où, entre des anecdotes littéraires et des histoires obscènes, on affirme la séparation de l'art et de la morale. C'est elle qui fonde l'affinité particulière entre Baudelaire et Flaubert, que ce dernier invoque lorsqu'il écrit à Ernest Feydeau, pendant la rédaction de *Salammbô* : « J'arrive aux tons un peu foncés. On commence à marcher dans les tripes et à brûler les mourants. Baudelaire sera content ! » Et l'aristocratisme esthète qui s'affirme ici sur le mode de la boutade provocatrice se trahit, de manière plus discrète et sans doute plus authentique, dans tel jugement sur Hugo (très proche de ceux que formulait Baudelaire) : « Pourquoi a-t-il affiché parfois une morale si bête et qui l'a tant rétréci ? Pourquoi la politique ? Pourquoi l'Académie ? les idées reçues ! l'imitation, etc.[127] » Ou sur Erckmann-Chatrian : « Est-ce assez pignouf ? Voilà deux cocos qui ont l'âme bien plébéienne[128]. »

Ainsi, l'invention de l'esthétique pure est inséparable de l'invention d'un nouveau personnage social, celui du grand artiste professionnel qui réunit en une combinaison aussi fragile qu'improbable le sens de la transgression et de la liberté à l'égard des conformismes et la rigueur d'une discipline de vie et de travail extrêmement stricte, qui suppose l'aisance bourgeoise et le célibat[129] et qui caractérise plutôt le savant ou l'érudit. Les grandes révolutions artistiques ne sont le fait ni des dominants (temporellement) qui, ici comme ailleurs, ne trouvent rien à redire à un ordre qui les consacre, ni des dominés tout court, que leurs conditions d'existence et leurs dispositions condamnent souvent à une pratique routinière de la littérature et qui peuvent fournir des troupes aussi bien aux hérésiarques qu'aux gardiens de l'ordre symbolique. Elles incombent à ces êtres bâtards et inclassables dont les dispositions aristocratiques associées souvent à une origine sociale privilégiée et à la possession d'un grand capital symbolique (dans le cas de Baudelaire et de Flaubert le prestige sulfureux d'emblée assuré par le scandale)

soutiennent une profonde « impatience des limites », sociales mais aussi esthétiques, et une intolérance hautaine de toutes les compromissions avec le siècle. « La recherche d'un honneur quelconque me semble d'ailleurs un acte de modestie incompréhensible[130]. »

Cette distance à toutes les positions qui favorise l'élaboration formelle, c'est le travail sur la forme qui l'inscrit dans l'œuvre même : c'est l'élimination impitoyable de toutes les « idées reçues », de tous les lieux communs typiques d'un groupe et de tous les traits stylistiques propres à marquer ou à trahir l'adhérence ou l'adhésion à l'une ou l'autre des positions ou prises de position attestées ; c'est l'usage méthodique du style indirect libre qui laisse indéterminée, autant qu'il se peut, la relation du narrateur aux faits ou aux personnes dont parle le récit. Mais rien n'est plus révélateur du point de vue de Flaubert que *l'ambiguïté même du point de vue* qui se marque dans la *composition* si caractéristique de ses œuvres : ainsi de *L'Éducation sentimentale*, à qui les critiques ont souvent reproché d'être faite d'une série de « morceaux juxtaposés au récit », du fait de l'absence d'une hiérarchie claire des détails et des incidents[131]. Comme le fera Manet, Flaubert abandonne la perspective unifiante, prise à partir d'un point de vue fixe et central, au profit de ce que l'on pourrait appeler, avec Panofsky, un « espace agrégatif », en entendant par là un espace fait de morceaux juxtaposés et sans point de vue privilégié. Dans une lettre à Huysmans à propos des *Sœurs Vatard*, il écrit : « Il manque aux *Sœurs Vatard*, comme à *L'Éducation sentimentale*, la fausseté de la perspective ! Il n'y a pas progression d'effet[132]. » Et l'on se rappelle la déclaration qu'il fit un jour à Henry Céard, toujours à propos de *L'Éducation* : « C'est un livre condamné, mon bon ami, parce qu'il ne fait pas ça : et joignant ses mains longues et élégantes dans leur robustesse, il simula une construction en pyramide[133]. » Le refus de la construction pyramidale, c'est-à-dire de la convergence ascendante vers une idée, une conviction, une conclusion, enferme par soi un message, et sans doute le plus important, c'est-à-dire une vision – pour ne pas dire une philosophie – de l'histoire, au double sens du mot. Bourgeois furieusement anti-bourgeois, Flaubert est en même temps totalement dénué d'illusions sur le « peuple » (bien que Dussardier, plébéien sincère et désintéressé, qui, croyant défendre la République, tue un héroïque insurgé, soit, innocent abusé, la seule figure lumineuse de *L'Éducation*). Mais, dans son désenchantement absolu, il conserve une conviction absolue, qui concerne la tâche de l'écrivain. Contre tous les prêcheurs à la belle âme issus de Lamennais (antithèse de Barbès dont il dit à George Sand : « il aimait la liberté, celui-là, et sans phrases, en homme de Plutarque »), il affirme, de la seule manière conséquente, c'est-à-dire *sans phrases*, et par la seule structure de son discours, son refus d'accorder au lecteur les satisfactions trompeuses que lui offre le faux humanisme pharisien des vendeurs d'illusions. Ce texte qui, en refusant de « faire la pyramide » et d'« ouvrir des perspectives », s'affirme comme un discours sans au-delà, et d'où l'auteur s'est effacé, mais comme un Dieu spinoziste, immanent et coextensif à sa création, c'est bien là le point de vue de Flaubert.

---

1. Sans doute la haine des « bourgeois » et des « philistins » était-elle devenue un lieu commun littéraire avec les romantiques qui, écrivains, artistes ou musiciens, ne cessent de proclamer leur dégoût pour la société et l'art qu'elle commande et consomme (cf. la revue *Romantisme*, n° 17-18, 1977) ; mais on ne peut pas ne pas constater que l'indignation et la révolte revêtent, sous le second

Empire, une violence sans précédent, que l'on doit mettre en relation avec les triomphes de la bourgeoisie et le développement extraordinaire de la bohème artistique et littéraire.

2. L. Bergeron, les *Capitalistes en France (1780-1914)*, Paris, Gallimard, coll. « Archives », 1978, p. 77.
3. *Ibid.*, p. 195.
4. Cité par A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 342.
5. Dans une note retrouvée parmi les papiers de la famille impériale « au sujet des encouragements à donner aux gens de lettres », Sainte-Beuve écrit : « La littérature en France est aussi une démocratie, ou du moins elle l'est devenue. La très grande majorité des gens de lettres sont des travailleurs, des ouvriers d'une certaine condition, vivant de leur plume. On n'entend parler ici ni des lettrés qui appartiennent à l'Université, ni de ceux qui font partie de l'Académie, mais de la très grande majorité des écrivains composant ce qu'on appelle la presse littéraire » (Sainte-Beuve, *Premiers Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1886-1891, t. III, p. 59 *sq.* ; voir aussi *Nouveaux Lundis*, Paris, Calmann-Lévy, 1867-1879, t. IX, p. 101 *sq.*, où Sainte-Beuve parle d'« ouvrier littéraire »).
6. J. Richardson, *Princess Mathilde*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1969, et aussi F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX^e siècle*, Paris, Paul Delaplane, 1912.
7. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 115.
8. *Ibid.*
9. Sur ce point, on pourra lire notamment L. O'Boile, « The Problem of Excess of Educated Men in Western Europe, 1800-1850 », *The Journal of Modern History*, vol. XLII, n° 4, 1970, p. 471-495, et « The Democratic Left in Gennany, 1848 », *The Journal of Modern History*, vol. XXXII, n° 1, 1961, p. 374-383.
10. A. Prost, *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, A. Colin, 1968.
11. Lettre de Jules Buisson à Eugène Crépet, citée *in* C. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987, p. 41.
12. L'homologie de position contribue sans doute à expliquer la propension de l'artiste moderne à identifier son destin social à celui de la prostituée, « travailleur libre » du marché des échanges sexuels.
13. On voit là un exemple de la simplification que commettent ceux qui pensent les transformations des sociétés modernes comme des processus linéaires et unidimensionnels, tels que le « processus de civilisation » de Norbert Elias : ils réduisent à un progrès unilatéral des évolutions complexes qui, lorsqu'elles concernent les modes de domination, sont toujours ambiguës, à double face, la régression du recours à la violence physique étant par exemple compensée par une progression de la violence symbolique et de toutes les formes douces de contrôle.
14. H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Delmas, 1952, p. 16.
15. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 26.
16. G. Flaubert, *Corr.*, C., t. VI, p. 161.
17. G. Flaubert, 29 avril 1871, *Corr.*, C., t. VI, p. 229-230.
18. E. Bazire, *Manet*, Paris, 1884, p. 44-45, cité in *Manet. Catalogue de l'exposition de 1983*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 226.
19. G. Flaubert, Préface aux *Dernières Chansons* de L. Bouilhet, 20 juin 1870, cité in *Corr.*, C., t. VI, Appendice 2, p. 477.
20. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 22 septembre 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 437.
21. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 212-213.
22. E. Caramaschi, *Réalisme et Impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Pise, Libreria Goliardica, Paris, Nizet, s. d., p. 96.
23. G. Flaubert, 26 janvier 1862, *Corr.*, P., t. III, p. 203.
24. G. Flaubert, Lettre à J. Sandeau, 26 janvier 1862, *Corr.*, P., t. III, p. 202.
25. C. Baudelaire, Lettre à Gustave Flaubert, 31 janvier 1862, citée *in* C. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire*, *op. cit.*, p. 445.
26. Sur la candidature à l'Académie, comme sur tout ce qui concerne l'entreprise baudelairienne, et en particulier les rapports avec les éditeurs, on lira C. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire*, *op. cit.* et aussi H. J. Martin et R. Chartier (éd.), *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Paris, Promodis, 1984 ; et sur Flaubert, R. Descharmes, « Flaubert et ses éditeurs, Michel Lévy et Georges Charpentier », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911, p. 364-393 et 627-663.

27. C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 79-80 ; cf. aussi, à propos de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 106.

28. *Ibid.*, t. II, p. 231-234.

29. *Ibid.*, t. II, p. 38, 41.

30. C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 79-80 ; cf. aussi, à propos de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 246.

31. C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 79-80 ; cf. aussi, à propos de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 80.

32. *Ibid.*, t. II, p. 183.

33. C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 79-80 ; cf. aussi, à propos de Gautier, *ibid.*, t. II, p. 333.

34. *Ibid.*, t. II, p. 43.

35. Il faut dire toutefois que Flaubert a beaucoup de démêlés avec Lévy, alors qu'il entretient des relations d'amitié avec Charpentier dont la maison est un des lieux de rassemblement de l'avant-garde littéraire et artistique (cf. par exemple E. Bergerat, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, Bibl. Charpentier, 1911-1913, t. II, p. 323).

36. G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, mi-novembre 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 448.

37. G. Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, Librairie Hachette, 1865 (article « E. About »), et L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, Paris, Nizet, 1971, p. 290-293.

38. F. Strowski, *Tableau de la littérature française au XIX^e^ siècle, op. cit.*, p. 337-341.

39. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…, op. cit.*, p. 115-118.

40. C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 39.

41. Pierre Dupont était, après Béranger, le chansonnier le plus célèbre au milieu du siècle. Poète romantique dans sa jeunesse, lauréat de l'Académie en 1842, il se révèle comme « poète villageois » en 1845, notamment avec sa chanson, *Les Bœufs*, qui est alors connue de tous. Il récite ses poèmes dans les cafés littéraires fréquentés par la bohème et, entrant dans le mouvement populaire, écrit des chants révolutionnaires, à la veille de 1848, pour devenir le barde de la nouvelle république. Il est arrêté et condamné après le coup d'État. Ses œuvres sont publiées en 1851, sous le titre de *Chants et Chansons*, avec une préface de Baudelaire. Gustave Mathieu, ami et imitateur de Dupont, né à Nevers et membre du groupe berrichon qui se rassemblait autour de George Sand, connaît une grande réputation littéraire après 1848, notamment à cause de ses poèmes politiques qui, comme ceux de Dupont, étaient chantés par Darcier dans les cabarets de la rive gauche (cf. E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1811-1857*, Paris, Fortemoing, 1913).

42. Les « poètes-ouvriers » fleurissent dans les années qui précèdent 1848. Ainsi, Charles Poncy, maçon de Toulon, publie dans *L'Illustration* des poèmes qui connaissent un très grand succès, suscitant l'apparition de toute une production de chants socialistes qui ne sont souvent que des imitations fades et maladroites de Hugo, Barbier et Ponsard.

43. C. Pichois et J. Ziegler, *Baudelaire, op. cit.*, p. 219.

44. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, Paris, Hachette, 1913, p. 9.

45. E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1841-1857, op. cit.*

46. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Conard, p. 577, 581, 629, 630.

47. C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1976, p. 137.

48. B. Russell, « The Superior Virtue of the Oppressed », *The Nation*, 26 juin 1937, et Champfleury, *Sensations de Josquin*, p. 215, cités par R. Cherniss, « The Antinaturalists », *in* G. Boas (éd.), *Courbet and the Naturalistic Movement*, New York, Russell and Russell, 1967, p. 97.

49. On a vu que, dans une lettre du 31 janvier 1862, où il répondait à Flaubert exprimant son « ébahissement » devant sa candidature à l'Académie, Baudelaire manifestait la conscience d'une solidarité.

50. G. Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes, 30 octobre 1856, *Corr.*, P., t. II, p. 633-634.

51. G. Flaubert, Lettre à E. de Goncourt, 1^er^ mai 1879, *Corr.*, C., t. VIII, p. 263.

52. G. Flaubert, Lettre à Renan, 13 décembre 1876, *Corr.*, C., t. VII, p. 368.

53. G. Flaubert, Lettre à George Sand, mai 1867, *Corr.*, P., t. III, p. 642.

54. G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, 17 août 1861, *Corr.*, P., t. III, p. 170.

55. T. Gautier, *Histoire du romantisme*, cité par P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, p. 20.

56. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 154-155.

57. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 19 septembre 1868, *Corr.*, P., t. III, p. 805.

58. G. Flaubert, Lettre à Mme Roger des Genettes, été 1864, *Corr.*, P., t. III, p. 402.

59. C. Baudelaire, Lettre à Barbey, 9 juillet 1860, citée *in* C. Pichois, *Baudelaire. Études et témoignages*, *op. cit.*, p. 177.

60. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 12 décembre 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 458.

61. G. Flaubert, Lettre au comte René de Maricourt, 4 janvier 1867, *Corr.*, C., t. V, p. 264. Le rapport ambivalent qu'ils entretiennent avec le public bourgeois et avec les auteurs qui acceptent de le servir explique sans doute en partie que, à l'exception de Bouilhet et de Théodore de Banville, les tenants de l'art pour l'art aient connu des échecs retentissants au théâtre, comme Flaubert et les Goncourt, ou que, comme Gautier et Baudelaire, ils aient gardé nombre de livrets et de scénarios dans leurs cartons.

62. M. Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris, Hachette, 1895, p. 120, cité par M. C. Schapira, « L'aventure espagnole de Théophile Gautier », *in* R. Bellet (éd.), *L'Aventure dans la littérature populaire au XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 1985, p. 21-42 (sur les relations entre Gautier et Girardin, voir spécialement les pages 22 à 25).

63. G. Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 30 septembre 1855, *Corr.*, P., t. II, p. 598. Cette lettre est une occasion de vérifier, une fois de plus, l'importance du capital social de Flaubert : Mme Stroehlin, amie intime de la mère de Flaubert, sa voisine à Rouen, était « bien en cour auprès des autorités impériales ». Bouilhet, à la différence de Flaubert, semble avoir été totalement dépourvu de capital social et, ce qui va souvent de pair, des dispositions qui permettent d'en acquérir (comme Flaubert le lui reproche à plusieurs reprises).

64. G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, 15 mai 1859, *Corr.*, P., t. III, p. 22.

65. Par le seul effet du regroupement thématique, le très bel ouvrage d'Albert Cassagne en donne une preuve écrasante : on peut lire par exemple les jugements sur le suffrage universel ou sur l'instruction du peuple, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 195-198.

66. Ainsi, les Goncourt, qui évoquent longuement les contradictions de l'artiste moderne (E. et J. de Goncourt, *Charles Demailly*, Paris, Fasquelle, 1913, p. 164-171), représentent la bohème comme une sorte de prolétariat littéraire qui, « condamné à la misère par la baisse du salaire littéraire », offre au « petit journal » une sorte d'armée révolutionnaire, « nue, mal nourrie, sans souliers », toute prête à partir en guerre contre « l'aristocratie des lettres » (*op. cit.*, p. 24-25).

67. G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, 23 juillet 1839, *Corr.*, C., t. I, p. 54 ; voir aussi lettre à Gourgaud-Dugazon, 22 janvier 1842, *ibid.*, p. 93.

68. A. C. Flaubert, Lettre à Gustave Flaubert, 29 août 1840, *Corr.*, P., t. I, p. 68. Et un exemple de plaisanteries antiprudhommesques chez le très jeune Gustave : « Je vais répondre à ta lettre et comme disent certains farceurs je mets la main à la plume pour vous écrire » (G. Flaubert, Lettre à Ernest Chevalier, 28 septembre 1834, *Corr.*, P., t. I, p. 15 ; voir aussi, *ibid.*, p. 18 et 27).

69. En fait, il semble que Flaubert ait été plutôt bon élève (sans être aussi « brillant » que Bouilhet). Et il pourrait avoir été marqué surtout par une expérience très amère de ses années d'internat (pensionnaire de 1832 à 1838, puis externe, il quitte le Collège en 1839 à la suite d'une révolte dont il a pris la tête) : « Dès douze ans, on me plaça dans un Collège : là, j'y vis le raccourci du monde, ses vices en miniature, ses germes de ridicule, ses petites passions, ses petites coteries, sa petite cruauté ; j'y vis le triomphe de la force, mystérieux emblème de la puissance de Dieu » (G. Flaubert, *Œuvres de jeunesse*, t. II, p. 270, cité par J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, 1831-1845*, Paris, A. Colin, 1962, p. 221). « Je fus au collège dès l'âge de dix ans et j'y contractai de bonne heure une profonde aversion pour les hommes. Cette société d'enfants est aussi cruelle pour les victimes que l'autre petite société, celle des hommes. Même injustice de la foule, même tyrannie des préjugés, et de la force, même égoïsme » (G. Flaubert, « Mémoires d'un fou », *Œuvres de jeunesse*, t. I, p. 490, cité par J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*, *op. cit.*, p. 221).

70. A la différence de Flaubert, Baudelaire, dont le père, fonctionnaire cultivé (il pratique la peinture), issu d'une famille de magistrats, est mort alors qu'il était enfant, et dont le beau-père, le général Aupick, mène une brillante carrière, entretient une relation très conflictuelle avec sa famille, qui, en s'opposant à ses ambitions littéraires et en lui imposant un conseil judiciaire, imprime sur toute sa vie le stigmate des exclus. Comme le remarquent C. Pichois et J. Ziegler, la prodigalité est pour lui une manière de rejeter la famille qui l'a rejeté en refusant les limites qu'elle a imposées à ses dépenses. Cette rupture à la fois subie et revendiquée avec sa famille, et spécialement avec sa mère, est sans doute le principe d'une relation tragique au monde social, celle de l'exclu contraint d'exclure, dans et par une rupture permanente, ce qui l'exclut.

71. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 2 février 1869, *Corr.*, C., t. VI, p. 8.

72. Lettre de Paul Alexis à Flaubert, citée *in* A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, Paris, Plon, 1927, p. 240-243. Le schéma intitulé « Le hibou philosophe, notes pour la composition et la rédaction d'un journal » donne une idée de ce qu'aurait été, en 1851, la

réponse de Baudelaire. Plus net dans ses refus que dans ses approbations, il dit son horreur pour la littérature commerciale (G. Planche, J. Janin, A. Dumas, E. Sue, P. Féval – C. Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 50-52 ; l'article « Les Drames et les romans honnêtes » y ajoute Ponsard, Augier et les néoclassiques), son estime pour la littérature de mœurs réaliste (Ourliac), son respect pour les écrivains légitimes (Gautier, Sainte-Beuve), mais, à ce moment-là, il se montre encore hostile à l'art pour l'art, sans doute sous l'influence de la bohème d'avant 1848 (*ibid.*, t. II, p. 38-43). Le petit texte intitulé « De quelques préjugés contemporains », pourtant écrit à la même époque, marque sa rupture avec les idéaux de 1848 et l'idéalisme romantique (Hugo, Lamennais) (*ibid.*, t. II, p. 54). En 1855, il affirme sa rupture avec le réalisme dans un texte intitulé « Puisque réalisme il y a » (*ibid.*, t. II, p. 57-59).

73. « Quand le roman de mœurs n'est pas relevé par le haut goût naturel de l'auteur, il risque fort d'être plat et même […] tout à fait inutile. Si Balzac a fait de ce genre roturier une chose admirable, toujours curieuse et souvent sublime, c'est parce qu'il y a jeté tout son être » (*ibid.*, t. II, p. 121). Bref, il tient que « ce genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limite » (*ibid.*, t. II, p. 119) doit être sauvé par l'application de quelque talent spécial, comme l'« art de bien dire ».

74. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit.*, p. 98. Dans une critique ravageuse d'un discours de Musset à l'Académie, Flaubert critique la hiérarchie des genres – et la docilité de Musset à son égard (cf. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 30 mai 1852, *Corr.*, C., t. II, p. 421).

75. G. Planche, *Portraits littéraires*, t. II, p. 420, cité par J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 111.

76. J. Bruneau, *ibid.*, p. 72 *sq*.

77. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 20 juin 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 358.

78. Cité par E. Bouvier, *La Bataille réaliste, 1844-1857, op. cit.*, p. 329.

79. On a pu montrer, à propos du choix entre les différentes « grandes écoles » que l'opposition entre l'art et l'argent, entre la culture et l'économie, est un des schèmes de perception et d'appréciation les plus fondamentaux de cette matrice de préférences qu'est l'habitus (cf. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit, 1989, p. 225 *sq*.).

80. É. Zola, *Œuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-1939, t. XLI, p. 153.

81. *Ibid.*, p. 157.

82. W. Asholt, « La question de *L'Argent*. Quelques remarques à propos du premier texte littéraire de Vallès », *Revue d'études vallésiennes*, n° 1, 1984, p. 5-15.

83. G. Flaubert, Lettre à Edma Roger de Genettes, *Corr.*, 30 oct. 1856, P., t. II, p. 643-644.

84. G. Michaut, *Pages de critique et d'histoire littéraire*, 1910, p. 117, cité par P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire, op. cit.*, p. 156-157.

85. E. Duranty, *Le Réalisme*, n° 5, 15 mars 1857, p. 79, cité par R. Deschannes et R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1912.

86. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 20 septembre 1851, *Corr.*, P., t. II, p. 5.

87. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 13 septembre 1852, *Corr.*, P., t. II, p. 156.

88. G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, fin novembre-début décembre 1857, *Corr.*, P., t. II, p. 782.

89. G. Flaubert, Lettres à Louis Bouilhet, 2 et 10 août 1854, *Corr.*, P., t. II, p. 563-564.

90. Cité par A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, op. cit.*, p. 68.

91. Pour ne prendre qu'un exemple, Eugène Scribe, qui connut d'énormes succès sur le Boulevard depuis le début des années 1830 jusqu'au second Empire, présente, dans *Bertrand et Raton*, créé en 1833, et dans *La Camaraderie*, créée en 1837, des situations (par exemple, les débats et les rivalités au sein d'un cénacle politique et littéraire dans la seconde) et des observations (les propos désenchantés du comte de Rantzau sur les révolutions dans le premier) où l'on peut reconnaître la forme brute de certains thèmes flaubertiens (cf. B. Froger et S. Hans, « La Comédie Française au XIX^e^ siècle : un répertoire littéraire et politique », *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XXXVI, n° 3, 1984, p. 260-275).

92. É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, Paris, Fasquelle, 1923, p. 184-196.

93. « Il se croyait doué du don de bouffonnerie de haute graisse et il se faisait fort de faire sauter de rire les ceintures des bedons des badauds par des turlupinades du Pont-Neuf. Son chef d'œuvre était pour lui la pantalonnade furibarde dénommée "le pas du créancier", qu'il avait apprise à Gautier et qu'ils dansaient ensemble à Neuilly avec des contorsions d'aïssaouas et de derviches tourneurs. – Ça c'est du théâtre, s'écriait-il en s'effondrant, ruisselant, sur les divans – et du vrai ! » (E. Bergerat, *Souvenirs d'un*

enfant de Paris, op. cit., p. 132.)

94. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 12 septembre 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 429. Ce thème revient de manière quasi obsessionnelle pendant tout le temps que dure la rédaction de *Madame Bovary*.

95. G. Flaubert, Lettre au comte René de Maricourt, août-septembre 1865, *Corr.*, C., t. V, p. 179.

96. Ainsi, dans *La Revue des Deux Mondes* de juin 1874, Duvergier de Hauranne dénonce Manet et ses semblables comme un *danger* politique : « Ici nous touchons à ce que l'on peut appeler la démocratie de l'art. Cette démocratie proteste contre les platitudes bourgeoises et contre les fantaisies corrompues du luxe bourgeois ; mais elle ne sait la plupart du temps qu'imiter ces platitudes, et elle est souvent aussi malsaine que l'art qu'elle entend réformer. La prétention est d'idéaliser la trivialité par l'excès de la trivialité même et d'échapper à la banalité par l'affectation même du lieu commun » (cité par J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, A. Colin, 1959, p. 73-74).

97. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 27 mars 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 287.

98. Cité *in* B Weinberg, *French Realism : The Critical Reaction, 1830-1870*, New York, Londres, Oxford University Press, 1937, p. 165. Une analyse des arguments, minutieusement recensés par l'auteur, qu'emploient adversaires et défenseurs du réalisme montre que la discussion et le désaccord ne sont possibles que parce que les adversaires s'accordent tacitement sur un ensemble de présupposés communs, tels que l'opposition entre le réel et le poétique, la copie, l'imitation ou la reproduction et le style, la recherche de l'élégance, le choix, etc.

99. Les romans industriels que l'on appelle aujourd'hui *best-sellers* semblent obéir (il faudrait vérifier l'hypothèse) à une logique strictement inverse de l'intention flaubertienne : peindre médiocrement l'extraordinaire (dans sa définition la plus ordinaire), évoquer des situations et des personnages hors du commun, mais selon la logique du sens commun, et dans le langage le plus quotidien, propre à en donner une vision familière.

100. A. Claveau, *Courrier franco-italien*, 7 mai 1857, cité *in* G. Flaubert, *Corr.*, P., t. II, p. 1372.

101. A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, op. cit.*, p. 43.

102. L. Badesco, *La Génération poétique de 1860, op. cit.*, p. 204, n. 74.

103. A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis, op. cit.* ; L. Badesco, *La Génération poétique de 1860, op. cit.* Il est clair que l'histoire tient une place, et très importante, dans le champ littéraire : ses efforts pour devenir plus « véridique » et plus « impartiale », comme on disait alors, n'excluent pas la volonté de devenir aussi plus « littéraire ». Les jugements sur les différents historiens, Thiers, Mignet ou Michelet, prennent toujours en compte leur style, et on loue en Michelet « un magicien du style ».

104. Dans un article où il analyse en détail la controverse entre l'auteur de *Salammbô* et l'archéologue Froehner, et en particulier tout ce que la réponse de Flaubert apporte sur la question du statut de la littérature face à la science, Joseph Jurt montre que Flaubert cherche dans les sciences un idéal stylistique (la précision) et un modèle cognitif (l'idéal d'impartialité) (J. Jurt, « Le statut de la littérature face à la science », *Écrire en France au XIX^e siècle*, Montréal, Longueuil, 1989, p. 175-192).

105. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 7 octobre 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 450.

106. J. Bruneau, *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert, op. cit.*, p. 112 *sq*.

107. P. G. Castex (Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, CDU, 1962) compare l'attitude de Rastignac au Père-Lachaise (le fameux défi lancé à la capitale par le petit-bourgeois provincial en ascension : « A nous deux maintenant ! ») à la conduite de Frédéric qui, dans les mêmes circonstances, se bornait à « admirer les paysages pendant qu'on prononçait les discours », s'ennuyait et, à la différence de Rastignac qui, la cérémonie finie, s'en allait dîner avec Mme de Nuncingen, omettait de saisir la chance que représentait pour lui Mme Dambreuse.

108. G. Flaubert, Lettre à Caroline Flaubert, 14 octobre 1869, *Corr.*, C., t. VI, p. 82.

109. « Voilà exactement comme nous étions dans notre jeunesse ; tous les hommes de notre génération se retrouveront là » (G. Flaubert, Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie, 13 décembre 1866, *Corr.*, C., t. V, p. 256).

110. Ami proche de Flaubert (ils font ensemble un voyage en Orient au cours duquel ils nouent des relations que Maxime cultive avec soin et que Flaubert ignore), Maxime Du Camp est devenu pour lui, peu à peu, une sorte de repoussoir éthique et esthétique (il rompt avec lui en 1852). Il est, en un sens, l'antithèse exacte de Flaubert : celui qui, au lieu de faire le champ, est fait par les forces du champ ; qui, tout en se montrant profondément conservateur dans son univers propre, se porte (et se pense) toujours à l'avant-garde dans le domaine politique. Ainsi, animé par l'ambition, il ne rêve plus que d'art social et de poésie utile : il célèbre la vapeur et la locomotive, devient directeur de revue et court les salons pour « se pousser ».

111. G. Flaubert, Lettre à G. Sand, décembre 1875, *Corr.*, C., t. VII, p. 281.

112. Albert Thibaudet avait déjà repéré la « tendance aux symétries et aux antithèses », ce qu'il appelait la « vision binoculaire » de Flaubert : « Sa façon de sentir et de penser consiste à saisir, comme associés en couple, des contraires, extrêmes d'un même genre, et à composer de ces deux extrêmes d'un genre, de ces deux images planes, une image en relief » (A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, p. 89, cité *in* L. Cellier, « L'Éducation sentimentale », *Archives des lettres modernes*, 1964, vol. III, n° 56, p. 2-20). Et Léon Cellier ajoute à la série des couples que j'avais repérés dans mon analyse de *L'Éducation sentimentale* celui que forment Sénécal et Deslauriers. Il observe que Sénécal est à Deslauriers ce que Deslauriers est à Frédéric : Deslauriers protège Sénécal, l'héberge, comme Frédéric l'avait lui-même protégé ; Sénécal se sépare de lui, lui revient, il l'utilise (reproduisant l'attitude qui avait été celle de Frédéric envers lui) ; ils se mettent tous deux au service de la dictature, l'un comme préfet, l'autre comme agent de police.

113. Ce refus de participer, de dépendre ou d'être classé s'exprime sans cesse, notamment lorsque Louise Colet cherche à embrigader Flaubert dans la création d'une revue : « Mais quant à faire partie effectivement de quoi que ce soit en ce bas monde, non ! non ! et mille fois non ! Je ne veux pas plus être membre d'une revue, d'une société, d'un cercle ou d'une académie, que je ne veux être conseiller municipal ou officier de la garde nationale » (G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 31 mars 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 291 ; ou encore, à Louise Colet, 3 mai 1853, *ibid.*, p. 323).

114. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *op. cit.*, p. 25.

115. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 25 juin 1853 ; *Corr.*, P., t. II, p. 362 ; ou encore : « Le Gange n'est pas plus poétique que la Bièvre, mais la Bièvre ne l'est pas plus que le Gange. Prenons garde, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciosité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, comme autrefois on vous l'enjolivait avec des termes choisis. La rhétorique est *retournée*, mais c'est toujours de la rhétorique » (G. Flaubert, Lettre à J. K. Huysmans, février-mars 1879, *Corr.*, C., t. VIII, p. 225).

116. C'est ce que n'ont pas compris les réalistes que combat Flaubert et, après eux, tous les commentateurs qui, comme on le voit aujourd'hui à propos de l'art pompier, veulent qu'une révolution esthétique soit nécessairement associée, dans ses causes et ses effets, à une révolution politique (au sens ordinaire du terme) : ils peuvent ainsi se battre pour savoir si ceux qui accomplissent une révolution esthétique inséparable d'une révolution politique spécifique (c'est-à-dire accomplie à *l'intérieur* du champ), comme la révolution impressionniste contre l'Académie et le Salon, sont plus ou moins progressistes ou conservateurs politiquement que ceux dont ils renversent le pouvoir (l'usage d'un vocabulaire d'origine politique, comme la notion d'avant-garde, contribuant grandement à la confusion). La réponse à ce faux problème ne peut plus dépendre alors que des dispositions politiques des historiens qui ne sont en mesure de s'opposer que parce qu'ils ont en commun d'ignorer l'autonomie du champ et la spécificité des luttes qui s'y déroulent.

117. Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852, *Corr.*, P., t. II, p. 31.

118. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 112-113.

119. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 112-113.

120. *Ibid.*, t. II, p. 117-118.

121. Cité *in* B. Weinberg, *French Realism : The Critical Reaction*, *op. cit.*, p. 162.

122. L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, *op. cit.*, p. 304-306.

123. G. Merlet, *Revue européenne*, 15 juin 1860, cité par B. Weinberg, *French Realism : The Critical Reaction*, *op. cit.*, p. 133.

124. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 23-24 janvier 1867, *Corr.*, C., t. V, p. 271.

125. G. Flaubert, Lettre à Ernest Feydeau, première quinzaine d'octobre 1859, *Corr.*, C., t. IV, p. 340. Monet évoquera, presque dans les mêmes termes, ce détachement absolu de l'œil artiste : « Un jour, me trouvant au chevet d'une morte qui m'avait été et qui m'était toujours très chère, je me surpris les yeux fixés sur la tempe tragique, dans l'acte de chercher machinalement la succession, l'appropriation des dégradations de coloris que la mort venait d'imposer à l'immobile visage. Des tons de bleu, de jaune, de gris, que sais-je ? Voilà où j'en étais venu… » (G. Clemenceau, *Claude Monet, Les Nymphéas*, 1928, p. 19-20, cité par L. Venturi, *De Manet à Lautrec*, Paris, A. Michel, 1953, p. 77).

126. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 22 avril 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 313.

127. G. Flaubert, Lettre à Louise Colet, 11 mai 1853, *Corr.*, P., t. II, p. 330.

128. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 4 décembre 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 457.

129. Flaubert, qui a toujours refusé de se marier, tient le mariage de ses intimes, Alfred Le Poitevin, Ernest Chevalier, pour une soumission au conformisme qui suscite en lui la réprobation et parfois le sarcasme. Fonder une famille, c'est s'engager dans une existence « épicière » (cf. M. Nadeau, *Gustave Flaubert écrivain*, Paris, Les Lettres nouvelles-Maurice Nadeau, 1980, p. 75-76).

130. G. Flaubert, Lettre à George Sand, 28 octobre 1872, *Corr.*, C., t. VI, p. 440.

131. B. Weinberg, *French Realism : The Critical Reaction*, *op. cit.*, p. 172 et aussi 164.

132. G. Flaubert, Lettre à Huysmans, février-mars 1879, *Corr.*, C., t. VIII, p. 224.

133. R. Descharmes et R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, *op. cit.*, p. 48. La même analyse de l'échec de *L'Éducation* se retrouve dans la Correspondance : « Esthétiquement parlant, *il y manque la fausseté de la perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, *faire la pyramide*, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas la Nature ! » (G. Flaubert, Lettre à Mme Roger des Genettes, *Corr.*, C., t. VIII, p. 309.)

2

L’émergence d’une structure dualiste

> Si j’avais la gloire de Paul Bourget, je me montrerais tous les soirs en cache-sexe dans une revue de music-hall et je vous garantis que je ferais recette.
>
> Arthur Cravan.

Ayant évoqué l’état du champ intellectuel dans la phase de constitution, période héroïque où les principes d’autonomie qui se convertiront en mécanismes objectifs, immanents à la logique du champ, résident encore, pour une grande part, dans les dispositions et les actions des agents, on voudrait ici proposer un modèle de l’*état* du champ littéraire qui s’instaure dans les années 1880. En fait, seule une véritable chronique construite pourrait faire sentir concrètement que cet univers en apparence anarchique et volontiers libertaire – ce qu’il est aussi, grâce notamment aux mécanismes sociaux qui autorisent et favorisent l’autonomie – est le lieu d’une sorte de ballet bien réglé où les individus et les groupes dessinent leurs figures, toujours en s’opposant les uns aux autres, tantôt se faisant front, tantôt marchant du même pas, puis se tournant le dos, dans des séparations souvent éclatantes, et ainsi de suite, jusqu’à aujourd’hui…

Les particularités des genres

Les progrès du champ littéraire vers l’autonomie se marquent au fait que, à la fin du XIX^{e} siècle, la hiérarchie entre les genres (et les auteurs) selon les critères spécifiques du jugement des pairs est à peu près exactement l’inverse de la hiérarchie selon le succès commercial. Cela à la différence de ce qui

s'observait au XVII[e] siècle, où les deux hiérarchies étaient à peu près confondues, les plus consacrés parmi les gens de lettres, notamment les poètes et les savants, étant les mieux pourvus de pensions et de bénéfices[1].

Du point de vue économique, la hiérarchie est simple, et relativement constante, malgré les fluctuations conjoncturelles. Au sommet, le théâtre, qui assure, pour un investissement culturel relativement faible, des profits importants et immédiats à un tout petit nombre d'auteurs. Au bas de la hiérarchie, la poésie qui, à de très rares exceptions près (comme quelques succès du théâtre en vers), procure des profits extrêmement faibles à un petit nombre de producteurs. Situé en position intermédiaire, le roman peut assurer des profits importants à un nombre relativement grand d'auteurs, mais à condition d'étendre son public bien au-delà du monde littéraire lui-même (auquel est cantonnée la poésie) et du monde bourgeois (comme c'est le cas pour le théâtre), c'est-à-dire jusqu'à la petite bourgeoisie ou même, par l'intermédiaire notamment des bibliothèques municipales, jusqu'à l'« aristocratie ouvrière ».

Du point de vue des critères d'appréciation qui dominent à l'intérieur du champ, les choses sont moins simples. Néanmoins, on voit à nombre d'indices que, sous le second Empire, le sommet de la hiérarchie est occupé par la poésie qui, consacrée comme l'art par excellence par la tradition romantique, conserve tout son prestige : malgré des fluctuations – avec le déclin du romantisme, jamais complètement égalé par Théophile Gautier ou le Parnasse, et le surgissement de la figure énigmatique et sulfureuse de Baudelaire –, elle continue à attirer un grand nombre d'écrivains, bien qu'elle soit à peu près totalement dépourvue de marché – la plupart des ouvrages comptent à peine quelques centaines de lecteurs. A l'opposé, le théâtre, à qui s'impose directement la sanction immédiate du public bourgeois, de ses valeurs et de ses conformismes, procure, outre l'argent, la consécration institutionnalisée des Académies et des honneurs officiels. Quant au roman, situé en position centrale entre les deux pôles de l'espace littéraire, il présente la plus grande dispersion du point de vue du statut symbolique : bien qu'il ait acquis ses lettres de noblesse, au moins à l'intérieur du champ, et même au-delà, avec Stendhal et Balzac, et surtout Flaubert, il reste associé à l'image d'une littérature mercantile, liée au journalisme par le feuilleton. Il acquiert un poids considérable dans le champ littéraire lorsque, avec Zola, il obtient des succès de vente exceptionnels (donc des gains très importants qui lui permettent de s'affranchir de la presse et du feuilleton), en touchant un public beaucoup plus vaste qu'aucun autre mode d'expression, mais sans renoncer aux exigences spécifiques en ce qui concerne la forme (il parviendra même à obtenir, avec le roman mondain, une consécration bourgeoise jusque-là réservée au théâtre).

On peut rendre compte de la structure chiasmatique de cet espace, dans lequel la hiérarchie selon le profit commercial (théâtre, roman, poésie) coexiste avec une hiérarchie de sens inverse selon le prestige (poésie, roman, théâtre), par un *modèle simple* prenant en compte deux principes de différenciation. D'une part, les différents genres, considérés comme des entreprises économiques, se distinguent sous trois rapports : premièrement, en fonction du prix du produit ou de l'acte de consommation symbolique, relativement élevé dans le cas du théâtre ou du concert, faible dans le cas du livre, de la partition ou de la visite des musées ou des galeries (le coût unitaire du tableau mettant la production picturale dans une situation tout à fait à part) ; deuxièmement, en fonction du volume et de la qualité sociale des

consommateurs, donc de l'importance des profits économiques mais aussi symboliques (liés à la qualité sociale du public) qu'assurent ces entreprises ; troisièmement, en fonction de la longueur du cycle de production et en particulier de la rapidité avec laquelle sont obtenus les profits, tant matériels que symboliques, et de la durée pendant laquelle ils sont assurés.

D'autre part, à mesure que le champ gagne en autonomie et impose sa logique propre, ces genres se distinguent aussi, et de plus en plus nettement, en fonction du crédit proprement symbolique qu'ils détiennent et confèrent et qui tend à varier en raison inverse du profit économique : le crédit attaché à une pratique culturelle tend en effet à décroître avec le volume et surtout la dispersion sociale du public (cela parce que la valeur du crédit de reconnaissance qu'assure la consommation décroît lorsque décroît la compétence spécifique qu'on reconnaît au consommateur et tend même à changer de signe lorsque celle-ci descend au-dessous d'un certain seuil).

Ce modèle rend compte des oppositions majeures entre les genres, mais aussi de différences plus subtiles qui s'observent à l'intérieur d'un même genre, et des formes diverses que revêt la consécration accordée aux genres ou aux auteurs. C'est en effet la qualité sociale du public (mesurée principalement à son volume) et le profit symbolique qu'il assure qui déterminent la hiérarchie spécifique que l'on établit entre les œuvres et les auteurs à l'intérieur de chaque genre, les catégories hiérarchisées que l'on y distingue correspondant assez étroitement à la hiérarchie sociale des publics : cela se voit bien dans le cas du théâtre, avec l'opposition entre le théâtre classique, le théâtre de boulevard, le vaudeville et le cabaret, ou, plus nettement encore, dans le cas du roman, où la hiérarchie des spécialités – roman mondain, qui deviendra roman psychologique, roman naturaliste, roman de mœurs, roman régionaliste, roman populaire – correspond très directement à la hiérarchie sociale des publics touchés, et aussi, de manière assez stricte, à la hiérarchie des univers sociaux représentés et même à la hiérarchie des auteurs selon l'origine sociale et le sexe.

Il permet aussi de comprendre ce qui rapproche et sépare le roman et le théâtre. Le théâtre de boulevard, qui peut assurer des profits économiques considérables grâce aux représentations répétées d'une même œuvre devant un public restreint et bourgeois, apporte aux auteurs, presque tous issus de la bourgeoisie, une forme de respectabilité sociale, celle que consacre l'Académie. Les caractéristiques sociales très particulières des auteurs de théâtre résultent du fait qu'ils sont le produit d'une sélection à deux degrés : les théâtres étant très peu nombreux – et les directeurs ayant intérêt à maintenir les pièces à l'affiche le plus longtemps possible –, les auteurs doivent d'abord affronter une terrible concurrence pour être joués, dans laquelle l'atout majeur est le capital social de relations dans le milieu théâtral ; ils doivent ensuite affronter la concurrence pour le public, dans laquelle interviennent, outre la maîtrise des ficelles du métier, elle aussi liée à la familiarité avec le monde du théâtre, la proximité aux valeurs du public, principalement bourgeois et parisien, donc plus « distingué » socialement que culturellement.

A l'opposé, les romanciers ne peuvent réaliser des bénéfices équivalant à ceux des auteurs de théâtre qu'à condition d'atteindre le « grand public », c'est-à-dire, comme l'indiquent les connotations péjoratives de l'expression, en s'exposant au discrédit attaché au succès commercial. C'est ainsi que Zola, dont les romans ont connu la plus compromettante fortune, n'a sans doute dû d'échapper, en partie,

au destin social que lui assignaient ses grands tirages et ses objets triviaux qu'à la conversion du « commercial », négatif et « vulgaire », en « populaire » chargé de tous les prestiges positifs du progressisme politique ; conversion rendue possible par le rôle de prophète social qui lui a été imparti au sein même du champ et qui lui a été reconnu bien au-delà grâce au concours du dévouement militant (et aussi, mais beaucoup plus tard, du progressisme professoral)[2].

La séduction extraordinaire qu'a exercée sur Zola l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* ne s'explique pas seulement par l'immense prestige dont la science bénéficie dans les années 1880, à travers notamment l'influence des Taine, Renan et aussi Berthelot (savant qui se fait le prophète d'une véritable religion de la science)[3]. A-t-il eu la naïveté de croire, comme on le lui reproche souvent, que la méthode de Claude Bernard pourrait s'appliquer directement à la littérature ? Tout porte à croire en tout cas que la théorie du « roman expérimental » lui offrait un moyen privilégié de neutraliser le soupçon de vulgarité attaché à l'infériorité sociale des milieux qu'il dépeignait et de ceux qu'il atteignait par ses livres : en se réclamant du modèle de médecins éminents, il identifiait le regard du « romancier expérimental » au *regard clinique*, instituant entre l'écrivain et son objet la distance objectivante qui sépare les grandes sommités médicales de leurs patients. Ce souci de tenir ses distances n'est jamais aussi évident que dans le contraste qu'il maintient (et qu'abolira par exemple Céline) entre le langage prêté aux personnages populaires et les propos du narrateur, toujours marqués des signes de la grande littérature, dans leur rythme, qui est celui de l'écrit, ou dans des traits typiques du style soutenu, comme l'usage du passé simple et du style indirect. Ainsi, celui qui, dans son manifeste *Le Roman expérimental*, proclamait très haut l'indépendance et la dignité de l'homme de lettres, affirme, dans son œuvre même, la dignité supérieure de la culture et de la langue littéraires, auxquelles il doit d'être reconnu et pour lesquelles il réclame la reconnaissance, se désignant ainsi comme l'auteur par excellence de l'éducation populaire, tout entière fondée, elle aussi, sur la reconnaissance de cette coupure qui est au fondement du respect de la culture.

Différenciation des genres et unification du champ

La réaction symboliste contre le naturalisme, et aussi, dans le cas de la poésie, contre le positivisme qui pèse sur la poésie parnassienne, à travers la superstition du fait précis, du document, de l'orientalisme et de l'hellénisme, ne peut se comprendre comme un effet direct d'une transformation des mentalités reflétant elle-même des changements économiques ou politiques, c'est-à-dire en faisant abstraction de la logique et de l'histoire *spécifiques* du champ. Il ne fait pas de doute que la « renaissance spiritualiste » qui s'observe dans tout le champ du pouvoir, en liaison avec un renouveau de l'idéalisme associé au culte de Wagner et des primitifs italiens, et qui, dans le champ littéraire, prend la forme d'un renouveau du mysticisme (avec par exemple l'Union pour l'action morale de Paul

Desjardins), parfois mêlé à un anarchisme de salon[4], a fourni les conditions favorables à l'apparition et à la réussite relative du mouvement symboliste (et des innombrables petits mouvements apparentés, comme l'« impulsionnisme » de Florian-Parmentier qui, contre « le matérialisme scientifique, le fanatisme expérimental, l'intellectualisme », dresse une philosophie proche de celle de Bergson). La dimension sociale et même politique de cette réaction est en effet assez évidente : elle oppose un art artiste et spiritualiste, cultivant le sens du mystère, à un art social et matérialiste, fondé sur la science (le progressisme politique est plutôt associé au conservatisme esthétique et se rencontre par exemple chez les vieux parnassiens sociaux ou dans différentes écoles bizarres, comme l'« unanimisme » de Jules Romains, qui se réclame de Tarde, de Le Bon et du naturalisme, le « paroxysme », le « dynamisme », le « prolétarisme », etc.).

Mais la réaction symboliste ne se comprend complètement que si on la met en relation avec la crise spécifique que la production littéraire connaît dans les années 1880 et qui affecte d'autant plus les différents genres littéraires qu'ils sont plus rentables économiquement[5]. La poésie, qui, malgré la force d'attraction accrue du roman, continue d'attirer une part très importante des nouveaux entrants, n'a pas grand-chose à perdre, il est vrai, puisqu'elle n'a guère d'autres clients que les producteurs eux-mêmes ; la logique immanente de la différenciation permanente des styles favorise le surgissement, dans la voie ouverte par Baudelaire, d'une école symboliste en rupture avec les parnassiens attardés ou les naturalistes qui mettent en vers de pauvres discours politiques, philosophiques et sociaux. Au contraire, les romanciers naturalistes, notamment de deuxième génération, sont très directement frappés par la crise et leurs conversions sont sans doute aussi des reconversions visant à répondre aux nouvelles attentes du public cultivé, liées notamment à la « renaissance spiritualiste » : certains (comme Huysmans) se convertissent à un « naturalisme spiritualiste » ou, comme Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches, auteurs du « Manifeste des cinq contre la terre », paru dans *Le Figaro* du 18 août 1887, participent à la réaction spiritualiste contre Zola et le naturalisme.

De leur côté, une fraction des écrivains qui s'étaient portés d'abord vers la poésie reconvertissent dans le roman « idéaliste » et « psychologique » un capital culturel et surtout un capital social plus importants que ceux de leurs concurrents naturalistes[6] : ainsi, André Theuriet importe dans le roman la tradition de la poésie intimiste, et Paul Bourget, disciple de Taine qui, comme Anatole France, André Theuriet ou Barbey d'Aurevilly, avait commencé sa carrière littéraire par la publication de quelques recueils poétiques (*La Vie inquiète*, 1875 ; *Edel*, 1878 ; *Les Aveux*, 1882), se fait l'analyste des sentiments raffinés de personnages cantonnés dans un décor mondain, ouvrant ainsi la voie à des romanciers comme Barrès, Paul Margueritte, Camille Mauclair, Edouard Estaunié ou André Gide, dont certains romans, par leur style et leur lyrisme, peuvent être lus comme des poèmes en prose. Ce qui a pour effet de faire surgir dans le roman la division en écoles concurrentes que connaissait déjà la poésie, avec, à l'opposé de ces nouveaux courants, le roman social ou régional issu du naturalisme et le roman à thèse.

Quant au théâtre, domaine réservé des écrivains d'origine bourgeoise, il devient aussi un refuge pour les romanciers et les poètes malchanceux, d'origine petite-bourgeoise ou populaire pour la plupart ;

mais ceux-ci se heurtent aux barrières à l'entrée qui sont caractéristiques du genre, c'est-à-dire aux mesures douces d'exclusion que le club fermé des directeurs de théâtre, des auteurs attitrés et des critiques oppose aux prétentions des nouveaux venus. Sans doute parce qu'il est plus directement soumis aux contraintes de la demande d'une clientèle principalement bourgeoise (au moins à l'origine), le théâtre est le dernier à connaître une avant-garde autonome qui, pour les mêmes raisons, restera toujours fragile et menacée. Malgré les échecs initiaux des Goncourt (en 1865, avec *Henriette Maréchat*) et de Zola (avec *Thérèse Raquin* en 1873, *Les Héritiers Rabourdin* en 1874, *Bouton de rose* en 1878, *L'Assommoir* en 1879, etc.), l'action des naturalistes, de Zola notamment[7], pour renverser la hiérarchie des genres en transférant sur le terrain du théâtre un capital symbolique conquis auprès d'un public nouveau (qui lit ses romans mais qui ne va pas au théâtre) ne reste pas totalement sans effets : en 1887, Antoine fonde son Théâtre-Libre, première entreprise à défier véritablement les contraintes économiques dans un secteur du champ où elles règnent jusque-là sans partage, et où elles finiront d'ailleurs par triompher, puisque la tentative fut abandonnée en 1896 par son directeur, alors accablé de cent mille francs de dettes.

Mais la rupture par laquelle se trouve créée une position nouvelle, opposée à la fois à la tradition déclamatoire de la Comédie-Française et à l'élégance désinvolte des acteurs du Boulevard, suffit à faire surgir les effets les plus caractéristiques du fonctionnement d'un univers en tant que champ : d'une part, le Théâtre d'Art de Paul Fort, qui deviendra le Théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe (transfuge du Théâtre-Libre), se constitue sur le modèle du Théâtre-Libre et contre lui, reproduisant, dans le sous-champ du théâtre ainsi institué, les oppositions entre naturalistes et symbolistes qui divisent désormais tout l'ensemble du champ ; d'autre part, en constituant comme tel le problème de la mise en scène et en posant ses différentes mises en scène comme autant de *partis artistiques*, c'est-à-dire comme des ensembles *systématiques* de réponses explicitement *choisies* à un ensemble de problèmes que la tradition ignorait ou auxquels elle répondait sans les poser, André Antoine met en question une doxa qui, en tant que telle, était hors de question et met en mouvement tout le jeu, c'est-à-dire l'histoire de la mise en scène.

Il fait surgir d'un coup l'*espace fini des choix possibles* que la recherche théâtrale n'a pas encore fini d'explorer, l'univers des problèmes pertinents sur lesquels tout metteur en scène *digne de ce nom* doit, qu'il le veuille ou non, prendre position et à propos desquels les différents metteurs en scène viendront à s'opposer : les questions relatives à l'espace scénique, à la relation (qu'il souhaite plus nécessaire) entre le décor et les personnages (il prône l'exactitude), la question du texte et de la sobriété ou de la théâtralité de l'interprétation, la question de l'interaction entre les acteurs et les spectateurs (avec l'obscurité faite dans la salle et, contre le jeu à la rampe, qui brise l'illusion théâtrale, la théorie du « quatrième mur »), la question de l'éclairage et du bruitage, etc.[8]

Et la meilleure attestation de l'emprise qu'Antoine s'est assurée sur le champ qu'il a ainsi porté à l'existence réside dans le fait que, comme l'indiquent les observateurs les moins enclins à une vision sociologique de l'histoire du théâtre, ses adversaires de l'œuvre opposent à chacune de ses prises de position une prise de position antagoniste : ostentation de la « théâtralité » (avec Jarry notamment) contre illusionnisme du « naturel », « suggestion » contre vérisme, « théâtre d'imagination » contre « théâtre

d'observation », primat du verbe contre primat du décor, « homme métaphysique » contre « homme physiologique », « théâtre de l'âme », selon l'expression d'Édouard Schuré, contre théâtre du corps et des instincts, symbolisme contre naturalisme, toutes ces antithèses étant portées par des auteurs et des metteurs en scène qui, comme Paul Fort et Lugné-Poe, sont, avec Antoine et ses auteurs, dans une relation d'opposition homologue du point de vue des origines sociales (alors qu'Antoine n'a qu'une instruction primaire, Lugné-Poe, dont le père a fait toute sa carrière dans la banque, notamment comme sous-directeur de la Société générale à Londres, est ancien élève du lycée Condorcet).

Ainsi, entre le début du siècle, pour la poésie, et les années 1880, pour le théâtre, dont Zola remarquait, en réponse à Huret, qu'il « est toujours en retard sur le reste de la littérature », se développe, au sein de chaque genre, un secteur plus autonome – ou, si l'on veut, une avant-garde. Chacun des genres tend à se cliver en un secteur de recherche et un secteur commercial, deux marchés entre lesquels il faut se garder d'établir une frontière tranchée et qui ne sont que les deux pôles, définis dans et par leurs relations d'antagonisme, d'un même espace. Ce processus de différenciation de chaque genre s'accompagne d'un processus d'unification de l'ensemble des genres, c'est-à-dire du champ littéraire, qui tend de plus en plus à s'organiser autour d'oppositions communes (par exemple, dans les années 1880, celle du naturalisme et du symbolisme) : en effet, chacun des deux secteurs opposés de chaque sous-champ (par exemple, le théâtre de metteur en scène) tend à devenir plus proche du secteur homologue des autres genres (le roman naturaliste dans le cas d'Antoine ou la poésie symboliste dans le cas de Lugné-Poe) que du pôle opposé du même sous-champ (le théâtre de boulevard). Autrement dit, l'opposition entre les genres perd de son efficace structurante au profit de l'opposition entre les deux pôles présents dans chaque sous-champ : le pôle de la production pure, où les producteurs tendent à n'avoir pour clients que les autres producteurs (qui sont aussi des concurrents) et où se retrouvent des poètes, des romanciers et des hommes de théâtre dotés de propriétés de position homologues, mais engagés dans des relations qui peuvent être antagonistes ; le pôle de la grande production, subordonnée aux attentes du grand public.

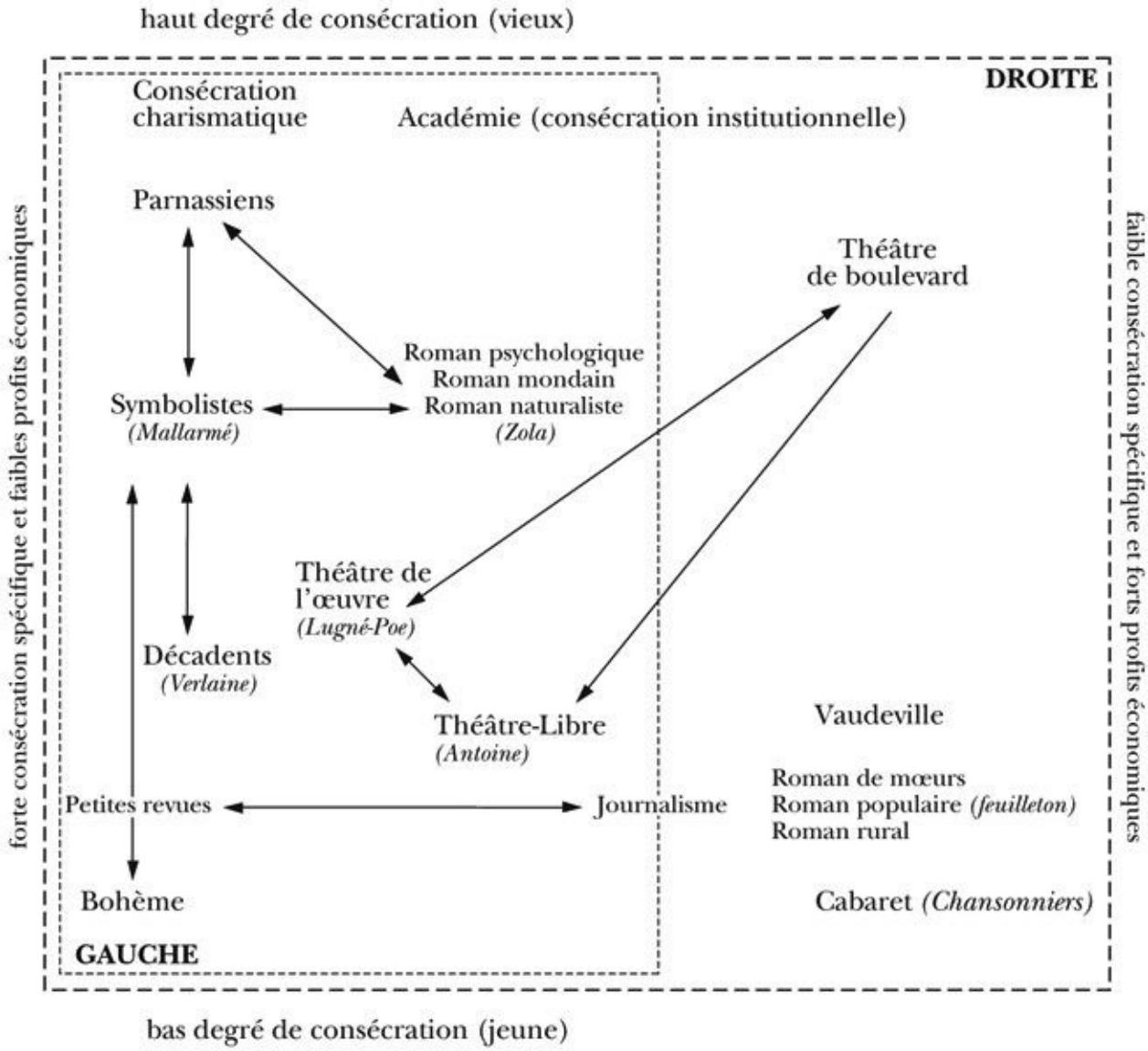
L'art et l'argent

Dès lors, le champ littéraire unifié tend à s'organiser selon deux principes de différenciation indépendants et hiérarchisés : l'opposition principale, entre la production pure, destinée à un marché restreint aux producteurs, et la grande production, orientée vers la satisfaction des attentes du grand public, reproduit la rupture fondatrice avec l'ordre économique, qui est au principe du champ de production restreinte ; elle est recoupée par une opposition secondaire qui s'établit, à l'intérieur même du sous-champ de production pure, entre l'avant-garde et l'avant-garde consacrée. C'est, par exemple, pour la période considérée, l'opposition entre les parnassiens et ceux qu'on appelle les « décadents », eux-

mêmes virtuellement divisés, dans une troisième dimension, selon des différences de style et de projet littéraires qui correspondent à des différences d'origine sociale et de style de vie.

Longtemps considérés comme les enfants perdus du Parnasse (présents parmi les trente-sept poètes publiés dans les deux premières éditions du recueil intitulé *Le Parnasse contemporain*, ils sont exclus de la troisième, ce qui leur donne un statut de martyrs), Verlaine et Mallarmé commencent à attirer l'attention au milieu des années 1880, et reçoivent leur nom de guerre d'une parodie polémique, *Les Déliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent*, recueil de vers satiriques de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair, paru en 1885, qui tourne en ridicule la poésie de Verlaine, Mallarmé et leurs imitateurs. D'abord objectivement unis par leur opposition commune aux parnassiens, leurs aînés (et rassemblés en ordre de bataille par Verlaine qui, dans *Les Poètes maudits*, présente Mallarmé, Rimbaud et Tristan Corbière), les deux poètes, Mallarmé et ses symbolistes, Verlaine et ses décadents, s'éloignent peu à peu l'un de l'autre jusqu'à s'affronter autour d'une série d'oppositions stylistiques ou thématiques (celle de la rive droite et de la rive gauche, du salon et du café, du radicalisme pessimiste et du réformisme prudent, de l'esthétique explicite, fondée sur l'hermétisme et l'ésotérisme, et de l'esthétique de la clarté et de la simplicité, de la naïveté et de l'émotion) qui correspondent à des différences sociales (la majorité des symbolistes sont issus de la moyenne ou grande bourgeoisie ou de la noblesse et ont fait des études à Paris, souvent de droit, tandis que les décadents sont issus des classes populaires ou de la petite bourgeoisie et peu dotés de capital culturel)[9].

Le champ littéraire à la fin du XIXe siècle (détail)

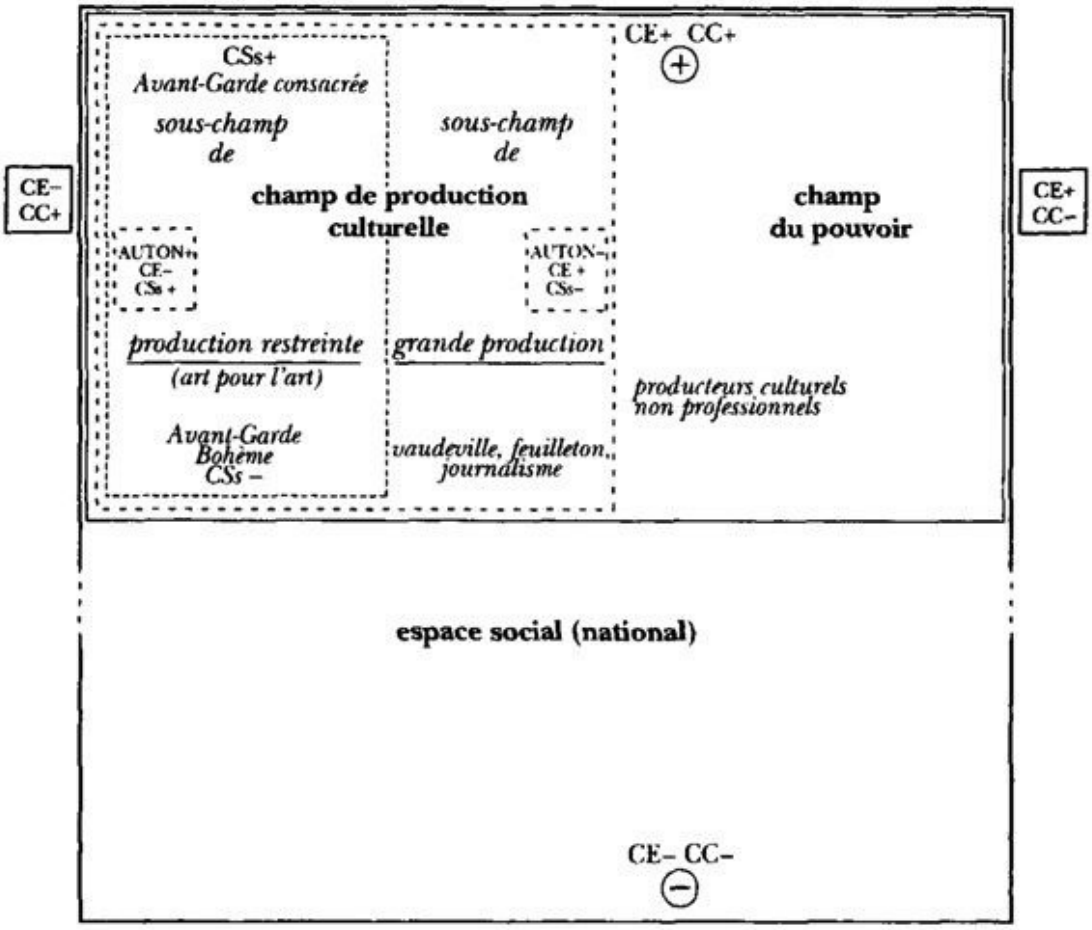


Les différences selon le *degré de consécration* séparent en fait des *générations artistiques*, définies par l'intervalle, souvent très court, quelques années à peine parfois, entre des styles et des styles de vie qui s'opposent comme le « nouveau » et l'« ancien », l'original et le « dépassé », dichotomies dérisoires, souvent presque vides, mais suffisantes pour classer et faire exister, au moindre coût, des groupes désignés – plutôt que définis – par des étiquettes destinées à produire les différences qu'elles prétendent énoncer.

Le fait que l'âge social est largement indépendant de l'âge biologique ne se voit jamais aussi bien que dans le champ littéraire, où les générations peuvent être séparées par moins de dix ans (c'est le cas de Zola, né en 1840, et de ses disciples reconnus des Soirées de Médan, Alexis, né en 1847, Huysmans, en 1848, Mirbeau, en 1848, Maupassant, en 1850, Céard, en 1851, Hennique, en 1851). La même chose est vraie de Mallarmé et de ses premiers disciples. Autre exemple : Paul Bourget, un des défenseurs principaux du « roman psychologique », n'est séparé de Zola que par un écart de douze ans. Zola ne

manque pas de faire remarquer ce décalage entre l'âge social (de position) et l'âge « réel » : « En s'attardant à des bêtises, à des niaiseries pareilles, à ce moment si grave de l'évolution des idées, ils me font l'effet, tous ces jeunes gens, qui ont tous de trente à quarante ans, de coquilles de noisette qui danseraient sur la chute du Niagara ! C'est qu'ils n'ont rien sous eux, qu'une prétention gigantesque et vide[10] ! »

Le champ de production culturelle
dans le champ du pouvoir et dans l'espace social



Les occupants de positions d'avant-garde qui ne sont pas encore consacrés, et notamment les plus âgés (biologiquement) d'entre eux, ont intérêt à réduire la seconde opposition à la première, à faire apparaître les succès ou la reconnaissance que peuvent obtenir, à la longue, certains écrivains d'avant-garde comme des effets du reniement ou de la compromission avec l'ordre bourgeois. Ils peuvent

s'appuyer sur le fait que, si la consécration bourgeoise et les profits économiques ou les honneurs temporels par lesquels elle se marque (Académie, prix, etc.) vont en priorité aux écrivains produisant pour le marché bourgeois et le marché de grande consommation, ils concernent aussi la fraction la plus conforme de l'avant-garde consacrée. L'Académie française a ainsi toujours fait une place à un petit nombre d'écrivains « purs », tel Leconte de Lisle, chef de file des parnassiens, qui, en 1852, dans la préface aux *Poèmes antiques*, s'était posé en prophète, restaurateur d'une pureté perdue et adversaire des modes, et qui finit à l'Académie, décoré de la Légion d'honneur (*a contrario*, ceux qui veulent à tout prix éviter l'assimilation à l'art bourgeois et l'effet de vieillissement social qu'elle détermine doivent refuser les signes sociaux de consécration, décorations, prix, académies et honneurs de tous ordres).

Les structures temporelles et les formes de changement qui s'étaient instaurées depuis longtemps dans le domaine de la poésie, vouée à vivre au rythme des révolutions (romantique, parnassienne, symboliste), s'imposent aussi dans le roman, après le naturalisme, et même au théâtre, avec l'avènement du metteur en scène et la révolution qu'il introduit. Dans le cas de la poésie, le rythme des révolutions (projetées, sinon réussies) s'accélère et, au début du siècle, l'« anarchie littéraire », comme disent certains, touche à son comble : le « Congrès des poètes », tenu à Paris, à l'École des hautes études sociales, le 27 mai 1901, pour favoriser une tentative de fraternisation, s'achève dans le tumulte et la bataille. Les écoles se multiplient, conduisant à des scissions en chaîne : le synthétisme avec Jean de la Hire, l'intégralisme avec Adolphe Lacuzon en 1901, l'impulsionnisme avec Florian Parmentier en 1904, l'aristocratisme avec Lacaze-Duthiers en 1906, l'unanimisme avec Jules Romains, le sincérisme avec Louis Nazz, le subjectivisme avec Han Ryner, le druidisme avec Max Jacob, le futurisme avec Marinetti en 1909, l'intensisme avec Charles de Saint-Cyr en 1910, le floralisme avec Lucien Rolmer en 1911, le simultanéisme avec Henri-Martin Barzun et Fernand Divoire en 1912, le dynamisme avec Henri Guilbeaux en 1913, l'effrénéisme, le totalisme, etc.[11] Certains, prenant acte de la logique de la révolution permanente qui est devenue la loi du fonctionnement du champ pour justifier leur impatience d'accéder à la succession, n'hésitent pas à dire que vingt-cinq ans est une durée de survie beaucoup trop longue pour une génération littéraire[12]. La frénésie sectaire, qui évoque celle des groupuscules politiques d'avant-garde, conduit aux scissions suscitées par des leaders autoproclamés : les décadents engendrent le symbolisme qui engendre le magnificisme, le magisme, le socialisme, l'anarchisme et l'école romane. Très rares sont les mouvements qui parviennent à s'imposer et la plupart des chefs d'école, d'ailleurs presque tous tombés dans l'oubli, restent sans disciples. Partout, la rupture inaugurale engendre sa répétition dans une nouvelle rupture.

Dans le cas du roman, la révolution naturaliste engendre, à terme, la réaction des « psychologues », et dans le cas du théâtre, comme on l'a vu, l'apparition du Théâtre-Libre d'Antoine suscite presque immédiatement la création du Théâtre de l'œuvre de Lugné-Poe, projection dans le nouvel espace ouvert par Antoine de l'opposition (transcendante aux frontières des genres) entre le naturalisme et le symbolisme (à la faveur de cette double rupture, la poésie impose sa domination sur le roman, avec Huysmans, et sur le théâtre, avec Maeterlinck). Chaque révolution réussie se légitime elle-même, mais légitime aussi la révolution en tant que telle, s'agirait-il de la révolution contre les formes esthétiques

qu'elle a imposées. Les manifestations et les manifestes de tous ceux qui, depuis le début du siècle, s'efforcent d'imposer un nouveau régime artistique, désigné par un concept en -isme, témoignent que la révolution tend à s'imposer comme le *modèle* de l'accès à l'existence dans le champ.

Cas exemplaire, ce que l'on a appelé la « crise du naturalisme » n'est pas autre chose que l'ensemble des stratégies symboliques, partiellement efficaces, par lesquelles un ensemble d'écrivains et de critiques, pour certains issus du naturalisme, affirment leur droit à la succession, dans une sorte de coup d'État symbolique : c'est-à-dire, outre les cinq auteurs du manifeste du 18 août 1887, Brunetière, qui écrit, le 1er septembre 1887, un article sur la banqueroute du naturalisme, Paul Bourget, qui, dans la préface du *Disciple* de 1889, se dresse contre le naturalisme triomphant, et Jules Huret lui-même avec sa fameuse enquête (premier exemple de ces interrogations performatives, souvent pratiquées depuis, qui tendent à produire les effets qu'elles prétendent enregistrer), où il donne à tous les prétendants, Huysmans par exemple, l'occasion de dire que « le naturalisme est fini [13] ». Ainsi se constitue un schème de pensée qui, en se répandant à la fois chez les écrivains, chez les journalistes et dans la partie du public qui est la plus soucieuse de sa distinction culturelle, porte à penser la vie littéraire et, plus largement, toute la vie intellectuelle dans la logique de la mode, et qui permet de condamner une tendance, un courant, une école, en arguant seulement qu'il est « dépassé ».

La dialectique de la distinction

Il est difficile de ne pas tirer de la lecture de tel ou tel des ouvrages du temps, ou immédiatement postérieurs [14] où sont recensées en détail toutes les écoles littéraires, le sentiment d'avoir affaire à un univers soumis, de manière presque mécanique, à la loi de l'action et de la réaction, ou, si l'on veut faire place aux intentions ou aux dispositions, de la prétention et de la distinction. Il n'est pas d'action d'un agent qui ne soit réaction à tous les autres, ou à tel ou tel d'entre eux : le néoromantisme refuse l'obscurité symboliste et vise à réconcilier la poésie et la science ; l'« école romane » de Moréas s'oppose au symbolisme en revenant au classicisme ; l'« humanisme » de Fernand Gregh refuse le symbolisme, obscur et inhumain ; la « renaissance néoclassique » de Morice s'oppose en bloc à tout ce qui est nouveau, etc.

On comprend que l'on puisse situer au tournant du siècle, avec Robert Wohl, l'émergence d'une tendance très marquée à penser l'ensemble de l'ordre social à travers le schème de la division en générations (selon la logique qui veut que les intellectuels étendent bien souvent à l'ensemble du monde social des traits qui concernent leur microcosme) [15] : c'est en effet le moment où cette division tend à se généraliser à l'ensemble du champ de production culturelle, avec notamment la révolte qui se déclare, à travers les ouvrages d'Agathon (pseudonyme d'Henri Massis, né en 1886, et d'Alfred de Tarde, né en 1880), *L'Esprit de la nouvelle Sorbonne* (1911) et *Les Jeunes Gens d'aujourd'hui* (1913), contre la

pensée scientiste des Renan et des Taine qui avait dominé tout le champ intellectuel dans les années 1880 et qui triomphe dans le champ universitaire à travers les fondateurs des nouvelles sciences et de la nouvelle université, les Durkheim, Seignobos, Aulard, Lavisse, Lanson et Brunot. Dans cette phase critique d'une lutte permanente qui est la retraduction au sein du champ intellectuel de l'opposition entre la droite et la gauche, les catholiques et les athées, les divisions fondamentales, qui deviendront principes structurants des visions du monde ultérieures, s'affirment en toute clarté : le refus de la raison ou de l'intelligence au nom du cœur ou de la foi conduit à un antirationalisme ou un irrationalisme qui valorise la compréhension contre l'explication, qui rejette la science et surtout la science sociale – et spécialement la sociologie « teutonique » – pour son réductionnisme, son positivisme et son matérialisme, qui exalte la « culture » contre l'érudition sans âme des « techniciens intellectuels » et leurs boîtes à fiches, qui entend restaurer l'idéal national, c'est-à-dire les humanités classiques, le latin et le grec, le panthéon des auteurs français, et aussi, dans un autre ordre, le sport et les vertus viriles.

L'opposition entre les tenants et les prétendants institue au sein même du champ la tension entre ceux qui, comme dans une course, s'efforcent de dépasser leurs concurrents et ceux qui veulent éviter de l'être. C'est le cas de Zola et Maupassant qui, à la suite du succès du roman psychologique, changent leur thématique et leur manière, avec *Le Rêve* et *Une Vie*, comme pour réaliser par anticipation le projet de leurs concurrents : « D'ailleurs, si j'ai le temps, je le ferai, moi, ce qu'ils veulent », répondait Zola à l'enquête de Huret, entendant qu'il opérerait lui-même ce dépassement du naturalisme, c'est-à-dire de lui-même, que ses adversaires cherchaient à opérer contre lui [16].

Révolutions spécifiques et changements externes

Si les luttes permanentes entre les détenteurs de capital spécifique et ceux qui en sont encore démunis constituent le moteur d'une transformation incessante de l'offre de produits symboliques, il reste qu'elles ne peuvent conduire à ces transformations profondes des rapports de force symboliques que sont les renversements de la hiérarchie des genres, des écoles ou des auteurs que lorsqu'elles peuvent prendre appui sur des changements externes de même sens. Parmi ces changements, le plus déterminant est sans doute l'accroissement (lié à l'expansion économique) de la population scolarisée (à tous les niveaux du système d'enseignement) qui est au principe de deux processus parallèles : l'augmentation du nombre des producteurs pouvant vivre de leur plume ou tirer leur subsistance des petits métiers offerts par les entreprises culturelles – maisons d'édition, journaux, etc. ; l'expansion du marché des lecteurs potentiels qui sont ainsi offerts aux prétendants successifs (romantiques, parnassiens, naturalistes, symbolistes, etc.) et à leurs produits. Ces deux processus sont évidemment liés entre eux dans la mesure où c'est l'accroissement du marché des lecteurs potentiels qui, en permettant le développement de la presse et du roman, permet la multiplication des petits métiers disponibles.

Plus généralement, bien qu'elles en soient largement indépendantes *dans leur principe*, les luttes internes dépendent toujours, *dans leur issue*, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes – qu'il s'agisse de luttes au sein du champ du pouvoir ou au sein du champ social dans son ensemble. C'est ainsi que la révolution naturaliste a été rendue possible par la rencontre entre, d'un côté, les dispositions nouvelles que Zola et ses amis ont pu introduire dans le champ de production et, de l'autre, les chances objectives qui assurent les conditions de l'accomplissement de ces dispositions : à savoir, d'un côté, un abaissement du droit d'entrée dans les professions littéraires lié à un état relativement favorable du marché du travail intellectuel (au sens large), qui propose des métiers propres à assurer un minimum de ressources aux écrivains dépourvus de rentes, comme Zola lui-même, employé à la Librairie Hachette de 1860 à 1865 et collaborateur de plusieurs journaux, et, de l'autre, un marché littéraire en expansion, donc des lecteurs plus nombreux et plus dispersés socialement, donc virtuellement disposés à accueillir des produits nouveaux.

Pas plus que le succès du naturalisme, le retournement qui s'opère en sa défaveur dans les années 1880 ne peut se comprendre comme un effet direct des changements externes, économiques ou politiques. La « crise du naturalisme » est corrélative d'une crise du marché littéraire, c'est-à-dire, plus précisément, de la disparition des conditions qui, à l'époque précédente, avaient favorisé l'accès de nouvelles catégories sociales à la consommation et, parallèlement, à la production. Et la situation politique (multiplication des Bourses du travail, développement de la CGT et du mouvement socialiste, Anzin, Fourmies, etc.), qui n'est pas sans lien avec le renouveau spiritualiste dans la bourgeoisie (et les très nombreuses conversions d'écrivains), ne peut qu'encourager ceux qui, portés par la logique interne de la lutte de concurrence, se dressent, au sein du champ, contre les naturalistes (et, à travers eux, contre les prétentions culturelles des fractions en ascension de la petite bourgeoisie et de la bourgeoisie). L'atmosphère de restauration spirituelle contribue sans doute à favoriser le retour à des formes d'art qui, comme la poésie symboliste ou le roman psychologique, portent au plus haut degré la dénégation rassurante du monde social.

Il resterait à examiner comment le « projet créateur » peut surgir de la rencontre entre les dispositions particulières qu'un producteur (ou un groupe de producteurs) importe dans le champ (du fait de sa trajectoire antérieure et de sa position dans le champ) et l'espace des possibles inscrits dans le champ (ce que l'on met sous le terme vague de tradition artistique ou littéraire). Dans le cas particulier de Zola, il faudrait analyser ce qui, dans l'expérience de l'écrivain (on sait notamment qu'il a été condamné à de longues années de misère par la mort précoce de son père), a pu favoriser le développement de la vision révoltée de la nécessité (voire de la fatalité) économique et sociale qu'exprime toute son œuvre et l'extraordinaire force de rupture et de résistance (sans doute issue des mêmes dispositions) qui lui a été nécessaire pour accomplir cette œuvre et pour la défendre contre toute la logique du champ. « Une œuvre, écrivait-il dans *Le Naturalisme au théâtre*, n'est qu'une bataille livrée aux conventions. » Seule la conjonction d'une conjoncture exceptionnellement favorable et d'une indifférence inflexible aux injonctions tacites du champ littéraire, et, après le succès de *L'Assommoir*, à

toutes les manifestations de haine ou de mépris, pouvait rendre possible un tel défi à certaines des normes les plus fondamentales de la bienséance littéraire et surtout son succès durable.

L'invention de l'intellectuel

Mais il est probable que Zola n'aurait pas échappé au discrédit auquel l'exposaient ses succès de vente et le soupçon de vulgarité qu'ils impliquaient s'il n'avait réussi (sans l'avoir cherché) à changer, au moins partiellement, les principes de perception et d'appréciation en vigueur, notamment en constituant en choix délibéré et légitime le parti de l'indépendance et de la dignité spécifique de l'homme de lettres, fondé à mettre son autorité spécifique au service de causes politiques. Il lui fallait pour cela produire une figure nouvelle, celle de l'intellectuel, en inventant pour l'artiste une mission de subversion prophétique, inséparablement intellectuelle et politique, propre à faire apparaître comme un parti esthétique, éthique et politique, bien fait pour rencontrer des défenseurs militants, tout ce que ses adversaires décrivaient comme l'effet d'un goût vulgaire ou dépravé. Portant à son terme l'évolution du champ littéraire dans le sens de l'autonomie, il tente d'imposer jusqu'en politique les valeurs mêmes d'indépendance qui s'affirmaient dans le champ littéraire. C'est bien ce qu'il réussit lorsque, à l'occasion de l'affaire Dreyfus, il parvient à importer dans le champ politique un problème construit selon les principes de division caractéristiques du champ intellectuel et à imposer à l'univers social tout entier les lois non écrites de ce monde particulier mais qui a pour particularité de se réclamer de l'universel [17].

Ainsi, paradoxalement, c'est l'autonomie du champ intellectuel qui rend possible l'acte inaugural d'un écrivain qui, au nom des normes propres du champ littéraire, intervient dans le champ politique, se constituant ainsi en intellectuel. Le « J'accuse » est l'aboutissement et l'accomplissement du processus collectif d'émancipation qui s'est progressivement accompli dans le champ de production culturelle : en tant que rupture prophétique avec l'ordre établi, il réaffirme, contre toutes les raisons d'État, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice, et, du même coup, l'indépendance des gardiens de ces valeurs par rapport aux normes de la politique (celles du patriotisme par exemple), et aux contraintes de la vie économique.

L'intellectuel se constitue comme tel en intervenant dans le champ politique *au nom de l'autonomie* et des valeurs spécifiques d'un champ de production culturelle parvenu à un haut degré d'indépendance à l'égard des pouvoirs (et non, comme l'homme politique à fort capital culturel, sur la base d'une autorité proprement politique, acquise au prix d'un renoncement à la carrière et aux valeurs intellectuelles). Par là, il s'oppose à l'écrivain du XVII^{e} siècle, prébendier d'État, socialement crédité d'une fonction reconnue mais subordonnée, strictement cantonné dans le divertissement, et ainsi écarté des questions brûlantes de la politique et de la théologie ; il s'oppose aussi au législateur d'aspiration qui prétend exercer un pouvoir spirituel dans l'ordre de la politique et concurrencer le prince ou le ministre sur son propre

terrain, à la manière de Rousseau écrivant une Constitution de la Pologne ; il s'oppose enfin à ceux qui, ayant troqué un statut, souvent de second ordre, dans le champ intellectuel contre une position dans le champ politique, rompent plus ou moins ostentatoirement avec les valeurs de leur univers d'origine et, soucieux de s'affirmer en hommes d'action, sont souvent les plus enclins à dénoncer l'idéalisme ou l'irréalisme des « théoriciens » pour mieux s'autoriser à trahir les valeurs inscrites dans les théories. Enfermé dans son ordre propre, adossé à ses propres valeurs de liberté, de désintéressement, de justice, qui excluent qu'il puisse abdiquer son autorité et sa responsabilité spécifiques en échange de profits ou de pouvoirs temporels nécessairement dévalués, il s'affirme, contre les lois spécifiques de la politique, celles de la *Realpolitik* et de la raison d'État[18], comme le défenseur de principes universels qui ne sont que le produit de l'universalisation des principes spécifiques de son univers propre[19].

L'invention de l'intellectuel, qui s'accomplit avec Zola, ne suppose pas seulement l'autonomisation préalable du champ intellectuel. Elle est l'aboutissement d'un autre processus, parallèle, de différenciation, celui qui conduit à la constitution d'un corps de professionnels de la politique, et qui exerce des effets indirects sur la constitution du champ intellectuel[20]. La lutte libérale contre la Restauration et l'ouverture faite aux hommes de lettres dans la période orléaniste avaient favorisé, sinon une politisation de la vie intellectuelle, du moins une sorte d'indifférenciation de la littérature et de la politique, comme en témoigne la floraison des politiciens littérateurs et des littérateurs politiciens, Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy ou Nisard. La révolution de 1848, qui déçoit ou inquiète les libéraux, et surtout le second Empire renvoient la plupart des écrivains dans une sorte de quiétisme politique, inséparable d'un repliement hautain vers l'art pour l'art, défini contre l'« art social ». On se rappelle Baudelaire fulminant contre les socialistes : « Crosse religieusement les omoplates de l'anarchiste[21] ! » Ou Leconte de Lisle faisant la leçon à Louis Ménard resté fidèle à ses idéaux politiques : « Vas-tu passer ta vie à rendre un culte à Blanqui qui n'est ni plus ni moins qu'une sorte de hache révolutionnaire, hache utile en son lieu, je le veux bien, mais hache enfin ! Va ! Le jour où tu auras fait une belle œuvre, tu auras plus prouvé ton amour de la justice et du droit qu'en écrivant vingt volumes d'économie[22]. » Mais l'expression la plus typique de ce désenchantement se trouve chez Flaubert, Taine ou Renan qui, réfugiés dans leur œuvre, gardent le silence sur les événements politiques.

Parmi les facteurs qui ont orienté les écrivains vers un renforcement de l'autonomie à l'égard des demandes externes, l'hostilité envers la politique et à l'égard de ceux qui entendent réintroduire des enjeux politiques au sein même du champ, comme les tenants de l'art social, a sans doute joué un rôle déterminant. Ainsi, par un étrange renversement, c'est en s'appuyant sur l'autorité spécifique qui avait été conquise contre la politique par les écrivains et les artistes purs que Zola et les chercheurs nés du développement de l'enseignement supérieur et de la recherche pourront rompre avec l'indifférentisme politique de leurs devanciers pour intervenir, à l'occasion de l'affaire Dreyfus, dans le champ politique même, mais avec des armes qui ne sont pas celles de la politique.

Le Zola « engagé », « édifiant », voire « missionnaire » que la tradition militante, relayée par la dévotion scolaire, a inventé de toutes pièces masque que le défenseur de Dreyfus est le même qui défendait Manet contre l'Académie, le Salon et le bon ton bourgeois, mais aussi, et au nom de la même

foi dans l'autonomie de l'artiste, contre Proudhon et ses lectures « humanitaires », moralisantes et socialisantes, de la peinture : « J'ai défendu M. Manet comme je défendrai toute ma vie toute individualité franche qui sera attaquée. Je serai toujours du parti des vaincus. Il y a une lutte évidente entre les tempéraments indomptables et la foule. » Et plus loin : « J'imagine que je suis en pleine rue et que je rencontre un attroupement de gamins qui accompagnent Édouard Manet à coups de pierres. Les critiques d'art – pardon, les sergents de ville – font mal leur office ; ils accroissent le tumulte au lieu de le calmer, et même, Dieu me pardonne ! il me semble que les sergents de ville ont d'énormes pavés dans leurs mains. Il y a déjà, dans ce spectacle, une certaine grossièreté qui m'attriste, moi passant désintéressé, d'allures calmes et libres. Je m'approche, j'interroge les gamins, j'interroge les sergents de ville ; je sais quel crime a commis ce paria qu'on lapide. Je rentre chez moi, et je dresse, pour l'honneur de la vérité, le procès-verbal qu'on va lire[23]. » C'est un tel procès-verbal que dressera le « J'accuse ».

Les échanges entre les peintres et les écrivains

Mais, comme l'exemple de Zola lui-même suffit à le rappeler, il faut ici revenir en arrière et prendre une vue plus large sur le processus d'autonomisation des champs littéraire et artistique. On ne peut en effet comprendre la conversion collective qui a conduit à l'invention de l'écrivain et de l'artiste à travers la constitution d'univers sociaux relativement autonomes où les nécessités économiques se trouvent (partiellement) suspendues qu'à condition de sortir des limites qu'impose la division des spécialités et des compétences : l'essentiel demeure inintelligible aussi longtemps que l'on reste enfermé dans les limites d'une seule tradition, littéraire ou artistique. Les avancées vers l'autonomie s'étant accomplies à des moments différents dans les deux univers, en liaison avec des changements économiques ou morphologiques différents, et par rapport à des pouvoirs eux-mêmes différents, comme l'Académie ou le marché, les écrivains ont pu tirer parti des conquêtes des peintres, et réciproquement, pour accroître leur indépendance[24].

La construction sociale de champs de production autonomes va de pair avec la construction de principes spécifiques de perception et d'appréciation du monde naturel et social (et des représentations littéraires et artistiques de ce monde), c'est-à-dire avec l'élaboration d'un mode de perception proprement esthétique qui situe le principe de la « création » dans la représentation et non dans la chose représentée et qui ne s'affirme jamais aussi pleinement que dans la capacité de constituer esthétiquement les objets bas ou vulgaires du monde moderne.

Si les innovations qui ont conduit à l'invention de l'artiste et de l'art modernes ne sont intelligibles qu'à l'échelle de l'ensemble des champs de production culturelle, c'est que, en raison des décalages entre les transformations survenues dans le champ littéraire et le champ artistique, les artistes et les écrivains ont pu, comme dans une course de relais, bénéficier des avancées accomplies, à des moments

différents, par leurs avant-gardes respectives. Ainsi ont pu se trouver cumulées des découvertes qui, rendues possibles par la logique spécifique de l'un ou l'autre des deux champs, apparaissent rétrospectivement comme des profils complémentaires d'un seul et même processus historique.

J'analyserai ailleurs l'histoire des luttes que les peintres, et tout spécialement Manet, ont dû mener pour conquérir leur autonomie contre l'Académie ; et le processus au terme duquel l'univers des artistes cesse de fonctionner comme un *appareil* hiérarchisé et contrôlé par un corps pour se constituer peu à peu en *champ* de concurrence pour le monopole de la légitimité artistique : le processus qui conduit à la constitution d'un champ est un processus d'*institutionnalisation de l'anomie* au terme duquel nul ne peut se poser en maître et possesseur absolu du *nomos*, du principe de vision et de division légitime. La révolution symbolique dont Manet est l'initiateur abolit la possibilité même de la référence à une autorité ultime, d'un tribunal de dernière instance, capable de trancher tous les litiges en matière d'art : le monothéisme du nomothète central (incarné, longtemps, par l'Académie) cède la place à la concurrence de multiples dieux incertains. La mise en question de l'Académie remet en marche l'histoire apparemment finie d'une production artistique enfermée dans le monde clos de possibles prédéterminés et ouvre à l'exploration un univers infini de possibles. Manet ruine les fondements sociaux du point de vue fixe et absolu de l'absolutisme artistique (comme il ruine l'idée d'un lieu privilégié de la lumière, désormais présente partout à la surface des choses) : il instaure la pluralité des points de vue, qui est inscrite dans l'existence même d'un champ (et on peut se demander si l'abandon, souvent remarqué, du point de vue souverain, quasi divin, dans l'écriture même du roman n'entretient pas une relation avec l'apparition, dans le champ, d'une pluralité de perspectives concurrentes).

En évoquant le rôle révolutionnaire de Manet (comme ailleurs celui de Baudelaire et de Flaubert), je ne voudrais pas encourager une vision naïvement discontinuiste de la genèse du champ. S'il est vrai que l'on peut repérer le moment où le lent processus d'*émergence* (comme dit, très justement, Ian Hacking) d'une structure subit la transformation décisive qui semble conduire à l'accomplissement de la structure, il est tout aussi vrai que l'on peut situer en chacun des moments de ce processus continu et collectif l'émergence d'une forme provisoire de la structure, déjà capable d'orienter et de commander les phénomènes qui peuvent s'y produire, et contribuer ainsi à l'élaboration plus accomplie de la structure. Mais je demanderai à Aristote, à titre d'antidote contre l'illusion du premier commencement, ce qui pourrait être la formulation (un peu ironique) du faux problème qui a suscité tant de débats stériles sur la naissance de l'artiste et de l'écrivain : comment une armée en déroute s'arrête-t-elle de fuir ? A quel moment peut-on dire qu'elle s'est arrêtée ? Est-ce au moment où s'est arrêté le premier, le deuxième ou le troisième soldat ? Ou est-ce seulement lorsqu'un nombre suffisant de soldats a cessé de fuir ou même lorsque le dernier des fuyards s'est arrêté dans sa fuite ? En fait, on ne peut pas dire que c'est avec lui que l'armée s'est arrêtée : elle avait en effet commencé depuis longtemps à le faire.

Mais, dans leur lutte contre l'Académie, les peintres (et en particulier les « refusés ») pouvaient s'appuyer sur tout le travail d'invention collectif (commencé avec le romantisme) de la figure héroïque de l'artiste en lutte, rebelle dont l'originalité se mesure à l'incompréhension dont il est victime ou au

scandale qu'il suscite. Mais ils ont aussi reçu le soutien direct des écrivains, depuis longtemps affranchis de l'autorité académique qui, dès le XVII[e] siècle, leur avait assuré une identité reconnue mais en leur assignant une fonction limitée, et, en tout cas, définie du dehors. Les écrivains ont renvoyé aux peintres une image exaltée de la rupture héroïque qu'ils étaient en train d'accomplir et, surtout, ils ont porté à l'ordre du discours les découvertes que les peintres étaient en train de faire en pratique, en matière d'art de vivre notamment.

Après Chateaubriand qui, dans *Les Mémoires d'outre-tombe*, exaltait l'endurance à la misère, l'esprit de dévouement et l'abnégation de l'artiste, les grands romantiques, Hugo, Vigny ou Musset, ont trouvé dans la défense des martyrs de l'art mainte occasion d'exprimer leur mépris du bourgeois ou leur apitoiement sur eux-mêmes. L'image même de l'artiste maudit, qui est un élément central de la nouvelle vision du monde, s'appuie directement sur l'exemple de la générosité et de l'abnégation que les peintres donnent à tout l'univers intellectuel : tels Gleyre refusant de ses élèves toute rémunération, Corot secourant Daumier, Dupré louant un atelier pour Théodore Rousseau, etc., sans parler de tous ceux qui supportent la misère avec héroïsme ou sacrifient leur vie pour l'amour de l'art et dont les *Scènes de la vie de bohème*, comme tous les romans de la même veine (ceux de Champfleury par exemple), décrivent l'existence exaltée et sinistre.

Désintéressement contre intérêt, noblesse contre bassesse, largesse et audace contre mesquinerie et prudence, art et amour purs contre art et amour mercenaires, l'opposition s'affirme partout, dès l'époque romantique, dans la littérature d'abord, avec les innombrables portraits contrastés de l'artiste et du bourgeois (Chatterton et John Bell, le peintre Théodore de Sommervieux et le vieux drapier Guillaume de *La Maison du chat qui pelote*, etc.), mais aussi et surtout dans l'art de la caricature, avec les Philipon, Granville, Decamps, Henri Monnier ou Daumier, qui dénoncent le bourgeois parvenu sous les traits de Mayeux, de Robert Macaire ou de M. Prudhomme. Et personne n'a sans doute plus contribué que Baudelaire, dont les premiers écrits connus sont les *Salons* de 1845 et 1846, à édifier l'image de l'artiste comme héros solitaire qui, à la façon de Delacroix, mène une existence d'aristocrate indifférent aux honneurs et tout entier tourné vers la postérité [25], et aussi comme un personnage saturnien voué au guignon et à la mélancolie.

C'est la théorie de l'économie tout à fait singulière de ce monde à part qu'élaborent les écrivains lorsque, comme Théophile Gautier dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, ou Baudelaire dans le *Salon de 1846*, ils produisent, à propos de la peinture, les premières formulations systématiques de la théorie de l'art pour l'art, cette manière particulière de vivre l'art qui s'enracine dans un art de vivre en rupture avec le style de vie bourgeois, notamment parce qu'elle repose sur le refus de toute justification sociale de l'art et de l'artiste.

Il est significatif que la notion d'art pour l'art soit apparue à propos du *Roland furieux* du sculpteur Jean Duseigneur (ou Jehan du Seigneur), exposé au Salon de 1831 : c'est en effet chez cet artiste, rue de Vaugirard, que se réunissent, vers la fin de 1830, ceux que Nerval appelle « le petit cénacle », Borel, Nerval, Gautier, et qui, fuyant les extravagances des « Jeune France », se retrouveront, sur des positions

plus sobres, rue du Doyenné. Peintre devenu écrivain (comme Pétrus Borel et Delescluze), donc prédisposé à jouer le rôle d'intermédiaire entre les deux univers, Gautier, le plus « pictural » des écrivains et le « maître impeccable » de la jeune génération (selon la dédicace des *Fleurs du mal*), exprimera la vision de l'art et de l'artiste qui s'élabore au sein de ce groupe : développer librement l'invention intellectuelle, devrait-elle choquer le goût, les conventions et les règles, haïr et refuser par-dessus tout ceux que les rapins désignent comme « épiciers », « philistins » ou « bourgeois », célébrer les plaisirs de l'amour et sanctifier l'art, considéré comme le second créateur. Associant l'élitisme et l'anti-utilitarisme, l'artiste se moque de la morale conventionnelle, de la religion, des devoirs et des responsabilités et méprise tout ce qui pourrait évoquer l'idée d'un service que l'art aurait à rendre à la société.

Tel le Tebaldeo de *Lorenzaccio* qui, seul être libre dans un univers corrompu, peut donner un sens au monde, exorciser le mal et changer la vie par la vertu de la contemplation et de la création artistiques, le peintre qui s'affirme contre l'Académie et que la malveillance des institutions officielles ne fait que grandir représente l'incarnation par excellence du « créateur », nature passionnée, énergique, immense par sa sensibilité hors du commun et son pouvoir unique de transsubstantiation. Ce monde très divers, et lui-même polarisé, que l'on désigne globalement comme la bohème, est, on l'a vu, le lieu d'un formidable travail d'expérimentation, que Lamennais appelle un « libertinage spirituel », et à travers lequel s'invente un nouvel art de vivre.

Les peintres offrent aux écrivains, à la façon d'une « prophétie exemplaire » au sens de Max Weber, le modèle de l'artiste pur qu'ils tentent par ailleurs d'inventer et d'imposer ; et la peinture pure, libérée de l'obligation de servir à quelque chose ou, tout simplement, de signifier, qu'ils opposent à la tradition académique, contribue à matérialiser la possibilité d'un art « pur ». La critique artistique, qui tient une si grande place dans l'activité des écrivains, est sans doute l'occasion pour eux de découvrir la vérité de leur pratique et de leur projet artistique. Ce qui est en jeu, en effet, ce n'est pas seulement une redéfinition des fonctions de l'activité artistique ; ni même la révolution mentale qui est nécessaire pour penser toutes les expériences exclues de l'ordre académique, « émotion », « impression », « lumière », « originalité », « spontanéité », et pour réviser les mots les plus familiers du lexique traditionnel de la critique d'art, « effet », « esquisse », « portrait », « paysage ». Il s'agit de créer les conditions d'une croyance nouvelle, capable de donner un sens à l'art de vivre dans ce monde à l'envers qu'est l'univers artistique.

Les peintres en rupture avec l'Académie et le public bourgeois n'auraient sans doute pas pu réussir la conversion qui s'imposait à eux sans l'assistance des écrivains ; forts de leur compétence spécifique de professionnels de l'explicitation et appuyés sur une tradition de rupture avec l'ordre « bourgeois » qui s'était instituée dans le champ littéraire avec le romantisme, ceux-ci étaient prédisposés à accompagner le travail de conversion éthique et esthétique qu'accomplissait l'avant-garde des peintres et à porter la révolution symbolique à sa pleine réalisation, en constituant en principes explicitement posés et assumés, avec la théorie de l'« art pour l'art », les nécessités de la nouvelle économie des biens symboliques.

Mais les écrivains ont aussi beaucoup appris, pour leur propre gouverne, dans la défense des peintres hérétiques. Ainsi la liberté que les peintres – Manet notamment – se sont accordée en affirmant

ce que Joseph Sloane[26] appelle la « neutralité du sujet », c'est-à-dire le rejet de toute hiérarchie entre les objets et de toute fonction didactique, morale ou politique, n'a pu qu'exercer un effet en retour sur les écrivains qui, bien qu'ils fussent libérés depuis longtemps des contraintes académiques, étaient, comme utilisateurs du langage, plus directement soumis à l'exigence du « message ».

La révolution qui conduira à la constitution d'univers artistiques séparés, et comme refermés sur la pureté de la différence qui les définit en propre, s'est opérée en deux temps. Il s'agissait d'abord de libérer la peinture de l'obligation de remplir une fonction sociale, d'obéir à une commande ou à une demande, de servir une cause. Dans cette phase, l'assistance des écrivains joue un rôle déterminant. Ainsi, c'est au nom de la peinture qui, par rapport au langage écrit ou parlé, n'a pas à délivrer de message, que Zola dénoncera l'usage didactique que Proudhon veut faire de la peinture de Courbet : « Comment ! vous avez l'écriture, vous avez la parole, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, et vous allez vous adresser à l'art des lignes et des couleurs pour enseigner et instruire. Eh ! par pitié, rappelez-vous que nous ne sommes pas tout raison. Si vous êtes pratique, laissez au philosophe le droit de nous donner des leçons, laissez au peintre le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule[27]. »

Manet et tous les impressionnistes après lui répudient toute obligation, non seulement de servir, mais aussi de dire quelque chose. Si bien qu'au terme, pour aller jusqu'au bout de leur entreprise de libération, ils auront à se libérer de l'écrivain qui, comme dit bien Pissarro à propos de Huysmans, « juge en littérateur et ne voit la plupart du temps que le sujet[28] ». Lors même que, comme Zola, ils s'en défendent en affirmant la spécificité du pictural, les écrivains sont, pour les peintres, des libérateurs aliénants. Et cela d'autant plus que, avec la fin du monopole académique de la consécration, ces *taste makers* sont devenus des *artist makers* qui, par leur discours, sont en mesure de faire l'œuvre d'art comme telle. Aussi, à peine libérés de l'institution académique, les peintres – Pissarro et Gauguin les premiers – doivent-ils entreprendre de se libérer des littérateurs qui prennent appui sur l'œuvre (comme aux plus beaux jours de la critique académique) pour faire valoir leur goût et leur sensibilité, allant même jusqu'à lui superposer ou lui substituer leur commentaire.

L'affirmation d'une esthétique qui fait de l'œuvre picturale (et de toute œuvre d'art) une réalité intrinsèquement polysémique, donc irréductible à toutes les gloses et toutes les exégèses, doit sans doute beaucoup à la volonté qu'ont eue les peintres de s'affranchir de l'emprise des écrivains. Ce qui n'exclut pas que, dans cet effort pour se libérer, ils aient pu trouver des armes et des outils de pensée dans le champ littéraire, notamment chez les symbolistes qui, à peu près au même moment, refusaient toute transcendance du signifié par rapport au signifiant, faisant de la musique l'art par excellence.

L'histoire des rapports entre Odilon Redon et ses critiques, Huysmans notamment, telle que l'a décrite Dario Gamboni[29], est une illustration exemplaire de la dernière lutte de libération que les peintres ont dû mener pour conquérir leur autonomie et pour affirmer l'irréductibilité de l'œuvre picturale à toute espèce de discours (contre le fameux *ut pictura poesis*) ou, ce qui revient au même, sa disponibilité infinie pour tous les discours possibles. Ainsi s'est accompli le long travail qui a conduit de

l'absolutisme académique – qui suppose qu'il existe une vérité idéale à laquelle doivent se conformer et la production et la contemplation de l'œuvre – au subjectivisme laissant à chacun la liberté de créer ou recréer l'œuvre à sa façon.

Mais c'est sans doute seulement avec Duchamp que les peintres parviendront à une stratégie propre à leur permettre d'utiliser le littérateur sans être utilisé par lui et à échapper ainsi à la relation d'infériorité structurale par rapport aux producteurs de métadiscours où les place leur statut de producteurs d'objets nécessairement muets, et d'abord à propos d'eux-mêmes : celle qui consiste à dénoncer et à déjouer méthodiquement, dans la conception et la structure mêmes de l'œuvre, mais aussi dans un métadiscours anticipé (le titre obscur et déconcertant) ou un commentaire rétrospectif, toute tentative d'annexion de l'œuvre par le discours ; cela, évidemment, sans décourager, bien au contraire, l'exégèse, toujours aussi nécessaire à l'existence sociale pleinement accomplie de l'objet d'art.

Pour la forme

Le mouvement du champ artistique et du champ littéraire vers une plus grande autonomie s'accompagne d'un processus de différenciation des modes d'expression artistique et d'une découverte progressive de la forme qui convient en propre à chaque art ou à chaque genre, au-delà même des signes extérieurs, socialement connus et reconnus, de son identité : revendiquant l'autonomie de la représentation proprement « iconique », comme on dira plus tard, par rapport à l'énonciation verbale, les peintres abandonnent le littéraire, c'est-à-dire le « motif », l'« anecdote », tout ce qui peut évoquer une intention de reproduire et de représenter, bref, de *dire*, tenant que le tableau doit obéir à ses lois propres, spécifiquement picturales, et indépendantes de l'objet représenté ; de même, les écrivains chassent le pictural et le pittoresque (celui de Gautier et des parnassiens par exemple) au profit du littéraire – invoquant la musique, qui ne véhicule aucun sens, contre le sens et le message – et, avec Mallarmé, excluent la parole brute du « langage reportage », discours purement dénotatif, naïvement orienté vers un référent.

Il est significatif que Gide évoque explicitement le retard de la littérature par rapport à la peinture pour exalter le roman « pur », débarrassé du sens (celui-là même qu'inventent Joyce, Faulkner et Virginia Woolf) : « Je me suis souvent demandé par quel prodige la peinture était en avance, et comment il se faisait que la littérature se soit ainsi laissé distancer ? Dans quel discrédit, aujourd'hui, tombe ce que l'on avait coutume de considérer, en peinture, comme "le motif" ! Un beau sujet ! Cela fait rire. Les peintres n'osent même plus risquer un portrait, qu'à condition d'éluder toute ressemblance[30]. »

C'est dire que, d'épuration en épuration, les luttes dont les différents champs sont le lieu conduisent à isoler peu à peu le principe essentiel de ce qui définit en propre chaque art et chaque genre, la

« littérarité », comme disent les formalistes russes, ou la « théâtralité », avec Copeau, Meyerhold ou Artaud. Ainsi par exemple, en dépouillant la poésie, avec le vers libre, de traits comme la rime et le rythme, l'histoire du champ ne laisse subsister qu'une sorte d'extrait hautement concentré (comme chez Francis Ponge) des propriétés les mieux faites pour produire l'effet poétique de débanalisation des mots et des choses, l'*ostranenie* des formalistes russes, sans faire appel à des techniques socialement désignées comme « poétiques ». Toutes les fois que s'institue un de ces univers relativement autonomes, champ artistique, champ scientifique ou telle ou telle de leurs spécifications, le processus historique qui s'y instaure joue le même rôle d'*abstracteur de quintessence*. En sorte que l'analyse de l'histoire du champ est sans doute, en elle-même, la seule forme légitime de l'analyse d'essence[31].

Les formalistes, et notamment Jakobson, familier de la phénoménologie, dans leur souci de répondre de manière plus méthodique et plus conséquente aux vieilles interrogations de la critique et de la tradition scolaires sur la nature des genres, théâtre, roman ou poésie, se sont contentés, comme toute la tradition de réflexion sur la « poésie pure » ou la « théâtralité », de constituer en essence transhistorique une sorte de *quintessence historique*, c'est-à-dire le produit du lent et long travail d'alchimie historique qui accompagne le processus d'autonomisation des champs de production culturelle.

Ainsi, la longue lutte des peintres pour s'affranchir de la commande, même la plus neutre et la plus éclectique, celle du mécénat d'État, et pour rompre avec les sujets imposés, avait révélé la possibilité, et du même coup la nécessité, d'une production culturelle franche de toute indication ou injonction externe et capable de découvrir en elle-même le principe de sa propre existence et de sa propre nécessité. Par là, elle avait contribué à révéler aux écrivains, qui, en l'exaltant ou en l'analysant, l'avaient aidée à s'accomplir, la possibilité d'une liberté désormais offerte et, par là, imposée à quiconque veut entrer dans le rôle du peintre ou de l'écrivain.

Comment ne pas supposer en effet que Zola revendiquait aussi pour lui-même, à la faveur de l'identification inévitable que favorise l'homologie de position, la liberté qu'il exigeait pour le peintre ? En posant que l'artiste n'est responsable que devant lui-même, qu'il est parfaitement libre à l'égard de la morale et de la société – ce qui, il ne faut pas l'oublier, suscite un scandale énorme, et l'oblige à quitter, en 1866, l'équipe de *L'Événement* –, il affirme, plus radicalement que cela n'avait jamais été fait par le passé, le droit de l'artiste à l'impression personnelle et à la réaction subjective : la « peinture pure », débarrassée du devoir de signifier quelque chose, est une expression de la sensibilité singulière de l'artiste et de son originalité de conception, bref, selon la formule fameuse, « un coin de création vu à travers un tempérament ». Ce n'est pas pour son réalisme objectif, tel que le défend Champfleury, que Zola admire l'œuvre de Manet, mais parce que la personne particulière du peintre s'y révèle. Et de même, dans le long plaidoyer qu'il écrit en faveur de *Germinie Lacerteux*, il célèbre moins le naturel et le naturalisme de la description que la « libre et haute manifestation d'une personnalité », « le langage particulier d'une âme » et « le produit unique d'une intelligence », révoquant toute prétention à mesurer à des règles éthiques ou esthétiques une œuvre qui se situe « au-delà de la morale, au-delà des pudeurs et des puretés[32] ».

Mais comment ne pas voir en outre que par une telle réaffirmation – sans exemple depuis Delacroix – du pouvoir de l'individu créateur, et de son droit à la libre affirmation de soi, qui a pour corrélat le droit du critique ou du spectateur à la compréhension émotionnelle, sans préalables ni présupposés, il ne fait qu'ouvrir la voie à cette affirmation radicale de la liberté de l'écrivain que sont le « J'accuse » et les combats de l'affaire Dreyfus ? Droit à la vision subjective et revendication de la liberté de dénoncer et de condamner, au nom d'exigences intérieures, la violence irréprochable de la raison d'État ne font qu'un.

---

1. Cf. A. Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1984. Il faut se garder de constituer en indices d'une sorte de commencement absolu les premiers signes de l'institutionnalisation du personnage de l'écrivain, comme l'apparition d'instances spécifiques de consécration. En effet, ce processus reste longtemps ambigu, voire contradictoire, dans la mesure où les artistes doivent payer d'une dépendance statutaire à l'égard de l'État la reconnaissance et le statut officiel qu'il leur accorde. Et c'est seulement à la fin du XIX^e^ siècle que le système des traits constitutifs d'un champ autonome se trouve rassemblé (sans que se trouve exclue à jamais la possibilité de régressions vers l'hétéronomie, comme celle qui s'amorce aujourd'hui, à la faveur d'un retour à des formes nouvelles de mécénat, public ou privé, et en raison de l'emprise accrue du journalisme).
2. Si, Courbet mis à part, les peintres ont rarement invoqué des justifications populistes, c'est peut-être qu'ils ne sont pas affrontés au problème de la diffusion de masse, du fait que leurs produits sont uniques et d'un prix relativement élevé à l'unité et que le seul succès qu'ils peuvent connaître est le succès mondain, proche dans ses effets sociaux des succès de théâtre.
3. Sur le prestige de la science vers 1880, voir D. Mornet, *Histoire de la littérature*, Paris, Larousse, 1927, p. 11-14.
4. Notamment chez des écrivains liés au Théâtre de l'œuvre comme Félix Fénéon, Louis Malaquin, Camille Mauclair, Henri de Régnier ou Saint-Pol-Roux.
5. Cf. C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, Paris, PENS, 1979, p. 27-54.
6. Cf. R. Ponton, « Naissance du roman psychologique. Capital culturel, capital social et stratégie littéraire à la fin du XIX^e^ siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n^o^ 4, juillet 1975, p. 66-81.
7. De 1876 à 1880, Zola a défendu un théâtre naturaliste dans sa rubrique de critique dramatique (cf. É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre, œuvres complètes, op. cit.*, t. XXX ; *Nos auteurs dramatiques*, *ibid.*, t. XXXIII).
8. J.-J. Roubine, *Théâtre et Mise en scène, 1880-1980*, Paris, PUF, 1980.
9. Cf. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, Paris, thèse EHESS, 1977, et J. Jurt, « Synchronie littéraire et rapport de forces. Le champ poétique des années 80 », *Œuvres et Critiques*, vol. XII, n^o^ 2, 1987, p. 19-33.
10. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891 ; rééd. avec notes et préface de Daniel Grojnowski, Vanves, Thot, 1982, p. 158.
11. Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque. Histoire de la littérature française de 1885 à nos jours*, Paris, Eugène Figuière, 1914, p. 292-293.
12. *Ibid*.
13. Typique du nouveau régime institué dans le champ littéraire, l'enquête menée auprès de soixante-quatre écrivains (et publiée dans *L'Écho de Paris* du 3 mars au 5 juillet 1891) énonçait en toutes lettres la nouvelle philosophie de l'histoire, celle du dépassement perpétuel, dans les trois questions proposées : « 1. Le naturalisme est-il malade ? Est-il mort ? 2. Peut-il être sauvé ? 3. Par quoi sera-t-il remplacé ? »
14. Notamment Florian-Parmentier, *La Littérature et l'Époque*, *op. cit.* ; J. Muller et G. Picard, *Les Tendances présentes de la littérature française*, 1913 ; G. Le Carbonel et C. Vellay, *La littérature contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1905.
15. Cf. R. Wohl, *The Generation of 1914*, Cambridge, Harvard University Press, 1979. L'expression prototypique de cette théorie des générations, qui est devenue une des « méthodes » admises en littérature (avec l'étude des « générations littéraires ») et en politique (les « générations politiques »), est le livre de François Mentré, *Les Générations sociales* (Paris, 1920), qui construit la notion de

« génération sociale » comme « unité spirituelle » constituée autour d'un « état collectif ».

16. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 160.

17. Cf. C. Charle, « Champ littéraire et champ du pouvoir. Les écrivains et l'affaire Dreyfus », *Annales ESC*, n° 2, mars-avril 1977, p. 240-264.

18. Sur l'élaboration de la notion de « raison d'État », comme raison spécifique, irréductible tant à la « raison éthique » qu'à la « raison théologique », voir E. Thuau, *Raison d'État et Pensée politique à l'époque de Richelieu*, thèse, Paris, Université de Paris, 1966.

19. On voit au passage l'irréalité parfaite des grandes lois tendancielles telles que celle qui voudrait que les intellectuels perdent en pouvoir politique à mesure qu'ils gagnent en autonomie : en fait, comme on le voit, c'est la forme même du pouvoir qui change au point qu'il n'y pas grand sens à comparer le pouvoir critique et négatif d'un Zola ou d'un Sartre au pouvoir dépendant d'un Corneille ou d'un Racine.

20. Sur la logique spécifique du champ politique, voir P. Bourdieu, « La représentation politique. Éléments pour une théorie du champ politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 36-37, 1981, p. 3-24.

21. C. Baudelaire, cité par A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 81.

22. C. M. Leconte de Lisle, Lettre à Louis Ménard, 7 septembre 1849, cité par P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, *op. cit.*

23. Cf. É. Zola, *Mes Haines*, Paris, Fasquelle, 1923, p. 322 et 330. Et aussi, à propos de Courbet et Proudhon : « Une toile, pour lui, est un sujet ; peignez-la en rouge ou en vert, que lui importe ! […] Il commente, il force le tableau à signifier quelque chose ; de la forme pas un mot. » Ou encore : « Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales » (É. Zola, *ibid.*, p. 35-36, 39).

24. Je m'appuie ici sur la recherche que j'ai entreprise à propos de la *révolution symbolique* accomplie par Manet et dont j'ai présenté les premiers résultats (sur l'Académie et l'œil académique) *in* P. Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 19-20, 1987, p. 6-19. J'ai voulu proposer ici un *schéma simplifié* des échanges entre les peintres et les écrivains, qu'il appartiendra au lecteur d'enrichir et de nuancer.

25. C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 312.

26. J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton, Princeton University Press, 1951, p. 77.

27. É. Zola, *Mes Haines*, *op. cit.*, p. 34.

28. C. Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 44.

29. D. Gamboni, *La Plume et le Pinceau*, Paris, Minuit, 1989.

30. A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 30.

31. Les analyses d'essence et les définitions formelles ne peuvent dissimuler en effet que l'affirmation de la spécificité du « littéraire » ou du « pictural » et de son irréductibilité à toute autre forme d'expression est inséparable de l'affirmation de l'autonomie du champ de production qu'elle suppose et renforce à la fois. C'est ainsi que, comme on le verra, l'analyse de la disposition esthétique pure qui est appelée par les formes les plus avancées de l'art est inséparable de l'analyse du processus d'autonomisation du champ de production.

32. É. Zola, *Mes Haines*, *op. cit.*, p. 68 et 81. La logique du transfert à la littérature des catégories inventées à propos de la peinture se voit bien dans le principe qu'il énonce à propos de Hugo, et qui définit sans doute l'esthétique *moderne*, comme subjectivisme radical, contre l'absolutisme de l'esthétique académique : « Il ne doit pas y avoir de dogme littéraire ; chaque œuvre est indépendante et demande à être jugée à part » (É. Zola, *ibid.*, p. 98). L'activité artistique n'est pas gouvernée par des règles préexistantes et ne peut être mesurée à aucun critère transcendant. Elle produit ses propres règles et apporte avec elle la mesure de son appréciation.

3

Le marché des biens symboliques

> Dans un autre domaine, j'ai eu l'honneur, sinon le plaisir, de perdre de l'argent en faisant traduire les deux volumes monumentaux du *Hemingway* de Carlos Baker.
>
> Robert Laffont.

L'histoire dont j'ai essayé de restituer les phases les plus décisives, par une série de coupes synchroniques, conduit à l'instauration de ce monde à part qu'est le champ artistique ou le champ littéraire tel que nous le connaissons aujourd'hui. Cet univers relativement autonome (c'est-à-dire aussi, évidemment, relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique) fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes. Au terme du processus de spécialisation qui a conduit à l'apparition d'une production culturelle spécialement destinée au marché et, en partie en réaction contre celle-ci, d'une production d'œuvres « pures » et destinées à l'appropriation symbolique, les champs de production culturelle s'organisent, très généralement, en l'état actuel[1], selon un principe de différenciation qui n'est autre que la distance objective et subjective des entreprises de production culturelle à l'égard du marché et de la demande exprimée ou tacite, les stratégies des producteurs se distribuant entre deux limites qui ne sont, en fait, jamais atteintes, la subordination totale et cynique à la demande et l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences.

Deux logiques économiques

Ces champs sont le lieu de la coexistence antagoniste de deux modes de production et de circulation obéissant à des logiques inverses. A un pôle, l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique, comme capital « économique » dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques[2] ». A l'autre pôle, la logique « économique » des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle (toutefois, l'appartenance de ces entreprises au champ se marque par le fait qu'elles ne peuvent cumuler les profits économiques d'une entreprise économique ordinaire et les profits symboliques assurés aux entreprises intellectuelles qu'en refusant les formes les plus grossières du mercantilisme et en s'abstenant de déclarer complètement leurs fins intéressées).

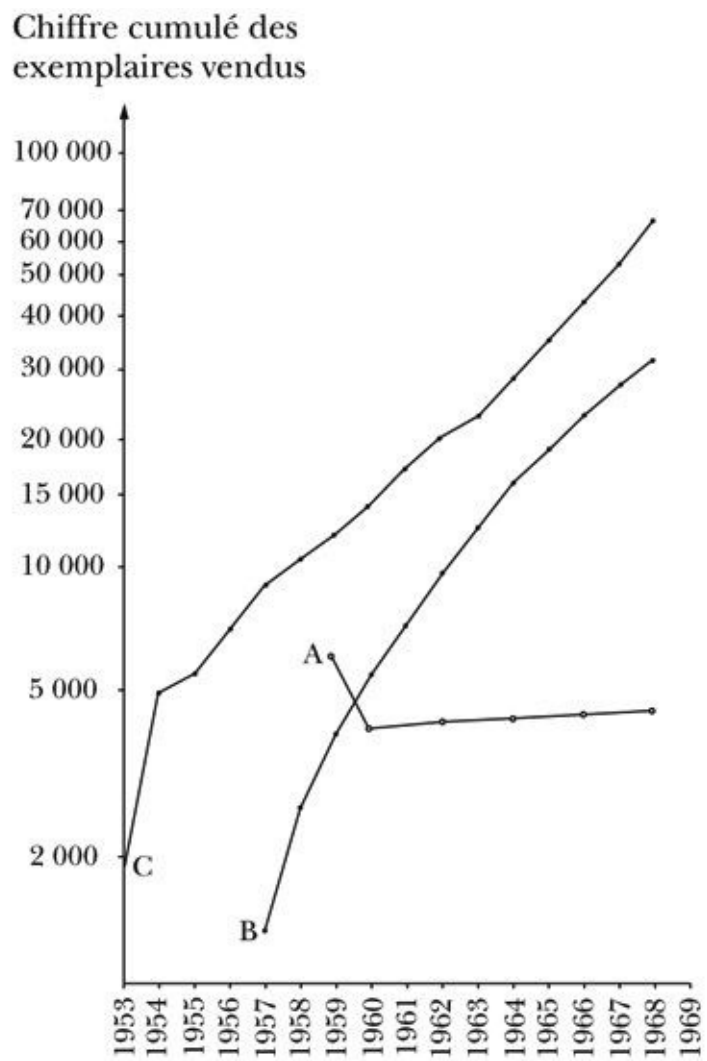
Une entreprise est d'autant plus proche du pôle « commercial » que les produits qu'elle offre sur le marché répondent plus directement ou plus complètement à une *demande préexistante*, et *dans des formes préétablies*. Il s'ensuit que la longueur du cycle de production constitue sans doute une des meilleures mesures de la position d'une entreprise de production culturelle dans le champ. On a ainsi, d'un côté, des entreprises *à cycle de production court*, visant à minimiser les risques par un ajustement anticipé à la demande repérable, et dotées de circuits de commercialisation et de procédés de faire-valoir (publicité, relations publiques, etc.) destinés à assurer la rentrée accélérée des profits par une circulation rapide de produits voués à une obsolescence rapide ; et, de l'autre, des entreprises *à cycle de production long*, fondé sur l'acceptation du risque inhérent aux investissements culturels et surtout sur la soumission aux lois spécifiques du commerce d'art : n'ayant pas de marché dans le présent, cette production tout entière tournée vers l'avenir tend à constituer des stocks de produits toujours menacés de retomber à l'état d'objets matériels (évalués comme tels, c'est-à-dire par exemple au poids du papier)[3].

L'aléa est en effet immense et les chances de rentrer dans ses frais quand on édite un jeune écrivain sont faibles. Un roman qui n'a pas de succès a une durée de vie (à court terme) qui peut être inférieure à trois semaines. En cas de succès moyen à court terme, une fois soustraits les frais de fabrication, les droits d'auteur et les frais de diffusion, il reste environ 20 % du prix de vente à l'éditeur qui doit amortir les invendus, financer son stock, payer ses frais généraux et ses impôts. Mais, lorsqu'un livre prolonge sa carrière au-delà de la première année et entre dans le « fonds », il constitue un « volant » financier qui fournit les bases d'une prévision et d'une « politique » d'investissements à long terme : la première édition ayant amorti les frais fixes, le livre peut être réimprimé avec des prix de revient considérablement réduits et il assure ainsi des rentrées régulières (rentrées directes et aussi droits annexes, traductions, éditions en livre de poche, ventes à la télévision ou au cinéma) qui permettent de financer des

investissements plus ou moins risqués, de nature à assurer à leur tour, à terme, l'accroissement du « fonds ».

L'incertitude et l'aléa qui caractérisent la production des biens culturels se lisent dans les courbes de ventes de trois ouvrages parus aux Éditions de Minuit : un « prix littéraire » (courbe A) qui, après une vente initiale forte (sur 6143 exemplaires diffusés en 1959, 4298 sont vendus en 1960, déduction faite des invendus), connaît à partir de cette date des ventes annuelles faibles (de l'ordre de 70 par an en moyenne) ; *La Jalousie* (courbe B), roman d'Alain Robbe-Grillet, paru en 1957, qui, vendu la première année à 746 exemplaires, ne rejoint qu'au bout de quatre ans (en 1960) le niveau de vente initial du roman couronné mais qui, grâce à un taux de croissance constant des ventes annuelles à partir de 1960 (20 % par an en moyenne entre 1960 et 1964, 19 % entre 1964 et 1968), atteint en 1968 le chiffre cumulé de 29 462 ; *En attendant Godot* (courbe C), de Samuel Beckett, qui, publié en 1952, n'atteint 10 000 exemplaires qu'au bout de cinq ans : grâce à un taux de croissance qui, à partir de 1959, se maintient à peu près constant (à l'exception de l'année 1963) autour de 20 % (la courbe prenant ici aussi une allure exponentielle à partir de cette date), ce titre atteint en 1968 (où 14 298 exemplaires sont vendus) un chiffre de vente cumulé de 64 897 exemplaires. (Il faudrait ajouter le cas de l'échec pur et simple, c'est-à-dire d'un *Godot* dont la carrière se serait arrêtée à la fin 1952, laissant un bilan fortement déficitaire.)

Croissance comparée des ventes
de trois ouvrages publiés
aux Éditions de Minuit



Source : Éditions de Minuit

On peut ainsi caractériser les différentes maisons d'édition selon la part qu'elles font aux investissements risqués à long terme et aux investissements sûrs à court terme et, du même coup, selon la proportion, parmi leurs auteurs, des écrivains pour le temps long et des écrivains pour le temps court, journalistes qui prolongent leur activité ordinaire par des écrits d'« actualité », « personnalités » qui livrent leur « témoignage » dans des essais ou des récits autobiographiques ou écrivains professionnels qui se plient aux canons d'une esthétique éprouvée (littérature de « prix », romans à succès, etc.).

Ainsi, en 1975, on voyait s'opposer les petites maisons d'avant-garde, comme Minuit (ou, aujourd'hui, POL), et les « grosses maisons », Laffont, Groupe de la Cité, Hachette, les positions intermédiaires étant occupées par des maisons comme Flammarion, Albin Michel, Calmann-Lévy, vieilles maisons de « tradition », tenues par des héritiers, qui trouvent dans leur patrimoine une force et un frein, et surtout Grasset, ancienne « grande maison » aujourd'hui englobée dans l'empire Hachette, et

Gallimard, ancienne maison d'avant-garde, depuis longtemps parvenue au sommet de la consécration, qui réunit une entreprise tournée vers la gestion du fonds (rééditions, publications en livre de poche, etc.) et des entreprises à long terme (« Le Chemin », « Bibliothèque des sciences humaines »), dont les auteurs, on le verra, sont également représentés dans la liste des *best-sellers* et dans la liste des *best-sellers* intellectuels. Quant au sous-champ des maisons plutôt tournées vers la production à long terme, donc vers le public « intellectuel », il se polarise autour de l'opposition entre Minuit (qui représente l'avant-garde en voie de consécration) d'un côté et de l'autre Gallimard, situé en position dominante, Le Seuil représentant le lieu central.

Caractéristiques des deux pôles opposés du champ de l'édition, les éditions Robert Laffont et les Éditions de Minuit permettent d'appréhender dans la multiplicité de leurs aspects les oppositions qui séparent les deux secteurs du champ. D'un côté, une vaste entreprise (700 employés) publiant chaque année un nombre considérable de titres nouveaux (environ 200) et ouvertement orientée vers la recherche du succès (pour l'année 1976, elle annonce sept tirages supérieurs à 100 000, quatorze à 50 000 et cinquante à 20 000), ce qui suppose d'importants services de promotion, des dépenses considérables de publicité et de relations publiques (en particulier en direction des libraires) et aussi toute une politique de choix guidée par le sens du placement sûr (jusqu'à 1975, près de la moitié des ouvrages publiés consiste en traductions de livres qui ont fait leurs preuves à l'étranger) et la recherche du *best-seller*[4] : dans le « palmarès » que l'éditeur oppose à ceux qui « s'obstinent encore à ne pas tenir sa maison pour littéraire », on relève les noms de Bernard Clavel, Max Gallo, Françoise Dorin, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Rey.

A l'opposé, les Éditions de Minuit, petite entreprise artisanale qui, employant une dizaine de personnes, publie moins de vingt titres par an (soit, pour les romans ou le théâtre, une quarantaine d'auteurs en vingt-cinq ans) ; consacrant une part infime de son budget à la publicité (elle tire même un parti stratégique du refus des formes les plus grossières de marketing), elle a souvent, comme à ses débuts, des ventes inférieures à 500 exemplaires (« Le premier livre de P. qui s'est vendu à plus de 500 exemplaires était son neuvième ») et des tirages inférieurs à 3 000 (selon un bilan réalisé en 1975, sur 17 nouveaux ouvrages publiés depuis 1971, c'est-à-dire en trois ans, 14 n'avaient pas atteint le chiffre de 3000, les trois autres n'ayant pas dépassé les 5 000). Déficitaire (en 1975) si l'on ne considère que les nouvelles publications, la maison vit de son fonds, c'est-à-dire des profits que lui assurent régulièrement celles de ses publications qui sont devenues célèbres (par exemple *Godot*).

Une maison qui entre dans la phase d'exploitation du capital symbolique accumulé fait coexister deux économies différentes, l'une tournée vers la production et la recherche (c'est, chez Gallimard, la collection fondée par Georges Lambrichs), l'autre orientée vers l'exploitation du fonds et la diffusion des produits consacrés (avec des collections comme « La Pléiade » et surtout « Folio » ou « Idées »). On conçoit aisément les contradictions qui résultent des incompatibilités entre les deux économies[5] : l'organisation qui convient pour produire, diffuser et faire valoir une catégorie de produits est inadaptée pour l'autre ; en outre, le poids que les exigences de la diffusion et de la gestion font peser sur l'institution et sur les modes de pensée des responsables tend à exclure les investissements risqués,

lorsque les auteurs qui pourraient les occasionner ne sont pas d'avance détournés vers d'autres éditeurs. Il va de soi que, si elle peut l'accélérer, la disparition du fondateur ne suffit pas à expliquer un tel processus, qui est inscrit dans la logique du développement des entreprises de production culturelle.

Sans entrer dans une analyse systématique du champ des galeries qui, du fait de l'homologie avec le champ de l'édition, tomberait dans les redites, on peut observer seulement que, ici encore, les différences selon l'ancienneté (et la notoriété), donc selon le degré de consécration et la valeur marchande des œuvres possédées, recoupent très exactement les différences dans le rapport à l'« économie ». Dépourvues d'« écurie » propre, les « galeries de vente » (Beaubourg par exemple) exposent un choix (en 1977) relativement éclectique de peintres d'époques, d'écoles et d'âges très différents (des abstraits aussi bien que des postsurréalistes, quelques hyperréalistes européens, des nouveaux réalistes), c'est-à-dire des œuvres qui, étant plus accessibles (en raison de leur canonisation plus avancée ou de leurs disponibilités « décoratives »), peuvent trouver des acheteurs en dehors des collectionneurs professionnels et semi-professionnels (qui se recrutent parmi les « cadres dorés » et les « industriels de la mode », comme dit un informateur) ; elles sont ainsi en mesure de repérer et d'attirer une fraction des peintres d'avant-garde déjà remarqués en leur offrant une forme de consécration un peu compromettante, c'est-à-dire un marché où les prix sont beaucoup plus élevés que dans les galeries d'avant-garde[6]. Au contraire, les galeries qui, comme Sonnabend, Denise René ou Durand-Ruel, marquent des dates de l'histoire de la peinture, parce que, chacune à son époque, elles ont su rassembler une « école », se caractérisent par un *parti systématique*[7]. C'est ainsi que l'on peut reconnaître, dans la succession des peintres présentés par la galerie Sonnabend, la logique d'un développement artistique qui conduit de la « nouvelle peinture américaine » et du Pop Art, avec des peintres comme Rauschenberg, Jaspers Johns, Jim Dine, aux Oldenburg, Lichtenstein, Wesselman, Rosenquist, Warhol, parfois classés sous l'étiquette de *Minimal Art*, et aux recherches les plus récentes de l'art pauvre, de l'art conceptuel ou de l'art par correspondance. De même, le lien est évident entre l'abstraction géométrique qui a fait le renom de la galerie Denise René (fondée en 1945 et inaugurée par une exposition Vasarely) et l'art cinétique, des artistes comme Max Bill et Vasarely faisant en quelque sorte la liaison entre les recherches visuelles de l'entre-deux-guerres (surtout celles du Bauhaus) et les recherches optiques et technologiques de la nouvelle génération.

Deux modes de vieillissement

Ainsi, l'opposition entre les deux pôles, et entre les deux visions de l'« économie » qui s'y affirment, prend la forme de l'opposition entre deux *cycles de vie de l'entreprise de production culturelle*, deux *modes de vieillissement* des entreprises, des producteurs et des produits qui s'excluent totalement. Le poids des frais généraux et le souci corrélatif du rendement du capital, qui contraignent les

grosses sociétés par actions (comme Laffont) à faire tourner très rapidement leur capital, commandent aussi très directement leur politique culturelle, et en particulier la sélection des manuscrits[8]. En outre, ces entreprises de production à cycle court, à la façon de la haute couture, sont étroitement tributaires de tout un ensemble d'agents et d'institutions de « promotion » qui doivent être constamment entretenus et périodiquement mobilisés[9]. Au contraire, le petit éditeur peut connaître personnellement, avec le concours de conseillers qui sont en même temps des auteurs de la maison, l'ensemble des auteurs et des livres publiés. Les stratégies qu'il met en œuvre dans ses rapports avec la presse sont parfaitement adaptées aux exigences de la région la plus autonome du champ, qui impose le refus des compromissions temporelles et qui tend à opposer le succès et la valeur proprement artistique. La réussite symbolique et économique de la production à cycle long dépend (au moins à ses débuts) de l'action de quelques « découvreurs », c'est-à-dire des auteurs et des critiques qui font la maison en lui faisant crédit (par le fait d'y publier, d'y apporter des manuscrits, de parler favorablement de ses auteurs, etc.), et aussi du système d'enseignement, seul capable d'offrir, à terme, un public converti.

Tandis que la réception des produits dits « commerciaux » est à peu près indépendante du niveau d'instruction des récepteurs, les œuvres d'art « pures » ne sont accessibles qu'aux consommateurs dotés de la disposition et de la compétence qui sont la condition nécessaire de leur appréciation. Il s'ensuit que les producteurs-pour-producteurs dépendent très directement de l'institution scolaire, contre laquelle, au demeurant, ils ne cessent de s'insurger. L'École occupe une place homologue de celle de l'Église qui, selon Max Weber, doit « fonder et délimiter systématiquement la nouvelle doctrine victorieuse et défendre l'ancienne contre les attaques prophétiques, établir ce qui a et ce qui n'a pas valeur de sacré, et le faire pénétrer dans la foi des laïcs » : à travers la délimitation entre ce qui mérite d'être transmis et acquis et ce qui ne le mérite pas, elle reproduit continûment la distinction entre les œuvres consacrées et les œuvres illégitimes et, du même coup, entre la manière légitime et la manière illégitime d'aborder les œuvres légitimes. Dans cette fonction, elle se distingue des autres instances par le tempo, extrêmement lent, de son action : attachés à remplir leur fonction de *découvreurs*, les critiques d'avant-garde doivent entrer dans les échanges d'attestation de charisme qui en font souvent les porte-parole, parfois les imprésarios, des artistes et de leur art ; des instances comme les académies ou le corps des conservateurs de musée doivent combiner la tradition et l'innovation tempérée dans la mesure où leur jurisprudence culturelle s'exerce sur des contemporains. L'institution scolaire, qui prétend au monopole de la consécration des œuvres du passé et de la production et de la consécration (par le titre scolaire) des consommateurs conformes, n'accorde que *post mortem*, et après un long procès, ce signe infaillible de consécration que constitue la canonisation des œuvres comme classiques par l'inscription dans les programmes.

Ainsi, l'opposition est totale entre les *best-sellers* sans lendemain et les classiques, *best-sellers* dans la longue durée qui doivent au système d'enseignement leur consécration, donc leur marché étendu et durable[10]. Inscrite dans les esprits en tant que principe de division fondamental, elle fonde deux représentations opposées de l'activité de l'écrivain et même de l'éditeur, simple marchand ou découvreur

audacieux, qui ne peut réussir que s'il reconnaît pleinement les lois et les enjeux spécifiques de la production « pure ». Au pôle le plus hétéronome du champ, c'est-à-dire pour les éditeurs et les écrivains tournés vers la vente, et pour leur public, le succès est, par soi, une garantie de valeur. C'est ce qui fait que, sur ce marché, le succès va au succès : on contribue à faire les *best-sellers* en publiant leurs tirages ; les critiques ne peuvent rien faire de mieux pour un livre ou une pièce que de lui « prédire le succès » (« Cela devrait aller droit au succès[11] » ; « Je parie le succès du *Tournant* les yeux fermés[12] »). L'échec est, évidemment, une condamnation sans appel : qui n'a pas de public n'a pas de talent (le même Robert Kanters parle d'« auteurs sans talent et sans public à la manière d'Arrabal »).

Au pôle opposé, le succès immédiat a quelque chose de suspect : comme s'il réduisait l'offrande symbolique d'une œuvre sans prix au simple « donnant, donnant » d'un échange commercial. Cette vision qui fait de l'ascèse en ce monde la condition du salut dans l'au-delà trouve son principe dans la logique spécifique de l'alchimie symbolique, qui veut que les investissements ne soient payés de retour que s'ils sont (ou semblent) opérés à fonds perdus, à la façon d'un don, qui ne peut s'assurer le contre-don le plus précieux, la « reconnaissance », que s'il se vit comme sans retour ; et, comme dans le don qu'il convertit en pure générosité en occultant le contre-don à venir, c'est l'*intervalle de temps interposé* qui fait écran et qui dissimule le profit promis aux investissements les plus désintéressés[13].

Le capital « économique » ne peut assurer les profits spécifiques offerts par le champ – et du même coup les profits « économiques » qu'ils apporteront souvent à terme – que s'il se reconvertit en capital symbolique. La seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre, consiste à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant un pouvoir de consacrer des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication, l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et de tirer les profits de cette opération.

Commerce des choses dont il n'y a pas de commerce, le commerce d'art « pur » appartient à la classe des pratiques où survit la logique de l'économie précapitaliste (comme, dans un autre ordre, l'économie des échanges entre les générations et, plus généralement, de la famille et de toutes les relations de *philia*)[14] : *dénégations* pratiques, ces conduites *intrinsèquement doubles*, *ambiguës*, prêtent à deux lectures opposées, mais également fausses, qui en défont la dualité et la duplicité essentielles en les réduisant soit à la dénégation, soit à ce qui est dénié, soit au désintéressement, soit à l'intérêt. Le défi qu'elles lancent à toutes les espèces d'économisme réside précisément dans le fait qu'elles ne peuvent s'accomplir dans la pratique – et pas seulement dans les représentations – qu'au prix d'un refoulement constant et collectif de l'intérêt proprement « économique » et de la vérité de la pratique que l'analyse « économique » dévoile.

L'entreprise « économique » déniée du marchand de tableaux ou de l'éditeur, en qui l'art et les affaires se conjuguent, ne peut réussir, même « économiquement », si elle n'est pas orientée par la maîtrise pratique des lois de fonctionnement et des exigences spécifiques du champ. L'entrepreneur en matière de production culturelle doit réunir une combinaison tout à fait improbable, en tout cas fort rare, du réalisme, qui implique des concessions minimales aux nécessités « économiques » déniées (et non

niées), et de la conviction « désintéressée », qui les exclut. C'est ainsi que l'acharnement avec lequel Beethoven, objet par excellence de l'exaltation hagiographique de l'artiste « pur », a défendu ses intérêts économiques – notamment les droits d'auteur sur la vente de ses partitions – se comprend parfaitement si l'on sait voir une forme spécifique de l'esprit d'entreprise dans les conduites les mieux faites pour heurter l'angélisme économique de la représentation romantique de l'artiste : sous peine de rester à l'état de velléité, l'intention révolutionnaire doit s'assurer les moyens « économiques » d'une ambition irréductible à l'« économie » (par exemple, pour Beethoven, disposer d'orchestres de très grande taille). De même, si tout oppose l'éditeur ou le marchand de tableaux qui entend agir en « découvreur » au pur marchand, il ne s'oppose pas moins à ceux qui engagent les mêmes dispositions inspirées dans la dimension commerciale et dans la dimension culturelle de leur entreprise (à la manière d'Arnoux) : « Une erreur sur les prix de revient ou sur les tirages peut déclencher des catastrophes, même si les ventes sont excellentes. Quand Jean-Jacques Pauvert a mis en chantier la réimpression du *Littré*, l'affaire s'annonçait fructueuse en raison du nombre inespéré de souscripteurs. Mais, à la parution, il apparut qu'une erreur d'estimation du prix de revient faisait perdre une quinzaine de francs par ouvrage. L'éditeur dut céder l'opération à un confrère[15]. » L'ambiguïté profonde de l'univers de l'art est ce qui fait que, d'un côté, de nouveaux entrants dépourvus de capital peuvent s'imposer sur le marché en se réclamant des valeurs au nom desquelles les dominants ont accumulé leur capital symbolique (plus ou moins reconverti depuis en capital « économique ») ; et que, d'un autre côté, seuls ceux qui savent compter et composer avec les contraintes « économiques » inscrites dans cette économie déniée pourront recueillir pleinement les profits symboliques et même « économiques » de leurs investissements symboliques.

Les différences qui séparent les petites entreprises d'avant-garde des « grosses entreprises » et des « grandes maisons » se superposent à celles que l'on peut faire, du côté des produits, entre le « nouveau », provisoirement dépourvu de valeur « économique », le « vieux », définitivement dévalué, et l'« ancien » ou le « classique », doté d'une valeur « économique » constante ou constamment croissante ; ou encore à celles qui s'établissent, du côté des producteurs, entre l'avant-garde, qui se recrute plutôt parmi les jeunes (biologiquement) sans être circonscrite à une génération, les auteurs ou les artistes « finis » ou « dépassés » (qui peuvent être biologiquement jeunes) et l'avant-garde consacrée, les « classiques ».

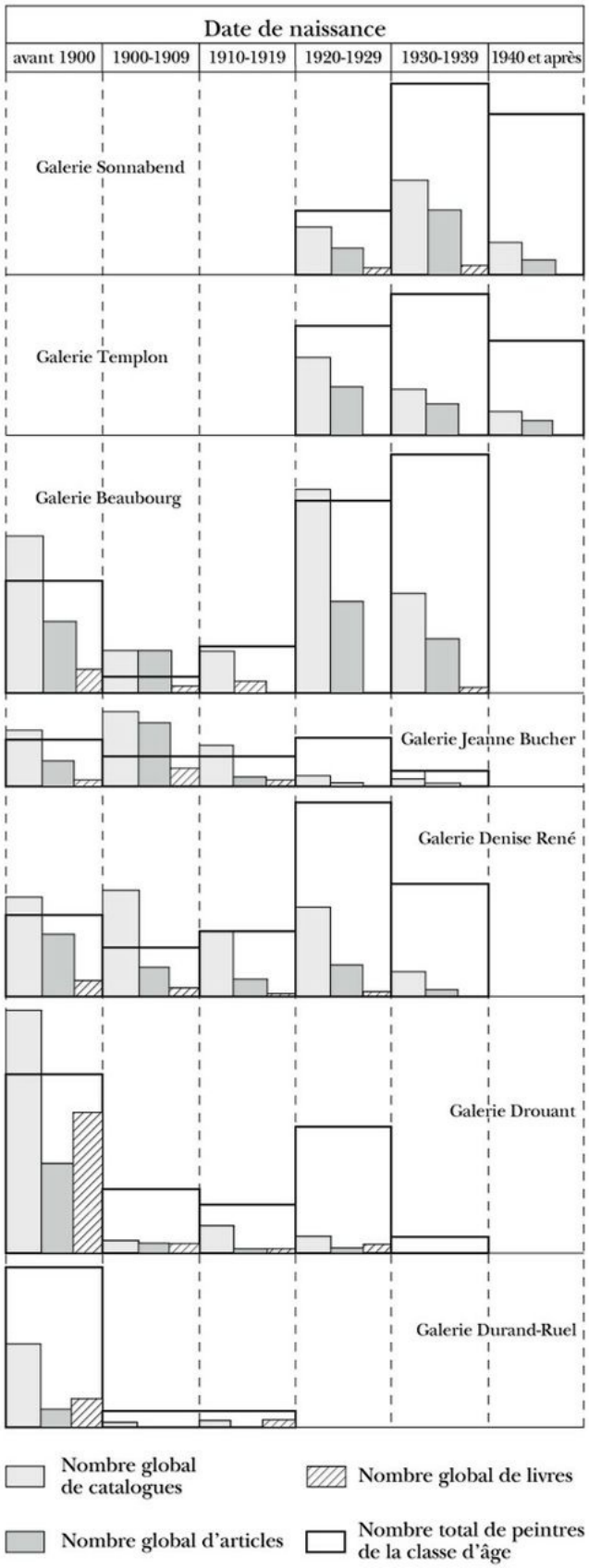
Il suffit pour s'en convaincre de considérer la relation entre l'âge (biologique) des peintres et leur *âge artistique*, mesuré à la position que le champ leur assigne dans son espace-temps. Les peintres des galeries d'avant-garde s'opposent aussi bien aux peintres de leur âge (biologique) qui exposent dans les galeries de la rive droite qu'aux peintres beaucoup plus âgés ou déjà morts qui sont exposés dans ces galeries : ils n'ont rien en commun avec les premiers que l'âge biologique ; ils ont en commun avec les seconds, auxquels ils s'opposent par l'âge artistique, qui se mesure en générations (révolutions) artistiques, d'occuper une position homologue de celle que ces devanciers prestigieux occupaient dans des états plus ou moins anciens du champ et d'avoir toutes les chances d'occuper des positions homologues dans des états ultérieurs (comme en témoignent les indices de consécration tels que catalogues, articles ou livres déjà attachés à leur œuvre).

Si l'on considère la pyramide des âges de l'ensemble des peintres « détenus[16] » par différentes galeries, on observe d'abord une relation assez nette (visible aussi chez les écrivains) entre l'âge des peintres et la position des galeries dans le champ de production : situé dans la tranche 1930-1939 chez Sonnabend (et 1920-1929 chez Templon), galerie d'avant-garde, dans la tranche 1900-1909 chez Denise René (ou à la galerie de France), galerie d'avant-garde consacrée, l'âge modal se situe dans la période antérieure à 1900 chez Drouant (ou chez Durand-Ruel), tandis que des galeries qui, comme Beaubourg (ou Claude Bernard), occupent des positions intermédiaires entre l'avant-garde et l'avant-garde consacrée, et aussi entre la « galerie de vente » et « la galerie d'école », présentent une structure bimodale (avec un mode avant 1900 et un autre en 1920-1929).

Concordants dans le cas des peintres d'avant-garde (exposés par Sonnabend ou Templon), l'âge biologique et l'âge artistique (dont la meilleure mesure serait sans doute l'époque d'apparition du style correspondant dans l'histoire relativement autonome de la peinture) peuvent être discordants dans le cas des continuateurs académiques de toutes les manières canoniques du passé qui exposent, aux côtés des plus fameux peintres du siècle dernier, dans les galeries de la rive droite, souvent situées dans l'aire des commerces de luxe, comme Drouant ou Durand-Ruel, le « marchand des impressionnistes ». Sortes de fossiles d'un autre âge, ces peintres qui font dans le présent ce que faisait l'avant-garde du passé (comme les *faussaires*, mais à leur propre compte) font un art qui n'est pas, si l'on peut dire, de leur âge.

A l'inverse des artistes d'avant-garde qui sont en quelque sorte deux fois « jeunes », par l'âge artistique mais aussi par le refus (provisoire) de l'argent et des grandeurs temporelles par où le vieillissement artistique arrive, les artistes fossiles sont en quelque sorte deux fois vieux, par l'âge de leur art et de leurs schèmes de production mais aussi par tout un style de vie dont le style de leurs œuvres est une dimension, et qui implique la soumission directe et immédiate aux obligations et aux gratifications séculières[17].

Les galeries et leurs peintres (en 1977)



Les peintres d'avant-garde ont beaucoup plus en commun avec l'avant-garde du passé qu'avec l'arrière-garde de cette avant-garde ; et, avant tout, l'absence de signes de *consécration* extra-artistique ou, si l'on veut, *temporelle*, dont les artistes fossiles, peintres établis, souvent sortis des écoles des beaux-arts, couronnés de prix, membres d'académies, décorés de la Légion d'honneur, nantis de commandes officielles, sont abondamment pourvus. Si l'on exclut l'avant-garde du passé, on observe en effet que les peintres qu'expose la galerie Drouant présentent pour la plupart des caractéristiques en tous points opposées à l'image de l'artiste que reconnaissent les artistes d'avant-garde et ceux qui les célèbrent. Assez souvent d'origine ou même de résidence provinciale, ces peintres ont souvent pour principal point d'ancrage dans la vie artistique parisienne l'appartenance à cette galerie qui a « découvert » nombre d'entre eux. Plusieurs y ont exposé pour la première fois et/ou ont été « lancés » par le prix Drouant de la jeune peinture. Passés, sans doute beaucoup plus souvent que les peintres d'avant-garde, par les Beaux-Arts (un tiers environ d'entre eux ont fait les Beaux-Arts, l'École des arts appliqués ou les Arts décoratifs, à Paris, en province ou dans leur pays d'origine), ils se disent volontiers « élèves » de tel ou tel et pratiquent un art académique dans sa manière (postimpressionniste le plus souvent), ses sujets (« marines », « portraits », « allégories », « scènes paysannes », « nus », « paysages de Provence », etc.) et ses occasions (décors de théâtre, illustrations de livres de luxe, etc.). Cet art sans histoire leur assure le plus souvent une véritable *carrière*, jalonnée par des récompenses et des promotions diverses, comme les prix et les médailles (pour 66 d'entre eux sur 133), et couronnée par l'accès à des positions de pouvoir dans les instances de consécration et de légitimation (nombre d'entre eux sont sociétaires, présidents ou membres du Comité des grands salons traditionnels), ou dans les instances de reproduction et de légitimation (directeur des beaux-arts en province, professeurs à Paris, aux Beaux-Arts ou aux Arts décoratifs, conservateur de musée, etc.). Deux exemples :

> Né le 23 mai 1914 à Paris. Fréquente l'École des beaux-arts. Expositions particulières à New York et à Paris. Illustre deux ouvrages. Participe aux Grands Salons de Paris. Prix de dessin au Concours général de 1932. Médaille d'argent à la 4e Biennale de Menton 1957. œuvres dans les musées et collections particulières.

> Né en 1905. Études à l'École des beaux-arts de Paris. Sociétaire des Salons des indépendants et du Salon d'automne. Obtient en 1958 le grand prix de l'École des beaux-arts de la Ville de Paris. œuvres au musée d'Art moderne de Paris et dans de nombreux musées de France et de l'étranger. Conservateur au musée de Honfleur. Nombreuses expositions particulières dans le monde entier.

Nombre d'entre eux enfin ont reçu les marques les moins équivoques de la consécration temporelle, comme la Légion d'honneur, sans doute en contrepartie d'une insertion dans le siècle, par l'intermédiaire

des contacts politico-administratifs que donnent les « commandes » ou des fréquentations mondaines qu'implique la fonction de « peintre officiel » :

> Né en 1909. Peintre de paysage et de portraits. Exécute le portrait de S. S. Jean XXIII ainsi que ceux des célébrités de notre époque (Cécile Sorel, Mauriac, etc.) présentés à la galerie Drouant en 1957 et 1959. Prix des Peintres témoins de leur temps. Participe aux Grands Salons dont il est l'un des organisateurs. Participe au Salon de Paris organisé par la galerie Drouant à Tokyo en 1961. Ses toiles figurent dans de nombreux musées de France et collections du monde entier.
>
> Né en 1907. Fit ses débuts au Salon d'automne. Son premier voyage en Espagne le marque fortement et le premier grand prix de Rome (1930) décide de son long séjour en Italie. Son œuvre se rattache surtout aux pays méditerranéens : Espagne, Italie, Provence. Auteur d'illustrations pour des livres de luxe, de maquettes de décors pour le théâtre. Membre de l'Institut. Expositions à Paris, Londres, New York, Genève, Nice, Bordeaux, Madrid. œuvres dans de nombreux musées d'art moderne et collections particulières en France et à l'étranger. Officier de la Légion d'honneur[18].

Les mêmes régularités s'observent du côté des écrivains. C'est ainsi que les « auteurs à succès » (c'est-à-dire l'ensemble des auteurs mentionnés dans la « sélection » de *La Quinzaine littéraire* pendant les années 1972 à 1974 incluses) sont plus jeunes que les auteurs de *best-sellers* (c'est-à-dire l'ensemble des auteurs mentionnés dans le palmarès hebdomadaire de *L'Express* pendant les années 1972 à 1974) et surtout moins souvent couronnés par les jurys littéraires (31 % contre 63 %), et spécialement par les jurys les plus « compromettants » aux yeux des « intellectuels », et moins souvent pourvus de décorations (4 % contre 22 %). Tandis que les *best-sellers* sont édités surtout par de grandes maisons d'édition spécialisées dans les ouvrages à vente rapide, Grasset, Flammarion, Laffont et Stock, les « auteurs à succès intellectuel » sont, pour plus de la moitié, publiés chez les trois éditeurs dont la production est le plus exclusivement orientée vers le public « intellectuel », Gallimard, Le Seuil et les Éditions de Minuit.

Ces oppositions sont plus marquées encore si l'on compare des populations plus homogènes, les écrivains de Laffont et de Minuit. Nettement plus jeunes, ces derniers sont beaucoup plus rarement couronnés par des prix et surtout beaucoup moins souvent dotés de décorations[19]. En fait, ce sont deux catégories à peu près incomparables d'écrivains que regroupent les deux maisons : d'un côté, le modèle dominant est celui de l'écrivain « pur », engagé dans des recherches formelles et très éloigné du « siècle » ; de l'autre, la première place revient aux écrivains-journalistes et aux journalistes-écrivains qui produisent des œuvres « à cheval sur l'histoire et sur le journalisme », « participant de la biographie et de la sociologie, du journal intime et du récit d'aventure, du découpage cinématographique et du témoignage en justice[20] » : « Si je regarde la liste de mes auteurs, je vois, d'une part, ceux qui sont venus

du journalisme au livre, tels Gaston Bonheur, Jacques Peuchmaurd, Henri-François Rey, Bernard Clavel, Olivier Todd, Dominique Lapierre, etc., et ceux qui, universitaires au départ, tels Jean-François Revel, Max Gallo, Georges Belmont, ont fait le chemin inverse. » A cette catégorie d'écrivains, très typique de l'édition « commerciale », il faudrait ajouter les auteurs de témoignages, « personnalités » de la politique, du sport ou du spectacle qui écrivent souvent à la commande et parfois avec l'assistance d'un journaliste-écrivain[21].

Best-sellers et auteurs reconnus [22]

Date de naissance	Express N : 92	Quinzaine littéraire N : 106
nés avant 1900	4	7
1900/1909	10	27
1910/1919	17	15
1920/1929	33	28
1930/1939	11	15
1940 et après	5	5
NR	12	9

Prix	Express N : 92	Quinzaine littéraire N : 106
Non	28	68
Oui	48	31
dont Renaudot	–	–
Goncourt	25	6
Interallié	–	–
Fémina	–	–
Médicis	–	4
Prix Nobel	–	2
NR	16	7

Profession déclarée		
Homme de lettres	35	32
Universitaire	5	48
Journaliste	26	6
Psychanalyste, Psychiatre	–	2
Autres	10	7
NR	16	11

Décorations		
Non	44	79
Oui	35	22
dont Légion d'honneur ou Ordre du mérite	28	18
NR	13	5

Lieu de résidence		
• Province dont	5	13
– Environs de Paris	2	5
– Midi	1	4
– Autre	2	4
• Étranger	2	4
• Paris et Banlieue, dont	62	57
– 6e/7e	19	19
– 8e/16e/Banlieue Ouest	23	11
– 5e/13e/14e/15e	11	11
– Autres arrondissements	7	9
– Banlieue (sauf Ouest)	2	7
NR	23	32

Éditeurs*		
Gallimard	8	34
Seuil	7	12
Denoël	3	6
Flammarion	11	5
Grasset	14	8
Stock	11	1
Laffont	18	3
Plon	1	4
Fayard	5	4
Calmann-Lévy	1	2
Albin Michel	5	–
Autres	11	33

* Le total dépasse N, le même auteur pouvant publier chez des éditeurs différents.

Il est clair que le primat que le champ de production culturelle accorde à la jeunesse renvoie, une fois encore, à la dénégation du pouvoir et de l'« économie » qui est à son fondement : si, par leurs attributs vestimentaires et leur hexis corporelle notamment, les écrivains et les artistes tendent toujours à se ranger du côté de la « jeunesse », c'est que, dans les représentations comme dans la réalité. l'opposition entre les âges est homologue de l'opposition entre le sérieux « bourgeois » et le refus « intellectuel » de l'esprit de sérieux, et, plus précisément, la distance à l'argent et aux pouvoirs qui entretient une relation de causalité circulaire avec le statut de dominant-dominé, définitivement ou provisoirement éloigné de l'argent et du pouvoir.

On peut ainsi poser par hypothèse que l'accès aux indices sociaux de l'âge mûr, qui est à la fois condition et effet de l'accès aux positions de pouvoir, et l'abandon des pratiques associées à l'irresponsabilité adolescente (dont font partie les pratiques culturelles ou même politiques « avant-gardistes ») doivent être de plus en plus précoces quand on va des artistes aux professeurs, des professeurs aux membres des professions libérales, et de ceux-ci aux cadres et aux patrons ; ou que les membres d'une même classe d'âge biologique, par exemple l'ensemble des élèves des grandes écoles, ont des âges sociaux différents, marqués par des attributs et des comportements symboliques différents, en fonction de l'avenir objectif auquel ils sont promis : l'étudiant des Beaux-Arts se doit d'être plus « jeune d'allure » que le normalien, lui-même plus jeune que le polytechnicien ou l'élève de l'ENA ou de HEC. Il faudrait analyser selon la même logique la relation entre les sexes à l'intérieur de la région dominante du champ du pouvoir, et plus précisément les effets de la position de dominant-dominé qui incombe aux femmes de la « bourgeoisie » et qui les rapproche (structuralement) des jeunes « bourgeois » et des « intellectuels », les prédisposant à un rôle de médiateur entre les fractions dominante et dominée (qu'elles ont toujours joué, en particulier à travers les « salons »).

Faire date

Mais le privilège accordé à la « jeunesse », et aux valeurs de changement et d'originalité auxquelles elle est associée, ne peut pas se comprendre complètement à partir de la seule relation des « artistes » aux « bourgeois » ; il exprime aussi la loi spécifique du changement du champ de production, à savoir la dialectique de la distinction : celle-ci voue les institutions, les écoles, les œuvres et les artistes qui ont « fait date » à tomber au passé, à devenir *classiques ou déclassés*, à se voir rejeter *hors de l'histoire* ou à « passer à l'histoire », à l'éternel présent de la *culture* consacrée où les tendances et les écoles les plus incompatibles « de leur vivant » peuvent coexister pacifiquement, parce que canonisées, académisées, neutralisées.

Le vieillissement advient aux entreprises et aux auteurs lorsqu'ils demeurent attachés (activement ou passivement) à des modes de production qui, surtout s'ils ont fait date, sont inévitablement datés ; lorsqu'ils s'enferment dans des schèmes de perception ou d'appréciation qui, convertis en normes transcendantes et éternelles, interdisent d'accepter ou même d'apercevoir la nouveauté. C'est ainsi que tel marchand ou tel éditeur qui a joué un moment un rôle de découvreur peut se laisser enfermer dans le *concept institutionnel* (tel que « Nouveau Roman » ou « nouvelle peinture américaine ») qu'il a lui-même contribué à produire, dans la définition sociale par rapport à laquelle se déterminent les critiques, les lecteurs et aussi les auteurs plus jeunes qui se contentent de mettre en œuvre les schèmes produits par la génération des initiateurs.

« Je voulais du *neuf*, m'écarter des chemins battus. Voilà pourquoi, écrit Denise René, ma première exposition fut consacrée à Vasarely. C'était un *chercheur*. Puis j'ai montré Atlan en 1945, parce que lui aussi était *insolite, différent*, nouveau. Un jour cinq inconnus, Hartung, Deyrolle, Dewasne, Schneider, Marie Raymond, sont venus me présenter leurs toiles. En un clin d'œil, devant ces œuvres *strictes, austères*, ma voie semblait tracée. Il y avait là assez de *dynamite* pour passionner et *remettre en question* les problèmes artistiques. J'organisai alors l'exposition "Jeune peinture abstraite" (janvier 1946). Pour moi, le *temps du combat* commençait. D'abord, jusqu'en 1950, *pour imposer* l'abstraction dans son ensemble, *bousculer les positions traditionnelles* de la peinture figurative *dont on oublie un peu aujourd'hui* qu'elle était à l'époque largement majoritaire. Puis ce fut, en 1954, le raz de marée informel : on assista à la génération spontanée de quantité d'artistes qui *s'enlisaient complaisamment* dans la matière. La galerie qui, depuis 1948, *combattait pour l'abstraction, refusa* l'engouement général et *s'en tint* à un choix *strict*. Ce choix, ce fut l'abstrait constructif, qui est *issu des grandes révolutions* plastiques du début du siècle et que de nouveaux chercheurs développent aujourd'hui. Art noble, *austère*, qui affirme continûment toute sa vitalité. Pourquoi en suis-je venue peu à peu *à défendre exclusivement l'art construit* ? Si j'en cherche les raisons en moi-même, c'est, me semble-t-il, parce qu'aucun n'exprime mieux la conquête de l'artiste sur un monde *menacé de décomposition*, un monde en perpétuelle gestation. Dans une œuvre d'Herbin, de Vasarely, il n'y a pas de place pour *les forces obscures, l'enlisement, le morbide*. Cet art traduit à l'évidence la maîtrise totale du créateur. Une hélice, un gratte-ciel, une sculpture de Schoffer, un Mortensen, un Mondrian : voilà des œuvres qui me rassurent ; on peut lire en elles, aveuglante, la domination de la *raison* humaine, le triomphe de l'homme sur le *chaos*. Voilà pour moi le rôle de l'art. L'émotion y trouve largement son compte[23]. »

On voit là comment le parti qui est au principe des choix initiaux, le goût des constructions « strictes » et « austères », implique des refus inévitables, comment, lorsqu'on lui applique les catégories de perception et d'appréciation qui ont rendu possible la « découverte » initiale, toute œuvre issue de la rupture avec les schèmes de production et de perception anciens se trouve rejetée du côté de l'informe et du chaos ; comment, enfin, la référence nostalgique aux combats menés pour imposer des canons en un autre temps hérétiques contribue à légitimer la fermeture à la contestation hérétique de ce qui est devenu une nouvelle orthodoxie.

Ce n'est pas assez de dire que l'histoire du champ est l'histoire de la lutte pour le monopole de l'imposition des catégories de perception et d'appréciation légitimes ; c'est la *lutte* même qui fait l'histoire du champ ; c'est par la lutte qu'il se temporalise. Le vieillissement des auteurs, des œuvres ou des écoles est tout autre chose que le produit d'un glissement mécanique au passé : il s'engendre dans le combat entre ceux qui ont fait date et qui luttent pour durer, et ceux qui ne peuvent faire date à leur tour sans renvoyer au passé ceux qui ont intérêt à arrêter le temps, à éterniser l'état présent ; entre les dominants qui ont partie liée avec la continuité, l'identité, la reproduction, et les dominés, les nouveaux entrants, qui ont intérêt à la discontinuité, à la rupture, à la différence, à la révolution. *Faire date*, c'est

inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps.

On comprend la place qui, dans cette lutte pour la vie, pour la survie, revient aux *marques distinctives* qui, dans le meilleur des cas, visent à repérer les plus superficielles et les plus visibles des propriétés attachées à un ensemble d'œuvres ou de producteurs. Les mots, noms d'écoles ou de groupes, noms propres, n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, « se faire un nom », un nom propre ou un nom commun (celui d'un groupe). *Faux concepts*, instruments *pratiques* de classement qui font les ressemblances et les différences en les nommant, les noms d'écoles ou de groupes qui ont fleuri dans la peinture récente, pop art, minimal art, process art, land art, body art, art conceptuel, arte povera, Fluxus, nouveau réalisme, nouvelle figuration, support-surface, art pauvre, op art, sont produits dans la *lutte pour la reconnaissance* par les artistes eux-mêmes ou leurs critiques attitrés et remplissent la fonction de *signes de reconnaissance* qui distinguent les galeries, les groupes et les peintres et, du même coup, les produits qu'ils fabriquent ou proposent[24].

Les nouveaux entrants ne peuvent que *renvoyer continûment au passé*, dans le mouvement même par lequel ils accèdent à l'existence, c'est-à-dire à la différence légitime ou même, pour un temps plus ou moins long, à la légitimité exclusive, les producteurs consacrés auxquels ils se mesurent et, par conséquent, leurs produits et le goût de ceux qui y restent attachés. C'est ainsi que les galeries ou les maisons d'édition, comme les peintres ou les écrivains, se distribuent à chaque moment selon leur âge artistique, c'est-à-dire selon l'ancienneté de leur mode de production artistique et selon le degré de canonisation et de divulgation de ce schème générateur qui est en même temps schème de perception et d'appréciation. Le champ des galeries reproduit *dans la synchronie* l'histoire des mouvements artistiques depuis la fin du XIX^e^ siècle : chacune des galeries marquantes a été une galerie d'avant-garde en un temps plus ou moins éloigné et elle est d'autant plus consacrée, comme les œuvres qu'elle consacre (et qu'elle peut donc vendre plus cher), que son apogée est plus éloigné dans le temps et que sa « marque » (l'« abstrait géométrique » ou le « pop américain ») est plus largement connue et reconnue, mais elle est enfermée dans cette « marque » (« Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes »), qui est aussi un destin.

A chaque moment du temps, dans un champ de luttes quel qu'il soit (champ social dans son ensemble, champ du pouvoir, champ de production culturelle, champ littéraire, etc.), les agents et les institutions engagés dans le jeu sont à la fois contemporains et temporellement discordants. Le *champ du présent* n'est qu'un autre nom du champ de luttes (comme le montre le fait qu'un auteur du passé est présent dans la mesure exacte où il est encore un enjeu). La contemporanéité comme présence au même présent n'existe pratiquement que *dans la lutte* qui *synchronise* des temps discordants ou, mieux, des agents et des institutions séparés par du temps et dans le rapport au temps : les uns, qui se situent au-delà du présent, n'ont de contemporains qu'ils reconnaissent et qui les reconnaissent que parmi les autres producteurs d'avant-garde, et ils n'ont de public que dans le futur ; les autres, traditionalistes ou

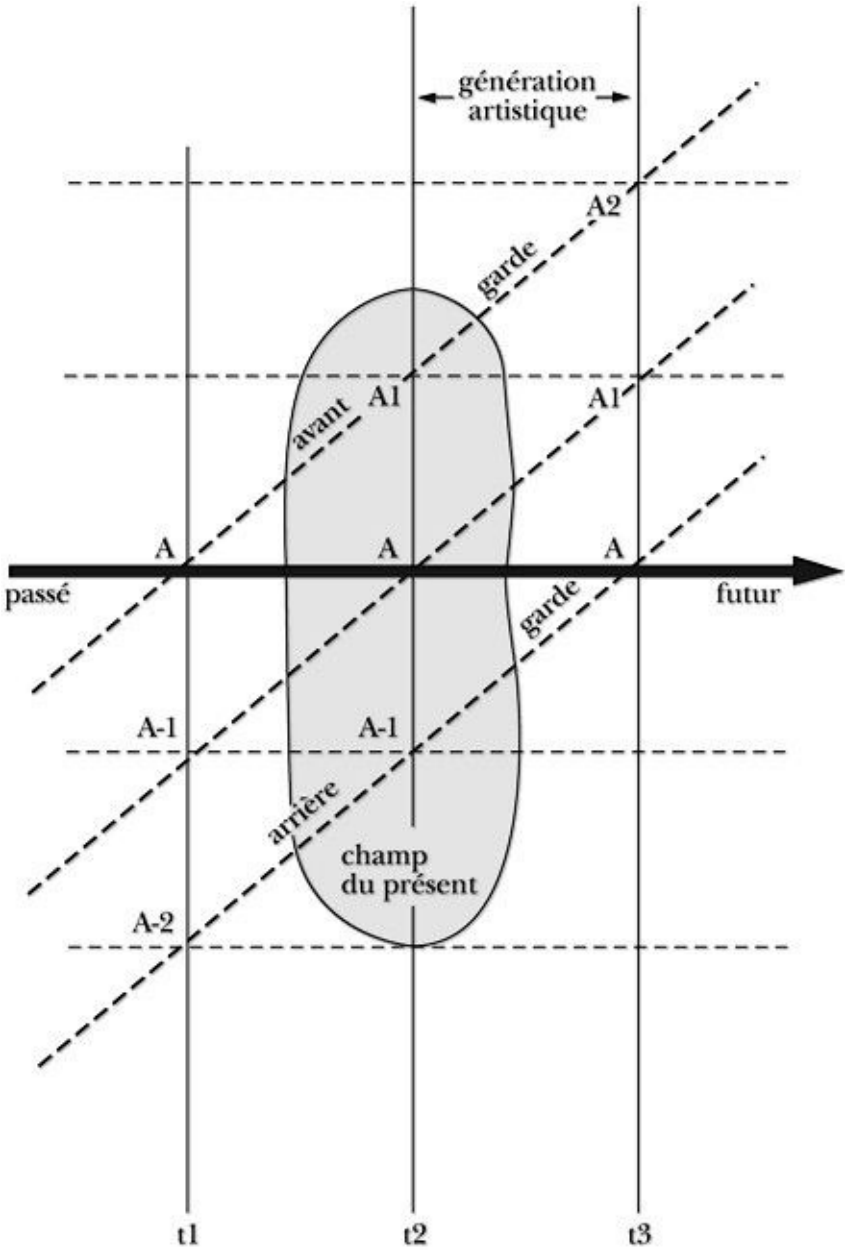
conservateurs, ne reconnaissent leurs contemporains que dans le passé (les lignes pointillées horizontales du schéma manifestent ces contemporanéités cachées).

Le mouvement temporel que produit l'apparition d'un groupe capable de faire date en imposant une position avancée se traduit par une translation de la structure du champ du présent, c'est-à-dire des positions temporellement hiérarchisées qui s'opposent dans un champ donné, chacune des positions se trouvant ainsi décalée d'un rang dans la hiérarchie temporelle qui est en même temps une hiérarchie sociale (les diagonales en pointillé réunissant les positions structuralement équivalentes – par exemple l'avant-garde – dans des champs d'époques différentes). L'avant-garde est à chaque moment séparée par une *génération artistique* (entendue comme l'écart entre deux modes de production artistique) de l'avant-garde consacrée, elle-même séparée par une autre génération artistique de l'avant-garde déjà consacrée au moment de son entrée dans le champ. Il s'ensuit que, dans l'espace du champ artistique comme dans l'espace social, les distances entre les styles ou les styles de vie ne se mesurent jamais mieux qu'en termes de temps.

La logique du changement

Les auteurs consacrés qui dominent le champ de production tendent à s'imposer aussi peu à peu sur le marché, devenant de plus en plus lisibles et acceptables à mesure qu'ils se banalisent au travers d'un processus plus ou moins long de familiarisation associé ou non à un apprentissage spécifique. Les stratégies dirigées contre leur domination visent et atteignent toujours, à travers eux, les consommateurs distingués de leurs produits distinctifs. Imposer sur le marché à un moment donné un nouveau producteur, un nouveau produit et un nouveau système de goûts, c'est faire glisser au passé l'ensemble des producteurs, des produits et des systèmes de goûts hiérarchisés sous le rapport du degré de légitimité. Le mouvement par lequel le champ de production se temporalise contribue aussi à définir la temporalité des goûts (entendus comme systèmes de préférences concrètement manifestés dans des choix de consommation)[25]. Du fait que les différentes positions de l'espace hiérarchisé du champ de production (qui sont repérables, indifféremment, par des noms d'institutions, galeries, maisons d'édition, théâtres, ou par des noms d'artistes ou d'écoles) correspondent à des goûts socialement hiérarchisés, toute transformation de la structure du champ entraîne une translation de la structure des goûts, c'est-à-dire du système des distinctions symboliques entre les groupes : les oppositions homologues de celles qui s'établissaient (en 1975) entre le goût des artistes d'avant-garde, le goût des « intellectuels », le goût « bourgeois » avancé et le goût « bourgeois » provincial, et qui trouvaient leurs moyens d'expression sur des marchés symbolisés par les galeries Sonnabend, Denise René ou Durand-Ruel, auraient trouvé à s'exprimer tout aussi efficacement en 1945, dans un espace dont Denise René représentait l'avant-garde, ou en 1875, lorsque cette position avancée était tenue par Durand-Ruel.

La temporalité du champ
de production artistique



Ce modèle s'impose avec une clarté particulière aujourd'hui parce que, du fait de l'unification quasi parfaite du champ artistique et de son histoire, chaque acte artistique qui fait date en introduisant une position nouvelle dans le champ « déplace » la série entière des actes artistiques antérieurs. Du fait que toute la série des « coups » pertinents est présente pratiquement dans le dernier, un acte esthétique est irréductible à tout autre acte situé en un autre rang dans la série et la série elle-même tend vers l'unicité et l'irréversibilité.

Ainsi s'explique que, comme le remarque Marcel Duchamp, les *retours* à des styles passés n'aient jamais été aussi fréquents : « La caractéristique du siècle qui se termine est d'être comme un *double barrelled gun* : Kandinsky, Kupka ont inventé l'abstraction. Puis l'abstraction est morte. On n'en parlerait plus. Elle est ressortie trente-cinq ans après avec les expressionnistes abstraits américains. On peut dire que le cubisme est réapparu sous une forme appauvrie avec l'école de Paris d'après-guerre. Dada est pareillement ressorti. Double feu, second souffle. C'est un phénomène propre au siècle. Cela

n'existait pas au XVIII[e] ou au XIX[e]. Après le romantisme, ce fut Courbet. Et le romantisme n'est jamais revenu. Même les préraphaélites ne sont pas une nouvelle mouture des romantiques[26]. »

En fait, ces retours sont toujours *apparents*, puisqu'ils sont séparés de ce qu'ils retrouvent par la référence négative (quand ce n'est pas par l'intention parodique) à quelque chose qui était lui-même la négation (de la négation de la négation, etc.) de ce qu'ils retrouvent[27]. Dans le champ artistique ou littéraire parvenu au stade actuel de son histoire, tous les actes, tous les gestes, toutes les manifestations sont, comme dit bien un peintre, « des sortes de clins d'œil à l'intérieur d'un milieu » : ces clins d'œil, références silencieuses et cachées à d'autres artistes, présents ou passés, affirment dans et par les jeux de la distinction une complicité qui exclut le profane, toujours voué à laisser échapper l'essentiel, c'est-à-dire précisément les interrelations et les interactions dont l'œuvre n'est que la trace silencieuse. Jamais la structure même du champ n'a été aussi présente dans chaque acte de production.

Homologies et effet d'harmonie préétablie

Du fait qu'ils s'organisent tous autour de la même opposition fondamentale en ce qui concerne le rapport à la demande (celle du « commercial » et du « non-commercial »), les champs de production et de diffusion des différentes espèces de biens culturels – peinture, théâtre, littérature, musique – sont entre eux structurellement et fonctionnellement homologues, et ils entretiennent en outre une relation d'homologie structurale avec le champ du pouvoir où se recrute l'essentiel de leur clientèle.

Cette structure est particulièrement marquée au théâtre, où l'opposition entre la rive droite et la rive gauche, inscrite dans l'objectivité d'une division spatiale, travaille aussi dans les cerveaux comme un principe de division. Ainsi, la différence entre « théâtre bourgeois » et « théâtre d'avant-garde », qui fonctionne comme un principe de division permettant de classer pratiquement les auteurs, les œuvres, les styles, les sujets, se manifeste aussi bien dans les caractéristiques sociales du public des différents théâtres parisiens (âge, profession, résidence, fréquence de la pratique, prix souhaité, etc.) que dans les caractéristiques, parfaitement congruentes, des auteurs joués (âge, origine sociale, résidence, style de vie, etc.) et des œuvres ou des entreprises théâtrales elles-mêmes.

C'est en effet sous tous ces rapports à la fois que le « théâtre de recherche » s'oppose au « théâtre de boulevard » : d'un côté, les grands théâtres subventionnés (Odéon, Théâtre de l'Est parisien, Théâtre national populaire) et les quelques petits théâtres de la rive gauche (Vieux Colombier, Montparnasse, etc.)[28], entreprises économiquement et culturellement risquées, qui proposent, à des prix relativement réduits, des spectacles en rupture avec les conventions (dans le contenu ou dans la mise en scène) et destinés à un public jeune et « intellectuel » (étudiants, professeurs, etc.) ; de l'autre côté, les théâtres « bourgeois », entreprises commerciales ordinaires que le souci de la rentabilité économique contraint à

des stratégies culturelles d'une extrême prudence, qui ne prennent pas de risques et n'en font pas prendre à leurs clients : ils proposent des spectacles éprouvés ou conçus selon des recettes sûres et confirmées, à un public âgé, « bourgeois » (cadres, membres des professions libérales et chefs d'entreprise), disposé à payer des prix élevés pour assister à des spectacles de simple divertissement qui obéissent, tant dans leurs ressorts que dans leur mise en scène, aux canons d'une esthétique inchangée depuis un siècle : soit des adaptations françaises d'œuvres étrangères, distribuées et en partie commanditées par les responsables du spectacle d'origine, selon une formule empruntée à l'industrie du cinéma et du music-hall, soit des reprises des œuvres les plus éprouvées du théâtre de boulevard traditionnel[29]. Entre les deux, les théâtres classiques (Comédie-Française, Atelier) constituent des lieux neutres qui puisent leur public à peu près également dans toutes les régions du champ du pouvoir et qui proposent des programmes neutres ou éclectiques, « boulevard d'avant-garde » (selon les mots d'un critique de *La Croix*), ou avant-garde consacrée.

Cette structure qui est présente dans tous les genres artistiques, et depuis longtemps, tend aujourd'hui à fonctionner comme une structure mentale, organisant la production et la perception des produits[30] : l'opposition entre l'art et l'argent (le « commercial ») est le principe générateur de la plupart des jugements qui, en matière de théâtre, de cinéma, de peinture, de littérature, prétendent établir la frontière entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre l'art « bourgeois » et l'art « intellectuel », entre l'art « traditionnel » et l'art d'« avant-garde ».

Quelques exemples entre mille : « Je connais un peintre qui a de la qualité au point de vue métier, matière, etc., mais ce qu'il fait est pour moi totalement commercial ; il fait une fabrication, comme s'il faisait des petits pains […]. Lorsque les artistes deviennent très connus, ils ont souvent tendance à faire de la fabrication » (directeur de galerie, interview). L'avant-gardisme n'offre souvent pas d'autre garantie de sa conviction que son indifférence à l'argent et son esprit de contestation : « L'argent ne compte pas pour lui : au-delà même du service public, il conçoit la culture comme un instrument de contestation[31]. »

L'homologie structurale et fonctionnelle entre l'espace des auteurs et l'espace des consommateurs (et des critiques) et la correspondance entre la structure sociale des espaces de production et les structures mentales qu'auteurs, critiques et consommateurs appliquent aux produits (eux-mêmes organisés selon ces structures) est au principe de la *coïncidence* qui s'établit entre les différentes catégories d'œuvres offertes et les attentes des différentes catégories de public. Coïncidence qui, tant elle semble miraculeuse, peut apparaître comme le produit d'un ajustement délibéré de l'offre à la demande. Si le calcul cynique n'est évidemment pas absent, surtout au pôle « commercial », il n'est ni nécessaire ni suffisant pour produire l'harmonie observée entre les producteurs et les consommateurs de produits culturels. Ainsi, les critiques ne servent si bien leur public que parce que l'homologie entre leur position dans le champ intellectuel et la position de leur public dans le champ du pouvoir est le fondement d'une connivence objective (fondée sur les mêmes principes que celle qu'exige le théâtre) qui fait qu'ils ne

défendent jamais aussi sincèrement, donc aussi efficacement, les intérêts de leur clientèle que lorsqu'ils défendent leurs intérêts propres contre leurs adversaires, les critiques occupant des positions opposées aux leurs dans le champ de production[32].

On peut croire les critiques les plus réputés pour leur conformité aux attentes de leur public lorsqu'ils assurent qu'ils n'épousent jamais l'opinion de leurs lecteurs ; et que le principe de l'efficacité de leurs critiques réside non dans un ajustement démagogique aux goûts du public mais dans un accord objectif, qui autorise une parfaite sincérité, indispensable aussi pour être cru, donc efficace[33]. Le critique du *Figaro* ne réagit jamais simplement à un spectacle ; il réagit aux réactions de la critique « intellectuelle » qu'il est en mesure d'anticiper avant même qu'elle ait à se formuler puisqu'il maîtrise aussi l'opposition génératrice à partir de laquelle elle s'engendre. Il est rare que l'esthétique « bourgeoise », qui est en position dominée, puisse s'exprimer sans réserve ni prudence, et l'éloge du « boulevard » prend presque toujours la forme défensive d'une dénonciation des valeurs de ceux qui lui refusent valeur. Ainsi, dans une critique de la pièce de Herb Gardner, *Des Clowns par milliers*, qu'il conclut par un éloge saturé de mots clés (« Quel naturel, quelle élégance, quelle aisance, quelle chaleur humaine, quelle souplesse, quelle finesse, quelle vigueur et quel tact, quelle poésie aussi, quel art »), Jean-Jacques Gautier écrit : « Il fait rire, il amuse, il a de l'esprit, le don de repartie, le sens de la cocasserie, il égaie, il allège, il éclaire, il enchante ; il ne supporte pas le sérieux qui est une forme de vide, la gravité qui est absence de grâce […] ; il se cramponne à l'humour comme à la dernière arme contre le conformisme ; il déborde de force et de santé, il est la fantaisie incarnée et, sous le signe du rire, voudrait donner à ceux qui l'entourent une leçon de dignité humaine et de virilité ; il voudrait surtout que les gens qui l'entourent *n'aient plus honte de rire dans un monde où le rire est objet de suspicion*[34]. »

Il s'agit de retourner la représentation dominante (dans le champ artistique) et de démontrer que le conformisme est du côté de l'avant-garde et de sa dénonciation du conformisme « bourgeois » : la vraie audace appartient à ceux qui ont le courage de défier le conformisme de l'anticonformisme, devraient-ils prendre le risque de s'assurer ainsi les applaudissements « bourgeois[35] »… Ce renversement du pour au contre, qui n'est pas à la portée du premier « bourgeois » venu, est ce qui permet à l'« intellectuel de droite » de vivre le double demi-tour qui le ramène au point de départ, mais en le distinguant (au moins subjectivement) du « bourgeois », comme le témoignage suprême de l'audace et du courage intellectuels. Lorsqu'il essaie de retourner contre l'adversaire ses propres armes ou, au moins, de se dissocier de l'image que celui-ci lui renvoie (« poussant la comédie jusqu'au franc vaudeville mais de la manière la plus subtile qui soit »), fût-ce en l'assumant résolument au lieu de simplement la subir (« courageusement léger »), l'intellectuel « bourgeois » trahit que, sous peine de se nier en tant qu'intellectuel, il est contraint de reconnaître les valeurs « intellectuelles » dans son combat même contre ces valeurs. Ces stratégies, jusque-là réservées à la polémique des essayistes politiques, plus directement affrontés à une critique objectivante, ont fait leur apparition, après la contestation de Mai 68, sur la scène des théâtres de boulevard, lieux par excellence de l'assurance et de la réassurance bourgeoises : « Réputé terrain neutre ou zone dépolitisée, le théâtre de boulevard s'arme pour défendre son intégrité. La plupart des pièces

présentées en ce début de saison évoquent des thèmes politiques ou sociaux apparemment exploités comme de quelconques ressorts (adultères et autres) du mécanisme immuable de ce style comique : domestiques syndiqués chez Félicien Marceau, grévistes chez Anouilh, jeune génération affranchie chez tout le monde[36]. »

Parce que leurs propres intérêts d'« intellectuels » sont en jeu, les critiques qui ont pour fonction première de rassurer le public « bourgeois » ne peuvent se contenter de réveiller en lui l'image stéréotypée qu'il se fait de l'« intellectuel » : sans doute ne se privent-ils pas de lui suggérer que nombre des recherches propres à le faire douter de sa compétence esthétique ou des audaces capables d'ébranler ses convictions éthiques ou politiques sont en fait inspirées par le goût du scandale et l'esprit de provocation ou de mystification, quand ce n'est pas, tout simplement, par le ressentiment du raté, incliné à opérer une inversion stratégique de son impuissance et de son incompétence[37] ; ils ne peuvent malgré tout remplir complètement leur fonction que s'ils se montrent capables de parler *en intellectuels* qui ne s'en laissent pas conter, qui seraient les premiers à comprendre s'il y avait quelque chose à comprendre[38] et qui ne craignent pas d'affronter les auteurs d'avant-garde et leurs critiques sur leur propre terrain. De là le prix qu'ils accordent aux signes et aux insignes institutionnels de l'autorité intellectuelle, que reconnaissent surtout les non-intellectuels, comme l'appartenance aux académies ; de là aussi, chez les critiques de théâtre, les coquetteries stylistiques et conceptuelles destinées à témoigner que l'on sait de quoi l'on parle, ou, chez les essayistes politiques, la surenchère d'érudition marxologique[39].

La « sincérité » (qui est une des conditions de l'efficacité symbolique) n'est possible – et effective – que dans le cas d'un accord parfait, immédiat, entre les attentes inscrites dans la position occupée et les dispositions de l'occupant. On ne peut pas comprendre comment cet accord s'établit, par exemple entre la plupart des journalistes et leur journal (et du même coup le public de ce journal), sans prendre en compte le fait que les structures objectives du champ de production sont au principe des catégories de perception et d'appréciation qui structurent la perception et l'appréciation des différentes positions qu'offre le champ et de ses produits. C'est ainsi que des couples antithétiques de personnes ou d'institutions – journaux (*Figaro/Nouvel Observateur* ou, à une autre échelle, par référence à un autre contexte pratique, *Nouvel Observateur/Libération*, etc.), théâtres (rive droite/rive gauche), galeries, maisons d'édition, revues, couturiers – peuvent fonctionner comme des schèmes classificatoires, qui permettent de repérer et de se repérer.

Comme on le voit particulièrement bien dans le cas de l'art d'avant-garde, ce sens de l'orientation sociale permet de se mouvoir dans un espace hiérarchisé où les *lieux* – galeries, théâtres, maisons d'édition – qui marquent des positions dans cet espace marquent du même coup les produits culturels qui leur sont associés, entre autres raisons parce qu'à travers eux un public se désigne qui, sur la base de l'homologie entre champ de production et champ de consommation, qualifie le produit consommé, contribuant à en faire la rareté ou la vulgarité (rançon de la divulgation). C'est cette maîtrise pratique qui permet aux plus avertis des novateurs de sentir et de pressentir, *en dehors de tout calcul cynique*, « ce qui est à faire », où, quand, comment et avec qui le faire, étant donné tout ce qui a été fait, tout ce qui se fait, tous ceux qui le font et où, quand et comment ils le font[40].

Le choix d'un lieu de publication (au sens large) – éditeur, revue, galerie, journal – n'est si important que parce qu'à chaque auteur, à chaque forme de production et de produit, correspond un *lieu naturel* (déjà existant ou à créer) dans le champ de production et que les producteurs ou les produits qui ne sont pas à leur juste place – qui sont, comme on dit, « déplacés » – sont plus ou moins condamnés à l'échec : toutes les homologies qui garantissent un public ajusté, des critiques compréhensifs, etc., à celui qui a trouvé sa place dans la structure jouent au contraire contre celui qui s'est fourvoyé hors de son lieu naturel. De même que les éditeurs d'avant-garde et les producteurs de *best-sellers* s'accordent pour dire qu'ils courraient inévitablement à l'échec s'ils s'avisaient de publier des ouvrages objectivement destinés au pôle opposé de l'espace de l'édition, de même, un critique ne peut avoir d'« influence » sur ses lecteurs que pour autant qu'ils lui accordent ce pouvoir parce qu'ils sont structuralement accordés à lui dans leur vision du monde social, leurs goûts et tout leur habitus.

Jean-Jacques Gautier décrit bien cette affinité élective qui unit le journaliste à son journal et, à travers lui, à son public : un bon directeur du *Figaro*, qui a été lui-même choisi selon les mêmes mécanismes, choisit un critique littéraire du *Figaro* parce qu'« il a le ton qui convient pour s'adresser aux lecteurs du journal », parce que, *sans avoir besoin de le vouloir*, « il parle naturellement la langue du *Figaro* » et qu'il serait « le lecteur type » de ce journal. « Si demain, dans *Le Figaro*, je me mets à parler le langage de la revue *Les Temps modernes* par exemple, ou des *Saintes Chapelles des Lettres*, je ne serai plus ni lu ni compris, donc pas écouté, parce que je m'appuierai sur un certain nombre de notions ou d'arguments dont le lecteur se moque éperdument[41]. » A chaque position correspondent des *présuppositions*, une *doxa*, et l'homologie entre les positions occupées par les producteurs et celles de leurs clients est la condition de cette complicité qui est d'autant plus fortement exigée que, comme au théâtre, ce qui se trouve engagé est plus essentiel, plus proche des investissements ultimes.

Ainsi, bien que les intérêts spécifiques qui sont attachés à une position dans un champ spécialisé (et qui sont relativement autonomes par rapport aux intérêts liés à la position sociale) ne puissent être satisfaits légitimement, donc efficacement, qu'au prix d'une soumission parfaite aux lois spécifiques du champ, c'est-à-dire, dans le cas particulier, au prix d'une dénégation de l'intérêt en sa forme ordinaire, la relation d'homologie qui s'établit entre le champ de production culturelle et le champ du pouvoir (ou le champ social dans son ensemble) fait que les œuvres qui sont produites par référence à des fins purement « internes » sont toujours prédisposées à remplir par surcroît des fonctions externes ; cela d'autant plus efficacement que leur ajustement à la demande n'est pas le produit d'une recherche consciente mais le résultat d'une correspondance structurale.

Bien qu'ils soient totalement opposés dans leur principe, les deux modes de production culturelle, l'art « pur » et l'art « commercial », sont liés par leur opposition même qui agit à la fois dans l'objectivité, sous la forme d'un espace de positions antagonistes, et dans les esprits, sous la forme de schèmes de perception et d'appréciation qui organisent toute la perception de l'espace des producteurs et des produits. Et les luttes entre tenants de définitions antagonistes de la production artistique et de l'identité même de l'artiste contribuent de manière déterminante à la production et à la reproduction de la

croyance qui est à la fois une condition fondamentale et un effet du fonctionnement du champ. Sans doute les producteurs « purs » peuvent-ils plus facilement ignorer les positions opposées, bien que, au titre de repoussoir et de survivance d'un état « dépassé », elles orientent encore négativement leur « recherche » ; toutefois, ils puisent une part importante de leur énergie, voire de leur inspiration, dans le refus de toutes les compromissions temporelles, englobant parfois dans la même condamnation ceux qui importent sur le terrain du sacré des pratiques et des intérêts « commerciaux » et ceux qui tirent des profits temporels du capital symbolique qu'ils ont accumulé au prix d'une soumission exemplaire aux exigences de la production « pure ». Quant à ceux que l'on appelle les « auteurs à succès », ils doivent compter avec les rappels à l'ordre des nouveaux entrants qui, ayant pour tout capital leur conviction et leur intransigeance, ont le plus intérêt à la dénégation de l'intérêt. C'est ainsi que, quelle que soit sa position dans le champ, nul ne peut ignorer complètement la loi fondamentale de l'univers [42] : l'impératif qui impose la dénégation de l'« économie » se présente avec toutes les apparences de la transcendance bien qu'il ne soit que le produit de censures croisées – dont on peut supposer qu'elles pèsent à chacun de ceux qui contribuent à les faire peser sur tous les autres.

La production de la croyance

C'est une propriété très générale des champs que la compétition pour l'enjeu y dissimule la collusion à propos des principes mêmes du jeu. La lutte pour le monopole de la légitimité contribue au renforcement de la légitimité au nom de laquelle elle est menée : les conflits ultimes sur la lecture légitime de Racine, de Heidegger ou de Marx excluent la question de l'intérêt et de la légitimité de ces conflits, en même temps que la question, vraiment incongrue, des conditions sociales qui les rendent possibles. Apparemment sans merci, ils sauvegardent l'essentiel : la conviction qu'y investissent les protagonistes. La participation aux intérêts constitutifs de l'appartenance au champ (qui les présuppose et les produit par son fonctionnement même) implique l'acceptation d'un ensemble de présupposés et de postulats qui, étant la condition indiscutée des discussions, sont, par définition, tenus à l'abri de la discussion.

Ayant ainsi porté au jour l'effet le mieux caché de cette collusion invisible, c'est-à-dire la production et la reproduction permanentes de l'*illusio*, adhésion collective au jeu qui est à la fois cause et effet de l'existence du jeu, on peut mettre en suspens l'idéologie charismatique de la « création » qui est l'expression visible de cette croyance tacite et qui constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels. C'est elle en effet qui oriente le regard vers le producteur apparent – peintre, compositeur, écrivain –, interdisant de demander qui a créé ce « créateur » et le pouvoir magique de transsubstantation dont il est doté ; et aussi vers l'aspect le plus visible du processus de production, c'est-à-dire la *fabrication* matérielle du produit, transfigurée en

« création », détournant par là de rechercher au-delà de l'artiste et de son activité propre les conditions de cette capacité démiurgique.

Il suffit de poser la question interdite pour s'apercevoir que l'artiste qui fait l'œuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à le « découvrir » et à le consacrer en tant qu'artiste « connu » et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc. Ainsi, par exemple, le commerçant d'art (marchand de tableaux, éditeur, etc.) est inséparablement celui qui exploite le travail de l'artiste en faisant commerce de ses produits et celui qui, en le mettant sur le marché des biens symboliques, par l'exposition, la publication ou la mise en scène, assure au produit de la fabrication artistique une *consécration* d'autant plus importante qu'il est lui-même plus consacré. Il contribue à faire la valeur de l'auteur qu'il défend par le seul fait de le porter à l'existence connue et reconnue, d'en assurer la publication (sous sa couverture, dans sa galerie ou son théâtre, etc.) en lui offrant en garantie tout le capital symbolique qu'il a accumulé [43], et de le faire ainsi entrer dans le cycle de la consécration qui l'introduit en des compagnies de plus en plus choisies et en des lieux de plus en plus rares et recherchés (avec par exemple, dans le cas du peintre, les expositions de groupe, les expositions personnelles, les collections prestigieuses, les musées).

La représentation charismatique des « grands » marchands ou des grands éditeurs comme découvreurs inspirés, qui, guidés par leur passion désintéressée et irraisonnée pour une œuvre, ont « fait » le peintre ou l'écrivain ou lui ont permis de se faire en le soutenant dans les heures difficiles par la foi qu'ils avaient placée en lui et en le débarrassant des soucis matériels, transfigure des fonctions réelles : l'éditeur ou le marchand peut seul organiser et rationaliser la diffusion de l'œuvre, qui, surtout peut-être pour la peinture, est une entreprise considérable, supposant information (sur les lieux d'exposition « intéressants », surtout à l'étranger) et moyens matériels ; lui seul peut, agissant en intermédiaire et en écran, permettre au producteur d'entretenir une représentation inspirée et « désintéressée » de sa personne et de son activité en lui évitant le contact avec le marché, et en le dispensant des tâches à la fois ridicules et démoralisantes liées au faire-valoir de son œuvre. (Il est probable que le métier d'écrivain ou de peintre, et les représentations corrélatives, seraient totalement différents si les producteurs devaient assurer eux-mêmes la commercialisation de leurs produits et s'ils dépendaient directement, dans leurs conditions d'existence, des sanctions du marché ou d'instances ne connaissant et ne reconnaissant que ces sanctions, comme les maisons d'édition « commerciales ».)

Mais, en remontant du « créateur » au « découvreur » comme « créateur du créateur », on n'a fait que déplacer la question initiale, et il resterait à déterminer d'où vient au commerçant d'art le pouvoir de consacrer qu'on lui reconnaît, la question pouvant être posée, dans les mêmes termes, à propos du critique d'avant-garde ou du « créateur » consacré qui découvre un inconnu ou qui « redécouvre » un devancier méconnu. Il ne suffit pas de rappeler que le « découvreur » ne découvre jamais rien qui ne soit déjà découvert, au moins par quelques-uns : peintres déjà connus d'un petit nombre de peintres ou de connaisseurs, auteurs « introduits » par d'autres auteurs (on sait par exemple que les manuscrits arrivent presque toujours par des intermédiaires reconnus). Son capital symbolique est inscrit dans la relation

avec les écrivains et les artistes qu'il défend – « un éditeur, disait l'un d'eux, c'est son catalogue » – et dont la valeur elle-même se définit dans l'ensemble des relations objectives qui les unissent et les opposent aux autres écrivains ou artistes ; dans la relation avec les autres marchands et les autres éditeurs à qui l'unissent et l'opposent des relations de concurrence, notamment pour l'appropriation des auteurs et des artistes ; dans la relation enfin avec les critiques dont les verdicts dépendent de la relation entre la position qu'ils occupent dans leur espace propre et la position de l'auteur et de l'éditeur dans leurs espaces respectifs.

Si l'on veut éviter de remonter sans fin dans la chaîne des causes, peut-être faut-il cesser de penser dans la logique théologique du « premier commencement », qui conduit inévitablement à la foi dans le « créateur » : le principe de l'efficacité des actes de consécration réside dans le champ lui-même et rien ne serait plus vain que de chercher l'origine du pouvoir « créateur », cette sorte de *mana* ou de *charisme* ineffable, inlassablement célébré par la tradition, ailleurs que dans cet espace de jeu qui s'est progressivement institué, c'est-à-dire dans le système des relations objectives qui le constituent, dans les luttes dont il est le lieu et dans la forme spécifique de croyance qui s'y engendre.

En matière de magie, il ne s'agit pas tant de savoir quelles sont les propriétés spécifiques du magicien, ou celles des instruments, des opérations et des représentations magiques, mais de déterminer les fondements de la croyance collective ou, mieux, de la *méconnaissance collective*, collectivement produite et entretenue, qui est au principe du pouvoir que le magicien s'approprie : si, comme l'indique Mauss, il est « impossible de comprendre la magie sans le groupe magique », c'est que le pouvoir du magicien est une *imposture légitime*, collectivement méconnue, donc reconnue. L'artiste qui, en apposant son nom sur un *ready-made*, lui confère un prix de marché sans commune mesure avec son coût de fabrication doit son efficacité magique à toute la logique du champ qui le reconnaît et l'autorise ; son acte ne serait rien qu'un geste insensé ou insignifiant sans l'univers des célébrants et des croyants qui sont disposés à le produire comme doté de sens et de valeur par référence à toute la tradition dont leurs catégories de perception et d'appréciation sont le produit.

Il n'est sans doute pas de meilleure vérification de ces analyses que le destin des tentatives qui se sont multipliées, dans le milieu de l'art même, autour des années soixante, pour briser le cercle de la croyance, celles par exemple de Manzoni, avec ses conserves de « merde d'artiste », ses socles magiques capables de transformer en œuvre d'art les choses qui s'y trouvent déposées ou ses appositions de signatures sur des personnes vivantes ainsi converties en œuvre d'art, ou encore celles de Ben exposant un morceau de carton revêtu de la mention « exemplaire unique », ou une toile portant l'inscription « toile de 45 cm de long » : parce qu'elles appliquent à l'acte artistique une intention de provocation ou de dérision annexée à la tradition artistique depuis Duchamp, elles sont immédiatement converties en « actions » artistiques, enregistrées comme telles et ainsi consacrées par les instances de célébration. L'art ne peut livrer la vérité sur l'art sans la dérober en faisant de ce dévoilement une manifestation artistique. Et il est significatif, *a contrario*, que toutes les tentatives pour mettre en question le champ de production artistique lui-même, la logique de son fonctionnement et les fonctions qu'il remplit, fût-ce par les voies hautement sublimées et ambiguës du discours ou des « actions » artistiques, comme chez

Maciunas ou Flynt, s'attirent une condamnation unanime : en refusant de jouer le jeu, de contester l'art *dans les règles de l'art*, leurs auteurs mettent en question non une manière de jouer le jeu, mais le jeu lui-même et la croyance qui le fonde, seule transgression inexpiable[44].

Il est à la fois vrai et faux, on le voit, de dire (avec Marx par exemple) que la valeur marchande de l'œuvre d'art est sans commune mesure avec son coût de production : vrai, si l'on prend en compte seulement la fabrication de l'objet matériel, dont l'artiste (ou du moins le peintre) est seul responsable ; faux, si l'on entend la production de l'œuvre d'art comme objet sacré et consacré, produit d'une immense entreprise d'*alchimie symbolique* à laquelle collaborent, avec la même conviction et des profits très inégaux, l'ensemble des agents engagés dans le champ de production, c'est-à-dire les artistes et les écrivains obscurs aussi bien que les « maîtres » consacrés, les critiques et les éditeurs autant que les auteurs, les clients enthousiastes non moins que les vendeurs convaincus. Autant de contributions ignorées du matérialisme partiel de l'économisme qu'il suffit de prendre en compte pour voir que la production de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de l'artiste, n'est pas une exception à la loi de la conservation de l'énergie sociale.

Jamais sans doute l'irréductibilité du travail de production symbolique à l'acte de fabrication matérielle opéré par l'artiste n'est apparue de manière aussi évidente qu'aujourd'hui. Le travail artistique dans sa nouvelle définition rend les artistes plus que jamais tributaires de tout l'accompagnement de commentaires et de commentateurs qui contribuent directement à la production de l'œuvre par leur réflexion sur un art incorporant souvent lui-même une réflexion sur l'art, et sur un travail artistique comportant toujours un travail de l'artiste sur lui-même.

L'apparition de cette nouvelle définition de l'art et du métier d'artiste ne peut se comprendre indépendamment des transformations du champ de production artistique : la constitution d'un ensemble sans précédent d'institutions d'enregistrement, de conservation et d'analyse des œuvres (reproductions, catalogues, revues d'art, musées accueillant les œuvres les plus récentes, etc.), l'accroissement du personnel voué, à plein temps ou à temps partiel, à la *célébration* de l'œuvre d'art, l'intensification de la circulation des œuvres et des artistes, avec les grandes expositions internationales et la multiplication des galeries à succursales multiples en divers pays, etc., tout concourt à favoriser l'instauration d'un rapport sans précédent entre les interprètes et l'œuvre d'art : le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur.

Il suffira de citer une fois encore Marcel Duchamp :

– Pour revenir à vos *ready-made*, je croyais que R. Mutt, la signature de la *Fountain*, était le nom du fabricant. Mais, dans un article de Rosalind Krauss, j'ai lu : *R. Mutt, a pun on the German, Armut, or poverty*. Pauvreté, cela changerait tout à fait le sens de la *Fountain*.

– Rosalind Krauss ? La fille rousse ? Ce n'est pas ça du tout. Vous pouvez démentir. Mutt vient de Mott Works, le nom d'une grande entreprise d'instruments d'hygiène. Mais Mott était trop proche, alors j'en ai fait Mutt, car il y avait des bandes dessinées journalières qui paraissaient alors, Mutt and Jef, que tout le monde connaissait. Il y avait donc, dès l'abord, une résonance. Mutt, un petit gros rigolo, Jef, un grand maigre… Je voulais un nom différent. Et j'ai ajouté Richard… Richard, c'est bien pour une pissotière ! Voyez, le contraire de pauvreté… Mais même pas ça, R. seulement : R. Mutt.

– Quelle est l'interprétation possible de la Roue de bicyclette ? Peut-on y voir l'intégration du mouvement dans l'œuvre d'art ? Ou un point de départ fondamental, comme les Chinois qui inventèrent la roue ?

– Cette machine n'a pas d'intention, sinon de me débarrasser de l'apparence de l'œuvre d'art. C'était une fantaisie. Je ne l'appelais pas une « œuvre d'art ». Je voulais en finir avec l'envie de créer des œuvres d'art. […]

– Et le livre de géométrie exposé aux intempéries ? Peut-on dire que c'est l'idée d'intégrer le temps dans l'espace ? En jouant sur le mot « géométrie dans l'espace » et le « temps », pluie ou soleil, qui viendrait transformer le livre ?

– Non. Pas plus que l'idée d'intégrer le mouvement dans la sculpture. Ce n'était que de l'humour. Carrément humour, humour. Pour dénigrer le sérieux d'un livre de principes.

On saisit là, directement dévoilée, l'injection de sens et de valeur qu'opèrent le commentateur, lui-même inscrit dans un champ, et le commentaire, et le commentaire du commentaire – et à laquelle contribuera à son tour le dévoilement, naïf et roué à la fois, de la fausseté du commentaire. L'idéologie de l'œuvre d'art inépuisable, ou de la « lecture » comme re-création, masque, par le quasi-dévoilement qui s'observe souvent dans les choses de la foi, que l'œuvre est bien faite non pas deux fois, mais cent fois, mille fois, par tous ceux qui s'y intéressent, qui trouvent un intérêt matériel ou symbolique à la lire, la classer, la déchiffrer, la commenter, la reproduire, la critiquer, la combattre, la connaître, la posséder.

La production artistique, notamment dans la forme « pure » qu'elle revêt au sein d'un champ de production parvenu à un haut degré d'autonomie, représente une des limites des formes possibles de l'activité productive : la part de la transformation matérielle, physique ou chimique, celle que réalise par exemple un ouvrier métallurgiste ou un artisan, s'y trouve réduite au minimum par rapport à la part de la transformation proprement symbolique, celle qu'opère l'imposition d'une signature de peintre ou d'une griffe de couturier (ou, sur un autre mode, l'attribution d'un expert). A l'opposé des objets fabriqués à import symbolique faible ou nul (sans doute de plus en plus rares, à l'ère du *design*), l'œuvre d'art, comme les biens ou les services religieux, amulettes ou sacrements divers, ne reçoit valeur que d'une croyance collective comme méconnaissance collective, collectivement produite et reproduite.

Ce qui se rappelle par là, c'est que, au moins à cette extrémité du continuum qui va du simple objet fabriqué, outil ou vêtement, à l'œuvre d'art consacrée, le travail de fabrication matérielle n'est rien sans le travail de production de la valeur de l'objet fabriqué ; que le « manteau de cour » qu'évoquaient les

anciens économistes ne vaut que par la cour qui, en se produisant et en se reproduisant comme telle, reproduit tout ce qui fait la vie de cour, c'est-à-dire tout le système des agents et des institutions chargés de produire et de reproduire les habitus et les habits de cour, de satisfaire et de produire à la fois le « désir » du manteau de cour que l'économiste se donne comme un donné. Vérification quasi expérimentale, la valeur de l'habit de cour disparaît avec la cour et les habitus associés, les aristocrates déchus n'ayant plus d'autre choix que de devenir, selon le mot de Marx, « les maîtres à danser de l'Europe »… Mais n'en est-il pas ainsi, à des degrés différents, de tous les objets, et de ceux-là même qui semblent porter en eux-mêmes, le plus évidemment du monde, le principe de leur « utilité » ? Ce qui signifierait que l'utilité est peut-être une « vertu dormitive » et qu'il y aurait lieu de faire une *économie de la production sociale de l'utilité et de la valeur* visant à déterminer comment se constituent les « échelles subjectives de valeur » qui déterminent la valeur objective d'échange, et selon quelle logique – celle de l'agrégation mécanique, ou celle de la domination symbolique et de l'effet d'imposition d'autorité, etc. ? – s'opère la synthèse de ces « échelles individuelles ».

Les dispositions « subjectives » qui sont au principe de la valeur ont, en tant que produits d'un processus historique d'institution, l'objectivité de ce qui est fondé dans un ordre collectif transcendant aux consciences et aux volontés individuelles : le propre de la logique du social est d'être capable d'*instituer* sous la forme de champs et d'habitus une libido proprement sociale qui varie comme les univers sociaux où elle s'engendre et qu'elle soutient (*libido dominandi* dans le champ du pouvoir, *libido sciendi* dans le champ scientifique, etc.). C'est dans la relation entre les habitus et les champs auxquels ils sont plus ou moins adéquatement ajustés – selon qu'ils en sont plus ou moins complètement le produit – que s'engendre ce qui est le fondement de toutes les échelles d'utilité, c'est-à-dire l'adhésion fondamentale au jeu, l'*illusio*, reconnaissance du jeu et de l'utilité du jeu, croyance dans la valeur du jeu et de son enjeu qui fondent toutes les donations de sens et de valeur particulières. L'économie que connaissent les économistes, et qu'ils s'efforcent de fonder en raison en la fondant sur une « nature rationnelle », repose, comme toutes les autres économies, sur une forme de fétichisme, mais mieux masqué que d'autres du fait que la libido qui est à son principe présente, aujourd'hui au moins, toutes les apparences de la nature pour des esprits – c'est-à-dire des habitus – façonnés par ses structures.

---

1. Bien que les données sur lesquelles elles reposent soient datées – elles ont été recueillies en 1976 –, les analyses proposées ici gardent toute leur validité pour la période présente (comme on l'a suggéré en indiquant, ici ou là, quelques équivalents actuels d'agents ou d'institutions disparus ou en livrant quelques indices des changements qu'ont connus ceux qui se sont perpétués). Les changements qui sont survenus dans le domaine du théâtre comme dans le monde des galeries ou de l'édition ne semblent pas avoir affecté profondément la structure que dégageaient des analyses empiriques menées dans un état antérieur de ces univers. (Le souci de dégager des invariants et de saisir des homologies m'a porté à passer sous silence ou à reléguer au second plan les *caractéristiques spécifiques* des différents champs, littéraire et artistique notamment, pour dégager, dans ce travail *exploratoire*, les principes de division que les différents champs ont en commun et qui organisent à la fois le fonctionnement des différents champs de production culturelle et la perception que nous en avons.)
2. Les guillemets marqueront désormais qu'il s'agit d'« économie » au sens restreint de l'économisme.

3. Les longueurs très inégales de la durée du cycle de production font que la comparaison des bilans annuels de différentes maisons n'a guère de sens : le bilan annuel donne une idée d'autant plus inadéquate de la situation réelle de l'entreprise que l'on s'éloigne davantage des entreprises à rotation rapide, c'est-à-dire à mesure que la part des produits à cycle long s'accroît. En effet, s'agissant par exemple d'évaluer les stocks, on peut prendre en compte soit le *prix de fabrication*, soit le *prix de vente*, incertain, soit le *prix du papier*. Ces différents modes d'évaluation conviennent très inégalement selon que l'on a affaire à des maisons « commerciales » pour qui le stock revient très rapidement à l'état de papier imprimé ou à des maisons pour lesquelles il constitue un capital qui tend à prendre continûment de la valeur.

4. Chez Laffont (et aussi chez d'autres éditeurs moins complètement subordonnés à la logique du marché, comme Albin Michel), les traductions de livres étrangers semblent obéir à une logique plus proprement littéraire.

5. Le temps qui s'est écoulé depuis la date de l'enquête permet de voir que les Éditions de Minuit, parvenues au statut d'institution consacrée (avec, notamment, les prix Nobel de Samuel Beckett et de Claude Simon), peuvent tenter de cumuler, pour un moment (selon une logique observée dans le cas de la galerie Denise René), les prestiges de l'ascétisme avant-gardiste et les profits de la réussite commerciale, par des stratégies de double jeu dont le roman de Jean Rouaud, couronné par le prix Goncourt, constitue un bon exemple (cf. B. Simonot, « Prix Goncourt : une liberté surveillée », *Liber*, *Revue européenne des livres*, décembre 1991, n° 8, p. 21).

6. La même logique fait que l'éditeur-découvreur (dont Maurice Nadeau est sans doute un des exemples les plus typiques) est toujours exposé à voir ses « découvertes » détournées par des éditeurs mieux assis ou plus consacrés, qui offrent leur nom, leur notoriété, leur influence sur les jurys de prix, et aussi la publicité et des droits d'auteur plus élevés.

7. Si l'on s'en tient à quelques points repères dans un continuum (il y a évidemment des positions intermédiaires entre Durand-Ruel et Denise René), on observe que, par opposition à la galerie Sonnabend, qui rassemble des peintres jeunes (le plus âgé a cinquante ans) mais déjà relativement reconnus, et à la galerie Durand-Ruel, qui n'a guère plus que des peintres morts et célèbres, la galerie Denise René, qui (en 1976) se tient en ce point particulier de l'espace-temps du champ artistique où les profits, normalement exclusifs, de l'avant-garde et de la consécration parviennent, *pour un temps*, à s'additionner, cumule un ensemble de peintres déjà fortement consacrés (abstraits) et un groupe d'avant-garde ou d'arrière-avant-garde (art cinétique), comme si elle avait réussi à échapper un moment à la dialectique de la distinction qui emporte les écoles au passé (les Éditions de Minuit occupent une position semblable, en 1990, dans le champ de l'édition).

8. Il est bien connu que le directeur d'une des plus *grandes* maisons d'édition françaises ne lit pratiquement aucun des manuscrits qu'il publie et que ses journées se passent en tâches de pure gestion (réunions du comité de fabrication, rencontre avec les avocats, avec les responsables de filiales, etc.).

9. Robert Laffont reconnaît cette dépendance lorsque, pour expliquer la baisse de la part des traductions par rapport aux œuvres originales, il invoque, outre l'élévation du montant des avances pour droits de traduction, « l'influence déterminante des médias, particulièrement de la télévision et de la radio, dans la promotion d'un livre » : « La personnalité de l'auteur et son aisance d'élocution constituent un élément de poids dans le choix de ces médias et donc dans l'atteinte du public. Dans ce domaine, les auteurs étrangers, à l'exception de quelques monstres sacrés, sont naturellement défavorisés » (*Vient de paraître*, bulletin d'information des éditions Robert Laffont, n° 167, janvier 1977).

10. C'est particulièrement clair en matière de théâtre, où le marché des classiques (les « matinées classiques » de la Comédie-Française) obéit à des lois tout à fait particulières du fait de sa dépendance à l'égard du système d'enseignement.

11. R. Kanters, *L'Express*, 15-21 janvier 1973.

12. P. Marcabru, *France-Soir*, 12 janvier 1973.

13. Pour une analyse de la structure temporelle de l'échange de dons, voir P. Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 178-183.

14. Sur le commerce dans les sociétés indo-européennes comme « métier sans nom », innommable, voir É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, Paris, Minuit, 1969, p. 139 *sq.* ; sur l'économie précapitaliste comme « économie » déniée, voir P. Bourdieu, *Algérie 60*, Paris, Minuit, 1977, p. 19-43.

15. B. Demory, « Le livre à l'âge de l'industrie », *L'Expansion*, octobre 1970, p. 110.

16. On n'ignore pas ce qu'il peut y avoir d'arbitraire à caractériser une galerie par les peintures qu'elle détient – ce qui conduit à assimiler les peintres qu'elle a « faits » et qu'elle « tient » et ceux dont elle possède seulement quelques œuvres sans en avoir le monopole. Le poids relatif de ces deux catégories de peintres est d'ailleurs très variable selon les galeries et permettrait sans doute de distinguer, en dehors de tout jugement de valeur, les « galeries de vente » et les galeries d'école.

17. Il va de soi que, comme on l'a montré ailleurs, le « choix » entre les investissements risqués qu'exige l'économie de la dénégation et les placements sûrs des carrières temporelles (par exemple entre artiste et artiste-professeur de dessin ou entre écrivain et écrivain-

professeur) n'est pas indépendant de l'origine sociale et de la propension à affronter les risques qu'elle favorise plus ou moins selon les sécurités qu'elle assure.

18. Cf. *Peintres figuratifs contemporains*, Paris, Galerie Drouant, 4e trimestre 1967.

19. Aucun des écrivains que l'on range dans le Nouveau Roman n'a reçu le Prix Goncourt ou le prix de l'Académie et, jusqu'aux prix Nobel de Claude Simon, ils n'ont été distingués que par les plus « intellectuelles » de ces instances de consécration, le prix Fénéon et surtout le prix Médicis (cf. J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 31-33).

20. R. Laffont, *Éditeur*, Paris, Laffont, 1974, p. 302.

21. Moins de 5 % des « auteurs à succès intellectuel » se retrouvent aussi dans l'ensemble des auteurs de *best-sellers* (et ce sont tous des auteurs hautement consacrés, tels que Sartre, Simone de Beauvoir, etc.).

22. Pour constituer la population des auteurs reconnus par le grand public intellectuel, on a retenu l'ensemble des auteurs français et vivants qui ont été cités dans la rubrique mensuelle « La Quinzaine recommande », publiée par la *Quinzaine littéraire* pendant les années 1972 à 1974. En ce qui concerne la catégorie des auteurs pour grand public, on a retenu les écrivains français et vivants dont les ouvrages ont connu les plus forts tirages en 1972 et 1973 et dont la liste, fondée sur les renseignements fournis par 29 grands libraires français de Paris et de province, est régulièrement publiée par l'*Express*. La sélection de la *Quinzaine littéraire* fait une forte part aux traductions d'œuvres étrangères (43 % des titres cités) et aux rééditions d'auteurs canoniques (e.g. Colette, Dostoïevski, Bakounine, Rosa Luxemburg), s'efforçant ainsi de suivre l'actualité toute particulière du monde intellectuel ; la liste de l'*Express* présente seulement 12 % de traductions d'œuvres étrangères, qui sont autant de best-sellers internationaux (Desmond Morris, Mickey Spillane, Pearl Buck, etc.).

23. Denise René, Présentation du *Catalogue du 1er salon international des galeries pilotes*, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1963, p. 150. Souligné par moi.

24. Il suffirait, pour faire disparaître nombre de discussions sur nombre de « concepts » qui sont en usage en matière d'art, de littérature ou même de philosophie, d'apercevoir qu'il s'agit le plus souvent de *notions classificatoires*, parfois retraduites dans des mots d'apparence plus neutre et plus objective (« littérature objectale » étant mis par exemple pour « Nouveau Roman », lui-même mis pour « ensemble des romanciers édités aux Éditions de Minuit »), qui ont pour fonction première de permettre de repérer des *ensembles pratiques* tels que les peintres rassemblés dans une exposition marquante ou dans une galerie consacrée ou les écrivains publiés chez le même éditeur, ou d'opérer des caractérisations simples et commodes (du type « Denise René, c'est l'art abstrait géométrique », « Alexandre Iolas, c'est Max Ernst », ou « Arman, les poubelles » et « Christo, les empaquetages »).

25. Comme le dit un peintre d'avant-garde en réponse à un questionnaire sur la photographie, les goûts peuvent être « datés », par référence à ce qu'était le goût de l'avant-garde aux différentes époques : « C'est dépassé la photo. – Pourquoi ? – Parce que ce n'est plus à la mode ; parce que c'est lié au conceptuel d'il y a deux ou trois ans […]. – Qui est-ce qui dirait ça : quand je regarde un tableau, je ne m'intéresse pas à ce qu'il représente ? – Maintenant, le genre de gens peu cultivés en art. C'est typique de quelqu'un qui n'a aucune idée de l'art de dire ça. *Il y a vingt ans*, je ne sais même pas s'il y a vingt ans, les peintres abstraits auraient dit ça, je ne crois pas. Ça c'est très le type qui ne connaît pas et qui dit : moi je ne suis pas un vieux con, ce qui compte, c'est que ce soit joli. »

26. Interview reproduite in *VH 101*, no 3, automne 1970, p. 55-61.

27. C'est pourquoi il serait naïf de penser que la relation entre la proximité dans le temps et la difficulté d'accès des œuvres disparaît dans le cas où la logique de la distinction induit un retour (au second degré) à un mode d'expression ancien (comme aujourd'hui avec le « néo-dadaïsme », le « nouveau réalisme », ou l'« hyperréalisme »).

28. Pour rester dans les limites de l'information disponible (celle que fournit la très belle étude de Pierre Guetta, *Le Théâtre et son Public*, 2 vol., ronéotypé, Paris, Ministère des Affaires culturelles, 1966), on n'a cité que les théâtres considérés par cette étude. Sur 43 théâtres parisiens recensés en 1975 dans les journaux spécialisés (théâtres subventionnés exclus), 29 (soit les deux tiers) offrent des spectacles qui ressortissent clairement au théâtre de boulevard ; 8 présentent des œuvres classiques ou neutres (au sens de « non marquées ») ; et 6, tous situés sur la rive gauche, présentent des œuvres qui peuvent être considérées comme appartenant au théâtre intellectuel. (Certains des théâtres cités ont disparu depuis l'époque de l'enquête, mais d'autres sont venus occuper des positions équivalentes dans l'espace.)

29. Ici, comme tout au long du texte, « bourgeois » est une sténographie d'« occupants des positions dominantes du champ du pouvoir » quand il est employé comme substantif ou, quand il est adjectif, de « structuralement lié à ces positions ». « Intellectuel » signifie de la même façon « positions dominées du champ du pouvoir ».

30. Bien qu'elle ait pris sa forme « moderne » dans le dernier quart du XIXe siècle avec l'apparition d'un théâtre « de recherche », la structure qui s'observe dans l'espace du théâtre n'est pas d'aujourd'hui. Et lorsque Françoise Dorin, dans *Le Tournant*, un des grands succès du boulevard, place un auteur d'avant-garde dans les situations les plus typiques du vaudeville, elle ne fait que

retrouver, les mêmes causes produisant les mêmes effets, les stratégies que, dès 1836, Scribe employait, dans *La Camaraderie*, contre Delacroix, Hugo et Berlioz, quand, pour rassurer le bon public contre les audaces et les extravagances des romantiques, il dénonçait en Oscar Rigaut, célèbre pour sa poésie funèbre, un bon vivant, bref un homme comme les autres, mal placé pour traiter les bourgeois d'« épiciers » (cf. M. Descotes, *Le Public de théâtre et son Histoire*, Paris, PUF, 1964, p. 298). Ces charges ne seraient pas aussi fréquentes dans les œuvres théâtrales elles-mêmes (on pense, par exemple, à la parodie du Nouveau Roman dans *Haute-fidélité* de Michel Perri, 1963), et plus encore chez les critiques, si elles n'étaient assurées de trouver la complicité du public « bourgeois » qui se sent défié ou condamné par le « théâtre intellectuel ».

31. A. de Baecque, « Faillite du théâtre », *L'Expansion*, décembre 1968.

32. La logique du fonctionnement des champs de production de biens culturels comme champs de lutte favorisant les stratégies de distinction fait que les produits de leur fonctionnement, qu'il s'agisse de créations de mode ou d'œuvres d'art, sont prédisposés à agir différentiellement, comme instruments de distinction.

33. J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Julliard, 1972, p. 25-26.

34. J.-J. Gautier, *Le Figaro*, 11 décembre 1963.

35. La même position dans une structure homologue engendre les mêmes stratégies : A. Drouant, le marchand de tableaux, dénonce les « pompiers de gauche, les faux génies à qui les fausses originalités tiennent lieu de talent » (Galerie Drouant, *Catalogue 1967*, p. 10).

36. L. Dandrel, *Le Monde*, 13 janvier 1973. L'atmosphère de « restauration » qui restitue un certain lustre aux positions conservatrices (politiquement) favorise le retour en force des prises de position régressives dans les champs de production culturelle – avec, par exemple, le retour au « récit » dans le domaine du roman ou telle enquête récente du *Figaro* qui, sortant des stratégies défensives auxquelles il était en d'autres temps condamné, n'hésite pas à proposer une liste des « écrivains surévalués », où se retrouvent la plupart des héros culturels de l'avant-garde, Duras, Beauvoir, Simon, Bataille, etc. (cf. *Le Figaro*, 16 mars 1992).

37. « Il s'agit là d'une sorte de talent que dénigre le nouveau cinéma, lequel imite sur ce point la nouvelle littérature, hostilité facile à comprendre. Lorsqu'un art suppose un talent déterminé, les imposteurs feignent de le mépriser, le trouvant trop ardu ; les médiocres choisissent les voies les plus accessibles » (L. Chauvet, *Le Figaro*, 5 décembre 1969).

38. « Un film n'est pas digne du nouveau cinéma si le terme de contestation ne figure pas dans l'exposé des motifs. Précisons qu'en l'occurrence il ne veut absolument rien dire » (L. Chauvet, *Le Figaro*, 4 décembre 1969).

39. « Son plaisir ne serait-il pas d'accumuler les plus grossières provocations érotico-masochistes annoncées par les plus emphatiques professions de foi lyrico-métaphysiques et de voir la pseudo-intelligentsia parisienne se pâmer devant ces sordides banalités ? » (C. B., *Le Figaro*, 20-21 décembre 1969).

40. « On n'est pas informé comme ça, c'est des trucs qu'on sent… Je ne savais pas exactement ce que je faisais. Il y a des gens qui faisaient des envois, je ne le savais pas […]. L'information c'est de sentir vaguement, avoir envie de dire les choses et tomber dessus… Ce sont plein de petits machins, c'est des sentiments pas des informations » (peintre d'avant-garde).

41. J.-J. Gautier, *Théâtre d'aujourd'hui, op. cit.*, p. 26. Les éditeurs ont aussi tout à fait conscience que le succès d'un livre dépend du lieu de publication : ils savent reconnaître ce qui est « pour eux » et ce qui ne l'est pas, et observent que tel livre « qui était pour eux » (par exemple Gallimard) a mal marché chez un autre éditeur (par exemple Laffont). L'ajustement entre l'auteur et l'éditeur et ensuite entre le livre et le public est ainsi le résultat d'une série de choix qui font tous intervenir l'image de marque de l'éditeur : c'est en fonction de cette image que les auteurs choisissent l'éditeur, qui les choisit en fonction de l'idée qu'il a lui-même de sa maison, et les lecteurs font aussi intervenir dans leur choix d'un auteur l'image qu'ils ont de l'éditeur, ce qui contribue sans doute à expliquer l'échec des livres « déplacés ». C'est ce mécanisme qui fait dire, très justement, à un éditeur : « Chaque éditeur est le meilleur dans sa catégorie. »

42. Les ouvrages, fort nombreux, où patrons, banquiers, hauts fonctionnaires ou hommes politiques exposent leur philosophie d'amateurs sont autant d'hommages rendus à la culture et à la production culturelle. Sur cent personnes nommées dans le *Who's Who* qui ont produit des œuvres littéraires, plus d'un tiers sont des non-professionnels (industriels, 14 % ; hauts fonctionnaires, 11 % ; médecins, 7 % ; etc.), et la part des producteurs à temps partiel est plus grande encore dans le domaine des écrits politiques (45 %) et des écrits généraux (48 %).

43. Ce n'est pas par hasard que le rôle de caution symbolique qui incombe au marchand d'art est particulièrement visible dans le domaine de la peinture où l'investissement « économique » de l'acheteur (le collectionneur) est incomparablement plus important qu'en matière de littérature ou même de théâtre. Raymonde Moulin observe que « le contrat signé avec une galerie importante a valeur commerciale » et que le marchand est, aux yeux des amateurs, le « garant de la qualité des œuvres » (R. Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967, p. 329).

44. Selon la même logique, la « mise en question » philosophique de la philosophie sera acceptée, voire célébrée, par les mêmes philosophes qui jugeront insupportable l'objectivation sociologique de l'institution philosophique.

DEUXIÈME PARTIE

FONDEMENTS D'UNE SCIENCE DES ŒUVRES

Quand on aura, pendant quelque temps, traité l'âme humaine avec l'impartialité que l'on met dans les sciences physiques à étudier la matière, on aura fait un pas immense. C'est le seul moyen à l'humanité de se mettre un peu au-dessus d'elle-même. Elle se considérera alors franchement, purement, dans le miroir de ses œuvres. Elle sera comme Dieu, elle se jugera de haut. Eh bien, je crois cela faisable. C'est peut-être, comme pour les mathématiques, rien qu'une méthode à trouver.

GUSTAVE FLAUBERT.

1

Questions de méthode

Forschung ist die Kunst, den nächsten Schritt zu tun

Kurt Lewin.

Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour la « grande théorie », et, lorsque je lis des travaux qui peuvent entrer dans cette catégorie, je ne puis m'empêcher d'éprouver une certaine irritation devant cette combinaison, typiquement scolaire, de fausses audaces et de vraies prudences. Je pourrais reproduire ici des dizaines de ces phrases pompeuses et presque vides, qui s'achèvent souvent par une énumération disparate de noms propres suivis d'une date, humble procession des ethnologues, sociologues ou historiens qui ont fourni au « grand théoricien » la matière de sa méditation, et qui lui apportent, comme un tribut, les attestations de « positivité » indispensables à la nouvelle respectabilité académique. Je n'en donnerai qu'un exemple, tout à fait ordinaire, en omettant, par charité, d'en citer l'auteur : « Comme nombre de comptes rendus ethnologiques nous l'apprennent, il existe dans ce type de sociétés une sorte d'obligation institutionnalisée d'échange de dons, qui empêche l'accumulation de capital utilisable à des fins purement économiques : le surplus économique, sous forme de présents, de fêtes, d'aides d'urgence, est transformé en obligations non spécifiées, en pouvoir politique, en respect et en statut social (Goodfellow, 1954 ; Schott, 1956 ; Belshaw, 1965, sp. p. 46 *sq.* ; Sigrist, 1967, p. 176 *sq.*). »

Et, lorsqu'il arrive que la mécanique implacable de la demande universitaire m'oblige à envisager un moment d'écrire un de ces textes dits de synthèse sur tel ou tel aspect de mon travail antérieur, je me trouve soudain rappelé aux plus sombres soirées de mon adolescence où, obligé de disserter sur les sujets imposés de la routine scolaire, au milieu de condisciples attelés à la même tâche, j'avais le sentiment d'être enchaîné au banc de l'éternelle galère où copistes et compilateurs reproduisent indéfiniment les instruments de la répétition scolaire, cours, thèses ou manuels.

Un nouvel esprit scientifique

Autant me déplaisent ces professions de foi prétentieuses de prétendants empressés de s'asseoir à la table des « pères fondateurs », autant je me délecte de ces ouvrages où la théorie, parce qu'elle est comme l'air que l'on respire, est partout et nulle part, au détour d'une note, dans le commentaire d'un texte ancien, dans la structure même du discours interprétatif. Je me retrouve complètement dans ces auteurs qui savent investir les questions théoriques les plus décisives dans une étude empirique minutieusement menée, et qui font des concepts un usage à la fois plus modeste et plus aristocratique, allant parfois jusqu'à cacher leur propre contribution dans une réinterprétation créatrice des théories qui sont immanentes à leur objet.

Demander la solution de tel ou tel problème canonique à des études de cas – comme je l'ai fait par exemple en m'armant, pour tenter de comprendre le fétichisme, non des textes classiques de Marx ou de Lévi-Strauss, mais d'une analyse de la haute couture et de la « griffe » du couturier[1] –, c'est infliger à la hiérarchie tacite des genres et des objets une transformation qui n'est pas sans rapport avec celle qu'ont opérée, selon Erich Auerbach, les inventeurs du roman moderne, Virginia Woolf notamment : « On accorde une moindre importance aux grands événements extérieurs et aux coups du sort, on les estime moins capables de révéler quelque chose d'essentiel à propos de l'objet considéré ; on croit en revanche que n'importe quel fragment de vie, pris au hasard, n'importe quand, contient la totalité du destin et qu'il peut servir à le représenter[2]. » C'est une semblable transformation qu'il faut opérer pour parvenir à imposer dans les sciences sociales un nouvel esprit scientifique : des théories qui se nourrissent moins de l'affrontement purement théorique avec d'autres théories que de la confrontation avec des objets empiriques toujours nouveaux ; des concepts qui ont avant tout pour fonction de désigner, de manière sténographique, des ensembles de schèmes générateurs de pratiques scientifiques épistémologiquement contrôlées.

La notion d'habitus, par exemple, exprime avant tout le refus de toute une série d'alternatives dans lesquelles la science sociale (et, plus généralement, toute la théorie anthropologique) s'est enfermée, celle de la conscience (ou du sujet) et de l'inconscient, celle du finalisme et du mécanisme, etc. Au moment où je l'ai introduite, à la faveur de la publication en français de deux articles de Panofsky qui n'avaient jamais été rapprochés, l'un sur l'architecture gothique où le mot était employé, à titre de concept « indigène », pour rendre raison de l'effet de la pensée scolastique sur le terrain de l'architecture, l'autre sur l'abbé Suger où l'on pouvait aussi le faire fonctionner[3], elle me permettait de rompre avec le paradigme structuraliste sans retomber dans la vieille philosophie du sujet ou de la conscience, celle de l'économie classique et de son *homo economicus* qui revient aujourd'hui sous le nom d'« individualisme méthodologique ». En reprenant la notion aristotélicienne d'*hexis*, convertie par la tradition scolastique en *habitus*, je voulais réagir contre le structuralisme et son étrange philosophie de l'action, qui, implicite dans la notion lévi-straussienne d'inconscient et ouvertement déclarée chez les althussériens, faisait disparaître l'agent en le réduisant au rôle de support ou porteur *(Träger)* de la structure ; cela tout en tirant un parti un peu forcé de l'usage, unique dans son œuvre, que Panofsky faisait

là de la notion d'habitus, pour éviter de réintroduire le pur sujet connaissant de la philosophie néokantienne des « formes symboliques » dans laquelle l'auteur de *La Perspective comme forme symbolique* était resté enfermé. Proche sur ce point de Chomsky qui proposait, au même moment, la notion de *generative grammar*, je voulais mettre en évidence les capacités actives, inventives, « créatrices », de l'habitus et de l'agent (que ne dit pas le terme d'habitude)[4]. Mais j'entendais marquer que ce pouvoir générateur n'est pas celui d'une nature ou d'une raison universelle, comme chez Chomsky : l'habitus, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital ; ni davantage celui d'un sujet transcendantal dans la tradition idéaliste.

Pour reprendre à l'idéalisme, comme Marx le suggérait dans les *Thèses sur Feuerbach*, le « côté actif » de la connaissance pratique que la tradition matérialiste, notamment avec la théorie du « reflet », lui avait abandonné, il fallait rompre avec l'opposition canonique de la théorie et de la pratique, qui est si profondément inscrite dans les structures de la division du travail (à travers l'existence même de professionnels du travail intellectuel), et jusque dans les structures de la division du travail intellectuel, donc dans les structures mentales des intellectuels, qu'elle empêche de concevoir une connaissance pratique ou une pratique connaissante ; il fallait dévoiler et décrire une activité cognitive de construction de la réalité sociale qui n'est, ni dans ses instruments, ni dans ses démarches (je pense en particulier à ses activités de classement), l'opération pure et purement intellectuelle d'une conscience calculante et raisonnante.

Il m'a semblé que le concept d'habitus, depuis longtemps tombé en déshérence, malgré nombre d'emplois occasionnels[5], était le mieux fait pour signifier cette volonté de sortir de la philosophie de la conscience sans annuler l'agent dans sa vérité d'opérateur pratique de constructions du réel. L'intention qui consiste à reprendre, pour le réactiver, un mot de la tradition et qui s'oppose diamétralement à la stratégie consistant à tenter d'associer son nom à un néologisme ou, sur le modèle des sciences de la nature, à un « effet », même mineur, s'inspire de la conviction que le travail sur les concepts peut, lui aussi, être cumulatif. La recherche de l'originalité à tout prix, souvent facilitée par l'ignorance, et la fidélité religieuse à tel ou tel auteur canonique, qui incline à la répétition rituelle, ont en commun d'interdire ce qui me paraît être la seule attitude possible à l'égard de la tradition théorique : affirmer inséparablement la continuité et la rupture, par une systématisation critique d'acquis de toute provenance.

Les sciences sociales sont dans une position peu favorable à l'institution d'un tel rapport réaliste à l'héritage théorique : les valeurs d'originalité, qui sont celles des champs littéraire, artistique ou philosophique, continuent à orienter les jugements. Discréditant comme servile ou suiviste la volonté d'acquérir des instruments de production spécifiques en s'inscrivant dans une tradition et, par là, dans une entreprise collective, elles favorisent les coups de bluff sans lendemain par lesquels les petits entrepreneurs sans capital visent à associer leur nom à une marque de fabrique – comme on le voit dans le domaine de l'analyse littéraire où il n'est pas, aujourd'hui, de critique qui ne se donne un nom de guerre en -isme, -ique ou -logie. La position qu'elles occupent, à mi-chemin entre les disciplines scientifiques et les disciplines littéraires, n'est pas davantage faite pour favoriser l'instauration de modes de production et de transmission du savoir propres à favoriser la cumulativité : bien que l'appropriation

active et la maîtrise accomplie d'un mode de pensée scientifique soient aussi difficiles et aussi précieuses, et pas seulement pour les effets scientifiques qu'elles produisent, que son invention initiale (plus difficiles et plus précieuses, en tout cas, que les fausses innovations, nulles ou négatives, qu'engendre la recherche de la distinction à tout prix), elles sont souvent raillées et discréditées comme imitation servile d'épigone, ou comme application mécanique d'un art d'inventer déjà inventé. Or, pareils à une musique qui serait faite non pour être plus ou moins passivement écoutée, ou même jouée, mais pour permettre la composition, les travaux scientifiques, à la différence des textes théoriques, appellent non la contemplation ou la dissertation, mais la confrontation pratique avec l'expérience ; les comprendre vraiment, c'est faire fonctionner à propos d'un objet différent le mode de pensée qui s'y exprime, le réactiver dans un nouvel acte de production, aussi inventif et original que l'acte initial, et en tout opposé au *commentaire* déréalisant du *lector*, métadiscours impuissant et stérilisant.

Les mêmes dispositions ont été au principe de l'emploi d'un concept comme celui de champ. Là encore, la notion a d'abord servi à désigner une posture théorique, génératrice de choix méthodiques, négatifs autant que positifs, dans la construction des objets : je pense par exemple aux travaux sur les établissements d'enseignement supérieur, et en particulier les grandes écoles, où elle venait rappeler que chacune de ces institutions ne peut livrer sa vérité singulière, paradoxalement, qu'à condition d'être replacée dans le système des relations objectives constitutif de l'espace de concurrence qu'elle forme avec toutes les autres[6]. Mais elle a aussi permis d'échapper à l'alternative de l'interprétation interne et de l'explication externe, devant laquelle se trouvaient placées toutes les sciences des œuvres culturelles, histoire sociale et sociologie de la religion, du droit, de la science, de l'art ou de la littérature, en rappelant l'existence des microcosmes sociaux, espaces séparés et autonomes, dans lesquels ces œuvres s'engendrent : en ces matières, l'opposition entre un formalisme né de la codification de pratiques artistiques parvenues à un haut degré d'autonomie et un réductionnisme attaché à rapporter directement les formes artistiques à des formations sociales dissimulait que les deux courants avaient en commun d'ignorer le *champ de production* comme espace de relations objectives. Il s'ensuit que l'investigation généalogique – qui conduirait à des auteurs aussi éloignés l'un de l'autre que Trier ou Lewin – n'aurait d'intérêt, ici encore, que pour autant qu'elle permettrait de mieux caractériser ce parti théorique (et la topique, pour parler comme Joëlle Proust[7], dans laquelle il s'inscrit) et de le situer plus clairement dans l'espace des positions par rapport auxquelles il se définit.

Le mode de pensée *relationnel* (plutôt que structuraliste), qui, comme Cassirer l'a montré[8], est celui de toute la science moderne et qui a trouvé quelques applications, avec les formalistes russes notamment[9], dans l'analyse des systèmes symboliques, mythes ou œuvres littéraires, ne peut s'appliquer aux réalités sociales qu'au prix d'une rupture radicale avec la représentation ordinaire du monde social. L'inclination au mode de pensée que Cassirer appelle « substantialiste », et qui porte à privilégier les différentes réalités sociales, considérées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, au détriment des relations objectives, souvent invisibles, qui les unissent, n'est jamais aussi puissante que lorsque ces réalités – individus, groupes ou institutions – s'imposent avec toute la force de la sanction sociale.

C'est ainsi que la première tentative pour analyser le « champ intellectuel »[10] s'était arrêtée aux relations immédiatement visibles entre les agents engagés dans la vie intellectuelle : les interactions, entre les auteurs et les critiques ou entre les auteurs et les éditeurs, avaient masqué à mes yeux les relations objectives entre les positions relatives que les uns et les autres occupent dans le champ, c'est-à-dire la structure qui détermine la forme des interactions. Et la première formulation rigoureuse de la notion s'est élaborée à l'occasion d'une lecture du chapitre de *Wirtschat und Gesellschaft* sur la sociologie religieuse qui, hantée par la référence aux problèmes posés par l'étude du champ littéraire au XIX^e^ siècle, n'avait rien d'un commentaire scolaire : au prix d'une critique de la vision interactionniste des relations entre les agents religieux proposée par Weber, qui impliquait une critique rétrospective de ma représentation première du champ intellectuel, je proposais une construction du champ religieux comme *structure de relations objectives* permettant de rendre compte de la forme concrète des *interactions* que Max Weber tentait désespérément d'enfermer dans une *typologie réaliste*, trouée d'innombrables exceptions[11].

Il ne restait plus qu'à mettre en œuvre le système de questions générales ainsi élaboré pour découvrir, en l'appliquant à des terrains différents, les propriétés spécifiques de chaque champ, et les invariants que révèle la comparaison des différents univers traités comme autant de « cas particuliers du possible ». Loin de fonctionner comme de simples métaphores, orientées par des intentions rhétoriques de persuasion, les transferts méthodiques de problèmes et de concepts généraux, chaque fois spécifiés par leur application même, reposent sur l'hypothèse qu'il existe des homologies structurales et fonctionnelles entre tous les champs. Hypothèse qui trouve sa confirmation dans les effets heuristiques que ces transferts produisent et sa correction dans les difficultés qu'ils font surgir. La patience des mises en œuvre répétées est une des voies possibles de l'« ascension sémantique » (au sens de Quine) qui permet de porter à un niveau plus élevé de généralité et de formalisation les principes théoriques engagés dans l'étude empirique d'univers différents et les lois invariantes de la structure et de l'histoire des différents champs. Du fait des particularités de ses fonctions et de son fonctionnement (ou, plus simplement, des sources d'information le concernant), chaque champ livre de manière plus ou moins claire des propriétés qu'il a en commun avec tous les autres : ainsi, sans doute parce que l'aspect « économique » des pratiques y est moins censuré et que, moins légitime culturellement, il est moins protégé contre l'objectivation, qui implique toujours une forme de désacralisation, le champ de la haute couture m'a introduit plus directement qu'aucun autre univers à l'une des propriétés les plus fondamentales de tous les champs de production culturelle, la logique proprement magique de la production du producteur et du produit comme fétiches.

La théorie des champs qui s'est ainsi élaborée peu à peu[12] ne doit rien pourtant, contrairement aux apparences, au transfert du mode de pensée économique ; même si, en repensant dans une perspective structuraliste l'analyse de Weber, qui appliquait à la religion un certain nombre de concepts empruntés à l'économie (comme concurrence, monopole, offre, demande, etc.), je me suis trouvé introduit d'emblée à des propriétés générales, valables pour les différents champs, que la théorie économique avait mises en lumière sans en détenir le juste fondement théorique. Loin que le transfert soit au principe de la

construction d'objet – comme lorsqu'on emprunte à un autre univers, de préférence prestigieux, ethnologie, linguistique ou économie, une notion décontextualisée, simple métaphore à fonction purement emblématique –, c'est la construction d'objet qui appelle le transfert et le fonde[13]. Et, comme j'espère pouvoir en faire un jour la démonstration[14], tout permet de supposer que, loin d'être le modèle fondateur, la théorie du champ économique est un cas particulier de la théorie générale des champs qui se construit peu à peu, par une sorte d'induction théorique empiriquement validée et qui, tout en permettant de comprendre la fécondité et les limites de validité de transferts tels que celui qu'opère Weber, contraint à repenser les présupposés de la théorie économique, à la lumière notamment des acquis dégagés de l'analyse des champs de production culturelle.

La théorie générale de l'économie des pratiques qui se dégage peu à peu de l'analyse des différents champs devrait ainsi échapper à toutes les formes de réductionnisme, à commencer par la plus commune et aussi la plus connue qu'est l'économisme : analyser des champs différents (champ religieux, champ scientifique, etc.), dans les différentes configurations qu'ils peuvent revêtir selon les époques et les traditions nationales, en traitant chacun d'eux comme un *cas particulier* au sens vrai, c'est-à-dire comme un cas de figure parmi d'autres configurations possibles, c'est conférer toute son efficacité à la méthode comparative. Cela conduit en effet à appréhender chaque cas dans sa singularité la plus concrète sans s'abandonner à la résignation complaisante de la description idiographique (d'un état déterminé d'un champ déterminé) ; et à s'efforcer de saisir, dans le même mouvement, les propriétés invariantes de tous les champs et la forme spécifique que revêtent en chaque champ les mécanismes généraux et le système des concepts – capital, investissement, intérêt, etc. – utilisés pour les décrire. Autrement dit, construire le cas particulier comme tel oblige à dépasser pratiquement une de ces alternatives que la routine de la pensée paresseuse et la division des « tempéraments intellectuels » reproduit indéfiniment, celle qui oppose les généralités incertaines et vides du discours procédant par universalisation inconsciente et incontrôlée du cas singulier et les minuties infinies de l'étude faussement exhaustive du cas particulier qui, faute d'être appréhendé comme tel, ne peut livrer ni ce qu'il a de singulier, ni ce qu'il a d'universel.

On voit ce qu'un tel programme peut avoir d'un peu démesuré. Pour entrer, en chaque cas, dans la particularité de la configuration historique considérée, il faut chaque fois maîtriser la littérature consacrée à un univers artificiellement isolé par la spécialisation prématurée. Il faut aussi s'attaquer à l'analyse empirique d'un cas méthodiquement élaboré, en sachant que les nécessités de la construction théorique imposeront aux procédures empiriques toutes sortes d'exigences supplémentaires, au point de conduire parfois à des choix méthodologiques ou à des opérations techniques qui, au regard de la soumission positiviste au donné tel qu'il se donne, risquent toujours d'apparaître, par une étrange inversion, comme des libertés gratuites, voire des facilités injustifiables[15]. L'impression de puissance heuristique que procure souvent la mise en œuvre de schèmes théoriques exprimant le mouvement même de la réalité a pour contrepartie le sentiment permanent d'insatisfaction que suscite l'immensité du travail nécessaire pour obtenir le plein rendement de la théorie dans chacun des cas considérés – ce qui explique les innombrables recommencements et remaniements – et pour tenter de l'exporter de plus en plus loin de sa région d'origine, afin de la généraliser par l'intégration de traits observés dans des cas aussi variés

que possible. Travail qui pourrait se prolonger indéfiniment, s'il ne fallait y mettre un terme, un peu arbitraire, avec l'espoir que ces premiers résultats, provisoires et révisables, auront suffisamment indiqué la direction dans laquelle devrait s'orienter une science sociale soucieuse de convertir en programme de recherches empiriques réellement intégrées et cumulatives l'ambition légitime de systématicité qu'enferment les prétentions totalisantes de la « grande théorie ».

Doxa *littéraire et résistance à l'objectivation*

Sans doute parce qu'ils sont protégés par la vénération de tous ceux qui ont été dressés, souvent dès leur prime jeunesse, à accomplir les rites sacramentels de la dévotion culturelle (le sociologue ne faisant pas exception), les champs de la littérature, de l'art et de la philosophie opposent de formidables obstacles, objectifs et subjectifs, à l'objectivation scientifique. Jamais la conduite de la recherche et la présentation de ses résultats ne sont, autant que dans ce cas, exposés à se laisser enfermer dans l'alternative du culte enchanté et du dénigrement désabusé, l'un et l'autre présents, sous des formes diverses, à l'intérieur même de chacun des champs. L'intention même de faire la science du sacré a quelque chose de sacrilège et le sentiment de la *transgression* – particulièrement scandaleuse, celle-là, pour ceux-là mêmes qui n'ont que ce mot à la bouche – peut incliner ceux qui se risquent à l'accomplir à redoubler les blessures qu'ils doivent inévitablement infliger (et s'infliger), par des outrances inutiles, où s'expriment moins la volonté de faire souffrir le lecteur (comme on a pu le croire) que la tentation de « tordre le bâton dans l'autre sens », pour surmonter les résistances [16].

La rupture qu'il faut opérer pour fonder une science rigoureuse des œuvres culturelles est donc plus et autre chose qu'un simple renversement méthodologique [17] : elle implique une véritable *conversion* de la manière la plus commune de penser et de vivre la vie intellectuelle, une sorte d'*épochè* de la *croyance* communément accordée aux choses de culture et aux manières légitimes de les aborder [18]. Je n'ai pas cru nécessaire de préciser que cette mise en suspens de l'adhésion doxique est une *épochè* méthodique qui n'implique nullement un renversement de la table des valeurs culturelles, et moins encore une conversion pratique à la contre-culture ou même, comme certains font mine de le croire, un culte de l'inculture. Cela du moins jusqu'à ce que les nouveaux pharisiens tentent de se conférer un brevet de vertu culturelle en dénonçant à grands cris, en ces temps de restauration, les menaces que feraient peser sur l'art (ou la philosophie) des analyses dont l'intention iconologique leur apparaît comme une violence iconoclaste.

Il reste que l'analyse scientifique trouve une vérification quasi expérimentale dans ces sortes d'expériences spontanées que sont les actes iconoclastes, qu'ils soient ou non conçus comme actes artistiques (c'est-à-dire accomplis par des artistes ou par de simples profanes) : en tant que mise en suspens pratique de la croyance ordinaire dans l'œuvre d'art ou dans les valeurs intellectuelles de

désintéressement, ces actes mettent en évidence la croyance collective qui est au fondement de l'ordre artistique et de l'ordre intellectuel et que laissent intacte les critiques les plus radicales en apparence[19].

Cette mise en suspens méthodique est d'autant plus difficile que l'adhésion au sacré culturel n'a pas, sauf exception, à s'énoncer sous forme de thèses explicites, moins encore à se fonder en raison. Rien n'est plus assuré, pour ceux qui en participent, que l'ordre culturel. Les hommes cultivés sont dans la culture comme dans l'air qu'ils respirent et il faut quelque grande crise (et la critique qui l'accompagne) pour qu'ils se sentent tenus de transformer la *doxa* en *orthodoxie* ou en *dogme* et de justifier le sacré et les manières consacrées de le cultiver. Il s'ensuit qu'il n'est pas facile de trouver une expression systématique de la *doxa* culturelle, qui, pourtant, affleure sans cesse, ici ou là. Ainsi par exemple, lorsque, dans leur très classique *Theory of Literature*, René Wellek et Austin Warren prônent la très banale « explication par la personnalité et la vie de l'écrivain[20] », c'est la croyance dans le « génie créateur » qu'ils admettent tacitement comme allant de soi, et sans doute la plupart de leurs lecteurs avec eux, se vouant ainsi, selon leurs propres termes, à « une des méthodes les plus anciennes et les mieux établies de l'histoire littéraire », celle qui consiste à chercher dans l'auteur pris à l'état isolé (l'unicité et la singularité font partie des propriétés du « créateur ») le principe explicatif de l'œuvre. De même, lorsque Sartre se donne pour projet de ressaisir les médiations à travers lesquelles les déterminismes sociaux ont façonné l'individualité singulière de Flaubert, il se condamne à imputer aux seuls facteurs susceptibles d'être appréhendés à partir du point de vue ainsi adopté, c'est-à-dire à la classe sociale d'origine réfractée au travers d'une structure familiale, les effets de facteurs génériques qui pèsent sur tout écrivain du fait qu'il est inclus dans un champ artistique occupant une position dominée dans le champ du pouvoir, et aussi les effets des facteurs spécifiques qui agissent sur l'ensemble des écrivains occupant la même position que lui dans le champ artistique.

L'analyse statistique dont s'arme parfois l'analyse externe, et qui est communément perçue par les défenseurs de la vision « personnaliste » de la « création » comme la manifestation par excellence du « sociologisme réducteur », n'échappe nullement à la vision dominante : du fait qu'elle tend à réduire chaque auteur à l'ensemble des propriétés qui peuvent être saisies à l'échelle de l'individu pris à l'état isolé, elle a toutes les chances, sauf vigilance spéciale, d'ignorer ou d'annuler les *propriétés structurales* liées à la position occupée dans un champ, qui, comme par exemple l'infériorité structurale du vaudevilliste ou de l'illustrateur, ne se livrent en général qu'au travers de caractéristiques génériques telles que l'appartenance à des groupes ou à des institutions, revues, mouvements, genres, etc., que l'historiographie traditionnelle ignore ou accepte comme allant de soi sans les faire entrer dans un modèle explicatif. A quoi vient s'ajouter le fait que la plupart des analystes appliquent à des *populations préconstruites* – tout autant que la plupart des corpus sur lesquels travaillent les herméneutes structuralistes – des *principes de classement* eux-mêmes *préconstruits*. Ils font le plus souvent l'économie de l'analyse du processus de constitution des listes, qui sont en fait des palmarès, sur lesquelles ils travaillent, c'est-à-dire de l'histoire du procès de canonisation et de hiérarchisation qui conduit à la délimitation de la population des auteurs canoniques. Ils se dispensent aussi de reconstruire

la genèse des systèmes de classement, noms de groupes, d'écoles, de genres, de mouvements, etc., qui sont des instruments et des enjeux de la lutte des classements et qui contribuent par là à faire les groupes. Faute de procéder à une telle critique historique des instruments de l'analyse historique, on s'expose à trancher sans même le savoir ce qui est en question et en jeu dans la réalité même, par exemple la définition et la délimitation de la population des écrivains, c'est-à-dire de ceux et de ceux-là seulement qui, parmi les « écrivants », ont le droit de se dire écrivains.

Le « projet originel », mythe fondateur

Mais c'est avec sa théorie du « projet originel » que Sartre porte au jour un des présupposés fondamentaux de l'analyse littéraire sous toutes ses formes, celui qui est inscrit dans les expressions du langage ordinaire, et en particulier dans les « déjà », « dès lors », « depuis son plus jeune âge », chers aux biographes[21] : on tient que chaque vie est un tout, un ensemble cohérent et orienté, et qu'elle ne peut être appréhendée que comme l'expression unitaire d'une intention, subjective et objective, qui s'annonce dans toutes les expériences, surtout les plus anciennes. A la faveur de l'illusion rétrospective qui porte à constituer les événements ultimes en fins des expériences ou des conduites initiales, et de l'idéologie du don ou de la prédestination, qui semble s'imposer tout particulièrement dans le cas de personnages d'exception, volontiers crédités d'une clairvoyance divinatrice, on admet tacitement que la vie, organisée comme une histoire, se déroule depuis une origine, entendue à la fois comme point de départ mais aussi comme cause première ou, mieux, principe générateur, jusqu'à un terme qui est aussi un but[22]. C'est cette philosophie tacite que Sartre porte à l'état explicite, en mettant au principe de toute l'existence, avec le « projet originel », la conscience explicite des déterminations impliquées dans une position sociale.

A propos d'un moment critique de la vie de Flaubert, les années 1837-1840, qu'il analyse longuement, comme un premier commencement, gros de tout le développement ultérieur, ou une sorte de cogito sociologique (« je pense bourgeoisement, donc je suis bourgeois »), Sartre écrit : « A partir de 1837 et dans les années 40, Gustave fait une expérience capitale pour l'orientation de sa vie et le sens de son œuvre : il *éprouve*, en lui et hors de lui, la bourgeoisie comme sa classe d'origine […]. Il nous faut à présent retracer le mouvement de cette *découverte* si grosse de conséquences[23]. » La démarche même de la recherche, dans son double mouvement, exprime cette philosophie de la biographie qui fait de la vie une succession d'événements en définitive apparente puisque tout entière contenue en puissance dans la crise qui lui sert de point de départ : « Il faut, pour nous éclairer, parcourir, une fois de plus, cette vie de l'adolescence à la mort. Nous reviendrons ensuite aux années de crise – 1838 à 1844 – qui contiennent en puissance toutes les lignes de force de cette destinée[24]. »

Analysant la philosophie essentialiste dont la monadologie leibnizienne lui semblait réaliser la forme exemplaire, Sartre observait, dans *L'Être et le Néant*, qu'elle anéantit l'ordre chronologique en le réduisant à l'ordre logique ; paradoxalement, sa philosophie de la biographie produit un effet du même type, mais à partir d'un commencement absolu qui consiste en ce cas dans la « découverte » accomplie par un acte de conscience originaire : « Entre ces différentes conceptions, il n'y a pas d'ordre chronologique : dès son apparition en lui, la notion de bourgeois entre en désagrégation permanente et tous les avatars du bourgeois flaubertien sont donnés à la fois : les circonstances font ressortir l'un ou l'autre d'entre eux mais c'est pour un instant et sur le fond obscur de cette indistinction contradictoire. A dix-sept ans comme à cinquante, il est contre l'humanité tout entière […]. A vingt-quatre ans comme à quarante-cinq, il reproche au bourgeois de ne pas se constituer en ordre privilégié[25]. »

Il faut relire, dans *L'Être et le Néant*, les pages que Sartre consacre à la « psychologie de Flaubert » et où il s'efforce, contre Freud et Marx réunis, d'arracher la « personne » du « créateur » à toute espèce de « réduction » au général, au genre, à la classe, et d'affirmer la transcendance de l'ego contre les agressions de la pensée génétique, incarnée, selon les époques, par la psychologie ou la sociologie, et contre « ce qu'Auguste Comte appelait le *matérialisme*, c'est-à-dire l'explication du supérieur par l'inférieur[26] ». C'est au terme de cette longue « démonstration », dans laquelle il démontre surtout que tous les moyens lui sont bons pour sauver ses convictions ultimes, que Sartre introduit cette sorte de monstre conceptuel qu'est la notion autodestructive de « projet originel », acte libre et conscient d'autocréation par lequel le créateur s'assigne son projet de vie. Avec ce mythe fondateur de la croyance dans le « créateur » incréé (qui est à la notion d'habitus ce que la Genèse est à la théorie de l'évolution), Sartre inscrit à l'origine de chaque existence humaine une sorte d'acte libre et conscient d'autodétermination, un projet originel sans origine qui enferme tous les actes ultérieurs dans le choix inaugural d'une liberté pure, les arrachant définitivement, par cette dénégation transcendantale, aux prises de la science.

Ce mythe d'origine visant à récuser toute explication par l'origine a le mérite de donner une forme explicite, et l'apparence d'une justification systématique, à la croyance en l'irréductibilité de la conscience à toutes les déterminations externes, fondement de la résistance que suscitent les sciences sociales et leur volonté d'« objectivation » « réductrice » : le danger « déterministe » qu'elles font peser en permanence n'est jamais aussi menaçant que lorsqu'elles poussent l'arrogance scientiste jusqu'à prendre les intellectuels eux-mêmes pour objet.

Si l'affirmation de l'irréductibilité de la conscience est une des dimensions les plus constantes de la philosophie des professeurs de philosophie, c'est sans doute parce qu'elle constitue une manière de définir et de défendre la frontière entre ce qui appartient en propre à la philosophie et ce qu'elle peut abandonner aux sciences de la nature et de la société. Ainsi, Caro, dans la leçon d'ouverture qu'il prononça à la Sorbonne en 1864, acceptait de concéder aux sciences positives les phénomènes *extérieurs* pourvu qu'on lui accordât en retour que les phénomènes de conscience relèvent d'un « ordre supérieur de faits, de réalités et de causes qui échappent, non seulement aux prises actuelles, mais aux prises possibles du déterminisme scientifique[27] », Texte lumineux, qui fait apparaître que rien n'est si nouveau sous le

soleil de la philosophie et que, en se battant contre le matérialisme ou le déterminisme, nos modernes défenseurs de la liberté, de l'individu et du « sujet » visent, sans toujours le savoir, à défendre une hiérarchie, et la différence de nature ou d'essence qui sépare les philosophes de tous les penseurs, souvent caractérisés comme « scientistes » ou « positivistes », qui, non contents de faire profession de « réduire le supérieur à l'inférieur » et de prendre ainsi son objet à la discipline supérieure, poussent l'impudence, avec la sociologie de la philosophie, jusqu'à prendre pour objet la discipline souveraine, par un renversement intolérable de l'ordre intellectuel établi.

Dieu est mort, mais le créateur incréé a pris sa place. Le même qui annonce la mort de Dieu s'empare de toutes ses propriétés[28]. S'il est vrai que, comme Sartre lui-même l'a bien vu, le romancier moderne, Joyce, Faulkner ou Virginia Woolf, a abandonné le point de vue divin, le penseur ne se résigne pas aussi facilement à quitter la position souveraine. Rejouant dans un autre registre le refus husserlien de toute genèse du sujet absolu, logique, dans des sujets contingents, historiques, il soumet les « créateurs », en la personne de Flaubert, à une interrogation faussement radicale, propre à marquer une fois pour toutes les limites de toute objectivation. Au lieu d'objectiver Flaubert en objectivant l'univers social qui s'exprimait à travers lui, et dont Flaubert esquissait lui-même l'objectivation (notamment dans *L'Éducation sentimentale*), il se contente de projeter sur Flaubert, à l'état non analysé, une représentation « compréhensive » des anxiétés génériquement attachées à la position d'écrivain, s'accordant ainsi cette forme de narcissisme par procuration que l'on tient d'ordinaire pour la forme suprême de la « compréhension ».

Comment peut-il lui échapper que celui qu'il décrit, en tant que cadet, comme l'idiot de la famille Flaubert est aussi, en tant qu'écrivain, l'idiot de la famille bourgeoise ? Ce qui l'empêche de comprendre, c'est, paradoxalement, ce par quoi il participe de ce qu'il prétend comprendre, l'impensé qui est inscrit dans sa position d'écrivain et qu'il fuit, en quelque sorte, dans une auto-analyse fonctionnant comme la forme suprême de la *dénégation*. Autrement dit, l'obstacle qui lui interdit de voir et de savoir ce qui est réellement en jeu dans son analyse – à savoir la position paradoxale de l'écrivain dans le monde social, et, plus précisément, dans le champ du pouvoir, et dans le champ intellectuel comme univers de croyance où s'engendre progressivement le fétichisme du « créateur »–, c'est précisément tout ce qui *l'attache* à cette position d'écrivain et qu'il a en commun avec Flaubert, et avec tous les écrivains, majeurs ou mineurs, du passé et du présent, et aussi avec la plupart de ses lecteurs qui sont par avance disposés à lui accorder ce qu'il s'accorde, et qu'il leur accorde du même coup, au moins en apparence.

L'illusion de la toute-puissance d'une pensée capable d'être à elle-même son seul fondement participe sans doute de la même disposition que l'ambition de la domination sans partage sur le champ intellectuel. Et la réalisation de ce désir d'omnipotence et d'ubiquité qui définit l'intellectuel total, capable de triompher dans tous les genres et dans ce genre suprême qu'est la critique philosophique des autres genres, ne peut que favoriser l'épanouissement de l'*hubris du penseur absolu*, sans autres limites que celles que sa liberté s'assigne librement à elle-même, et ainsi prédisposé à produire une expression exemplaire du mythe de l'immaculée conception[29]. Victime de son triomphe, le penseur absolu ne peut se

résigner à chercher dans la relativité d'un destin générique, et moins encore dans les facteurs spécifiques capables d'expliquer les singularités de son expérience de ce sort commun, le véritable principe de sa pratique et, en particulier, de l'intensité très spéciale avec laquelle, porté par son rêve hégémonique, il vit et dit les illusions communes.

Sartre est de ceux qui, selon la formule de Luther, « pèchent bravement » : on peut lui savoir gré d'avoir porté au jour, en lui donnant une formulation explicite, le présupposé (tacite) de la *doxa* littéraire qui soutient des méthodologies aussi diverses que les monographies universitaires à la Lanson (« l'homme et l'œuvre »), ou les analyses de textes appliquées à un seul fragment d'une œuvre individuelle (« Les Chats » de Baudelaire dans le cas de Jakobson et Lévi-Strauss) ou à l'œuvre d'un seul auteur, ou même les entreprises de l'histoire sociale de l'art ou de la littérature qui, en visant à rendre raison d'une œuvre à partir de variables psychologiques et sociales attachées à un auteur singulier, se condamnent à laisser échapper l'essentiel. Comme le montre bien l'exemple de la biographie conçue comme intégration rétrospective de toute l'histoire personnelle du « créateur » dans un projet purement esthétique, le travail nécessaire pour détruire les obstacles à la construction adéquate de l'objet, c'est-à-dire la reconstruction de la genèse des catégories de perception inconscientes à travers lesquelles il se donne à l'expérience première, ne fait qu'un avec celui qui est indispensable pour reconstruire la genèse du champ de production dans lequel cette représentation se produit. Il est clair en effet que l'intérêt pour la personne de l'écrivain et de l'artiste croît parallèlement à l'autonomisation du champ de production et à l'élévation corrélative du statut des producteurs.

La représentation charismatique de l'écrivain comme « créateur » conduit à mettre entre parenthèses tout ce qui se trouve inscrit dans la position de l'auteur au sein du champ de production et dans la trajectoire sociale qui l'y a conduit : d'une part la genèse et la structure de l'espace social tout à fait spécifique dans lequel le « créateur » est inséré, et constitué comme tel, et où son « projet créateur » lui-même s'est formé ; d'autre part la genèse des dispositions à la fois génériques et spécifiques, communes et singulières, qu'il a importées dans cette position. C'est à condition de soumettre à une telle objectivation sans complaisance l'auteur et l'œuvre étudiés (et, du même coup, l'auteur de l'objectivation), et de répudier tous les vestiges de narcissisme qui lient l'analyseur à l'analysé, limitant la portée de l'analyse, que l'on pourra fonder une science des œuvres culturelles et de leurs auteurs.

Le point de vue de Thersite et la fausse rupture

Mais le monde intellectuel produit aussi des images moins enchantées de lui-même et de sa vocation. Et l'on pourrait être tenté, comme pour contrebalancer ce que peut avoir d'irréel l'image souveraine dans laquelle l'intellectuel total projette l'illusion et la réalité de sa souveraineté, de donner la parole à tous les citoyens ordinaires de la République des lettres, aux obscurs et aux sans-grade qui, à

la manière de Thersite, le simple soldat hargneux de l'*Iliade* mis en scène par Shakespeare, dénoncent les vices cachés des grands. C'est ainsi que procéderait sans doute un journaliste soucieux d'« objectivité », dans une de ces enquêtes sur les intellectuels destinées à démontrer, comme cela se fait beaucoup aujourd'hui, la « fin des intellectuels » : mettant son point d'honneur professionnel à interroger de manière indifférenciée les premiers et les derniers, ceux qu'« il faut absolument avoir » et ceux qui veulent absolument en être, il produirait infailliblement, sans même avoir besoin de le vouloir, un nivellement des différences parfaitement conforme à ses intérêts de position, qui l'inclinent au relativisme.

Il n'y a pas de grand intellectuel pour les petits et surtout, peut-être, pour tous ceux qui, tout en occupant une position dominée dans l'univers, sont amenés à y exercer un pouvoir d'un autre ordre : devant une part de leur pouvoir sur les producteurs consacrés à leur art d'entretenir ou d'aviver la concurrence qui les oppose et étant en mesure de les approcher et de les observer, parfois en droit et en devoir de les juger (notamment dans les comités et commissions aménagés à cette fin), ils sont bien placés pour découvrir les contradictions, les faiblesses ou les bassesses qui restent ignorées d'une révérence plus lointaine.

C'est dire que les régions dominées des champs de production culturelle sont en permanence habitées par une sorte d'anti-intellectualisme rampant : cette violence contenue éclate au grand jour à l'occasion des grandes crises du champ (comme la révolution de 1848, si justement évoquée par Flaubert), ou dès que s'instaurent des régimes décidés à domestiquer la pensée libre (dont le nazisme et le stalinisme constituent la limite) ; mais il arrive aussi qu'elle émerge dans les pamphlets à succès où le ressentiment des ambitions déçues et des illusions perdues ou l'impatience des prétentions arrivistes s'arment souvent du sociologisme le plus brutalement réducteur pour détruire ou réduire les conquêtes les plus improbables de la pensée libre.

Mais les objectivations du jeu intellectuel qu'inspirent ces passions intellectuelles restent nécessairement partielles et aveugles à elles-mêmes : le ressentiment de l'amour déçu porte à inverser la vision dominante, en diabolisant ce qu'elle divinise. Du fait que ceux qui les produisent ne sont pas en mesure d'appréhender le jeu en tant que tel et la position qu'ils y occupent, les « révélations » de la dénonciation ont un point aveugle, qui n'est autre que le point (de vue) à partir duquel elles sont prises ; ne pouvant rien révéler sur les raisons et les raisons d'être des conduites visées, qui n'apparaissent qu'à la vision globale du jeu, elles ne font que trahir leurs propres raisons d'être.

Et, de fait, on peut montrer que les différentes catégories de « critiques » du monde intellectuel qui s'engendrent à l'intérieur même de ce microcosme se laissent aisément rapporter à de grandes classes de positions et de trajectoires au sein de ce monde : la critique hautaine et désenchantée de l'anti-intellectualisme de bonne société (dont le paradigme est sans doute *L'Opium des intellectuels* de Raymond Aron) s'oppose à la polémique hargneuse de l'anti-intellectualisme populiste dans ses variantes diverses, comme la distance aristocratique des intellectuels conservateurs issus de la grande bourgeoisie et reconnus par elle, et dotés aussi d'une forme de consécration interne, s'oppose à la marginalité des « intellectuels prolétaroïdes » issus de la petite bourgeoisie[30].

Les objectivations partielles de la polémique ou du pamphlet sont un obstacle tout aussi redoutable que la complaisance narcissique de la critique projective. Ceux qui produisent ces instruments de combat camouflés en instruments d'analyse oublient qu'ils devraient les appliquer d'abord à la part d'eux-mêmes qui participe de la catégorie objectivée. Ce qui supposerait qu'ils soient en mesure de se situer et de situer leurs adversaires dans l'espace de jeu où s'engendrent leurs enjeux et de découvrir ainsi le point de vue qui est au principe de leur vue et de leurs bévues, de leur lucidité et de leur cécité. « L'erreur est privation » et, pour disposer d'un véritable *instrument de rupture* avec toutes les objectivations partielles, ou, mieux, d'un instrument d'objectivation de *toutes* les objectivations spontanées, avec les points aveugles qu'elles impliquent et les intérêts qu'elles engagent, sans excepter la « connaissance du premier genre » à laquelle le chercheur lui-même est abandonné aussi longtemps qu'il est engagé dans le champ comme sujet empirique, il faut construire en tant que tel ce lieu de coexistence de tous les points à partir desquels se définissent autant de points de vue différents, et concurrents, et qui n'est autre que le champ (artistique, littéraire, philosophique, etc.).

L'espace des points de vue

C'est dire qu'on ne peut espérer sortir du cercle des relativisations qui se relativisent mutuellement, tels des reflets se reflétant indéfiniment, qu'à condition de mettre en pratique la maxime de réflexivité et d'essayer de construire méthodiquement l'espace des points de vue possibles sur le fait littéraire (ou artistique) par rapport auquel s'est définie la méthode d'analyse que l'on entend proposer[31]. L'histoire de la critique dont je voudrais donner ici une première esquisse n'a pas d'autre fin que de tenter de porter à la conscience de celui qui l'écrit et de ses lecteurs les principes de vision et de division qui sont au principe des problèmes qu'ils se posent, et des solutions qu'ils leur apportent. Elle fait découvrir d'emblée que les prises de position sur l'art et la littérature, comme les positions dans lesquelles elles s'engendrent, s'organisent par couples d'oppositions, souvent héritées d'un passé de polémique, et conçues comme des antinomies indépassables, des alternatives absolues, en termes de tout ou rien, qui structurent la pensée, mais aussi l'emprisonnent dans une série de faux dilemmes. Une première division est celle qui oppose les lectures internes (au sens de Saussure parlant de « linguistique interne »), c'est-à-dire formelles ou formalistes, et les lectures externes, faisant appel à des principes explicatifs et interprétatifs extérieurs à l'œuvre même, comme les facteurs économiques et sociaux.

Je demande l'indulgence pour cette évocation de l'univers des prises de position en matière de littérature : soucieux de m'en tenir à ce qui me paraît l'essentiel, c'est-à-dire aux principes fondateurs explicites ou implicites, je n'ai pas déployé tout l'arsenal des références et des citations qui auraient donné sa pleine force à mon argumentation et, surtout, j'ai réduit à ce qui me paraît être leur vérité des « théories » qui, comme celle des sémiologues français, ne pèchent pas par un excès de cohérence et de

logique, en sorte qu'on pourra toujours y trouver, en cherchant bien, quelque chose que l'on peut m'opposer. En outre, la méthode d'analyse des œuvres que je propose s'est construite à la fois à propos du champ littéraire et du champ artistique (et aussi des champs juridique et scientifique), en sorte que, pour être vraiment complet, mon « tableau » des méthodologies possibles aurait dû englober aussi les traditions en vigueur dans l'étude de la peinture, c'est-à-dire Erwin Panofsky, Frédéric Antal ou Ernst Gombrich aussi bien que Roman Jakobson, Lucien Goldmann et Léo Spitzer.

La première tradition, dans sa forme la plus répandue, n'est autre que la *doxa* littéraire, déjà évoquée ; elle s'enracine dans le poste et l'éthos professionnel du commentateur professionnel de textes (littéraires ou philosophiques, et, en d'autres temps, religieux), que certaine taxinomie médiévale opposait, sous le nom de *lector*, au producteur de textes, *auctor*. Étant encouragée par l'autorité et les routines de l'institution scolaire auxquelles elle est parfaitement ajustée, la « philosophie » de la lecture qui est inhérente à la pratique du *lector* n'a pas besoin de se constituer en corps de doctrine et, sauf quelques rares exceptions (comme le *New Criticism* dans la tradition américaine ou l'« herméneutique » dans la tradition allemande), elle reste le plus souvent à l'état implicite et se perpétue souterrainement au-delà (et au travers) des rénovations apparentes de la liturgie académique telles que les lectures « structurales » ou « déconstructionnistes » de textes traités comme parfaitement autosuffisants[32] ; mais elle peut aussi s'appuyer sur le commentaire des canons de la lecture « pure » qui se sont exprimés, au sein même du champ littéraire, par exemple chez le T. S. Eliot de *The Sacred Wood* (qui décrit l'œuvre littéraire comme « autotélique ») ou chez les écrivains de la NRF et tout spécialement Paul Valéry, ou encore sur une molle combinaison éclectique de discours sur l'art en provenance de Kant, de Roman Imgarden, des formalistes russes et des structuralistes de l'École de Prague, comme dans la *Theory of Literature* de René Wellek et Austin Warren, qui prétendent dégager l'essence du langage littéraire (connotatif, expressif, etc.) et définir les conditions nécessaires de l'expérience esthétique.

Ces approches de la littérature ne doivent leur apparente universalité qu'au fait qu'elles sont à peu près partout soutenues par l'institution scolaire de l'enseignement de la littérature, c'est-à-dire enracinées dans les manuels ou les *textbooks* (tel le recueil de Cleanth Brooks et Robert Penn Warren intitulé *Understanding Poetry* qui a régné dans les *colleges* américains bien au-delà de l'année de sa publication, en 1938), et aussi dans les habitudes de pensée des maîtres qui y trouvent une justification de leur pratique de la lecture de textes décontextualisés. On peut voir la preuve de cette relation de cause à effet dans les ressemblances que l'on peut observer entre des pratiques et des « théories » qui surgissent, comme des inventions simultanées, dans des institutions scolaires de nations différentes. Je pense à l'« explication » détaillée ou à la « lecture de près » (*close reading*) des poèmes entendus comme « structure logique » et « texture locale », qui est préconisée par John Crowe Ransom[33], et, plus largement, aux professions de foi littéraire, aussi innombrables qu'indiscernables, qui affirment que la seule fin du poème est le poème lui-même comme structure autosuffisante de significations. Il faudrait citer ici, pêle-mêle, les défenseurs du *New Criticism*, John Crowe Ransom, déjà évoqué, Cleanth Brooks, Allen Tate, etc., les « Chicago Critics », qui voient le poème comme un « tout artistique », dépositaire

d'un « pouvoir » dont le critique doit chercher les causes dans les interrelations et la structure du poème, indépendamment de toute référence à des facteurs externes – biographie de l'auteur, public visé, etc. –, ou le critique anglais F. R. Leavis, très proche de ses contemporains américains par ses pratiques et ses présupposés, et aussi par l'immense emprise qu'il a exercée sur les *colleges*, anglais cette fois. Il faudrait citer aussi, pour la tradition allemande, toute la litanie des exposés de la « méthode » herméneutique (dont on peut se faire une idée en lisant l'historique qu'en a proposé Peter Szondi[34]). Il faudrait évoquer enfin, pour la tradition française, toutes les professions professorales (et autres) de la foi formaliste (ou internaliste), sans oublier les versions modernisées de la fameuse « explication de textes » qu'a apportées *l'aggiornamento* structuraliste. Mais rien n'est mieux fait pour convaincre du caractère rituel de toutes ces pratiques et de tous les discours destinés à les régler et à les justifier que la tolérance extraordinaire à la répétition, à la redondance, à la monotonie de la litanie liturgique que manifestent tous ces interprètes, au demeurant totalement dévoués au culte de l'originalité.

Si l'on veut fonder en théorie cette tradition, on peut, il me semble, se tourner dans deux directions : d'un côté, la philosophie néokantienne des formes symboliques et, plus généralement, toutes les traditions qui affirment l'existence de structures anthropologiques universelles, comme la mythologie comparée à la Mircea Eliade ou la psychanalyse jungienne (ou, en France, bachelardienne) ; de l'autre, la tradition structuraliste. Dans le premier cas, concevant la littérature comme une « forme de connaissance » (W. K. Wimsatt) différente de la forme scientifique, on demande à la lecture interne et formelle de ressaisir des formes universelles de la raison littéraire, de la « littérarité », sous ses différentes espèces, poétique notamment, c'est-à-dire les structures structurantes anhistoriques qui sont au principe de la construction littéraire ou poétique du monde, ou, plus banalement, quelque chose comme des « essences » du « littéraire », du « poétique » ou de figures comme la métaphore.

La solution structuraliste est beaucoup plus puissante, intellectuellement et socialement. Socialement, elle a souvent pris le relais de la *doxa* internaliste et conféré une aura de scientificité au commentaire professoral comme démontage formel de textes décontextualisés et détemporalisés. Rompant avec l'universalisme, la théorie saussurienne appréhende les œuvres culturelles (les langues, les mythes, structures structurées sans sujet structurant, et aussi, par extension, les œuvres d'art) comme des produits historiques dont l'analyse doit mettre au jour la structure spécifique, mais sans faire référence aux conditions économiques ou sociales de la production de l'œuvre ou de ses producteurs. Mais, bien qu'elle se réclame de la linguistique structurale, la sémiologie structurale ne retient que le second présupposé : elle tend à mettre entre parenthèses l'historicité des œuvres culturelles et, de Jakobson à Genette, elle traite l'objet littéraire comme une entité autonome, soumise à ses lois propres et devant sa « littérarité » ou sa « poéticité » au traitement particulier auquel son matériau linguistique est soumis, c'est-à-dire aux techniques et aux procédés qui sont responsables de la prédominance de la fonction esthétique du langage – comme les parallèles, les oppositions et les équivalences entre les niveaux phonétique, morphologique, syntactique et même sémantique du poème.

Dans la même perspective, les formalistes russes établissent une opposition fondamentale entre le langage littéraire (ou poétique) et le langage ordinaire : tandis que ce dernier, « pratique »,

« référentiel », communique par des renvois au monde extérieur, le langage littéraire tire parti de divers procédés pour porter au premier plan l'énoncé lui-même, pour l'éloigner du discours ordinaire et pour détourner l'attention de ses référents externes vers ses structures « formelles ». De même, les structuralistes français traitent l'œuvre d'art comme un mode d'écriture qui, comme le système linguistique qu'il utilise, est une structure autoréférentielle d'interrelations constituées par un jeu de conventions et de « codes » littéraires spécifiques. Et Genette dégage le postulat qui se trouve impliqué dans ces analyses d'*essence*, issues chez Jakobson de l'influence combinée de Saussure et Husserl et *fondamentalement antigénétiques*, lorsqu'il pose que tout ce qui est constitutif d'un discours se manifeste dans les propriétés linguistiques du texte et que l'œuvre fournit elle-même l'information sur la manière dont elle doit être lue. On ne saurait pousser plus loin l'*absolutisation* du texte.

Par un étrange retour des choses, la critique « créatrice » cherche aujourd'hui une issue à la crise du formalisme profondément antigénétique de la sémiologie structuraliste en revenant au positivisme de l'historiographie littéraire la plus traditionnelle, avec une critique appelée, par un abus de langage, « génétique littéraire », « démarche scientifique possédant ses techniques (l'analyse des manuscrits) et son propre projet d'élucidation (la genèse de l'œuvre)[35] ». Concluant sans autre forme de procès du *post hoc* au *propter hoc*, cette « méthodologie » cherche dans ce que Gérard Genette appelle l'« avant-texte » la genèse du texte. Le brouillon, le croquis, le projet, bref tout ce que recèlent les calepins et les carnets, sont constitués en objets uniques et ultimes de la recherche de l'explication scientifique[36]. On a ainsi beaucoup de peine à voir ce qui fait la différence entre les Durry, les Bruneau, les Gothot-Mersch, les Sherrington, auteurs d'analyses minutieuses des plans, des projets ou des scénarios de Flaubert, et les nouveaux « critiques génétiques », qui font la même chose (ils se demandent très sérieusement si « Flaubert avait commencé à préparer *L'Éducation sentimentale* en 1862 ou en 1863 »), mais avec le sentiment d'opérer « une sorte de révolution dans les études littéraires[37] ». L'écart entre le programme d'une véritable analyse génétique de l'auteur et de l'œuvre tel qu'il est défini ici (et partiellement mis en œuvre dans ce livre) et l'analyse, fondée sur la comparaison des états et des étapes successifs de l'œuvre, de la manière dont l'œuvre se fabrique, devrait dire, mieux, il me semble, que tous les discours critiques, *les limites* d'une *génétique textuelle*, en soi justifiée, mais qui risque de dresser un nouvel obstacle contre une science rigoureuse de la littérature. (Je pourrais aussi, au risque de paraître injuste, invoquer la disproportion entre l'immensité du travail d'érudition et l'exiguïté des résultats obtenus.) En fait, si l'on ramène ce projet à sa vérité, on peut voir dans l'édition rigoureuse et méthodique des textes préparatoires un matériau précieux pour l'analyse du *travail d'écriture* (qu'on ne gagne rien, sinon de la confusion, à appeler « genèse rédactionnelle »). Et c'est bien ainsi que Pierre-Marc de Biasi traite en fait les carnets de *L'Éducation* lorsqu'il observe par exemple comment Flaubert élabore une note tout à fait neutre sur le commerce des armes blanches dans les rues de Paris peu avant les journées de juin 1848, pour en faire, par l'effet de suggestion de l'écriture, le signe mystérieux d'un complot généralisé, bien fait pour nourrir les angoisses de Dambreuse et Martinon[38].

Mais l'analyse des versions successives d'un texte ne revêtirait sa pleine force explicative que si elle visait à *reconstruire* (sans doute un peu artificiellement) la logique du travail d'écriture entendu

comme recherche accomplie sous la contrainte structurale du champ et de l'espace des possibles qu'il propose. On comprendrait mieux les hésitations, les repentirs, les retours si l'on savait que l'écriture, navigation périlleuse dans un univers de menaces et de dangers, est aussi guidée, dans sa dimension négative, par une connaissance anticipée de la réception probable, inscrite à l'état de potentialité dans le champ ; que, pareil, au *pirate, peiratès*, celui qui tente un coup, qui essaie *(peirao)*, l'écrivain tel que le conçoit Flaubert est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre les périls que sont les lieux *communs*, les « idées reçues », les formes convenues.

En fait, c'est sans doute chez Michel Foucault que l'on trouve la formulation la plus rigoureuse des fondements de l'analyse structurale des œuvres culturelles. Conscient qu'aucune œuvre culturelle n'existe par elle-même, c'est-à-dire en dehors des relations d'interdépendance qui l'unissent à d'autres œuvres, il propose d'appeler « champ de possibilités stratégiques » le « système réglé de différences et de dispersions » à l'intérieur duquel chaque œuvre singulière se définit[39]. Mais, très proche des sémiologues et des usages qu'ils ont pu faire, avec Trier par exemple, d'une notion comme celle de « champ sémantique », il refuse explicitement de chercher ailleurs que dans le « champ du discours » le principe de l'élucidation de chacun des discours qui s'y trouvent insérés : « Si l'analyse des physiocrates fait partie des mêmes discours que celle des utilitaristes, ce n'est point parce qu'ils vivaient à la même époque, ce n'est point parce qu'ils s'affrontaient à l'intérieur d'une même société, ce n'est point parce que leurs intérêts s'enchevêtraient dans une même économie, c'est parce que leurs deux options relevaient d'une seule et même répartition des points de choix, d'un seul et même champ stratégique. »

Ainsi, fidèle en cela à la tradition saussurienne et à la rupture qu'elle opère entre la linguistique interne et la linguistique externe, il affirme l'autonomie absolue de ce « champ de possibilités stratégiques », et il récuse comme « illusion doxologique » la prétention de trouver dans ce qu'il appelle « le champ de la polémique » et dans « les divergences d'intérêts ou d'habitudes mentales chez les individus » (tout ce que je mettais, à peu près au même moment, dans les notions de champ et d'habitus…) le principe explicatif de ce qui se passe dans le « champ des possibilités stratégiques », et qui lui paraît déterminé par les seules « possibilités stratégiques des jeux conceptuels », seule réalité dont une science des œuvres a, selon lui, à connaître. Par là, il transfère dans le ciel des idées les oppositions et les antagonismes qui s'enracinent (sans s'y réduire) dans les relations entre les producteurs, refusant ainsi toute mise en relation des œuvres avec les conditions sociales de leur production (comme il continuera à le faire par la suite dans un discours critique sur le savoir et le pouvoir qui, faute de prendre en compte les agents et leurs intérêts et surtout la violence dans sa dimension symbolique, reste abstrait et idéaliste).

Évidemment, il n'est pas question de nier la détermination qu'exerce l'espace des possibles et la logique spécifique des consécutions dans et par lesquelles s'engendrent les nouveautés (artistiques, littéraires ou scientifiques), puisque c'est une des fonctions de la notion de champ relativement autonome, doté d'une histoire propre, que d'en rendre compte ; cependant, il n'est pas possible, même dans le cas du champ scientifique, de traiter l'ordre culturel *(l'épistèmè)* comme totalement indépendant des agents et

des institutions qui l'actualisent et le portent à l'existence, et d'ignorer les connexions socio-logiques qui accompagnent ou sous-tendent les consécutions logiques ; ne serait-ce que parce qu'on s'interdit ainsi de rendre compte des changements qui surviennent dans cet univers arbitrairement séparé, et par là même déshistoricisé et déréalisé – à moins de lui accorder une propension immanente à se transformer par une forme mystérieuse de *Selbstbewegung* trouvant son principe dans ses seules contradictions internes, comme chez Hegel (qui est aussi présent dans cet autre présupposé de la notion *d'épistèmè* qu'est la croyance en l'unité culturelle d'une époque et d'une société).

Il faut se résigner à admettre qu'il y a une histoire de la raison qui n'a pas la raison pour (seul) principe. Pour rendre raison du fait que l'art – ou la science – semble trouver en lui-même le principe et la norme de son changement, et que tout se passe comme si l'histoire était intérieure au système et si le devenir des formes de représentation ou d'expression ne faisait qu'exprimer la logique interne du système, il n'est pas besoin d'hypostasier, comme on l'a fait souvent, les lois de cette évolution. « L'action des œuvres sur les œuvres », dont parlait Brunetière, ne s'exerce jamais que par l'intermédiaire des auteurs dont les stratégies doivent aussi leur orientation aux intérêts associés à leur position dans la structure du champ.

Penser chacun des espaces de production culturelle en tant que champ, c'est s'interdire toute espèce de réductionnisme, *projection aplatissante* d'un espace dans un autre qui conduit à penser les différents champs et leurs produits selon des catégories étrangères (à la façon de ceux qui font de la philosophie un « reflet » de la science, déduisant par exemple la métaphysique de la physique, etc.)[40]. Et il faut de même mettre scientifiquement à l'épreuve l'« unité culturelle » d'une époque et d'une société, que l'histoire de l'art et de la littérature accepte comme un postulat tacite, par une sorte d'hégélianisme ramolli[41] ou (mais n'est-ce pas la même chose ?) au nom d'une forme plus ou moins rénovée de culturalisme, s'agirait-il de celle dont Foucault a trouvé la caution théorique dans la notion *d'épistèmè*, sorte de *Wissenschaftswollen*, très proche de la vieille notion de *Kunstwollen*[42]. Il s'agirait d'examiner, pour chacune des configurations historiques considérées, d'une part les homologies structurales entre champs différents, qui peuvent être le principe de rencontres ou de correspondances ne devant rien à l'emprunt, et d'autre part les échanges directs, qui dépendent, dans leur forme et leur existence même, des positions occupées, dans leurs champs respectifs, par les agents ou les institutions concernés, donc de la structure de ces champs, et aussi des positions relatives de ces champs dans la hiérarchie qui s'établit entre eux au moment considéré, déterminant toutes sortes d'effets de domination symbolique[43].

En prenant pour base du découpage et de la construction de l'objet une unité géographique (Bâle, Berlin, Paris ou Vienne) ou politique, on s'expose à revenir vers une définition de l'unité en termes de *Zeiteist*. On suppose en effet tacitement que les membres d'une même « communauté intellectuelle » ont en commun des problèmes liés à une situation commune – par exemple une interrogation sur les rapports entre l'apparence et la réalité – et aussi qu'ils s'« influencent » mutuellement. Si l'on sait que chaque champ – musique, peinture, poésie, ou, dans un autre ordre, économie, linguistique, biologie, etc. – a son histoire autonome, qui détermine ses règles et ses enjeux spécifiques, on voit que l'interprétation par

référence à l'histoire propre du champ (ou de la discipline) est le préalable de l'interprétation par rapport au contexte contemporain, qu'il s'agisse des autres champs de production culturelle ou du champ politique et économique. La question fondamentale devient alors de savoir si *les effets sociaux de la contemporanéité chronologique, voire de l'unité spatiale*, comme le fait de partager les mêmes lieux de rencontre spécifiques, cafés littéraires, revues, associations culturelles, salons, etc., ou d'être exposés aux mêmes messages culturels, œuvres de référence communes, questions obligées, événements marquants, etc., sont assez puissants pour déterminer, par-delà l'autonomie des différents champs, une problématique commune, entendue non comme un *Zeitgeist*, une communauté d'esprit ou de style de vie, mais comme un espace des possibles, système de prises de position différentes par rapport auquel chacun doit se définir. Ce qui conduit à poser en termes clairs la question des traditions nationales liées à l'existence de structures étatiques (scolaires notamment) propres à favoriser plus ou moins la prééminence d'un lieu culturel central, d'une capitale culturelle, et à encourager plus ou moins la spécialisation (en genres, disciplines, etc.) ou, au contraire, l'interaction entre les membres de différents champs, ou à consacrer une configuration particulière de la structure hiérarchique des arts (avec la prédominance durablement ou conjoncturellement donnée à l'un d'eux, musique, peinture ou littérature) ou des disciplines scientifiques.

Ces décalages entre les hiérarchies peuvent être au principe de discordances souvent imputées au « caractère national » et ils contribuent à expliquer les formes que revêt la circulation internationale des idées, des modes ou des modèles intellectuels. Ainsi, par exemple, le primat qui est accordé en France, au moins jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, à la littérature et au personnage de l'écrivain (par opposition au critique et à l'érudit, souvent traité en cuistre), et qui se retrouve jusqu'au sein du système scolaire sous la forme de la série des oppositions entre littérature (agrégation de lettres) et philologie (agrégation de grammaire), discours et érudition, « brillant » et « sérieux », bourgeoisie et petite bourgeoisie, commande tout le rapport que les agents singuliers peuvent entretenir, tout au long du XIX^e^ siècle, avec le modèle allemand : la hiérarchie entre les disciplines (littérature/philologie) est si fortement identifiée à la hiérarchie entre les nations (France/Allemagne) que ceux qui voudraient inverser cette relation politiquement surdéterminée sont suspects d'une sorte de trahison (que l'on pense aux polémiques nationalistes d'Agathon contre la Nouvelle Sorbonne).

La même critique vaut contre les formalistes russes[44]. Faute de considérer autre chose que le système des œuvres, c'est-à-dire le « réseau des relations qui s'établissent entre les textes » (et, secondairement, les relations, d'ailleurs très abstraitement définies, que ce système entretient avec les autres « systèmes » fonctionnant dans le « système-de-systèmes » constitutif de la société – on n'est pas loin de Talcott Parsons), ces théoriciens se condamnent aussi à trouver dans le « système littéraire » lui-même le principe de sa dynamique. Ainsi, bien qu'il ne leur échappe pas que ce « système littéraire », loin d'être une structure équilibrée et harmonieuse à la manière de la langue saussurienne, est le lieu, à chaque moment, de tensions entre écoles littéraires opposées, canonisées et non canonisées, et se présente comme un équilibre instable entre tendances opposées, ils continuent (notamment Tynianov) à croire dans

le développement immanent de ce système et, comme Michel Foucault, restent très proches de la philosophie de l'histoire saussurienne lorsqu'ils affirment que tout ce qui est littéraire (ou, chez Foucault, scientifique) ne peut être déterminé que par les conditions antérieures du « système littéraire » (ou scientifique)[45].

Faute de chercher, comme Weber, le principe du changement dans les luttes entre l'orthodoxie, qui « routinise », et l'hérésie, qui « débanalise », ils se condamnent à faire du processus d'« automatisation » et de « désautomatisation » (ou « débanalisation » – *ostranenie*) une sorte de loi naturelle du changement poétique et, plus généralement, de tout changement culturel, comme si la « désautomatisation » devait automatiquement résulter de l'« automatisation » qui naît elle-même de l'usure liée à un usage répétitif des moyens d'expression littéraires (voués à devenir « aussi peu perceptibles que les formes grammaticales du langage ») : « L'évolution, écrit Tynianov, est causée par le besoin d'une dynamique incessante, tout système dynamique devient inévitablement automatisé et un principe constructif opposé surgit dialectiquement[46]. » Le caractère quasi tautologique de ces propositions en forme de vertu dormitive découle inévitablement de la confusion de deux plans, celui des œuvres que, par une généralisation de la théorie de la parodie, on décrit comme *se référant* les unes aux autres (ce qui est effectivement une des propriétés des œuvres produites dans un champ), et celui des positions objectives dans le champ de production et des intérêts antagonistes qu'elles fondent (cette confusion, tout à fait identique à celle de Foucault parlant de « champ stratégique » à propos du champ des œuvres, se trouve symbolisée et condensée dans l'ambiguïté du concept *d'ustanovka*, qui pourrait traduire à la fois position et prise de position, entendu comme acte de « se positionner par référence à un donné[47] »).

S'il ne fait pas de doute que l'orientation et la forme du changement dépendent de l'« état du système », c'est-à-dire du répertoire de possibilités actuelles et virtuelles qu'offre, à un moment donné, l'espace des prises de positions culturelles (œuvres, écoles, figures exemplaires, genres et formes disponibles, etc.), elles dépendent aussi et surtout des rapports de force symboliques entre les agents et les institutions qui, ayant des intérêts tout à fait vitaux dans les possibilités proposées comme instruments et enjeux de lutte, s'emploient, avec tous les pouvoirs dont ils disposent, à faire passer à l'acte celles qui leur paraissent les plus conformes à leurs intentions et leurs intérêts spécifiques.

Quant à l'analyse externe, qu'elle pense les œuvres culturelles comme simple reflet ou comme « expression symbolique » du monde social (selon la formule employée par Engels à propos du droit), elle les rapporte directement aux caractéristiques sociales des auteurs, ou des groupes qui en étaient les destinataires déclarés ou supposés, qu'elles sont censées exprimer. Réintroduire le champ de production culturelle comme univers social autonome, c'est échapper à la *réduction* qu'ont opérée toutes les formes, plus ou moins raffinées, de la théorie du « reflet » qui sous-tend les analyses marxistes des œuvres culturelles, et en particulier celles de Lukács et Goldmann, et qui ne s'énonce jamais complètement, peut-être parce qu'elle ne résisterait pas à l'épreuve de l'explicitation.

On présuppose en effet que comprendre l'œuvre d'art, ce serait comprendre la vision du monde propre au groupe social à partir ou à l'intention duquel l'artiste aurait composé son œuvre, et qui, commanditaire ou destinataire, cause ou fin, ou les deux à la fois, se serait en quelque sorte exprimé à

travers l'artiste, capable d'expliciter à son insu des vérités et des valeurs dont le groupe exprimé n'est pas nécessairement conscient. Mais de quel groupe s'agit-il ? De celui dont l'artiste est lui-même issu – et qui peut ne pas coïncider avec le groupe dans lequel se recrute son public – ou du groupe qui est le destinataire principal ou privilégié de l'œuvre – ce qui suppose qu'il y en ait toujours un et un seul ? Rien n'autorise à supposer que le destinataire déclaré, quand il existe, commanditaire, dédicataire, soit le véritable destinataire de l'œuvre et qu'il agisse en tout cas comme cause efficiente ou comme cause finale sur la production de l'œuvre. Tout au plus peut-il être la cause occasionnelle d'un travail qui trouve son principe dans toute la structure et l'histoire du champ de production, et, *à travers lui*, dans toute la structure et l'histoire du monde social considéré.

Mettre ainsi entre parenthèses la logique et l'histoire spécifiques du champ pour rapporter directement l'œuvre au groupe auquel elle est objectivement destinée, et faire de l'artiste le porte-parole inconscient d'un groupe social auquel l'œuvre d'art révélerait ce qu'il pensait ou sentait à son insu, c'est se condamner à des affirmations que la métaphysique ne récuserait pas : « Entre pareil art et pareille situation sociale, n'y aurait-il que rencontre fortuite ? Bien sûr, Fauré ne l'a pas voulu, mais son *Madrigal* fait manifestement diversion l'année où le syndicalisme obtient droit de cité, l'année où 42 000 ouvriers se lancent à Anzin dans une grève de quarante-six jours. Il propose l'amour individuel comme pour désamorcer la guerre des classes. En fin de compte, on dirait que la grande bourgeoisie s'adresse à ses musiciens pour que leurs usines de songes lui fournissent les rêves dont elle a politiquement et socialement besoin[48]. » Comprendre la signification sociale de telle pièce de Fauré ou de tel poème de Mallarmé, sans les réduire à la fonction d'évasion compensatrice, de dénégation de la réalité sociale, de fuite dans les paradis perdus, qu'ils partagent avec bien d'autres formes d'expression, ce serait d'abord déterminer tout ce qui est inscrit dans la position à partir de laquelle ils sont produits, c'est-à-dire dans la poésie telle qu'elle se définit autour des années 1880, au terme d'un mouvement continu d'épuration et de sublimation, commencé dès les années 1830, avec Théophile Gautier et la préface de *Mademoiselle de Maupin*, prolongé par Baudelaire, le Parnasse, et conduit jusqu'à sa limite la plus évanescente avec Mallarmé ; ce serait déterminer aussi ce que cette position doit à la relation négative qui l'oppose au roman naturaliste et qui la rapproche au contraire de toutes les manifestations de la réaction contre le naturalisme, le scientisme et le positivisme : le roman psychologique, évidemment à la pointe du combat, la dénonciation du positivisme en philosophie, avec Fouillée, Lachelier et Boutroux, la révélation du roman russe et de son mysticisme, avec Melchior de Vogüé, les conversions au catholicisme, etc. Ce serait déterminer enfin ce qui, dans la trajectoire familiale et personnelle de Mallarmé ou de Fauré, les prédisposait à occuper, en l'accomplissant, ce poste social peu à peu façonné par ses occupants successifs, et en particulier la relation, qu'examine Rémy Ponton[49], entre une trajectoire sociale déclinante qui condamne le poète au « hideux travail de pédagogue » et le pessimisme, ou l'usage hermétique, c'est-à-dire antipédagogique, du langage, manière aussi de rompre avec une réalité sociale refusée. Resterait alors à expliquer la « coïncidence » entre le produit de cet ensemble de facteurs spécifiques et les attentes diffuses d'une aristocratie déclinante et d'une bourgeoisie menacée, et

en particulier leur nostalgie des fastes anciens qui s'exprime aussi dans le goût du XVIII[e] siècle, la fuite dans le mysticisme et l'irrationalisme. La rencontre entre séries causales indépendantes et l'apparence qu'elle donne d'une harmonie préétablie entre les propriétés de l'œuvre et l'expérience sociale des consommateurs privilégiés apparaissent en tout cas comme un piège tendu à ceux qui, voulant sortir de la lecture interne de l'œuvre ou de l'histoire interne de la vie artistique, procèdent à la mise en relation directe de l'époque et de l'œuvre, l'une et l'autre réduites à quelques propriétés schématiques, sélectionnées pour les besoins de la cause.

L'attention exclusive aux fonctions (que la tradition internaliste, et en particulier le structuralisme, avaient sans doute tort de négliger) incline à ignorer la question de la logique interne des objets culturels, leur structure en tant que langage, à laquelle la tradition structuraliste accorde une attention exclusive. Plus profondément, elle conduit à oublier les agents et les institutions qui produisent ces objets, prêtres, juristes, écrivains ou artistes, et pour lesquels ils remplissent aussi des fonctions, qui se définissent, pour l'essentiel, à l'intérieur de l'univers des producteurs. Max Weber a le mérite de mettre en lumière, dans le cas particulier de la religion, le rôle des spécialistes, et leurs intérêts propres ; toutefois il reste enfermé dans la logique marxiste de la recherche des fonctions qui, même très précisément formulées, n'apprennent pas grand-chose sur la structure même du message religieux. Mais surtout, il n'aperçoit pas que les univers de spécialistes fonctionnent comme des microcosmes relativement autonomes, des espaces structurés (donc justiciables d'une analyse structurale, mais d'un autre type) de relations objectives entre des positions – celle du prophète et celle du prêtre ou celle de l'artiste consacré et celle de l'artiste d'avant-garde par exemple : ces relations sont le véritable principe des prises de position des différents producteurs, de la concurrence qui les oppose, des alliances qu'ils nouent, des œuvres qu'ils produisent ou qu'ils défendent.

L'efficacité des facteurs externes, crises économiques, transformations techniques, révolutions politiques, ou, tout simplement, demande sociale d'une catégorie particulière de commanditaires, dont l'histoire sociale traditionnelle recherche la manifestation directe dans les œuvres, ne peut s'exercer que par l'intermédiaire des transformations de la structure du champ que ces facteurs peuvent déterminer.

On peut, à titre d'analogie éclairante, évoquer la notion de « République des lettres » et reconnaître dans la description qu'en propose Bayle plusieurs des propriétés fondamentales du champ littéraire (la guerre de tous contre tous, la fermeture du champ sur lui-même, etc.) : « C'est la liberté qui règne dans la République des lettres. Cette République est un État extrêmement libre. On n'y reconnaît que l'empire de la vérité et de la raison ; et sous leurs auspices, on fait la guerre innocemment à qui que ce soit. Les amis s'y doivent tenir en garde contre leurs amis, les pères contre leurs enfants, les beaux-pères contre leurs gendres : c'est comme un siècle de fer […]. Chacun y est tout ensemble souverain et justiciable de chacun[50]. » Mais, comme le montre bien le ton mi-positif, mi-normatif de cette évocation littéraire du milieu littéraire, cette notion de la sociologie spontanée n'a rien d'un concept construit et elle n'a jamais servi de fondement à une analyse rigoureuse du fonctionnement du monde littéraire ni à une interprétation méthodique de la production et de la circulation des œuvres (comme voudraient le faire croire ceux qui la

redécouvrent aujourd'hui). En outre, l'image, qui ne vaut que parce qu'elle repère une véritable homologie structurale, comme fait souvent l'intuition ordinaire, peut devenir dangereuse si elle porte à ignorer tout ce qui, par-delà les équivalences dans la différence, sépare le champ littéraire du champ politique (la même équivoque pèse sur la notion d'avant-garde). En effet, si l'on trouve dans le champ littéraire tous les traits caractéristiques du fonctionnement des champs politique et économique, et plus généralement de tous les champs – rapports de force, capital, stratégies, intérêts –, il n'est aucun des phénomènes désignés par ces concepts qui n'y revête une forme tout à fait spécifique, tout à fait irréductible à ce que sont par exemple les traits correspondants dans le champ politique.

Plus éloignée encore, la notion d'art *world*, qui est en usage aux États-Unis dans les champs sociologique et philosophique, s'inspire d'une philosophie sociale tout à fait opposée à celle qui habite l'idée de République des lettres telle que la présente Bayle, et marque une régression par rapport à la théorie du champ telle que je l'avais proposée. Posant que « les œuvres d'art peuvent être comprises comme le résultat des activités coordonnées de tous les agents dont la coopération est nécessaire pour que l'œuvre d'art soit ce qu'elle est », Howard S. Becker en conclut que l'enquête doit s'étendre à tous ceux qui contribuent à ce résultat, c'est-à-dire « ceux qui conçoivent l'idée de l'œuvre (par exemple les compositeurs ou les auteurs de pièces), ceux qui l'exécutent (les musiciens ou les acteurs), ceux qui fournissent l'équipement matériel nécessaire (par exemple les fabricants d'instruments de musique) et ceux qui constituent le public de l'œuvre (habitués des spectacles, critiques, etc.)[51] ». Sans entrer dans un exposé méthodique de tout ce qui sépare cette vision du « monde de l'art » de la théorie du champ littéraire ou artistique, je remarquerai seulement que ce dernier n'est pas réductible à une *population*, c'est-à-dire à une somme d'agents individuels liés par de simples relations d'*interaction* et, plus précisément, de *coopération* : ce qui fait défaut, entre autres choses, dans cette évocation purement descriptive et énumérative, ce sont les *relations objectives* qui sont constitutives de la structure du champ et qui orientent les luttes visant à la conserver ou à la transformer.

Le dépassement des alternatives

La notion de champ permet de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe sans rien perdre des acquis et des exigences de ces deux approches, traditionnellement perçues comme inconciliables. Conservant ce qui est inscrit dans la notion d'intertextualité, c'est-à-dire le fait que l'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, en tant que système d'écarts différentiels, on peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme*, et l'espace des positions dans le champ de production : par exemple, le vers libre se définit contre l'alexandrin et tout ce qu'il implique

esthétiquement, mais aussi socialement et même politiquement ; en effet, du fait du jeu des homologies entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre des « choix » sont des *coups doubles*, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes.

Ainsi se trouve dépassée l'opposition, souvent décrite comme une antinomie insurmontable, entre la structure appréhendée synchroniquement et l'histoire. Le moteur du changement et, plus précisément, du processus proprement littéraire d'automatisation et de désautomatisation que décrivent les formalistes russes n'est pas inscrit dans les œuvres mêmes mais dans l'opposition, qui est constitutive de tous les champs de production culturelle, bien qu'elle revête sa forme paradigmatique dans le champ religieux, entre l'orthodoxie et l'hérésie : il est significatif que Weber parle aussi, à propos du sacerdoce et des prophètes, de *Veralltäglichung* et de *Ausseralltäglichung*, c'est-à-dire de banalisation et de débanalisation, de routinisation et de déroutinisation. Le processus dans lequel les œuvres sont emportées est le produit de la lutte entre ceux qui, du fait de la position dominante (temporellement) qu'ils occupent dans le champ (en vertu de leur capital spécifique), sont portés à la conservation, c'est-à-dire à la défense de la routine et de la routinisation, du banal et de la banalisation, en un mot, de l'ordre symbolique établi, et ceux qui sont enclins à la rupture hérétique, à la critique des formes établies, à la subversion des modèles en vigueur, et au retour à la pureté des origines. En fait, seule la connaissance de la structure peut donner les instruments d'une véritable connaissance des processus qui conduisent à un nouvel état de la structure et qui, à ce titre, enferment aussi les conditions de la compréhension de cette structure nouvelle.

Il est certain que, comme le rappelle le structuralisme symbolique (tel que le définit Michel Foucault pour le cas de la science), l'orientation du changement dépend de l'état du système des possibilités (conceptuelles, stylistiques, etc.) héritées de l'histoire : ce sont elles qui définissent ce qu'il est possible et impossible de penser ou de faire à un moment donné dans un champ déterminé ; mais il n'est pas moins certain qu'elle dépend aussi des intérêts (souvent tout à fait désintéressés selon les canons de l'existence ordinaire) qui orientent les agents, en fonction de leur position dans la structure sociale du champ de production, vers tel ou tel des possibles proposés ou, plus exactement, vers une région de l'espace des possibles homologue de celle qu'ils occupent dans l'espace des positions artistiques.

Bref, les stratégies des agents et des institutions qui sont engagés dans les luttes littéraires ou artistiques ne se définissent pas dans la confrontation pure avec des possibles purs ; elles dépendent de la position que ces agents occupent dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution du capital spécifique, de la reconnaissance, institutionnalisée ou non, qui leur est accordée par leurs pairs-concurrents et par le grand public et qui oriente leur perception des possibles offerts par le champ et leur « choix » de ceux qu'ils s'efforceront d'actualiser ou de produire. Mais, inversement, les enjeux de la lutte entre les dominants et les prétendants, les questions à propos desquelles ils s'affrontent, les thèses et les antithèses mêmes qu'ils s'opposent mutuellement, dépendent de l'état de la

problématique légitime, c'est-à-dire de l'espace des possibilités léguées par les luttes antérieures qui tend à orienter la recherche des solutions et, par conséquent, le présent et l'avenir de la production.

Objectiver le sujet de l'objectivation

Au terme de cette tentative pour mettre en œuvre le principe de réflexivité en essayant d'objectiver (rétrospectivement) l'espace des possibles par rapport auquel s'est constituée une méthode d'analyse des œuvres culturelles qui porte au jour, précisément, la fonction décisive de l'espace des possibles dans la construction de toute œuvre culturelle, on voudrait avoir convaincu que l'*instrument de la rupture* avec toutes les visions partielles est bien l'idée de champ : c'est elle, en effet, ou, plus précisément, le travail de construction d'objet dont elle définit le programme, qui offre la possibilité réelle de prendre un point de vue sur l'ensemble des points de vue ainsi constitués comme tels. Ce travail d'objectivation, lorsqu'il s'applique, comme ici, au champ même dans lequel se situe le sujet de l'objectivation, permet de prendre un point de vue scientifique sur le point de vue empirique du chercheur, qui, étant ainsi objectivé, au même titre que les autres points de vue, avec toutes ses déterminations et ses limites, se trouve livré à la critique méthodique.

C'est en se donnant les moyens scientifiques de prendre pour objet son point de vue naïf sur l'objet que le sujet scientifique opère véritablement la coupure avec le sujet empirique et, du même coup, avec les autres agents qui, professionnels ou profanes, restent enfermés dans un point de vue qu'ils ignorent comme tel. Et s'il est parfois si difficile de communiquer les résultats d'une recherche véritablement réflexive, c'est que l'on doit obtenir de chaque lecteur qu'il renonce à voir une « attaque » ou une « critique », au sens ordinaire, dans ce qui veut être une analyse, qu'il accepte de prendre sur son propre point de vue le point de vue objectivant qui est au principe de l'analyse et de s'associer, notamment en le soumettant à une critique fondée sur l'acceptation de ses prémisses, à l'effort libérateur pour objectiver toutes les objectivations, au lieu de le récuser dans son principe en le réduisant à une tentative pour donner les apparences de l'universalité scientifique à un point de vue particulier.

Adopter le point de vue de la réflexivité, ce n'est pas renoncer à l'objectivité, mais mettre en question le privilège du sujet connaissant, que la vision antigénétique affranchit arbitrairement, en tant que purement noétique, du travail d'objectivation ; c'est travailler à rendre compte du « sujet » empirique dans les termes mêmes de l'objectivité construite par le sujet scientifique (notamment en le situant en un lieu déterminé de l'espace-temps social) et, par là, se donner la conscience et la maîtrise (possible) des contraintes qui peuvent s'exercer sur le sujet scientifique à travers tous les liens qui l'attachent au « sujet » empirique, à ses intérêts, à ses pulsions, à ses présupposés, à ses croyances, à sa *doxa*, et qu'il doit rompre pour se constituer. Il ne suffit pas de chercher dans le sujet, comme l'enseigne la philosophie classique de la connaissance, les conditions de possibilité, et aussi les limites, de la connaissance

objective qu'il institue. Il faut aussi chercher dans l'objet construit par la science *les conditions sociales de possibilité du « sujet »* savant (par exemple, la *skholè* et tout l'héritage de problèmes, de concepts, de méthodes, etc., qui rendent son activité possible) et les limites possibles de ses actes d'objectivation.

Cette forme tout à fait insolite de réflexion conduit à répudier les prétentions absolutistes de l'objectivité classique mais sans condamner pour autant au relativisme : en effet, les conditions de possibilité du sujet scientifique et celles de son objet ne font qu'un et à tout progrès dans la connaissance des conditions sociales de production des sujets scientifiques correspond un progrès dans la connaissance de l'objet scientifique, et inversement. Cela ne se voit jamais aussi bien que lorsque la recherche se donne pour objet le champ scientifique lui-même, c'est-à-dire le véritable *sujet* de la connaissance scientifique.

---

1. P. Bourdieu, « Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, 1975, p. 7-36.
2. E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 543.
3. Cf. E. Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, trad. fr. et postface de P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1970, p. 133-167.
4. On voit là que je m'opposais sans équivoque à la philosophie « structuraliste » de l'agent et de l'action. Pour qui voudrait en douter, je renvoie à un article qui m'apparaît encore aujourd'hui comme une assez juste objectivation de ce qu'était l'état du champ de la philosophie et des sciences sociales dans les années soixante, et qui, écrit *dans ces années mêmes* (cf. P. Bourdieu et J.-C. Passeron, « Sociology and Philosophy in France since 1945. Death and Resurrection of a Philosophy without Subject », *Social Research*, n° 34, 1967, p. 162-212), témoigne, par là même, de plus de liberté à l'égard des contraintes du champ que ne m'en accordent, dans leur sociologisme, ceux qui, au prix de beaucoup de contresens, de quelques citations tronquées ou truquées et d'un amalgame digne des plus mauvais coups de la polémique politique, peuvent parler de « pensée 68 ».
5. Il est clair que, au moins lorsqu'elle s'applique à des contemporains, c'est-à-dire à des concurrents, la recherche des sources, qui n'est jamais d'ailleurs la meilleure stratégie herméneutique, s'inspire moins du souci de comprendre le sens d'une contribution que d'en réduire ou d'en détruire l'originalité (au sens de la théorie de l'information), tout en permettant au « découvreur » de sources inconnues de se distinguer, comme celui à qui on ne la fait pas, du commun des naïfs qui, par inculture ou par aveuglement, se laissent prendre à l'illusion du jamais vu. Les ruses de la raison polémique sont innombrables et tel qui, comme tant d'autres « généalogistes », n'aurait jamais accordé la moindre attention à la notion d'habitus ou aux emplois qu'en fait Husserl si je ne l'avais employée, va exhumer les usages husserliens, pour me reprocher, comme en passant, d'avoir trahi la pensée magistrale dans laquelle il entend au demeurant découvrir une anticipation destructrice.
6. Cela suffirait à distinguer la notion telle qu'elle est employée ici des usages mous et vagues (« champ de l'écriture », « champ théorique », etc.) qui en font un doublet noble de notions tout à fait banales comme celles de domaine ou d'ordre.
7. Cf. J. Proust, *Questions de forme, logique et proposition analytique de Kant à Carnap*, Paris, Fayard, 1986.
8. E. Cassirer, *Substance et Fonction*, Paris, Minuit, 1977. On pourrait aussi bien invoquer Bachelard (notamment *Le Rationalisme appliqué*, Paris, PUF, 1949, p. 132-133, et *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1940, p. 133-134), qui propose une épistémologie « structurale » (G. Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, p. 202), insistant notamment sur le caractère formel, opérationnel et structural de la mathématique moderne. J'avais essayé de dégager, dans un article écrit à l'acmé du structuralisme, les conditions de l'application aux sciences sociales du mode de pensée relationnel qui s'est imposé aux sciences de la nature (cf. P. Bourdieu, « Structuralism and Theory of Sociological Knowledge », *Social Research*, vol. XXV, n° 4, 1968, p. 681-706).
9. Sur le lien entre les formalistes russes et Cassirer, on pourra lire P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, p. 101-104.
10. P. Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906.

11. Cf. P. Bourdieu, « Une interprétation de la sociologie religieuse de Max Weber », *Archives européennes de sociologie*, vol. XII, n° 1, 1971, p. 3-21.

12. J'ai essayé de dégager les propriétés générales des champs, en portant les différentes analyses réalisées à un niveau supérieur de formalisation, dans les cours que j'ai donnés au Collège de France de 1983 à 1986 et qui feront l'objet d'une publication ultérieure.

13. Ainsi, s'agissant d'analyser les usages sociaux de la langue, c'est la rupture avec la notion abstraite de « situation » – qui introduisait elle-même une rupture avec le modèle saussurien ou chomskyen – qui m'a contraint à penser les relations d'échange linguistique comme autant de marchés définis en chaque cas par la structure des relations entre les capitaux linguistiques ou culturels des interlocuteurs et des groupes auxquels ils appartiennent.

14. J'ai essayé de faire un premier pas dans cette direction avec l'analyse du marché de la maison individuelle (cf. P. Bourdieu *et al.*, « L'économie de la maison », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 81-82, 1990, p. 2-96).

15. Je pourrais prendre ici l'exemple de l'étude sur le champ universitaire, où la nécessité absolue de situer ce champ dans le champ du pouvoir imposait le recours à des indicateurs grossiers et visiblement insuffisants ; ou de l'étude sur l'épiscopat, où la relation structurante des évêques aux théologiens (et, plus largement, aux religieux) n'a pu être saisie que de manière très grossière et qualitative ; ou de l'étude, paradigmatique, du champ des institutions d'enseignement supérieur, où le souci d'appréhender le champ dans son ensemble, contre les minuties aussi irréprochables qu'absurdes théoriquement et empiriquement des monographies consacrées à une seule institution, conduit à des difficultés immenses, parfois insurmontables pratiquement.

16. Ceux que j'ai pu ainsi blesser auraient dû lire ce que j'écrivais à la fin de *La Distinction*, à propos des plaisirs pervers de la « vision lucide » (cf. P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p. 565-566).

17. J'avais donné une première présentation provisoire des principes méthodologiques des recherches sur les champs littéraire, artistique et philosophique qui ont pris leur départ dans le cadre d'un séminaire tenu à l'École normale supérieure entre les années soixante et quatre-vingt dans trois articles complémentaires : « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1971, p. 7-26, et « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126. Je dois aux utilisateurs éventuels de ces travaux de dire que le premier de ces textes me paraît à la fois essentiel et dépassé : il avance des propositions centrales concernant la genèse et la structure du champ, et certains des développements les plus récents de mon travail, comme tout ce qui concerne les couples d'oppositions fonctionnant comme matrices de lieux communs, de topiques, s'y trouvent annoncés ; mais il contient deux erreurs que le second article vise à corriger : il tend à réduire les relations objectives entre les positions aux interactions entre les agents et il omet de situer le champ de production culturelle dans le champ du pouvoir, laissant ainsi échapper le principe réel de certaines de ses propriétés. Quant au troisième, il livre, sous une forme parfois un peu abrupte, les principes qui ont servi de base aux travaux présentés ici et à tout un ensemble de recherches menées par d'autres.

18. Je reprendrai plus loin l'analyse de la croyance, inhérente au point de vue scolastique, qui est accordée aux œuvres culturelles et qui est elle-même au fondement de la croyance tout à fait particulière dans le contenu même de ces œuvres, « cette suspension volontaire et provisoire de l'incroyance qui constitue la foi poétique » selon Coleridge et qui conduit à accepter les expériences les plus extra-ordinaires (cf. Coleridge, *Biographia Literaria*, n° 2, p. 6, cité par M. H. Abrams, *Doing Things with Texts, Essays in Criticism and Critical Theory*, New York, Londres, W. W. Norton/Co, 1989, p. 108).

19. Cf. D. Gamboni, « Méprises et mépris. Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1983, p. 2-28.

20. R. Wellek et A. Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace, 2e éd., 1956, p. 75.

21. Pour le langage ordinaire, la vie est inséparablement l'ensemble des événements d'une existence individuelle conçue comme une histoire et le récit de cette histoire : il décrit la vie comme un chemin, une carrière, avec ses carrefours et ses embûches, ou comme un cheminement, un chemin que l'on fait et qui est à faire, une course, un cursus, un voyage, un parcours, un déplacement linéaire et unidirectionnel comportant un commencement (« un début dans la vie »), des étapes et une fin, au double sens de terme et de but (« il fera son chemin » signifie : il réussira dans la vie), une fin de l'histoire.

22. Un exemple, rencontré récemment, de cette philosophie de la biographie : « J'essaie […] de présenter sa vie (une partie, pour commencer), comme *un tout intelligible*, comme un ensemble où l'on puisse discerner *une unité*, ou comme *l'évolution d'un Daïmon*, tel celui que décrit Goethe dans un des poèmes préférés de Wittgenstein… » (B. McGuiness, *Wittgenstein. Les Années de jeunesse, 1889-1921*, t. I, trad. fr. de Y. Tenenbaum, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 11. Souligné par moi.)

23. J.-P. Sartre, « La conscience de classe chez Flaubert », *Les Temps modernes*, n° 240, 1966, p. 1921. Souligné par moi.

24. *Ibid.*, p. 1935.

25. J.-P. Sartre, « La conscience de classe chez Flaubert », *Les Temps modernes*, n° 240, 1966, p. 1945-1950.

26. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 643-652 et spécialement p. 648.

27. Cf. C. Becker, « L'offensive naturaliste » *in* C. Duchet (éd.), *Histoire littéraire de la France*, t. V, *1848-1917*, Paris, Éditions Sociales, 1977, p. 252.

28. On n'a sans doute pas lu avec assez de soin le petit ouvrage de jeunesse dans lequel Sartre propose une réinterprétation ou, mieux, une radicalisation de la théorie cartésienne de la liberté : il ne s'agit ni plus ni moins que de restituer à l'Homme la liberté radicale de créer les vérités et les valeurs éternelles que Descartes accorde à Dieu (J.-P. Sartre, *Descartes*, Genève, Traits, Paris, Trois Collines, 1946, p. 9-52).

29. On trouvera en annexe (cf. p. 344) une analyse de la position et de la trajectoire de Jean-Paul Sartre qui fournit des éléments pour comprendre en quoi et pourquoi il se trouvait prédisposé à donner une expression exemplaire à la défense du mythe du créateur incréé (qui a reçu mainte autre formulation tout au long de l'histoire de la philosophie).

30. On trouvera en annexe au chapitre 2 (cf. ici) une analyse des dispositions éthiques et politiques des deux grandes catégories de discours conservateur rapportées aux positions et aux trajectoires de ceux qui les produisent.

31. Pour aller jusqu'au bout de la méthode, qui postule l'existence d'une relation intelligible entre les prises de position et les positions dans le champ, il faudrait réunir les informations sociologiques nécessaires pour comprendre comment, dans un état déterminé d'un champ déterminé, les différents analystes se distribuent entre les différentes approches et pourquoi, parmi les différentes méthodes possibles, ils s'approprient celle-ci plutôt que celle-là. On trouvera quelques éléments pour une telle mise en relation dans l'analyse que j'ai proposée du débat entre Roland Barthes et Raymond Picard (cf. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, et spécialement la postface à la seconde édition, 1992).

32. On trouvera une défense du *New Criticism* contre les critiques dont il a fait l'objet (notamment son esthétisme ésotérique, son aristocratisme, son ignorance de l'histoire, ses prétentions scientifiques) *in* R. Wellek, « The New Criticism : Pro and Contra », *Critical Inquiry*, vol. IV, n° 4, 1978, p. 611-624. Il faut lire aussi le plaidoyer désespéré, et compétent, que le vieux théoricien de la littérature dresse contre ceux qui, selon lui, annoncent la « fin de l'art » et la « mort de la littérature » ou de « la culture », c'est-à-dire, pêle-mêle, les marxistes, les sémiologues (Roland Barthes disant que « la littérature est constitutivement réactionnaire »…), les déconstructionnistes, etc., etc. (cf. R. Wellek, *The Attack on Literature*, The American Scholar, vol. XLII, n° 1, 1972-1973, p. 27-42) : il donne une juste idée de la « grande peur » que le terrorisme verbal (« la langue est fasciste », etc.) des *révolutions conservatrices* des années soixante-dix a pu susciter dans l'univers protégé et privilégié de *l'American Scholar*, provoquant, par contrecoup, les efforts de *restauration* de la culture (avec Alan Bloom notamment) que nous subissons aujourd'hui.

33. J. C. Ransom, *The World's Body*, Scribner's Sons, New York and London, 1938.

34. P. Szondi, *Introduction à l'herméneutique littéraire*, Paris, Le Cerf, 1989.

35. P.-M. de Biasi, Avant-propos, *in* G. Flaubert, *Carnets de travail*, éd. critique et génétique établie par P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 7.

36. R. Debray-Genette, *Flaubert à l'œuvre*, Paris, Flammarion, 1980.

37. P.-M. de Biasi, « La critique génétique », in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 5-40 ; R. Debray-Genette, « Esquisse de méthode, » in *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 23-67 ; C. Duchet, « La différence génétique dans l'édition du texte flaubertien, » in *Gustave Flaubert*, t. II, Paris, 1986, p. 193-206 ; T. Williams, *Flaubert, L'Éducation sentimentale, Les Scénarios*, Paris, José Corti, 1992 ; et surtout les deux recueils : L. Hay (éd.), *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979, et A. Grésillon (éd.), *De la genèse du texte littéraire*, Tusson, Du Lérot, 1988.

38. P.-M. de Biasi, *in* G. Flaubert, *Carnets de travail, op. cit.*, p. 83-84.

39. M. Foucault, « Réponse au cercle d'épistémologie », *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, 1968, p. 9-40 (pages citées : 40, 29, 37).

40. Seule l'observation historique peut déterminer en chaque cas s'il existe une orientation privilégiée des transferts entre champs et pourquoi ; mais tout permet de supposer qu'il ne s'agit ni de relations de pur conditionnement historique telles que celles dont Burckhardt, dans les *Considérations sur l'histoire du monde*, prétendait tracer le tableau (avec l'Islam pour la culture conditionnée par la religion, Athènes, la Révolution française, etc., pour l'État conditionné par la culture, etc.), ni de relations de pure détermination logique. Dans tous les cas, les raisons logiques et les causes sociales s'entremêlent pour constituer ce complexe de nécessités d'ordres différents qui est au principe des échanges symboliques entre les différents champs.

41. Sur l'hégélianisme rampant en histoire de l'art, voir E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Oxford, Clarendon Press, 1969, et aussi, sur l'opposition à surmonter entre hégélianisme et positivisme, « From the Revival of Letters to the Reform of the Arts », in *The Heritage of Apelles, Studies in the Arts of the Renaissance, I*, Oxford, Phaidon Press, 1976, p. 93-110.

42. Le *Kunstwollen*, ce « vouloir artistique » propre à l'ensemble des œuvres d'un peuple et d'une époque, et transcendant, comme le montre Panofsky, par rapport aux volontés singulières d'un sujet historiquement définissable, n'est jamais très éloigné, même chez Alois Riegl, de cette sorte de force autonome qu'une histoire mystique de l'art a pu en faire (cf. E. Panofsky, « Le concept du *Kunstwollen* », in *La Perspective comme forme symbolique*, trad. fr. de G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 197-221, et P. Bourdieu, Postface, *in* E. Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, *op. cit.*). En réalité, il n'est jamais que l'addition, opérée par le regard rétrospectif du savant, des innombrables *Künstler-Wollen* (ou, si l'on veut faire nietzschéen, *Künstler-Wille*) où s'expriment les intérêts et les dispositions d'artistes singuliers.

43. On voit tout l'intérêt que pourrait présenter, dans cette perspective, l'étude de personnages qui, ayant participé, de manière plus ou moins « créatrice », à plusieurs champs (comme Galilée, par exemple, étudié, de ce point de vue même, par Panofsky), ont, selon le modèle typiquement leibnizien des mondes possibles, produit plusieurs réalisations du même habitus (comme, dans l'ordre des consommations, les différents arts donnent occasion à des expressions objectivement systématiques, en tant que « contreparties », au sens de Lewis, du même goût).

44. Cf. en particulier C. J. Tynianov et R. Jakobson, « Le problème des études littéraires et linguistiques », in *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Éd. du Seuil, 1965, p. 138-139 ; F. V. Erlich, *Russian Formalism*, La Haye, Mouton, 1965 ; P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, *op. cit.* ; F. W. Galan, *Historic Structures, The Prague School Project*, 1928-1946, Austin, University of Texas Press, 1984 ; P. Steiner (éd.), *The Prague School, Selected Writings*, 1929-1946, Austin, University of Texas Press, 1982 ; et enfin I. Even-Zohar, « Polysystem Theory », *Poetics Today*, vol. I, n° 1-2, 1979, p. 287-310.

45. Cf. P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, *op. cit.*, spécialement p. 108-110, et aussi F. Jameson, qui montre que « Tynianov conserve le modèle saussurien du changement dans lequel les mécanismes essentiels sont des abstractions ultimes, identité et différence » (F. Jameson, *The Prison-House of Language : A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 96).

46. J. Tynianov, cité par P. Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, *op. cit.*, p. 107.

47. Sur l'ambiguïté de la notion *d'ustanovka*, voir P. Steiner, *ibid.*, spécialement p. 124.

48. M. Faure, « L'époque 1900 et la résurgence du mythe de Cythère », *Le Mouvement social*, n° 109, 1979, p. 15-34 (page citée : 25).

49. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 223-228.

50. P. Bayle, Article « Catius », *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 3e éd., 1720, p. 812 a, b, cité par R. Koselleck, *Le Règne de la critique*, Paris, Minuit, 1979, p. 92.

51. Cf. H. S. Becker, « Art as Collective Action », *American Sociological Review*, vol. XXXIX, n° 6, 1974, p. 767-776 ; « Art Worlds and Social Types », *American Behavioral Scientist*, vol. XIX, n° 6, 1976, p. 703-719.

ANNEXE

L’intellectuel total et l’illusion de la toute-puissance de la pensée

L’illusion de la pensée sans limite n’est jamais aussi visible que dans l’analyse que Sartre consacre à l’œuvre de Flaubert et où il dévoile les limites de la compréhension qu’il peut avoir d’un autre intellectuel, c’est-à-dire de lui-même en tant qu’intellectuel. Ce rêve de toute-puissance s’enracine dans la position sociale sans précédent que Sartre a construite en concentrant dans sa seule personne un ensemble de pouvoirs intellectuels et sociaux jusque-là divisés[1]. Transgressant la frontière invisible, mais à peu près infranchissable, qui séparait les professeurs, philosophes ou critiques, et les écrivains, les « boursiers » petits-bourgeois et les « héritiers » bourgeois, la prudence académique et l’audace artiste, l’érudition et l’inspiration, la lourdeur du concept et l’élégance de l’écriture, mais aussi la réflexivité et la naïveté, Sartre a réellement inventé et incarné la figure de l’*intellectuel total*, penseur écrivain, romancier métaphysicien et artiste philosophe qui engage dans les luttes politiques du moment toutes ces autorités et ces compétences réunies en sa personne. Ce qui a pour effet, entre autres choses, de l’autoriser à instaurer une relation dissymétrique tant avec les philosophes qu’avec les écrivains, présents ou passés, qu’il entend penser mieux qu’ils ne se pensent, en faisant de l’expérience de l’intellectuel et de son statut social l’objet privilégié d’une analyse qu’il croit parfaitement lucide.

La « révolution » philosophique contre les philosophies de la connaissance (symbolisées par Léon Brunschwicg) va de pair avec la « révolution » dans l’écriture de la philosophie. La mise en œuvre de la théorie husserlienne de l’intentionnalité qui porte à substituer au monde clos de la conscience se connaissant le monde ouvert de la conscience qui « éclate vers » les choses, vers le monde, vers les autres, entraîne l’irruption dans le discours philosophique de tout un univers d’objets nouveaux (comme le célèbre garçon de café), exclus de l’atmosphère un peu confinée de la philosophie « académique » et jusque-là réservés aux écrivains. Elle appelle aussi une manière nouvelle, ouvertement littéraire, de parler de ces objets insolites. Et aussi un nouveau style de vie : le philosophe écrit, tradition d’écrivain, à la table des cafés. Comme le manifeste son choix de Gallimard, bastion de la littérature pure, pour

publier des écrits philosophiques jusque-là voués à Alcan, ancêtre des Presses Universitaires, Sartre abolit la frontière entre la philosophie littéraire et la littérature philosophique, entre les effets de « littérarité » autorisés par l'analyse phénoménologique et les effets de profondeur assurés par les analyses existentielles du roman métaphysique, *La Nausée* ou *Le Mur*. En dramatisant et en vulgarisant des thèmes philosophiques, les pièces à thèse, *Huis clos* ou *Le Diable et le Bon Dieu*, les prédisposent à entrer à la fois dans la conversation bourgeoise et dans les cours de philosophie.

Traditionnellement impartie aux universitaires, la critique est l'accompagnement indispensable de cette transformation profonde de la structure de la division du travail intellectuel. Au cours des années d'apprentissage, Sartre trouve dans l'analyse de ses auteurs d'élection, tous étrangers au panthéon scolaire, une occasion, un peu académique, de recenser et d'assimiler les techniques constitutives d'un « métier » d'écrivain d'avant-garde intégrant les apports de Céline, Joyce, Kafka et Faulkner dans une forme littéraire d'emblée reconnue, et pour cause, comme très « classique » : pas plus qu'en matière de théâtre, où il reste plus proche de Giraudoux, autre écrivain normalien, ou, à la rigueur, de Brecht – pour *Les Séquestrés d'Altona* – que de Ionesco ou de Beckett, il n'a opéré dans le roman la révolution des formes qu'appelaient ses critiques de *Situations*. Toutefois, le discours critique permet de donner les airs d'un constat d'analyste à l'imposition d'une nouvelle définition de l'écrivain et de la forme romanesque. En écrivant, à propos de Faulkner, qu'une technique romanesque implique une métaphysique, il se constitue lui-même en détenteur du monopole de la légitimité en matière de roman, contre les Gide, Mauriac et autres Malraux, puisqu'il est le seul à posséder un brevet de métaphysicien. La fonction d'autolégitimation de la critique se voit bien lorsque, côtoyant la polémique, elle s'applique aux concurrents les plus immédiats, comme Camus, Blanchot ou Bataille, prétendants à la position dominante, où il n'y a de place que pour un seul, et aux emblèmes et attributs corrélatifs, comme le droit de revendiquer l'héritage de Kafka, romancier métaphysicien par excellence.

Les stratégies de distinction que permet la critique doivent leur efficacité particulière au fait qu'elles s'appuient sur une œuvre « totale » qui autorise son auteur à importer dans chacun des domaines la totalité du capital technique et symbolique acquis dans les autres, la métaphysique dans le roman ou la philosophie dans le théâtre, définissant du même coup ses concurrents comme intellectuels partiels, voire mutilés : Merleau-Ponty, malgré quelques excursions dans la critique, n'est qu'un philosophe ; Camus, pour avoir naïvement trahi, avec *Le Mythe de Sisyphe* ou *L'Homme révolté*, qu'il n'avait pas grand-chose d'un philosophe professionnel, n'est qu'un romancier ; Blanchot n'est qu'un critique et Bataille un essayiste ; sans parler d'Aron, de toute façon disqualifié pour n'avoir pas repris cette autre composante obligée de la figure de l'intellectuel total, l'engagement (à gauche).

Préparée par les essais critiques et les manifestes philosophiques de l'avant-guerre, et aussi par le grand succès de *La Nausée*, immédiatement reconnue comme la synthèse « magistrale » de la littérature et de la philosophie, la concentration de toutes les espèces de capital intellectuel qui fonde la figure de l'intellectuel total s'achève dans l'immédiat après-guerre avec la création des *Temps modernes* : la « revue intellectuelle », qui, comme en témoigne la composition du comité de rédaction, rassemble sous la bannière de Sartre les représentants vivants de toutes les traditions intellectuelles réconciliées dans

l'œuvre et la personne du fondateur, permet de constituer en programme collectif le projet sartrien de penser tous les aspects de l'existence (« nous ne devons rien manquer de notre temps », comme disait la « présentation ») et d'orienter ainsi toute la production intellectuelle, tant dans sa forme que dans ses thèmes.

Mais la réconciliation de tous les genres de production que réalise Sartre reste une forme particulière de l'ambition philosophique, issue du croisement des deux phénoménologies, celle de Hegel, lu par Kojève, et celle de Husserl, revu par Heidegger. A travers le philosophe-écrivain, la philosophie qui, avec Kant notamment, s'était affirmée contre les compromissions « mondaines » obtient dans le champ intellectuel tout entier la position hégémonique qu'elle avait toujours revendiquée – sans l'obtenir jamais vraiment que dans le champ universitaire. Et l'on comprend que la volonté de totalisation, forme que l'ambition du pouvoir absolu revêt dans le champ intellectuel, ne s'affirme jamais aussi clairement que dans les œuvres philosophiques, et d'abord dans *L'Être et le Néant*, première affirmation de la prétention à la pensée indépassable (qui trouvera son arme absolue dans la dialectique omnivore de la *Critique de la raison dialectique*, ultime effort pour maintenir un pouvoir intellectuel menacé) : le volume même de l'ouvrage, qui est celui des sommes ou des traités, l'ampleur du champ de vision et de l'univers des objets abordés, en apparence coextensif à la vie même, en fait très classique et très proche d'une tradition scolaire élargie, la hauteur souveraine (marquée entre autres signes par l'absence de références) de la confrontation avec les auteurs du plus haut rang, Hegel, Husserl ou Heidegger, et surtout peut-être la prétention à tout dépasser et à tout conserver, à commencer par l'objet des systèmes de pensée concurrents, comme la psychanalyse ou les sciences sociales, tout, dans cette œuvre, atteste la volonté d'instituer la philosophie en instance fondatrice, fondée à régner sans partage sur tous les terrains de l'existence et de la pensée, à s'instaurer en instance transcendante, capable de livrer à la personne, à l'institution ou à la pensée à laquelle elle s'applique une vérité d'elle-même dont elle est dépossédée.

Devenu l'incarnation de l'intellectuel total, Sartre ne pouvait pas ne pas rencontrer les exigences d'engagement qui étaient inscrites dans le personnage de l'intellectuel depuis Zola et la vocation au magistère moral qui était si complètement constitutive de la figure de l'intellectuel dominant qu'elle s'était imposée un moment à Gide lui-même. Affronté à la politique, c'est-à-dire, dans la période quasi révolutionnaire qui a suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale, au Parti communiste, il trouve une fois encore, dans la stratégie typiquement philosophique du dépassement radical par la mise en question critique des fondements (qu'il emploiera aussi à l'égard du marxisme et des sciences de l'homme), le moyen de donner une forme théoriquement acceptable à la relation de légitimation mutuelle qu'il s'efforce d'instaurer avec le Parti (à la façon des surréalistes avant-guerre, mais dans une atmosphère intellectuelle et un état du Parti communiste très différents). Le libre assentiment du « compagnon de route » de haute volée n'a rien de la remise de soi inconditionnelle (bonne pour le prolétariat, selon l'équation : « Le Parti, *c'est* le prolétariat »…) que l'on a parfois voulu y voir : il est ce qui permet à l'intellectuel de se constituer en conscience fondatrice du Parti, de se situer par rapport au Parti et au « peuple » dans la relation qui est celle du Pour-soi à l'En-soi, et de s'assurer ainsi un brevet de vertu révolutionnaire tout en sauvegardant la pleine liberté d'une adhésion élective qui se vit comme seule

capable de se fonder en raison. Cette distance par rapport à toutes les positions établies et à ceux qui les occupent, communistes de la *Nouvelle Critique* ou catholiques d'*Esprit*, est ce qui définit l'« intellectuel libre », et sa transfiguration ontologique, le Pour-soi.

On pourrait en effet montrer que les catégories fondamentales de l'ontologie sartrienne, le Pour-soi et l'En-soi, sont une forme sublimée de l'antithèse, qui hante toute l'œuvre de Sartre, entre l'« intellectuel » et le « bourgeois » ou le peuple : « bâtard » injustifié, pellicule de néant et de liberté entre les bourgeois, les « salauds » de *La Nausée*, et le peuple, qui ont en commun d'être pleinement ce qu'ils sont, sans plus, l'intellectuel est toujours à distance de lui-même, séparé de son être, donc de tous ceux qui ne sont que ce qu'ils sont, par l'écart infime et indépassable qui fait sa misère et sa grandeur[2]. Sa misère, donc sa grandeur : ce retournement est au cœur de la transfiguration idéologique qui, de Flaubert à Sartre (et au-delà), permet à l'intellectuel de fonder son point d'honneur spirituel sur la transmutation en libre choix de son exclusion des pouvoirs et des privilèges temporels. Et le « désir d'être Dieu », réunion imaginaire de l'En-soi et du Pour-soi, que Sartre inscrit dans l'universalité de la condition humaine, pourrait n'être en définitive qu'une forme transfigurée de l'ambition de réconcilier la plénitude satisfaite du bourgeois et l'inquiétude critique de l'intellectuel, rêve mandarinae qui s'exprimait plus naïvement chez Flaubert : « vivre en bourgeois et penser comme un demi-dieu ».

Sartre convertit en structure ontologique, constitutive de l'existence humaine dans son universalité, l'expérience sociale de l'intellectuel, paria privilégié, voué à la malédiction (bénie) de la conscience qui lui interdit la coïncidence béate avec lui-même et de la liberté qui le met à distance de sa condition et de ses conditionnements. Le malaise qu'il exprime est le mal d'être intellectuel et non le mal-être dans le monde intellectuel, où il est, tout compte fait, comme un poisson dans l'eau[3].

---

1. Je reprends ici les thèmes, et parfois les termes, d'un article écrit il y a plusieurs années (cf. P. Bourdieu, « Sartre », *London Review of Books*, vol. II, n° 22, 20 novembre-2 décembre 1980, p. 11-12) sans apporter toutes les références des textes auxquels je fais allusion, renvoyant à l'ouvrage d'Anna Boschetti, *Sartre et « Les Temps modernes »*, Paris, Minuit, 1985, qui précise et approfondit, par une étude systématique et du champ et de l'œuvre, l'analyse que j'avais seulement esquissée.
2. Cette propension à confondre dans la même classe logique le « bourgeois » et le « peuple » est une constante de la vision du monde social des écrivains et des artistes, et, plus généralement. des intellectuels. On l'observe notamment chez Flaubert.
3. Une compréhension plus complète de l'« effet Sartre » supposerait que l'on analyse les conditions sociales de l'apparition de la demande sociale d'une prophétie pour intellectuels : conditions conjoncturelles, comme les expériences de rupture, de tragique et d'angoisse associées aux crises collectives et individuelles nées de la guerre, de l'occupation, de la résistance et de la libération ; conditions structurales, comme l'existence d'un champ intellectuel autonome doté de ses institutions propres de reproduction (École normale supérieure) et de légitimation (revues, cénacles, éditeurs, académies, etc.), donc capable de soutenir l'existence indépendante d'une « aristocratie de l'intelligence », séparée du pouvoir, voire dressée contre les pouvoirs, et d'imposer et de sanctionner une définition particulière de l'accomplissement intellectuel.

2

Le point de vue de l'auteur

Quelques propriétés générales des champs de production culturelle

> L'objet d'un vrai critique devrait être de découvrir quel problème l'auteur s'est posé (sans le savoir ou le sachant) et de chercher s'il l'a résolu ou non.
>
> PAUL VALÉRY.

La science des œuvres culturelles suppose trois opérations aussi nécessaires et nécessairement liées que les trois niveaux de la réalité sociale qu'elles appréhendent : premièrement, l'analyse de la position du champ littéraire (etc.) au sein du champ du pouvoir, et de son évolution au cours du temps ; en second lieu, l'analyse de la structure interne du champ littéraire (etc.), univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité ; enfin, l'analyse de la genèse des habitus des occupants de ces positions, c'est-à-dire les systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire (etc.), trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser (la construction du champ est le préalable logique à la construction de la trajectoire sociale comme série des positions occupées successivement dans ce champ)[1].

Le lecteur pourra, tout au long de ce texte, remplacer *écrivain* par *peintre*, *philosophe*, *savant*, etc., et *littéraire* par *artistique*, *philosophique*, *scientifique*, etc. (Pour le lui rappeler toutes les fois que cela sera nécessaire, c'est-à-dire toutes les fois qu'on n'aura pas pu avoir recours à la désignation générique de *producteur culturel*, choisie, sans plaisir particulier, pour marquer la rupture avec l'idéologie

charismatique du « créateur », on fera suivre le mot *écrivain* de *etc.*). Cela ne signifie pas que l'on ignore les différences entre les champs. Ainsi, par exemple, l'intensité de la lutte varie sans doute selon les genres, et selon la rareté de la compétence spécifique qu'ils exigent à chaque époque, c'est-à-dire selon la probabilité de la « concurrence déloyale » ou de l'« exercice illégal » (ce qui explique sans doute que le champ intellectuel, sans cesse sous la menace de l'hétéronomie et des producteurs hétéronomes, soit un des lieux privilégiés pour saisir la logique de luttes qui hantent tous les champs).

Ainsi, la hiérarchie réelle des facteurs explicatifs commande d'inverser la démarche qu'adoptent à l'ordinaire les analystes : il faut se demander non point comment tel écrivain est venu à être ce qu'il a été – au risque de tomber dans l'illusion rétrospective d'une cohérence reconstruite –, mais comment, étant donné son origine sociale et les propriétés socialement constituées qu'il lui devait, il a pu occuper ou, en certains cas, produire les positions déjà faites ou à faire qu'offrait un état déterminé du champ littéraire (etc.) et donner ainsi une expression plus ou moins complète et cohérente des prises de position qui étaient inscrites à l'état potentiel dans ces positions (par exemple, dans le cas de Flaubert, les contradictions inhérentes à l'art pour l'art et, plus généralement, à la condition d'artiste).

Le champ littéraire dans le champ du pouvoir

Nombre des pratiques et des représentations des artistes et des écrivains (par exemple leur ambivalence tant envers le « peuple » qu'envers les « bourgeois ») ne se laissent expliquer que par référence au champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire (etc.) occupe lui-même une position dominée. Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui, comme les luttes symboliques entre les artistes et les « bourgeois » du XIX^e^ siècle, ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des différentes espèces de capital qui détermine elle-même, à chaque moment, les forces susceptibles d'être engagées dans ces luttes[2].

Véritable défi à toutes les formes d'économisme, l'ordre littéraire (etc.) qui s'est progressivement institué au terme d'un long et lent processus d'autonomisation se présente comme un monde économique renversé : ceux qui y entrent ont intérêt au désintéressement ; comme la *prophétie*, et spécialement la prophétie de malheur, qui, selon Weber, prouve son authenticité par le fait qu'elle ne procure aucune rémunération[3], la rupture hérétique avec les traditions artistiques en vigueur trouve son critère d'authenticité dans le désintéressement. Ce qui ne signifie pas qu'il n'y a pas une logique économique de cette économie charismatique fondée sur cette sorte de miracle social qu'est l'acte pur de toute détermination autre que l'intention proprement esthétique : on verra qu'il y a des conditions économiques

du défi économique qui porte à s'orienter vers les positions les plus risquées de l'avant-garde intellectuelle et artistique, et de l'aptitude à s'y maintenir durablement en l'absence de toute contrepartie financière ; et aussi des conditions économiques de l'accès aux profits symboliques, qui sont eux-mêmes susceptibles d'être convertis, à terme plus ou moins long, en profits économiques.

Il faudrait analyser, dans cette logique, les rapports entre les écrivains ou les artistes et les éditeurs ou les directeurs de galerie. Ces personnages *doubles* (dont Flaubert a dessiné la figure paradigmatique avec le personnage d'Arnoux) sont ceux par qui la logique de l'« économie » pénètre jusqu'au cœur de l'univers de la production pour producteurs ; aussi doivent-ils réunir des dispositions tout à fait contradictoires : des dispositions économiques qui, dans certains secteurs du champ, sont totalement étrangères aux producteurs, et des dispositions intellectuelles proches de celles des producteurs dont ils ne peuvent exploiter le travail que pour autant qu'ils savent l'apprécier et le faire valoir. De fait, la logique des homologies structurales entre le champ des éditeurs ou des galeries et le champ des artistes ou des écrivains correspondants fait que chacun des « marchands du temple » de l'art présente des propriétés proches de celles de « ses » artistes ou de « ses » écrivains, ce qui favorise le rapport de confiance et de croyance sur lequel se fonde l'exploitation (les marchands pouvant se contenter de prendre l'écrivain ou l'artiste à son propre jeu, celui du *désintéressement statutaire,* pour obtenir de lui le renoncement qui rend possibles leurs profits).

Du fait de la hiérarchie qui s'établit dans les rapports entre les différentes espèces de capital et entre leurs détenteurs, les champs de production culturelle occupent une position dominée, temporellement, au sein du champ du pouvoir. Pour si affranchis qu'ils puissent être des contraintes et des demandes externes, ils sont traversés par la nécessité des champs englobants, celle du profit, économique ou politique. Il s'ensuit qu'ils sont, à chaque moment, le lieu d'une lutte entre les deux principes de hiérarchisation, le principe hétéronome, favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement (par exemple, l'« art bourgeois »), et le principe autonome (par exemple, l'« art pour l'art »), qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle[4]. L'état du rapport de forces dans cette lutte dépend de l'autonomie dont dispose *globalement* le champ, c'est-à-dire du degré auquel ses normes et ses sanctions propres parviennent à s'imposer à l'ensemble des producteurs de biens culturels et à ceux-là mêmes qui, occupant la position temporellement (et temporairement) dominante dans le champ de production culturelle (auteurs de pièces ou de romans à succès) ou aspirant à l'occuper (producteurs dominés disponibles pour des tâches mercenaires), sont les plus proches des occupants de la position homologue dans le champ du pouvoir, donc les plus sensibles aux demandes externes et les plus hétéronomes.

Le degré d'autonomie d'un champ de production culturelle se révèle dans le degré auquel le principe de hiérarchisation externe y est subordonné au principe de hiérarchisation interne : plus l'autonomie est grande, plus le rapport de forces symbolique est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande et plus la coupure tend à se marquer entre les deux pôles du champ, c'est-à-dire entre le *sous-champ de production restreinte*, où les producteurs n'ont pour clients que les autres

producteurs, qui sont aussi leurs concurrents directs, et le *sous-champ de grande production*, qui se trouve *symboliquement* exclu et discrédité. Dans le premier, dont la loi fondamentale est l'indépendance à l'égard des demandes externes, l'économie des pratiques se fonde, comme dans un *jeu à qui perd gagne*, sur une inversion des principes fondamentaux du champ du pouvoir et du champ économique. Elle exclut la recherche du profit et elle ne garantit aucune espèce de correspondance entre les investissements et les revenus monétaires ; elle condamne la poursuite des honneurs et des grandeurs temporelles[5].

Selon le *principe de hiérarchisation externe*, qui est en vigueur dans les régions temporellement dominantes du champ du pouvoir (et aussi dans le champ économique), c'est-à-dire selon le critère de la *réussite temporelle* mesurée à des indices de succès commercial (tels que le tirage des livres, le nombre de représentations des pièces de théâtre, etc.) ou de notoriété sociale (comme les décorations, les charges, etc.), la primauté revient aux artistes (etc.) connus et reconnus par le « grand public ». Le *principe de hiérarchisation interne*, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du « grand public ».

Du fait qu'il donne une bonne mesure du degré d'indépendance (« art pur », « recherche pure », etc.) ou de subordination (« art commercial », « recherche appliquée », etc.) à l'égard de la demande du « grand public » et des contraintes du marché, donc de l'adhésion présumée aux valeurs de désintéressement, le volume du public (donc sa qualité sociale) constitue sans doute l'indicateur le plus sûr et le plus clair de la position occupée dans le champ. L'hétéronomie advient en effet par la demande qui peut prendre la forme de la commande personnalisée formulée par un « patron », mécène ou client, ou de l'attente et de la sanction anonymes d'un marché. Il s'ensuit qu'il n'est rien qui divise plus clairement les producteurs culturels que la relation qu'ils entretiennent avec le *succès commercial* ou mondain (et les moyens de l'obtenir, comme par exemple, aujourd'hui, la soumission à la presse ou aux moyens de communication modernes) : reconnu et accepté, voire expressément recherché par les uns, il est refusé par les défenseurs d'un principe de hiérarchisation autonome en tant qu'attestation d'un intérêt mercenaire pour les profits économiques et politiques. Et les défenseurs les plus résolus de l'autonomie constituent en critère d'évaluation fondamental l'opposition entre les œuvres faites pour le public et les œuvres qui doivent faire leur public.

Ces visions opposées du succès temporel et de la sanction économique font qu'il est peu de champs, sinon le champ du pouvoir lui-même, où l'antagonisme soit aussi total (dans les limites des intérêts liés à l'appartenance au champ) entre les occupants des positions polaires : les écrivains ou les artistes de bords opposés peuvent, à la limite, n'avoir rien en commun que leur participation à la lutte pour l'imposition de définitions opposées de la production littéraire ou artistique. Parfaite illustration de la distinction entre les rapports d'interaction et les relations structurales qui sont constitutives d'un champ, ils peuvent ne jamais se rencontrer, voire s'ignorer méthodiquement, et rester profondément déterminés, dans leur pratique, par la relation d'opposition qui les unit.

Dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle, moment où le champ littéraire parvient à un degré d'autonomie qu'il n'a jamais dépassé depuis, on a ainsi une première hiérarchie selon le degré de dépendance réelle ou supposée à l'égard du public, du succès, de l'économie. Cette hiérarchie principale se trouve elle-même recoupée par une autre, qui s'établit (dans la deuxième dimension verticale de l'espace) selon la *qualité sociale et « culturelle »* du public touché (mesurée à sa distance supposée au foyer des valeurs spécifiques) et selon le capital symbolique qu'il assure aux producteurs en leur accordant sa reconnaissance. C'est ainsi que, au sein du *sous-champ de production restreinte* qui, étant voué de manière exclusive à la production pour producteurs, ne reconnaît que le principe de légitimité spécifique, ceux qui sont assurés de la reconnaissance de leurs pairs, indice présumé d'une consécration durable (l'avant-garde consacrée), s'opposent à ceux qui ne sont pas parvenus au même degré de reconnaissance du point de vue des critères spécifiques. Cette position inférieure rassemble des artistes ou des écrivains d'âge et de génération artistique différents qui peuvent contester l'avant-garde consacrée soit au nom d'un principe de légitimation nouveau, selon le modèle de l'hérésie, soit au nom du retour à un principe de légitimation ancien (cf. *diagramme*, p. 207).

Le non-succès est en soi ambigu puisqu'il peut être perçu soit comme choisi, soit comme subi, et que les indices de la reconnaissance des pairs, qui sépare les « artistes maudits » des « artistes ratés », sont toujours incertains et ambigus, tant pour les observateurs que pour les artistes eux-mêmes : les auteurs les plus *malheureux* peuvent trouver dans cette indétermination objective le moyen d'entretenir une incertitude sur leur propre destin, aidés en cela par tous les appuis institutionnels que la mauvaise foi collective leur assure. En outre, l'institutionnalisation de la révolution permanente comme mode de transformation légitime des champs de production culturelle fait que l'avant-garde littéraire et artistique bénéficie, depuis la fin du XIX^e^ siècle, d'un préjugé favorable fondé sur le souvenir des « erreurs » de perception et d'appréciation des critiques et des publics du passé : l'échec peut donc toujours trouver des justifications dans des institutions issues de tout un travail historique, comme la notion d'« artiste maudit » qui confère une existence reconnue au décalage réel ou présumé entre le succès temporel et la valeur artistique ; et, plus largement, le fait que les agents ou les instances qui sont désignés ou se désignent pour juger et consacrer sont eux-mêmes en lutte pour la consécration, donc toujours relativisables et contestés, assure un soutien objectif au travail de la mauvaise foi grâce auquel les peintres sans clientèle, les acteurs sans rôles, les écrivains sans publications ou sans public peuvent se dissimuler leur échec en jouant de l'ambiguïté des critères du succès qui permet de confondre l'échec électif et provisoire de l'« artiste maudit » avec l'échec sans phrases du « raté ». Travail qui devient de plus en plus difficile à mesure que, avec le temps et le vieillissement, le rétrécissement des possibles qu'annonce la répétition des sanctions négatives rend de plus en plus intenable la prolongation volontariste de l'indétermination adolescente.

Même si la logique de la concurrence pour la redécouverte, la réhabilitation ou la canonisation des œuvres du passé finit par assurer une forme de « survie littéraire » à nombre d'écrivains que leurs contemporains auraient classés sans hésiter dans la catégorie des « ratés », il est rare de rencontrer un cas

aussi extraordinaire que celui d'Alphonse Rabbe, auteur d'un *Album d'un pessimiste*, récemment réédité, dont Pascale Casanova dessine ainsi le portrait : « Écrivain raté, oublié, passé sous silence par tous ses contemporains, poète médiocre, né en 1788 en Provence et qui échouera dans toutes ses entreprises. Peintre déçu, critique d'art sans grand talent, musicien amateur, acteur que son accent méridional condamnait à la comédie, historien secondaire, homme politique provincial, pamphlétaire anonyme, journaliste marginal, il mourut en 1829, laissant une œuvre posthume émouvante, apologie du suicide, intitulée, logiquement, *Album d'un pessimiste*. Il a été promu « surréaliste dans la mort », un siècle plus tard, par André Breton[6]. »

De même, à l'autre pôle du champ, du côté du sous-champ de grande production, voué et dévoué au marché et au profit, une opposition homologue de celle qui sépare l'avant-garde consacrée de l'avant-garde s'établit, par l'intermédiaire de la taille et de la qualité sociale du public (partiellement responsable du volume des profits), donc de la valeur de la consécration qu'il apporte par ses suffrages, entre l'art bourgeois, pourvu de tous les droits de bourgeoisie, et l'art « commercial » à l'état pur, doublement dévalué, en tant que mercantile et « populaire » : les auteurs qui parviennent à s'assurer les succès mondains et la consécration bourgeoise (l'Académie notamment) se distinguent tant par leur origine sociale et leur trajectoire que par leur style de vie et leurs affinités littéraires de ceux qui sont condamnés aux succès dits populaires, tels que les auteurs de romans ruraux, les vaudevillistes ou les chansonniers.

Le degré d'autonomie du champ peut se mesurer à l'importance de l'effet de retraduction ou de *réfraction* que sa logique spécifique impose aux influences ou aux commandes externes et à la transformation, voire la transfiguration, qu'il fait subir aux représentations religieuses ou politiques et aux contraintes des pouvoirs temporels (la métaphore mécanique de la réfraction, évidemment très imparfaite, ne vaut ici que négativement, pour chasser des esprits le modèle, plus impropre encore, du reflet). Il peut se mesurer aussi à la rigueur des sanctions négatives (discrédit, excommunication, etc.) qui sont infligées aux pratiques hétéronomes telles que la soumission directe à des directives politiques ou même à des demandes esthétiques ou éthiques, et surtout à la vigueur des incitations positives à la résistance, voire à la lutte ouverte contre les pouvoirs (la même volonté d'autonomie pouvant conduire à des prises de position opposées selon la nature des pouvoirs auxquels elle s'oppose).

Le degré d'autonomie du champ (et, par là, l'état des rapports de force qui s'y instaurent) varie considérablement selon les époques et selon les traditions nationales[7]. Il est à la mesure du capital symbolique qui a été accumulé au cours du temps par l'action des générations successives (valeur accordée au nom d'écrivain ou de philosophe, licence statutaire et quasi institutionnalisée de contester les pouvoirs, etc.). C'est au nom de ce capital collectif que les producteurs culturels se sentent en droit et en devoir d'ignorer les demandes ou les exigences des pouvoirs temporels, voire de les combattre en invoquant contre eux leurs principes et leurs normes propres : lorsqu'elles sont inscrites à l'état de potentialité objective, ou même d'exigence, dans la *raison spécifique* du champ, les libertés et les audaces qui seraient déraisonnables ou tout simplement impensables dans un autre état du champ ou dans un autre champ deviennent normales, voire banales[8].

Le pouvoir symbolique qui s'acquiert dans l'obéissance aux règles de fonctionnement du champ s'oppose à toutes les formes de pouvoir hétéronome que certains artistes ou écrivains, et, plus largement, tous les détenteurs de capital culturel – experts, cadres, ingénieurs, journalistes –, peuvent se voir accorder en contrepartie des services techniques ou symboliques qu'ils rendent aux dominants (notamment dans la reproduction de l'ordre symbolique établi). Ce pouvoir hétéronome peut être présent au sein même du champ et les producteurs les plus totalement dévoués aux vérités et aux valeurs internes sont considérablement affaiblis par cette sorte de « cheval de Troie » que représentent les écrivains et les artistes qui acceptent de se plier à la demande externe.

Cela dit, la soumission n'est jamais aussi totale que le laisse croire la vision polémique lorsqu'elle traite tous les écrivains conservateurs comme de simples *porte-parole*. Rien n'illustre mieux – parce qu'il permet de raisonner *a fortiori* – l'effet de réfraction exercé par le champ que le cas des écrivains les plus visiblement soumis aux nécessités externes – celles qu'exercent les pouvoirs politiques, conservateurs ou progressistes, ou celles des pouvoirs économiques, qui peuvent peser directement ou par la médiation du succès de public ou de presse, etc. : la logique de la polémique politique, qui hante encore nombre d'analyses à prétention scientifique, porte ainsi à ignorer la différence entre les représentations qu'ils proposent et celles que produisent les dominants eux-mêmes, banquiers, dirigeants d'industrie, hommes d'affaires, ou leurs représentants dans l'ordre politique, lorsqu'ils agissent en producteurs occasionnels de biens culturels.

Dans le cas exemplaire des « philosophies » conservatrices qui apparaissent en Allemagne dans la première moitié du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire à un moment où les bases traditionnelles de l'aristocratie et de sa confiance dans sa propre légitimité sont ébranlées (notamment du fait des réformes tendant à abolir les privilèges et le servage), les œuvres produites par des idéologues professionnels se distinguent immédiatement en ce qu'elles portent de nombreuses marques de l'appartenance de leur auteur au champ intellectuel. Ainsi, même s'il en appelle à des aristocrates étrangers au champ, un écrivain comme Adam Müller, auteur d'articles ou d'essais au style ampoulé et quasi philosophique, manifeste son appartenance au champ en ce qu'il se sent tenu de s'en prendre violemment à Fichte et aux traditions intellectuelles dominantes (Kant et la loi naturelle, les physiocrates et l'agriculture rationnelle, Adam Smith et l'idéologie du marché) avant de proposer une véritable « théorie », fondée sur l'« idée » (qu'il distingue du « concept ») de « richesse naturelle » ; il se sépare en cela des simples amateurs, hommes politiques ou grands aristocrates, que n'embarrassent pas ces préoccupations « théoriques » : tel par exemple un Friedrich August von der Marwitz qui, avec l'assurance innocente de l'ignorance, exalte, dans des lettres ou des essais destinés à ses congénères, la terre, la naissance, la nature et la tradition, dénonce les réformes, la centralisation de l'administration, la généralisation de l'économie de marché, et s'adresse très directement aux aristocrates qui assurent leur reconversion en entrant dans l'armée ou en jouant le jeu de la modernisation économique[9].

La même opposition se retrouve dans la littérature d'inspiration technocratique qui a fleuri en France entre 1950 et 1970, séparant des auteurs qui, bien qu'ils développent des pensées à peu près

interchangeables dans leur thématique (ce qui autorise à les analyser comme un tout), se distinguent très profondément par leurs stratégies discursives et tout spécialement par la direction dans laquelle s'orientent leurs références[10] : les professionnels se réfèrent d'autant plus – au moins négativement – au champ intellectuel, à ses débats et à ses problèmes, à ses conventions et à ses présupposés, qu'ils y sont plus fortement reconnus et qu'ils en reconnaissent plus fortement les normes (se distribuant selon une hiérarchie qui, pour ne retenir que quelques repères, va de Jean Fourastié à Bertrand de Jouvenel et à Raymond Aron) ; les amateurs, hommes politiques (Michel Poniatowski, Valéry Giscard d'Estaing), dirigeants d'industrie (François Dalle) ou hauts fonctionnaires (François Bloch-Lainé ou Pierre Massé), se contentent souvent de reproduire des discours d'école, issus plus ou moins directement des ouvrages ou des cours des professionnels, sans s'embarrasser des problèmes qui préoccupent les intellectuels, et dont ils ignorent souvent jusqu'à l'existence.

Étant objectivement et subjectivement étrangers au champ de production culturelle, les producteurs que l'on peut appeler *naïfs*, par analogie avec le champ de la peinture, peuvent exprimer leurs convictions au premier degré, sans porter la moindre attention aux autres producteurs (sinon, dans le cas des politiciens, à ceux qui sont situés comme eux dans le champ politique), comme en témoignent la simplicité de leur style, la saine assurance de leur argumentation et surtout la naïveté de leurs références.

Au contraire, sous peine de s'exclure du champ, ceux que les taxinomies indigènes classent comme « intellectuels de droite » n'ont plus droit à cette robuste innocence et leur souci d'affirmer leurs franchises statutaires d'intellectuels les porte à prendre des distances avec les vérités premières du conservatisme primaire, mais pour mieux les retrouver au terme de la polémique contre les « intellectuels de gauche » : la simplicité ou la clarté même qu'ils affectent se veut refus délibéré de la vaine complexité de ceux qu'ils désignent, *du dehors*, comme « les intellectuels », c'est-à-dire « les intellectuels de gauche ». La formule génératrice de leur discours est tout entière contenue dans le titre fameux de Raymond Aron, *L'Opium des intellectuels*, jeu de mots qui retourne le slogan marxiste sur la religion comme « opium du peuple » contre les intellectuels voués à la religion marxiste du « peuple », et contre leur prétention au statut d'éveilleurs des esprits (Voir annexe.).

Le *nomos* et la question des limites

Les luttes internes, notamment celles qui opposent les tenants de l'« art pur » aux tenants de l'« art bourgeois » ou « commercial » et qui conduisent les premiers à refuser aux seconds le nom même d'écrivain, prennent inévitablement la forme de conflits de *définition*, au sens propre du terme : chacun vise à imposer les *limites* du champ les plus favorables à ses intérêts ou, ce qui revient au même, la définition des conditions de l'appartenance véritable au champ (ou des titres donnant droit au statut d'écrivain, d'artiste ou de savant) qui est la mieux faite pour le justifier d'exister comme il existe. Ainsi,

lorsque les défenseurs de la définition la plus « pure », la plus rigoriste et la plus étroite de l'appartenance disent d'un certain nombre d'artistes (etc.) que ce ne sont pas *réellement* des artistes, ou que ce ne sont pas des artistes *véritables*, ils leur refusent l'existence *en tant qu'*artistes, c'est-à-dire du *point de vue* qu'en tant qu'artistes « vrais » ils veulent imposer dans le champ comme le point de vue légitime sur le champ, la loi fondamentale du champ, le principe de vision et de division *(nomos)* qui définit le champ artistique (etc.) *en tant que tel*, c'est-à-dire comme lieu de l'art en tant qu'art.

Ce « voir en tant que » (selon l'expression de Wittgenstein) que les artistes « purs » cherchent à imposer contre la vision ordinaire n'est pas autre chose, au moins en ce cas, que le point de vue fondateur par lequel le champ se constitue comme tel et qui, à ce titre, définit le droit d'entrée dans le champ : « que nul n'entre ici » s'il n'est pas doté d'un point de vue qui concorde ou coïncide avec le point de vue fondateur du champ ; si, refusant de jouer le jeu de l'art en tant qu'art, qui se définit contre la vision ordinaire et contre les fins mercantiles ou mercenaires de ceux qui se mettent à son service, il veut réduire les affaires d'art à des affaires d'argent (selon le principe fondateur du champ économique, « les affaires sont les affaires »). La définition la plus stricte et la plus restreinte de l'écrivain (etc.), que nous acceptons aujourd'hui comme allant de soi, est le produit d'une longue série d'exclusions ou d'excommunications visant à refuser l'existence en tant qu'écrivains dignes de ce nom à toutes sortes de producteurs qui pouvaient se vivre comme écrivains au nom d'une définition plus large et plus lâche de la profession.

Un des enjeux centraux des rivalités littéraires (etc.) est le monopole de la légitimité littéraire, c'est-à-dire, entre autres choses, le monopole du pouvoir de dire avec autorité qui est autorisé à se dire écrivain (etc.) ou même à dire qui est écrivain et qui a autorité pour dire qui est écrivain ; ou, si l'on préfère, le monopole du *pouvoir de consécration* des producteurs ou des produits. Plus précisément, la lutte entre les occupants des deux pôles opposés du champ de production culturelle a pour enjeu le monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain, et il est compréhensible qu'elle s'organise autour de l'opposition entre l'autonomie et l'hétéronomie. En conséquence si le champ littéraire (etc.) est universellement le lieu d'une lutte pour la définition de l'écrivain (etc.), il reste qu'il n'est pas de définition universelle de l'écrivain et que l'analyse ne rencontre jamais que des définitions correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain.

C'est dire que les problèmes d'échantillonnage qui se posent à tous les spécialistes ne peuvent être résolus par un de ces décrets arbitraires de l'ignorance que l'on baptise définitions opératoires (et qui ont toutes les chances de n'être que l'application inconsciente d'une définition historique, donc, quand il s'agit d'époques éloignées, anachronique) : le flou sémantique de notions comme celles d'écrivain ou d'artiste est à la fois le produit et la condition des luttes visant à en imposer la définition. A ce titre, il fait partie de la réalité même qu'il s'agit d'interpréter. Trancher sur le papier et de façon plus ou moins arbitraire des débats qui ne le sont pas dans la réalité, comme la question de savoir si tel ou tel prétendant au titre d'écrivain (etc.) fait partie de la population des écrivains, c'est oublier que le champ de production culturelle est le lieu de luttes qui, à travers l'imposition de la définition dominante de

l'écrivain, visent à délimiter la population de ceux qui sont en droit de participer à la lutte pour la définition de l'écrivain.

Cette lutte à propos des limites du groupe et des conditions de l'appartenance n'a rien d'abstrait : la réalité de toute la production culturelle, et l'idée même de l'écrivain, peuvent se trouver radicalement transformées du seul fait d'un élargissement de l'ensemble des gens qui ont leur mot à dire sur les choses littéraires. Il s'ensuit que toute enquête visant par exemple à établir les propriétés des écrivains ou des artistes à un moment donné prédétermine son résultat dans la décision inaugurale par laquelle elle délimite la population soumise à l'analyse statistique[11].

On ne peut sortir du cercle qu'en l'affrontant comme tel. C'est à l'enquête elle-même de recenser les définitions en présence, avec le flou inhérent à leurs usages sociaux, de fournir les moyens d'en décrire les bases sociales : par exemple, en analysant statistiquement comment se distribuent entre les producteurs de livres (socialement caractérisés) divers indices de reconnaissance en tant qu'écrivain (comme la présence dans des listes ou des palmarès) décernés par différentes instances de consécration (académies, système d'enseignement, auteurs de listes, etc.) et en examinant comment se distribuent eux-mêmes dans l'espace ainsi construit les auteurs de listes ou de palmarès et de définitions de l'écrivain, on devrait parvenir à déterminer les facteurs qui conditionnent l'accès aux différentes formes du statut d'écrivain, donc le contenu implicite et explicite des définitions en présence.

Mais on peut aussi rompre le cercle en construisant un modèle du *processus de canonisation qui conduit à l'institution des écrivains*, à travers une analyse des différentes formes que le panthéon littéraire a revêtues, aux différentes époques, dans les différents *palmarès* proposés aussi bien dans des documents – manuels, morceaux choisis, etc. – que dans des monuments – portraits, statues, bustes ou médaillons de « grands hommes » (on pense à tout ce que Francis Haskell dégage du tableau de Delaroche, peint en 1837 dans l'hémicycle de l'École des beaux-arts et présentant le panthéon des artistes consacrés du moment[12]). On pourrait, en cumulant des méthodes différentes, essayer de suivre le processus de consécration dans la diversité de ses formes et de ses manifestations (inauguration de statues ou de plaques commémoratives, attribution de noms de rue, création de sociétés de commémoration, introduction dans les programmes scolaires, etc.), d'observer les fluctuations de la cote des différents auteurs (à travers des courbes de livres ou d'articles écrits à leur sujet), de dégager la logique des luttes de réhabilitation, etc. Et ce ne serait pas le moindre apport d'un tel travail que de rendre conscient le processus d'inculcation consciente ou inconsciente qui nous porte à accepter comme allant de soi la hiérarchie instituée[13].

Les luttes de définition (ou de classement) ont pour enjeu des *frontières* (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies. Définir les frontières, les défendre, contrôler les entrées, c'est défendre l'ordre établi dans le champ. En effet, l'accroissement du volume de la population des producteurs est une des médiations principales à travers lesquelles les changements externes affectent les rapports de force au sein du champ : les grands bouleversements naissent de l'irruption de nouveaux venus qui, par le seul effet de leur nombre et de leur

qualité sociale, importent des innovations en matière de produits ou de techniques de production, et tendent ou prétendent à imposer dans un champ de production qui est à lui-même son propre marché un nouveau mode d'évaluation des produits.

C'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets, fût-ce de simples réactions de résistance ou d'exclusion. Il s'ensuit que les dominants ont peine à se défendre contre la menace qu'enferme toute redéfinition du droit d'entrée explicite ou implicite sans accorder l'existence, par le fait de les combattre, à ceux qu'ils veulent exclure. Le Théâtre-Libre existe réellement dans le sous-champ théâtral dès qu'il fait l'objet des attaques des défenseurs attitrés du théâtre bourgeois – qui ont d'ailleurs effectivement contribué à en hâter la reconnaissance. Et l'on pourrait multiplier à l'infini les exemples de situations où les membres à part entière du champ sont condamnés à balancer, comme dans les affaires d'honneur et toutes les luttes symboliques, entre le coup du mépris, qui, s'il n'est pas compris, risque d'apparaître comme impuissance ou lâcheté méprisables, et la condamnation ou la dénonciation, qui, malgré qu'on en ait, enferment une forme de reconnaissance.

Une des propriétés les plus caractéristiques d'un champ est le degré auquel ses limites dynamiques, qui s'étendent aussi loin que s'étend la puissance de ses effets, sont converties en une frontière juridique, protégée par un droit d'entrée explicitement codifié, tel que la possession de titres scolaires, la réussite à un concours, etc., ou par des mesures d'exclusion et de discrimination telles que les lois visant à assurer un *numerus clausus*. Un haut degré de codification de l'entrée dans le jeu va de pair avec l'existence d'une règle du jeu explicite et d'un consensus minimal sur cette règle ; au contraire, à un degré de codification faible correspondent des états des champs où la règle du jeu est en jeu dans le jeu. Les champs littéraire ou artistique se caractérisent, à la différence notamment du champ universitaire, par un très faible degré de codification et, du même coup, par l'extrême perméabilité de leurs frontières et l'extrême diversité de la définition des *postes* qu'ils offrent et, du même coup, des principes de légitimité qui s'y affrontent : l'analyse des propriétés des agents atteste qu'ils n'exigent ni le capital économique hérité au même degré que le champ économique, ni le capital scolaire au même degré que le champ universitaire ou même des secteurs du champ du pouvoir tels que la haute fonction publique[14].

Mais, c'est parce qu'il est un de ces *lieux incertains* de l'espace social qui offrent des postes mal définis, plutôt à faire que faits et, dans cette mesure même, extrêmement élastiques et peu exigeants, et aussi des avenirs très incertains et extrêmement dispersés (à l'opposé par exemple de la fonction publique ou de l'Université), que le champ littéraire et artistique attire et accueille des agents entre eux très différents par leurs propriétés et leurs dispositions, donc leurs ambitions, et souvent assez pourvus d'assurances et de sécurités pour refuser de se contenter d'une carrière d'universitaire ou de fonctionnaire et pour affronter les risques de ce métier qui n'en est pas un.

La « profession » d'écrivain ou d'artiste est en effet une des moins codifiées qui soit ; une des moins capables aussi de définir (et de nourrir) complètement ceux qui s'en réclament, et qui, bien souvent, ne peuvent assumer la fonction qu'ils tiennent pour principale qu'à condition d'avoir une profession secondaire d'où ils tirent leur revenu principal. Mais on voit les profits subjectifs qu'offre ce double statut, l'identité proclamée permettant par exemple de se satisfaire de tous les petits métiers dits

alimentaires qui sont offerts par la profession même, comme ceux de lecteur ou de correcteur dans des maisons d'édition, ou par des institutions apparentées, journalisme, télévision, radio, etc. Ces emplois, dont les professions d'art connaissent l'équivalent, sans parler du cinéma, ont la vertu de placer leurs occupants au cœur du « milieu », là où circulent les informations qui font partie de la compétence spécifique de l'écrivain et de l'artiste, où se nouent les relations et s'acquièrent les protections utiles pour accéder à la publication, et où se conquièrent parfois les positions de pouvoir spécifique – les statuts d'éditeur, de directeur de revue, de collection ou d'ouvrages collectifs – qui peuvent servir à l'accroissement du capital spécifique, à travers la reconnaissance et les hommages obtenus de la part des nouveaux entrants en contrepartie de la publication, du parrainage, de conseils, etc.

C'est pour les mêmes raisons que le champ littéraire est si attrayant et si accueillant pour tous ceux qui possèdent toutes les propriétés des dominants *moins une,* « parents pauvres » des grandes dynasties bourgeoises[15], aristocrates ruinés ou en déclin, membres de minorités stigmatisées et rejetées des autres positions dominantes, et en particulier de la haute fonction publique, et que leur identité sociale mal assurée et contradictoire prédispose en quelque sorte à occuper la position contradictoire de dominé parmi les dominants. Ainsi, par exemple, si l'on excepte le théâtre « bourgeois » qui veut une connivence immédiate entre l'auteur et son public, la discrimination raciale est de façon très générale moins forte dans le champ intellectuel et artistique que dans les autres champs ; elle est sans doute moins forte, en tout cas, en raison du poids du style et du style de vie dans le personnage de l'écrivain ou de l'artiste, que la discrimination purement sociale (contre les provinciaux notamment) dont témoignent les innombrables manifestations du mépris de classe dans les polémiques.

L'*illusio* et l'œuvre d'art comme fétiche

Les luttes pour le monopole de la définition du mode de production culturelle légitime contribuent à reproduire continûment la croyance dans le jeu, l'intérêt pour le jeu et les enjeux, l'*illusio,* dont elles sont aussi le produit. Chaque champ produit sa forme spécifique d'*illusio,* au sens d'investissement dans le jeu qui arrache les agents à l'indifférence et les incline et les dispose à opérer les distinctions pertinentes du point de vue de la logique du champ, à distinguer ce qui est *important* (« ce qui m'importe », *interest*, par opposition à « ce qui m'est *égal* », *in-différent*). Mais il est tout aussi vrai qu'une certaine forme d'adhésion au jeu, de croyance dans le jeu et dans la valeur des enjeux, qui fait que le jeu vaut la peine d'être joué, est au principe du fonctionnement du jeu, et que la *collusion* des agents dans l'*illusio* est au fondement de la concurrence qui les oppose et qui fait le jeu lui-même. Bref, l'*illusio* est la condition du fonctionnement d'un jeu dont elle est aussi, au moins partiellement, le produit.

Cette participation intéressée au jeu s'instaure dans la relation conjoncturelle entre un habitus et un champ, deux institutions historiques qui ont en commun d'être habitées (à des discordances près) par la

même loi fondamentale ; elle est cette relation même. Elle n'a donc rien de commun avec cette émanation d'une *nature humaine* que l'on met d'ordinaire sous la notion d'intérêt.

Comme le montrent à l'évidence l'histoire et la sociologie comparée, et notamment l'analyse des sociétés précapitalistes – ou des champs de production culturelle de nos sociétés –, la forme particulière de l'*illusio* que suppose le champ économique, c'est-à-dire l'intérêt économique au sens de l'utilitarisme, et de l'économie, n'est qu'un cas particulier parmi un univers de formes d'intérêt réellement observées ; elle est à la fois la condition et le produit de l'émergence du champ économique qui se constitue en instituant en loi fondamentale la recherche de la maximisation du profit monétaire. Bien qu'elle soit une institution historique au même titre que l'*illusio* artistique, l'*illusio* économique comme intérêt pour le jeu fondé sur l'intérêt économique au sens restreint se présente avec toutes les apparences de l'universalité logique. Il faut savoir gré à Pareto d'exprimer en toute clarté cette illusion de l'universalité qui sous-tend toute la théorie économique lorsqu'il oppose les conduites qui sont « déterminées par l'usage », comme le fait de lever son chapeau en entrant dans un salon, et les conduites qui sont l'aboutissement de « raisonnements logiques » appuyés sur l'expérience, comme le fait d'acheter une grande quantité de blé [16].

Chaque champ (religieux, artistique, scientifique, économique, etc.), à travers la forme particulière de régulation des pratiques et des représentations qu'il impose, offre aux agents une forme légitime de réalisation de leurs désirs, fondée dans une forme particulière d'*illusio*. C'est dans la relation entre le système de dispositions produit en totalité ou en partie par la structure et le fonctionnement du champ et le système des potentialités objectives offertes par le champ que se définit en chaque cas le système des satisfactions (réellement) désirables et que s'engendrent les stratégies raisonnables appelées par la logique immanente du jeu (qui peuvent être accompagnées ou non d'une représentation explicite du jeu) [17].

Le producteur de la *valeur de l'œuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art *comme fétiche* en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre.

Elle doit donc prendre en compte non seulement les producteurs directs de l'œuvre dans sa matérialité (artiste, écrivain, etc.), mais aussi l'ensemble des agents et des institutions qui participent à la production de la valeur de l'œuvre à travers la production de la croyance dans la valeur de l'art en général et dans la valeur distinctive de telle ou telle œuvre d'art, critiques, historiens de l'art, éditeurs, directeurs de galeries, marchands, conservateurs de musée, mécènes, collectionneurs, membres des instances de consécration, académies, salons, jurys, etc., et l'ensemble des instances politiques et administratives compétentes en matière d'art (ministères divers – selon les époques –, Direction des

musées nationaux, Direction des beaux-arts, etc.) qui peuvent agir sur le marché de l'art, soit par des verdicts de consécration assortis ou non d'avantages économiques (achats, subventions, prix, bourses, etc.), soit par des mesures réglementaires (avantages fiscaux accordés aux mécènes ou aux collectionneurs, etc.), sans oublier les membres des institutions qui concourent à la production des producteurs (écoles des beaux-arts, etc.) et à la production de consommateurs aptes à reconnaître l'œuvre d'art comme telle, c'est-à-dire comme valeur, à commencer par les professeurs et les parents, responsables de l'inculcation initiale des dispositions artistiques[18].

C'est dire qu'on ne peut donner à la science de l'art son objet propre qu'à condition de rompre non seulement avec l'histoire traditionnelle de l'art qui succombe sans combat au « fétichisme du nom du maître » dont parlait Benjamin, mais aussi avec l'histoire sociale de l'art qui ne rompt qu'en apparence avec les présupposés de la construction d'objet la plus traditionnelle ; en effet, en se limitant à une analyse des conditions sociales de production de l'artiste singulier (saisies notamment à travers son origine sociale et sa formation), elle se laisse imposer l'essentiel du modèle traditionnel de la « création » artistique qui fait de l'artiste le producteur exclusif de l'œuvre d'art et de sa valeur – cela lors même qu'elle s'intéresse aux destinataires ou aux commanditaires de l'œuvre, mais sans jamais poser la question de leur contribution à la création de la valeur de l'œuvre et du créateur.

La croyance collective dans le jeu *(illusio)* et dans la valeur sacrée de ses enjeux est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu ; c'est elle qui est au principe du pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature (ou de la griffe), en objets *sacrés*. Pour donner une idée du travail collectif dont elle est le produit, il faudrait reconstituer la circulation des innombrables actes de crédit qui s'échangent entre tous les agents engagés dans le champ artistique, entre les artistes, évidemment, avec les expositions de groupe ou les préfaces par lesquelles les auteurs consacrés consacrent les plus jeunes qui les consacrent en retour comme maîtres ou chefs d'école, entre les artistes et les mécènes ou les collectionneurs, entre les artistes et les critiques, et en particulier les critiques d'avant-garde qui se consacrent en obtenant la consécration des artistes qu'ils défendent ou en opérant des redécouvertes ou des réévaluations d'artistes mineurs dans lesquelles ils engagent et éprouvent leur pouvoir de consécration, et ainsi de suite.

Ce qui est certain, c'est qu'il serait vain de chercher le garant ou la garantie ultimes de cette monnaie fiduciaire qu'est le pouvoir de consécration en dehors du réseau des relations d'échange à travers lequel elle se produit et circule à la fois, c'est-à-dire dans une sorte de banque centrale qui serait la caution ultime de tous les actes de crédit. Ce rôle de banque centrale a été tenu, jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, par l'Académie, détentrice du monopole de la définition légitime de l'art et de l'artiste, du *nomos*, principe de vision et de division légitime permettant de faire le départ entre l'art et le non-art, entre les « vrais » artistes, dignes d'être publiquement et officiellement exposés, et les autres, renvoyés au néant par le refus du jury. L'institutionnalisation de l'anomie qui est résultée de la constitution d'un champ d'institutions placées en situation de concurrence pour la légitimité artistique a fait disparaître la possibilité même d'un jugement en dernière instance et voué les artistes à la lutte sans fin pour un pouvoir de consécration qui ne peut plus être acquis et consacré que dans et par la lutte même.

Il s'ensuit qu'on ne peut fonder une véritable science de l'œuvre d'art qu'à condition de s'arracher à l'*illusio* et de suspendre la relation de complicité et de connivence qui lie tout homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet, mais sans oublier pour autant que cette *illusio* fait partie de la réalité même qu'il s'agit de comprendre et que l'on doit la faire entrer dans le modèle destiné à en rendre raison, ainsi que tout ce qui concourt à la produire et à l'entretenir, comme les discours critiques qui contribuent à la production de la valeur de l'œuvre d'art qu'ils paraissent enregistrer. S'il est nécessaire de rompre avec le discours de célébration qui se pense comme acte de « re-création » rééditant la « création » originelle[19], il faut se garder d'oublier que ce discours et la représentation de la production culturelle qu'il contribue à accréditer font partie de la définition complète de ce processus de production très particulier, au titre de conditions de la création sociale du « créateur » comme fétiche.

Position, disposition et prise de position

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions – par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain, ou, d'un autre point de vue, celle que repère une revue, un salon ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficientes, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle et potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mis en jeu dans le champ. Aux différentes *positions* (qui, dans un univers aussi peu institutionnalisé que le champ littéraire ou artistique[20], ne se laissent appréhender qu'à travers les propriétés de leurs occupants) correspondent des *prises de position* homologues, œuvres littéraires ou artistiques évidemment, mais aussi actes et discours politiques, manifestes ou polémiques, etc. – ce qui impose de récuser l'alternative entre la lecture interne de l'œuvre et l'explication par les conditions sociales de sa production ou de sa consommation.

En phase d'équilibre, l'*espace des positions* tend à commander l'*espace des prises de position*. C'est dans les « intérêts » spécifiques associés aux différentes positions dans le champ littéraire qu'il faut chercher le principe des prises de position littéraires (etc.), voire des prises de position politiques à l'extérieur du champ. Les historiens, qui avaient l'habitude de suivre le chemin inverse, ont fini par découvrir, avec Robert Darnton, ce qu'une révolution politique pouvait devoir aux contradictions et aux conflits de la « République des lettres »[21]. Les artistes *n'éprouvent* vraiment leur relation au

« bourgeois » qu'au travers de leur relation à l'« art bourgeois », ou, plus largement, aux agents ou aux institutions qui expriment ou incarnent la nécessité « bourgeoise » au sein même du champ, comme l'« artiste bourgeois ». Bref, les déterminations externes ne s'exercent jamais que par l'intermédiaire des forces et des formes spécifiques du champ, c'est-à-dire après avoir subi une *restructuration* d'autant plus importante que le champ est plus autonome, plus capable d'imposer sa logique spécifique, qui n'est que l'objectivation de toute son histoire dans des institutions et des mécanismes[22].

C'est donc à condition de prendre en compte la logique spécifique du champ comme espace de positions et de prises de position actuelles et potentielles (espace des possibles ou problématique) que l'on peut comprendre adéquatement la forme que les forces externes peuvent revêtir, au terme de leur retraduction selon cette logique, qu'il s'agisse des déterminations sociales opérant au travers des habitus des producteurs qu'elles ont façonnés durablement ou de celles qui s'exercent sur le champ au moment même de la production de l'œuvre, comme une crise économique ou un mouvement d'expansion, une révolution ou une épidémie[23]. Autrement dit, les déterminations économiques ou morphologiques ne s'exercent qu'au travers de la structure spécifique du champ et elles peuvent emprunter des voies tout à fait inattendues, l'expansion économique pouvant par exemple exercer ses effets les plus importants par des médiations telles que l'accroissement du volume des producteurs ou du public des lecteurs ou des spectateurs.

Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de position (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un « système » d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce « système » est la lutte même.

La correspondance entre telle ou telle position et telle ou telle prise de position ne s'établit pas directement, mais seulement par la médiation des deux systèmes de différences, d'écarts différentiels, d'oppositions pertinentes dans lesquels elles sont insérées (et l'on verra ainsi que les différents genres, styles, formes, manières, etc., sont les uns aux autres ce que sont entre eux les auteurs correspondants). Chaque prise de position (thématique, stylistique, etc.) se définit (objectivement et parfois intentionnellement) par rapport à l'univers des prises de position et par rapport à la *problématique* comme *espace des possibles* qui s'y trouvent indiqués ou suggérés ; elle reçoit sa *valeur* distinctive de la relation négative qui l'unit aux prises de position coexistantes auxquelles elle est objectivement référée et qui la déterminent en la délimitant. Il s'ensuit par exemple que le sens et la valeur d'une prise de position (genre artistique, œuvre particulière, etc.) changent automatiquement, lors même qu'elle reste identique, lorsque change l'univers des options substituables qui sont simultanément offertes au choix des producteurs et des consommateurs.

Cet effet s'exerce en priorité sur les œuvres dites classiques, qui ne cessent de changer à mesure que change l'univers des œuvres coexistantes. Cela se voit bien lorsque la simple *répétition* d'une œuvre du passé dans un champ profondément transformé produit un *effet de parodie* tout à fait automatique (au théâtre par exemple, cet effet peut obliger à marquer une légère distance à l'égard d'un texte désormais impossible à défendre tel quel). On comprend que les efforts des écrivains pour contrôler la réception de leur propre œuvre sont toujours partiellement voués à l'échec ; ne serait-ce que parce que l'effet même de leur œuvre a pu transformer les conditions de sa réception et qu'ils n'auraient pas eu à écrire nombre des choses qu'ils ont écrites et à les écrire comme ils les ont écrites – par exemple en recourant à des stratégies rhétoriques visant à « tordre le bâton dans l'autre sens » – si on leur avait accordé d'emblée ce qu'on leur accorde rétrospectivement.

On échappe ainsi à l'éternisation et à l'absolutisation qu'opère la théorie littéraire lorsqu'elle constitue en essence transhistorique d'un *genre* toutes les propriétés qu'il doit à sa position historique dans une structure (hiérarchisée) de différences. Mais on ne se condamne pas pour autant à l'immersion historiciste dans la singularité d'une situation particulière : seule en effet l'analyse comparée des variations des propriétés relationnelles qui sont imparties aux différents genres dans différents champs peut conduire aux véritables invariants, tel le fait que la hiérarchie des genres (ou, dans un autre univers, des disciplines) semble être toujours et partout un des principaux facteurs déterminants des pratiques de production et de réception des œuvres.

La science de l'œuvre d'art a donc pour objet propre *la relation entre deux structures*, la structure des relations objectives entre les positions dans le champ de production (et entre les producteurs qui les occupent) et la structure des relations objectives entre les prises de position dans l'espace des œuvres. Armée de l'hypothèse de l'homologie entre les deux structures, la recherche peut, en instaurant un va-et-vient entre les deux espaces et entre les informations identiques qui s'y trouvent proposées sous des apparences différentes, cumuler l'information que livrent *à la fois* les œuvres lues dans leurs interrelations et les propriétés des agents, ou de leurs positions, elles aussi appréhendées dans leurs relations objectives : telle stratégie stylistique peut ainsi fournir le point de départ d'une recherche sur la trajectoire de son auteur et telle information biographique inciter à lire autrement telle particularité formelle de l'œuvre ou telle propriété de sa structure.

Le principe du changement des œuvres réside dans le champ de production culturelle et, plus précisément, dans les luttes entre des agents et des institutions dont les stratégies dépendent de l'intérêt qu'ils ont, en fonction de la position qu'ils occupent dans la distribution du capital spécifique (institutionnalisé ou non), à conserver ou à transformer la structure de cette distribution, donc à perpétuer les conventions en vigueur ou à les subvertir ; mais les enjeux de la lutte entre les dominants et les prétendants, entre les orthodoxes et les hérétiques, et le contenu même des stratégies qu'ils peuvent mettre en œuvre pour faire avancer leurs intérêts, dépendent de l'espace des prises de position déjà effectuées qui, fonctionnant en tant que problématique, tend à définir l'espace des prises de position possibles, et à orienter ainsi la recherche des solutions et, par conséquent, l'évolution de la production. Et d'autre part, pour si grande que soit l'autonomie du champ, les chances de réussite des stratégies de conservation et de

subversion dépendent toujours pour une part des renforts que l'un ou l'autre camp peut trouver dans des forces externes (par exemple des nouvelles clientèles).

Les transformations radicales de l'espace des prises de position (les révolutions littéraires ou artistiques) ne peuvent résulter que de transformations des rapports de force constitutifs de l'espace des positions qui sont elles-mêmes rendues possibles par la rencontre entre les intentions subversives d'une fraction des producteurs et les attentes d'une fraction du public (interne et externe), donc par une transformation des rapports entre le champ intellectuel et le champ du pouvoir. Lorsqu'un nouveau groupe littéraire ou artistique s'impose dans le champ, tout l'espace des positions et l'espace des possibles correspondants, donc toute la problématique, s'en trouvent transformés : avec son accès à l'existence, c'est-à-dire à la différence, c'est l'univers des options possibles qui se trouve modifié, les productions jusque-là dominantes pouvant, par exemple, être renvoyées au statut de produit déclassé ou classique.

L'espace des possibles

La relation entre les positions et les prises de position n'a rien d'un rapport de détermination mécanique. Entre les unes et les autres s'interpose, en quelque sorte, l'espace des possibles, c'est-à-dire l'espace des prises de position réellement effectuées tel qu'il apparaît lorsqu'il est perçu au travers des catégories de perception constitutives d'un certain habitus, c'est-à-dire comme un espace orienté et gros des prises de position qui s'y annoncent comme des potentialités objectives, des choses « à faire », « mouvements » à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à « dépasser », etc.

Pour saisir l'effet de l'espace des possibles, qui agit comme révélateur des dispositions, il suffit, procédant à la façon des logiciens qui admettent que chaque individu a ses « contreparties » dans d'autres mondes possibles sous la forme de l'ensemble des hommes qu'il aurait été si le monde avait été différent, d'imaginer ce qu'auraient pu être les Barcos, Flaubert ou Zola s'ils avaient trouvé dans un autre état du champ une occasion différente de déployer leurs dispositions[24]. C'est ce que l'on fait spontanément lorsque, à propos d'une œuvre de musique ancienne, on se demande s'il est plus logique d'employer le clavecin, instrument pour lequel elle a été conçue, ou de lui substituer le piano parce que la « contrepartie » de l'auteur qui aurait composé dans un monde comportant cet instrument aurait employé le piano ; sachant bien que, écrivant pour cet instrument, ce compositeur possible n'aurait sans doute pas actualisé de la même manière ses intentions, qui auraient elles-mêmes été autres.

L'héritage accumulé par le travail collectif se présente ainsi à chaque agent comme un espace de possibles, c'est-à-dire comme un ensemble de *contraintes* probables qui sont la condition et la contrepartie d'un ensemble d'usages *possibles*. A ceux qui pensent par alternatives simples, il faut rappeler qu'en ces matières la liberté absolue, qu'exaltent les défenseurs de la spontanéité créatrice,

n'appartient qu'aux naïfs et aux ignorants. C'est une seule et même chose que d'entrer dans un champ de production culturelle, en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un *code spécifique* de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini des *libertés sous contraintes* et des *potentialités objectives* qu'il propose, problèmes à résoudre, possibilités stylistiques ou thématiques à exploiter, contradictions à dépasser, voire ruptures révolutionnaires à opérer[25].

Pour que les audaces de la recherche novatrice ou révolutionnaire aient quelques chances d'être conçues, il faut qu'elles existent à l'état potentiel au sein du système des possibles déjà réalisés, comme des *lacunes structurales* qui paraissent attendre et appeler le remplissement, comme des directions potentielles de développement, des voies possibles de recherche. Plus, il faut qu'elles aient des chances d'être reçues[26], c'est-à-dire acceptées et reconnues comme « raisonnables », au moins par un petit nombre de gens, ceux-là mêmes qui auraient sans doute pu les concevoir[27]. De même que les goûts (réalisés) des consommateurs sont pour une part déterminés par l'état de l'offre (en sorte que, comme l'a montré Haskell, tout changement important de la nature et du nombre des œuvres offertes contribue à déterminer un changement des préférences manifestées), de même, tout acte de production dépend pour une part de l'état de l'espace des productions possibles qui se livre concrètement à la perception sous la forme d'alternatives pratiques entre des projets concurrents et plus ou moins complètement incompatibles (des noms propres ou des concepts en -isme), chacun de ces projets constituant de ce fait une mise en question pour les défenseurs de tous les autres.

Cet espace des possibles s'impose à tous ceux qui ont intériorisé la logique et la nécessité du champ comme une sorte de *transcendantal historique*, un système de catégories (sociales) de perception et d'appréciation, de conditions sociales de possibilité et de légitimité qui, comme les concepts de genres, d'écoles, de manières, de formes, définissent et délimitent l'univers du pensable et de l'impensable, c'est-à-dire à la fois l'univers fini des potentialités susceptibles d'être pensées et réalisées au moment considéré – liberté – et le système des contraintes à l'intérieur desquelles se détermine ce qui est à faire et à penser – nécessité. Véritable *ars obligatoria*, comme disait la scolastique, il définit, à la façon de la grammaire, l'espace de ce qui est possible, concevable, dans les limites d'un certain champ, constituant chacun des « choix » opérés (en matière de mise en scène par exemple) comme une *option* grammaticalement conforme (par opposition aux choix qui font dire de leur auteur qu'« il fait n'importe quoi ») ; mais il est aussi un *ars inveniendi* qui permet d'inventer une diversité de solutions acceptables dans les limites de la grammaticalité (on n'a pas encore épuisé les possibilités inscrites dans la grammaire de la mise en scène instituée par Antoine). Par là, il est sans doute ce par quoi tout producteur culturel est irrémédiablement situé et daté en tant qu'il participe de la *même problématique* que l'ensemble de ses contemporains (au sens sociologique). Il n'y a pas de Nouveau Roman pour Diderot, même si Robbe-Grillet peut, par une projection anachronique de son espace des possibles, en trouver une anticipation dans *Jacques le Fataliste*.

Du fait que le système de schèmes de pensée qui est pour une part le produit de l'intériorisation des oppositions constitutives de la structure du champ est commun à l'ensemble des participants et aussi à une partie plus ou moins large du public (sous forme notamment d'oppositions fonctionnant comme principes

de vision et de division, de marquage, de découpage et de cadrage), il procure une forme d'objectivité dotée de la nécessité transcendante des évidences partagées, c'est-à-dire admises universellement (dans les limites du champ) comme allant de soi[28].

Il est certain que, au moins dans le secteur de la production pour producteurs, et sans doute au-delà, l'intérêt proprement stylistique ou thématique de tel ou tel choix et tous les enjeux purs, c'est-à-dire purement internes, de la recherche proprement esthétique (ou, ailleurs, scientifique) *masquent*, aux yeux mêmes de ceux qui font ces choix, les profits matériels ou symboliques qui leur sont associés (au moins à terme) et qui ne se présentent qu'exceptionnellement comme tels, dans la logique du calcul cynique. Les schèmes de perception et d'appréciation spécifiques qui structurent la perception du jeu et des enjeux et qui reproduisent dans leur logique propre les divisions fondamentales de l'espace des positions (par exemple art « pur »/art « commercial », « bohème »/« bourgeois », « rive gauche »/« rive droite », etc.), ou encore la division en genres[29], déterminent les positions qui apparaissent comme acceptables ou attirantes (dans la logique de la vocation), ou au contraire comme impossibles, inaccessibles, ou inacceptables (il en va à peu près de même des « disciplines » universitaires ou des « spécialités » scientifiques).

On ne peut rendre raison complètement de la correspondance, étonnamment étroite, qui s'établit à un moment donné entre l'espace des positions et l'espace des dispositions de ceux qui les occupent qu'à condition de prendre en compte à la fois ce que sont, à ce moment, et aussi aux différents tournants critiques de chacune des carrières artistiques (etc.), l'espace des possibilités offertes – c'est-à-dire les différents genres, écoles, styles, formes, manières, sujets, etc. –, considérées tant dans leur logique interne que dans la valeur sociale qui est attachée à chacune d'elles du fait de sa position dans l'espace correspondant, et les catégories de perception et d'appréciation socialement constituées que les différents agents ou classes d'agents lui appliquent.

Ainsi, la poésie telle qu'elle se présente devant un jeune prétendant des années 1880 n'est pas ce qu'elle était en 1830, ni même en 1848, et moins encore ce qu'elle sera en 1980 : c'est d'abord une position élevée dans la hiérarchie des métiers littéraires, qui procure à ses occupants, par une sorte d'*effet de caste*, l'assurance, au moins subjective, d'une supériorité d'essence par rapport à tous les autres écrivains, le dernier des poètes (symbolistes notamment) se percevant comme supérieur au premier des romanciers (naturalistes)[30] ; c'est aussi un ensemble de figures exemplaires – Lamartine, Hugo, Gautier, etc. – qui ont contribué à composer et à imposer le personnage et le rôle, et dont les œuvres et leurs présupposés (l'identification romantique de la poésie au lyrisme par exemple) définissent les *repères* par rapport auxquels tous devront se situer ; ce sont des représentations normatives – celle de l'artiste « pur », indifférent au succès et aux verdicts du marché – et des mécanismes qui, par leurs sanctions, les soutiennent et leur donnent une efficacité réelle ; c'est enfin l'état des possibilités stylistiques, l'usure de l'alexandrin, les audaces métriques de la génération romantique déjà banalisées, etc., qui orientent la recherche de formes nouvelles.

Il serait tout à fait injuste et vain d'essayer de récuser cette exigence de reconstitution au nom du fait, peu discutable, qu'elle est difficile à réaliser pratiquement. Le progrès scientifique peut consister, en

certains cas, à déterminer les présupposés et les pétitions de principe qu'engagent implicitement les travaux irréprochables parce que irréfléchis de la « science normale » et à proposer des programmes pour tenter de résoudre les questions que la recherche ordinaire tient pour résolues, faute simplement de les poser. En fait, à condition d'y être attentif, on trouve des témoignages nombreux des représentations de l'espace des possibles : c'est, par exemple, l'image des grands devanciers par rapport auxquels on se pense et on se définit, comme les figures complémentaires de Taine et Renan pour telle génération de romanciers et de chercheurs, ou les personnages antagonistes de Mallarmé et Verlaine pour toute une génération de poètes ; c'est, plus simplement, la représentation exaltée du métier d'écrivain ou d'artiste qui peut orienter les aspirations de toute une époque : « La nouvelle génération littéraire grandissait toute pénétrée de l'esprit de 1830. Les vers de Hugo et de Musset, les pièces d'Alexandre Dumas et d'Alfred de Vigny circulaient dans les collèges malgré l'hostilité de l'Université ; un nombre infini de romans du Moyen Age, de confessions lyriques, de vers désespérés, se confectionnaient à l'ombre des pupitres[31]. » Et il faut citer encore ce passage de *Manette Salomon* où les Goncourt suggèrent que ce qui attire et fascine dans la profession d'artiste, c'est moins l'art lui-même que la vie d'artiste (selon une logique qui s'observe aujourd'hui dans la diffusion différentielle de la figure de l'intellectuel) : « Au fond, Anatole était bien moins appelé par l'art qu'il n'était attiré par la vie d'artiste. Il rêvait l'atelier. Il y aspirait avec les imaginations du collège et les appétits de sa nature. Ce qu'il y voyait, c'était ces horizons de la Bohème qui enchantent, vus de loin : le roman de la Misère, le débarras du lien et de la règle, la liberté, l'indiscipline, le débraillé de la vie, le hasard, l'aventure, l'imprévu de tous les jours, l'échappée de la maison rangée et ordonnée, le sauve-qui-peut de la famille et de l'ennui de ses dimanches, la blague du bourgeois, tout l'inconnu de volupté du modèle de femme, le travail qui ne donne pas de mal, le droit de se déguiser toute l'année, une sorte de carnaval éternel ; voilà les images et les tentations qui se levaient pour lui de la carrière rigoureuse et sévère de l'art[32]. » Si ces informations, et tant d'autres pareilles, dont les textes sont pleins, ne sont pas lues comme telles, c'est que la *disposition littéraire* tend à déréaliser et à déshistoriciser tout ce qui évoque les réalités sociales : ce traitement neutralisant réduit au statut d'anecdotes obligées de l'enfance et de l'adolescence littéraires des témoignages authentiques sur l'expérience d'un milieu et d'une époque ou sur des institutions historiques – salons, cénacles, bohème, etc. –, et inhibe l'étonnement qu'ils devraient susciter.

Ainsi, le champ des prises de position possibles s'offre au *sens du placement* (au double sens) sous la forme d'une certaine structure de probabilités, de profits ou de pertes probables, tant sur le plan matériel que sur le plan symbolique. Mais cette structure comporte toujours une part d'indétermination, liée notamment au fait que, surtout dans un champ aussi peu institutionnalisé, les agents, pour si strictes que soient les nécessités inscrites dans leur position, disposent toujours d'une marge objective de liberté (qu'ils peuvent ou non saisir selon leurs dispositions « subjectives ») et que ces libertés s'additionnent dans le jeu de billard des interactions structurées, ouvrant ainsi une place, surtout dans les périodes de crise, pour des stratégies capables de subvertir la distribution établie des chances et des profits à la faveur de la marge de manœuvre disponible.

C’est dire que les lacunes structurales d’un système des possibles qui n’est sans doute jamais donné comme tel dans l’expérience subjective des agents (contrairement à ce que pourrait faire croire la reconstruction *ex post*) ne peuvent être comblées par la vertu magique d’une sorte de tendance du système à l’autocomplétion : l’appel qu’elles enferment n’est jamais entendu que de ceux qui, du fait de leur position dans le champ, de leur habitus et du rapport (souvent de discordance) entre les deux, sont assez libres à l’égard des contraintes inscrites dans la structure pour être en mesure d’appréhender comme étant leur affaire propre une virtualité qui, en un sens, n’existe que pour eux. Ce qui donne à leur entreprise, après coup, les apparences de la prédestination.

Structure et changement : luttes internes et révolution permanente

Issus de la structure même du champ, c’est-à-dire des oppositions synchroniques entre les positions antagonistes (dominant/dominé, consacré/novice, orthodoxe/hérétique, vieux/jeune, etc.), les changements qui surviennent continuellement au sein du champ de production restreinte sont largement indépendants dans leur principe des changements externes qui peuvent sembler les déterminer parce qu’ils les accompagnent chronologiquement (et cela, même s’ils doivent pour une part leur succès ultérieur à cette rencontre « miraculeuse » entre séries causales – grandement – indépendantes).

Tout changement survenant dans un espace de positions objectivement définies par l’écart qui les sépare détermine un changement généralisé. Ce qui signifie qu’il n’y a pas à chercher un lieu privilégié du changement. Il est vrai que l’initiative du changement revient presque par définition aux nouveaux entrants, c’est-à-dire aux plus jeunes, qui sont aussi les plus démunis de capital spécifique, et qui, dans un univers où exister c’est différer, c’est-à-dire occuper une position distincte et distinctive, n’existent que pour autant que, sans avoir besoin de le vouloir, ils parviennent à affirmer leur identité, c’est-à-dire leur différence, à la faire connaître et reconnaître (« se faire un nom »), en imposant des modes de pensée et d’expression nouveaux, en rupture avec les modes de pensée en vigueur, donc voués à déconcerter par leur « obscurité » et leur « gratuité ».

Du fait que les prises de position se définissent, pour une grande part, négativement, dans la relation avec d’autres, elles restent souvent presque vides, réduites à un parti pris de défi, de refus, de rupture : les écrivains les plus « jeunes » structuralement (qui peuvent être à peu près aussi vieux biologiquement que les « anciens » qu’ils prétendent dépasser), c’est-à-dire les moins avancés dans le processus de légitimation, refusent ce que sont et font leurs devanciers plus consacrés, tout ce qui définit à leurs yeux la « vieillerie », poétique ou autre (et qu’ils livrent parfois à la *parodie*), et affectent aussi de repousser toutes les marques de *vieillissement social*, à commencer par les signes de consécration interne (académie, etc.) ou externe (succès) ; de leur côté, les auteurs consacrés voient dans le caractère

volontariste et forcé de certaines intentions de dépassement les indices indiscutables d'une « prétention gigantesque et vide », comme disait Zola. Et de fait, plus on avance dans l'histoire, c'est-à-dire dans le processus d'autonomisation du champ, plus les manifestes (il suffit de penser au *Manifeste du surréalisme*) tendent à se réduire à des manifestations pures de la différence (sans qu'on puisse en conclure pour autant qu'ils sont inspirés par la recherche cynique de la distinction)[33].

Comment ne pas reconnaître l'effet de la nécessité de se démarquer pour exister dans le fait que Breton – mais on pourrait multiplier les exemples – préfère la rupture avec la NRF des Gide et Valéry à l'annexion, qui est la contrepartie du parrainage et des protections, ou qu'il affirme impitoyablement sa différence dans ses rapports avec les groupes concurrents comme celui de Tzara ou celui de Goll et Dermée, qui revendiquent aussi pour leur mouvement le nom de surréalisme[34] ? Dès qu'elle parvient à occuper une position distincte, reconnaissable, dans l'espace historiquement constitué des œuvres coexistantes, et par là concurrentes, qui dessinent, dans leurs relations mutuelles, l'espace des prises de positions possibles, prolongements, dépassements, ruptures, l'œuvre connue et reconnue situe les autres, par une évaluation en acte qui détermine l'évolution de leur *valeur distinctive*.

Il faudrait refaire, dans cette perspective, l'histoire des mouvements poétiques qui se sont dressés tour à tour contre les incarnations successives de la figure exemplaire du poète, Lamartine, Hugo, Baudelaire ou Mallarmé, et, en s'appuyant sur les grands textes constitutifs et législatifs, préfaces, programmes ou manifestes, essayer de redécouvrir la configuration objective de l'espace des formes et des figures possibles ou impossibles telle qu'elle se présentait devant chacun des grands novateurs et la représentation que chacun d'eux se faisait de sa mission révolutionnaire, formes à détruire, sonnets, alexandrins, poème et « ronron poétique », figures de rhétorique à démolir, comparaison, métaphore, contenus et sentiments à bannir, lyrisme, effusion, psychologie. Tout se passe comme si, en expulsant hors de l'univers de la poésie légitime les procédés dont le caractère conventionnel se dénonce sous l'effet de l'usure, chacune de ces révolutions contribuait à une sorte d'analyse historique du langage poétique, qui tend à isoler les procédés et les effets les plus spécifiques, comme la rupture du parallélisme phonosémantique[35].

L'histoire du roman, au moins depuis Flaubert, peut aussi être décrite comme un long effort pour « tuer le romanesque[36] », selon le mot d'Edmond de Goncourt, c'est-à-dire pour purifier le roman de tout ce qui semble le définir, l'intrigue, l'action, le héros : cela depuis Flaubert et le rêve du « livre sur rien » ou les Goncourt et l'ambition d'un « roman sans péripéties, sans intrigue, sans bas amusements[37] » jusqu'au « Nouveau Roman » et la dissolution du récit linéaire et, chez Claude Simon, la recherche d'une composition quasi picturale (ou musicale), fondée sur les retours périodiques et les correspondances internes d'un nombre limité d'éléments narratifs, situations, personnages, lieux, actions, plusieurs fois repris, par modifications ou modulations.

Ce roman « pur » appelle de toute évidence une lecture nouvelle, jusque-là réservée à la poésie, dont la limite « idéale » est l'exercice scolastique de déchiffrement ou de recréation fondé sur la lecture réitérée. En fait, l'écriture ne peut incorporer l'attente d'une lecture aussi exigeante que parce qu'elle se produit dans un champ où sont réalisées les conditions de félicité de cette demande : le roman « pur » est

le produit d'un champ dans lequel la frontière tend à s'abolir entre le critique et l'écrivain qui ne fait si bien la théorie de ses romans que parce qu'une pensée réflexive et critique du roman et de son histoire est à l'œuvre dans ses romans, rappelant sans cesse leur statut de fiction[38]. Sans multiplier à l'infini les exemples de ce dédoublement réflexif, on pourrait, en remontant plus loin dans le temps, le déceler encore au cœur du *Manifeste dada*, discours paradoxal qui veut être à la fois ce qu'il est, c'est-à-dire un manifeste, et une réflexion critique sur ce qu'il est, un antimanifeste, un manifeste autodestructif[39].

De même, René Leibowitz décrit l'œuvre révolutionnaire de Schoenberg, Berg et Webern comme le produit de la prise de conscience et de la mise en œuvre systématique et, selon son expression, « ultra-conséquente », des principes inscrits à l'état implicite dans toute la tradition musicale, encore présente tout entière en des œuvres qui la dépassent en l'accomplissant sur un autre mode : il observe ainsi que, s'emparant de l'accord de neuvième, que les musiciens romantiques n'utilisaient encore que très rarement, et dans la position fondamentale, Schoenberg « décide consciemment d'en tirer toutes les conséquences » et de l'employer dans tous les renversements possibles. Et il note de même : « C'est maintenant la prise de conscience totale du principe compositionnel fondamental qui, implicite dans toute l'évolution antérieure de la polyphonie, devient explicite pour la première fois dans l'œuvre de Schoenberg : c'est le principe du *développement perpétuel*[40]. » Enfin, résumant les principales acquisitions de Schoenberg, il conclut : « Tout cela, en somme, ne fait que consacrer de façon plus franche et plus systématique un état de choses qui, sous une forme moins franche et moins systématique, existait déjà dans les dernières œuvres tonales de Schoenberg lui-même et, jusqu'à un certain point, dans certaines œuvres de Wagner[41]. » Comment ne pas reconnaître là une logique qui a trouvé son expression la plus exemplaire dans le cas des mathématiques ? Celle qui, comme l'ont montré Daval et Guilbaud à propos notamment du raisonnement par récurrence, « sorte de raisonnement sur le raisonnement ou de raisonnement au second degré[42] », porte le mathématicien à travailler sans cesse sur le produit du travail des mathématiciens antérieurs, objectivant des opérations déjà présentes dans leur œuvre, mais à l'état implicite.

Réflexivité et « naïveté »

L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi d'un mouvement vers une plus grande *réflexivité*, qui conduit chacun des « genres » à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés : et il est de plus en plus fréquent que l'œuvre d'art, *vanitas* qui se dénonce comme telle, inclue une sorte de dérision d'elle-même. En effet, à mesure que le champ se ferme sur soi, la maîtrise pratique des acquis spécifiques de toute l'histoire du genre qui sont objectivés dans les œuvres passées et enregistrés, codifiés, canonisés par tout un corps de professionnels de la conservation et de la célébration, historiens de l'art et de la

littérature, exégètes, analystes, fait partie des conditions d'entrée dans le champ de production restreinte. L'histoire du champ est réellement irréversible ; et les produits de cette histoire relativement autonome présentent une forme de *cumulativité*.

Paradoxalement, la présence du passé spécifique n'est jamais aussi visible que chez les producteurs d'avant-garde qui sont déterminés par le passé jusque dans leur intention de le dépasser, elle-même liée à un état de l'histoire du champ : si le champ a une histoire orientée et cumulative, c'est que l'intention même de *dépassement* qui définit en propre l'avant-garde est elle-même l'aboutissement de toute une histoire et qu'elle est inévitablement située par rapport à ce qu'elle prétend dépasser, c'est-à-dire par rapport à toutes les activités de dépassement qui sont passées dans la structure même du champ et dans l'espace des possibles qu'il impose aux nouveaux entrants. C'est dire que ce qui advient dans le champ est de plus en plus lié à l'histoire spécifique du champ, donc de plus en plus difficile à *déduire* directement de l'état du monde social au moment considéré. C'est la logique même du champ qui tend à sélectionner et à consacrer toutes les ruptures légitimes avec l'histoire objectivée dans la structure du champ, c'est-à-dire celles qui sont le produit d'une disposition formée par l'histoire du champ et informée de cette histoire, donc inscrite dans la continuité du champ.

Ainsi, toute l'histoire du champ est immanente à chacun de ses états et pour être à la hauteur de ses exigences objectives, en tant que producteur mais aussi en tant que consommateur, il faut *posséder* une maîtrise pratique ou théorique de cette histoire et de l'espace des possibles dans lequel elle se survit. Le droit d'entrée que doit acquitter tout nouvel entrant n'est autre que la maîtrise de l'ensemble des acquis qui fondent la *problématique en vigueur*. Toute interrogation surgit d'une tradition, d'une maîtrise pratique ou théorique de l'*héritage* qui est inscrit dans la structure même du champ, comme un *état de choses*, dissimulé par son évidence même, qui délimite le pensable et l'impensable et qui ouvre l'espace des questions et des réponses possibles. Cela se voit particulièrement bien que dans le cas des sciences les plus avancées, où la maîtrise des théories, des méthodes et des techniques est la condition de l'accès à l'univers des problèmes que les professionnels s'accordent pour considérer comme intéressants ou importants.

Paradoxalement, la communication entre les professionnels et les profanes n'est sans doute jamais aussi difficile que dans le cas des sciences sociales, où la barrière à l'entrée est socialement moins visible : l'ignorance de la problématique spécifique qui s'est historiquement constituée dans le champ et par rapport à laquelle les solutions proposées par le spécialiste prennent leur sens conduit à traiter les analyses scientifiques comme des réponses à des questions du sens commun, à des interrogations pratiques, éthiques ou politiques, c'est-à-dire comme des *opinions*, des « attaques » le plus souvent (en raison de l'effet de dévoilement qu'elles produisent). Cette *allodoxia* structurale est encouragée par le fait que l'on trouve toujours, au sein même du champ, des « naïfs » (pas nécessairement innocents), qui, faute de détenir les moyens théoriques et techniques de maîtriser la problématique en vigueur, importent dans le champ des problèmes sociaux à l'état brut, sans leur faire subir la transmutation nécessaire pour les constituer comme problèmes sociologiques, conférant ainsi une ratification apparente à la

problématique endoxique – le plus souvent politique – que les profanes projettent sur les productions scientifiques.

Dans le champ artistique parvenu à un stade avancé de son évolution, il n'y a pas de place pour ceux qui ignorent l'histoire du champ et tout ce qu'elle a engendré, à commencer par un certain rapport, tout à fait paradoxal, au legs de l'histoire. C'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance de la logique du jeu désigne comme des « naïfs ». Pour en convaincre, il suffit de comparer méthodiquement cette sorte de « peintre objet » qu'est le Douanier Rousseau, entièrement « fait » par le champ dont il est le jouet, et celui qui aurait pu le « découvrir » (il fut l'inventeur de Brisset, qu'il appelait « le Douanier Rousseau de la philologie »), Marcel Duchamp, créateur d'un art de « peindre » impliquant non seulement l'art de produire une œuvre, mais l'art de *se produire* comme peintre. Sans oublier que ces deux personnages, dotés de propriétés si antithétiques qu'aucun biographe ne songerait à les rapprocher, ont au moins en commun de n'exister comme peintres pour la postérité que par l'effet de la logique tout à fait particulière d'un champ parvenu à un haut degré d'autonomie et habité par une tradition de rupture permanente avec la tradition esthétique.

Le Douanier Rousseau n'a pas de « biographie », au sens d'histoire de vie digne d'être racontée et transcrite[43] : petit fonctionnaire rangé, amoureux d'Eugénie Léonie V., vendeuse à « L'Économie ménagère », il n'a pour clients que des « gens modestes qui n'accordaient que peu de valeur à ses tableaux » ; autant de traits qui ont des airs de parodie et qui font de ce personnage de Courteline ou de Labiche la victime désignée des scènes cruelles de consécration burlesque que montaient ses « amis », peintres – comme Picasso – ou poètes – comme Apollinaire –, et dont le caractère parodique ne lui échappait sans doute pas complètement[44]. Sans histoire, il est aussi dépourvu de culture et de métier : il fait ses débuts à quarante-deux ans et il doit en fait à l'Exposition universelle de 1889 l'essentiel de sa formation esthétique ; les choix qu'il opère, tant dans le sujet que dans la manière, apparaissent comme la réalisation d'une « esthétique » populaire ou petite-bourgeoise – celle qui s'exprime dans la production photographique ordinaire –, mais orientée par l'intention profondément allodoxique d'un admirateur des peintres académiques, Clément, Bonnat, Jérôme, dont il croit imiter les scènes mythologiques et allégoriques, *La Lionne rencontrant un jaguar*, *L'Amour dans la cage des fauves*, *Saint Jérome endormi sur un lion*. (Ces admirations académiques ne sont sans doute pas sans lien avec les études secondaires commencées, c'est-à-dire précocement *interrompues*, du Douanier[45].)

On a souvent dit que Rousseau « copiait » ses œuvres, ou qu'il se servait du pantographe pour produire des dessins qu'il s'attachait ensuite à « colorier », selon la technique des images à colorier des livres d'enfant. On a aussi repéré nombre des « originaux » de ses « copies » dans des publications populaires, magazines illustrés, illustrations de feuilletons (notamment *La Guerre*), albums pour enfants, photographies (notamment *Les Artilleurs* du Guggenheim Museum, *Une Noce à la campagne*, *La Carriole du père Juniet*[46]). Mais on a moins vu que l'ensemble des traits thématiques et stylistiques les plus caractéristiques de son œuvre sont ceux de l'« esthétique » qui s'exprime dans la pratique photographique des classes populaires ou de la petite-bourgeoisie : souvent placés au centre de l'image,

selon une frontalité rigide et parfois brutale (*Jeune Fille en rose*, Philadelphie), les personnages sont dotés de tous les emblèmes et les symboles de leur état, qui, avec la légende, à peu près toujours présente, doivent donner la raison d'être du tableau. Ainsi, comme dans la photographie populaire qui consacre la rencontre entre un lieu emblématique et un personnage, dans le tableau « naïvement » intitulé *Moi-même* le peintre est pourvu de tous les attributs de sa fonction, palette, pinceaux, béret, et Paris est désigné par tous les symboles propres à en permettre l'identification, ponts sur la Seine, tour Eiffel. Les moments qu'il fixe sont les dimanches de la vie petite-bourgeoise, et ses personnages, pourvus de tous les accessoires inévitables de la fête, faux cols impeccables, moustaches luisantes de cosmétique, redingotes noires, prennent la pose devant le photographe chargé de solenniser les moments solennels où se confirment ou créent des rapports sociaux. Des rapports qu'il s'agit de rendre visibles en les symbolisant : dans *Une Noce à la campagne*, les mains (difficiles à traiter) sont cachées, sauf celle de la mariée qui serre celle du marié. Même lorsqu'il copie un modèle emprunté à la tradition savante, le Douanier réintroduit sa vision « fonctionnaliste ». Ainsi, dans *Heureux Quatuor*, Rousseau fait subir un changement de statut fonctionnel aux différents éléments, l'homme, la femme, l'angelot, l'animal, qu'il a prélevés, comme le montre Dora Vallier, dans *L'Innocence* de Jérôme : l'angelot participe à la scène et la biche est devenue un chien, symbole de fidélité qui s'imposait dans cette allégorie de l'amour[47]. Et ces emprunts furtifs sont d'un plagiaire bricoleur qui ignore tout des appropriations discrètement parodiques et subtilement distanciées que pratiquent volontiers les plus raffinés de ses contemporains.

Cela dit, ces produits d'une intention artistique typique de l'« esthétique » populaire introduisent, du fait même de leur « naïveté », un *écart*, propre à séduire les artistes les plus avancés : « J'aimais, dit Rimbaud, les peintures idiotes, dessus de porte, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, refrains naïfs, rythmes naïfs[48]. » Et, de fait, selon une logique qui trouvera sa limite avec les productions rassemblées sous le nom d'art brut, sorte d'*art naturel* qui n'existe comme tel que par un décret *arbitraire* des plus raffinés, le Douanier Rousseau, comme tous les « artistes naïfs », peintres du dimanche nés de la retraite et des congés payés, est littéralement *créé* par le champ artistique. Créateur créature qu'il faut produire en tant que créateur légitime, sous la forme du personnage du Douanier Rousseau, pour légitimer son produit[49], il offre au champ, sans le savoir, une occasion de réaliser certaines des possibilités qui s'y trouvaient objectivement inscrites : « S'il avait vécu vingt-cinq ans plus tôt, c'est-à-dire si, au lieu de mourir en 1910, il était mort en 1884, avant la fondation du Salon des indépendants, nous n'aurions rien su de lui[50]. » Les critiques et les artistes ne peuvent faire accéder à l'existence picturale ce « peintre » qui ne doit rien à l'histoire de la peinture – et qui, comme le dit Dora Vallier, « bénéficie d'une révolte esthétique qu'il ne voit même pas » – qu'en lui appliquant un regard historique qui le situe dans l'espace des possibles artistiques, évoquant à son propos des œuvres ou des auteurs sans doute inconnus de lui et, en tout cas, profondément étrangers à ses intentions, images d'Épinal, tapisserie de Bayeux, Paolo Uccello ou les Hollandais. De même, les « théoriciens » de l'art brut ne peuvent constituer les productions artistiques des enfants ou des schizophrènes comme une forme limite de l'art pour l'art, par une sorte de contresens absolu, que parce qu'ils ignorent qu'elles ne peuvent apparaître comme telles qu'à un œil produit, comme le leur, par le champ artistique, donc habité par

l'histoire de ce champ[51] : c'est toute l'histoire du champ artistique qui détermine (ou rend possible) la démarche essentiellement contradictoire et nécessairement vouée à l'échec par laquelle ils visent à constituer des artistes contre la définition historique de l'artiste. Cet art brut, c'est-à-dire naturel, non cultivé, n'exerce une telle fascination que pour autant que l'acte créateur du « découvreur » hautement cultivé qui le fait exister comme tel parvient à s'oublier et à se faire oublier (tout en s'affirmant comme une des formes suprêmes de la liberté « créatrice ») : ainsi constitué en art sans artiste, art nature, surgi d'un don de la nature, il procure le sentiment d'une nécessité miraculeuse, à la façon d'une Iliade écrite par un singe dactylographe, fournissant ainsi sa justification suprême à l'idéologie charismatique du créateur incréé. Il est significatif que les plus conséquents, donc les plus inconséquents, de ces théoriciens de la culture naturelle (Roger Cardinal par exemple) fassent de l'absence de toute relation avec le champ artistique, et notamment de tout apprentissage, le critère le plus décisif de l'appartenance à l'art brut (ne répondent complètement à ce critère que les peintres schizophrènes, et quelques personnages extraordinaires, tel Sottie Wilson – né en 1890 –, marchand ambulant qui se découvre sur le tard une vocation de dessinateur et qui, accroché dans les galeries et les musées d'art moderne de New York, Londres et Paris, poursuivi par les experts, veut rester en marge et descend vendre dans la rue des peintures que les galeries vendent deux cents fois plus cher).

Ce n'est pas par hasard que l'histoire du champ artistique offre à la fois, presque simultanément, le paradigme du peintre « naïf » et son inverse absolu, tout aussi paradigmatique, le peintre « roué » par excellence, Marcel Duchamp. Issu d'une famille d'artistes – son grand-père maternel, Émile-Frédéric Nicolle, est peintre et graveur, son frère aîné est le peintre Jacques Villon, son autre frère, Raymond Duchamp-Villon, est un sculpteur cubiste, l'aînée de ses sœurs est peintre –, Marcel Duchamp est dans le champ artistique comme un poisson dans l'eau. En 1904, après avoir obtenu son baccalauréat – titre rare parmi les peintres de l'époque –, il se rend à Paris chez son frère Jacques, fréquente l'académie Julian, hante les réunions de peintres et d'écrivains d'avant-garde qui se tiennent chez Raymond, et, à vingt ans, il a essayé tous les styles. Rompant continûment avec les conventions, s'agirait-il de celles de l'avant-garde, comme le refus du nu chez les cubistes (avec son *Nu descendant un escalier*), il ne cesse d'affirmer sa volonté d'« aller plus loin », de dépasser toutes les tentatives passées et présentes, dans une sorte de révolution permanente.

Mais il s'agit, dans son cas, d'une intention consciente et armée, parce que fondée sur la connaissance directe de toutes les tentatives passées et présentes, celle de réhabiliter la peinture, en se débarrassant de l'« aspect physique », « strictement rétinien », pour « recréer des idées » (d'où l'importance des titres). « J'en ai marre, disait-il, de l'expression "bête comme un peintre" », et il invoque souvent, pour échapper aux « platitudes de café et d'atelier », l'espace à quatre dimensions et la géométrie non euclidienne. Connaissant le jeu sur le bout du doigt, il produit des objets dont la production comme œuvres d'art suppose la production du producteur comme artiste : il invente le *ready-made*, cet objet manufacturé promu à la dignité d'objet d'art par un coup de force symbolique de l'artiste, souvent signifié par un calembour. Pour le familier de Brisset et de Roussel, le calembour, sorte de *ready-made* verbal, révèle des relations de sens inattendues entre des mots ordinaires, comme le *ready-made* révèle

des aspects cachés des objets en les isolant du contexte familier dont ils tiennent leur signification et leur fonction coutumières.

Il est significatif que, au moment même où Duchamp en fait un parti artistique, le calembour, qui est un des traits les plus typiques de la culture bohème (le philosophe Colline, dans les *Scènes de la vie de bohème*, le pratique à jet continu), devient un des fondements de l'art de *cabaret* qui se développe sur la butte Montmartre, au Lapin agile (calembour sur le nom d'André Gil, qui avait peint l'enseigne) et au Chat noir, et qui, avec des personnages comme Willy, Maurice Donnay ou Alphonse Allais, exploite le prestige un peu sulfureux du milieu artiste en vulgarisant à l'intention du grand public les blagues d'atelier et les traditions de parodie et de caricature propres à l'esprit artiste (un peu comme, à une autre époque, le théâtre de Jules Romains offrira au public bourgeois les traditions, alors très prestigieuses, de l'« esprit normalien »). (Dans la période récente, le journal *Libération*, né des séquelles du mouvement étudiant de 1968, a vulgarisé à l'usage d'un large public à prétentions ou aspirations intellectuelles le jeu de mots intellectuel, qui avait trouvé sa forme légitime chez les auteurs les plus nobles du moment – comme Jacques Lacan –, en même temps qu'il offrait une forme dégriffée du style de vie intellectuel.)

Par la liberté quelque peu provocatrice avec laquelle il affirme le pouvoir discrétionnaire du créateur, en même temps que par la distance que le producteur y affiche à l'égard de sa propre production, le *ready-made* se situe aux antipodes des « *ready-made* aidés » mais honteux du Douanier Rousseau, qui cache ses sources. Mais surtout, en bon joueur d'échecs qui, maître de la nécessité immanente du jeu, peut inscrire dans chaque coup l'anticipation des coups successifs qu'il va déclencher, Duchamp prévoit les interprétations pour les démentir ou les déjouer ; et lorsque, comme dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires*, il engage des symboles mythiques ou sexuels, il se réfère sciemment à une culture ésotérique, alchimique, mythologique ou psychanalytique. Virtuose dans l'art de jouer de toutes les possibilités offertes par le jeu, il fait semblant de revenir au simple bon sens pour dénoncer les interprétations alambiquées que les commentateurs les plus zélés ont données de ses œuvres ; ou bien il laisse planer le doute, par l'ironie ou l'humour, sur le sens d'une œuvre *délibérément polysémique* : en renforçant ainsi l'ambiguïté qui fait la transcendance de l'œuvre par rapport à toutes les interprétations, y compris celles de l'auteur lui-même, il tire méthodiquement parti de la possibilité d'une polysémie voulue qui, avec l'apparition d'un corps d'interprètes professionnels, c'est-à-dire professionnellement déterminés à trouver du sens et de la nécessité, au prix d'un travail d'interprétation ou de surinterprétation, s'est trouvée inscrite dans le champ même et, par là, dans l'intention créatrice des producteurs. On comprend qu'on ait pu dire de Duchamp qu'il est « le seul peintre à s'être fait une place dans le monde de l'art autant par ce qu'il n'a pas fait que par ce qu'il a fait[52] » : le refus de peindre (marqué par la retraite après l'inachèvement du *Grand Verre*, en 1923) devient ainsi, au titre d'actualisation du refus dada de séparer l'art de la vie, un acte artistique, voire l'acte artistique suprême, semblable dans son ordre au silence contemplatif du berger de l'Être heideggérien.

Ainsi, l'autonomie relative du champ s'affirme de plus en plus dans des œuvres qui ne doivent leurs propriétés formelles et leur valeur qu'à la structure, donc à l'histoire, du champ, interdisant toujours davantage le « court-circuit », c'est-à-dire la possibilité de passer directement de ce qui se produit dans

le monde social à ce qui se produit dans le champ. La perception qu'appelle l'œuvre produite dans la logique du champ est une perception *différentielle*, distinctive, engageant dans la perception de chaque œuvre singulière l'espace des œuvres compossibles, donc attentive et sensible aux *écarts* par rapport à d'autres œuvres, contemporaines et aussi passées. Le spectateur dépourvu de cette compétence historique est voué à l'indifférence de celui qui n'a pas les moyens de faire des différences. Il s'ensuit que, paradoxalement, la perception et l'appréciation adéquates de cet art qui est le produit d'une rupture permanente avec l'histoire tendent à devenir de part en part historiques : il est de plus en plus rare que la délectation n'ait pas pour condition la conscience et la connaissance des jeux et des enjeux historiques dont l'œuvre est le produit, de l'« apport », comme on aime à dire, qu'elle représente et qui ne peut évidemment être saisi que par la comparaison et la référence historiques[53].

Le fondement de l'indépendance à l'égard des conditions historiques réside dans le processus historique qui a conduit à l'*émergence* d'un jeu social (relativement) affranchi des déterminations et des contraintes de la conjoncture historique : du fait que tout ce qui s'y produit tient son existence et son sens, pour l'essentiel, de la logique et de l'histoire spécifiques du jeu lui-même, ce jeu se soutient dans l'existence par la vertu de sa *consistance* propre, c'est-à-dire des régularités spécifiques qui le définissent et des mécanismes qui, comme la dialectique des positions, des dispositions et des prises de position, lui confèrent son propre *conatus*.

Ceci vaut aussi de la science sociale elle-même, qui ne peut s'affirmer comme telle, c'est-à-dire comme affranchie (autant que c'est possible au moment considéré) des déterminations sociales, que pour autant que sont instituées les conditions sociales de l'autonomie à l'égard de la demande sociale. Elle ne peut briser le cercle du relativisme qu'elle fait surgir par son existence même qu'à condition de porter au jour les conditions sociales de possibilité d'une pensée affranchie des conditionnements sociaux et de combattre pour instaurer de telles conditions, tout en se dotant des moyens, théoriques notamment, de combattre en elle-même les effets épistémologiques de ruptures épistémologiques qui impliquent toujours des ruptures sociales.

Seule l'histoire sociale du processus d'autonomisation peut permettre de rendre compte de la liberté à l'égard du « contexte social » que la mise en relation directe avec les conditions sociales du moment annule dans l'effort même pour expliquer. C'est dans l'histoire que réside le principe de la liberté à l'égard de l'histoire. Ce qui n'implique nullement que les produits les plus « purs », art « pur » ou science « pure », ne puissent remplir des fonctions sociales tout à fait « impures » – comme les fonctions de distinction et de discrimination sociales ou, plus subtilement, la fonction de dénégation du monde social qui est inscrite, comme un renoncement subtilement refoulé, dans des libertés et des ruptures strictement cantonnées à l'ordre des formes pures.

L’offre et la demande

L’homologie entre l’espace des producteurs et l’espace des consommateurs, c’est-à-dire entre le champ littéraire (etc.) et le champ du pouvoir, fonde l’ajustement non voulu entre l’offre et la demande (avec, au pôle temporellement dominé et symboliquement dominant du champ, les écrivains qui produisent pour leurs pairs, c’est-à-dire pour le champ lui-même ou même pour la fraction la plus autonome de ce champ, et, à l’autre extrême, ceux qui produisent pour les régions dominantes du champ du pouvoir, par exemple le « théâtre bourgeois »). Contrairement à ce que suggère Max Weber pour le cas particulier de la religion, l’ajustement à la demande n’est jamais complètement le produit d’une *transaction consciente* entre producteurs et consommateurs et, moins encore, d’une recherche voulue de l’ajustement, sauf peut-être dans le cas des entreprises de production culturelle les plus hétéronomes (que, pour cette raison même, on appelle justement « commerciales »).

C’est en fonction des nécessités inscrites dans leur position au sein du champ de production comme espace de positions objectivement distinctes (les différents théâtres, éditeurs, journaux, maisons de haute couture, galeries, etc.), auxquelles sont associés des intérêts différents, que les différentes entreprises de production culturelle sont conduites à offrir des produits objectivement différenciés, recevant leur sens et leur valeur distinctifs de leur position dans un système d’écarts différentiels, et ajustés, sans recherche véritable de l’ajustement, aux attentes des occupants de positions homologues dans le champ du pouvoir (parmi lesquels se recrutent la plupart des consommateurs). Lorsqu’une œuvre « trouve », comme on dit, son public, qui la comprend et l’apprécie, c’est presque toujours l’effet d’une *coïncidence*, d’une rencontre entre des séries causales partiellement indépendantes et presque jamais – et, en tout cas, jamais complètement – le produit d’une recherche consciente de l’ajustement aux attentes de la clientèle, ou aux contraintes de la commande ou de la demande.

L’homologie qui s’établit aujourd’hui entre l’espace de production et l’espace de consommation est au principe d’une dialectique permanente qui fait que les goûts les plus différents trouvent les conditions de leur satisfaction dans les œuvres offertes qui en sont comme l’objectivation, tandis que les champs de production trouvent les conditions de leur constitution et de leur fonctionnement dans les goûts qui assurent – immédiatement ou à terme – un marché à leurs différents produits.

Si l’accord entre l’offre et la demande présente toutes les apparences d’une harmonie préétablie, c’est que la relation entre le champ de production culturelle et le champ du pouvoir revêt la forme d’une homologie presque parfaite entre deux structures en chiasme : en effet, de même que, dans le champ du pouvoir, le capital économique croît quand on passe des positions temporellement dominées aux positions temporellement dominantes, tandis que le capital culturel varie en sens inverse, de même, dans le champ de production culturelle, les profits économiques croissent quand on va du pôle « autonome » au pôle « hétéronome », ou, si l’on veut, de l’art « pur » à l’art « bourgeois » ou « commercial », tandis que les profits spécifiques varient en sens inverse.

L'effet, que l'on peut dire automatique, de l'homologie soutient aussi l'action de toutes les institutions visant à favoriser le contact, l'interaction, voire la transaction, entre les différentes catégories d'écrivains ou d'artistes et leurs différentes catégories de clients bourgeois, c'est-à-dire notamment les académies, les clubs et surtout peut-être les salons, la plus importante sans doute des médiations institutionnelles entre le champ du pouvoir et le champ intellectuel. En effet, les salons constituent eux-mêmes un champ de concurrence pour l'accumulation de capital social et de capital symbolique : le nombre et la qualité des habitués – hommes politiques, artistes, écrivains, journalistes, etc. – sont une bonne mesure du pouvoir d'attraction de chacun de ces lieux de rencontre entre membres de factions différentes et, du même coup, du pouvoir qui peut s'exercer à travers lui, et à la faveur des homologies, sur le champ de production culturelle et sur les instances de consécration comme les Académies (cela se voit bien, par exemple, dans l'analyse que propose Christophe Charle du rôle de Mme de Loynes et de Mme Caillavet dans la rivalité entre Jules Lemaitre et Anatole France[54]). Préposées, selon l'opposition du travail et du loisir, de l'argent et de l'art, de l'utile et du futile, aux choses de l'art et du goût, au culte domestique du raffinement moral et esthétique (qui était par ailleurs la condition majeure de la réussite sur le marché matrimonial), en même temps qu'à l'entretien des relations sociales du groupe familial (en tant que « maîtresses de maison »), les femmes de l'aristocratie et de la bourgeoisie occupent dans le champ du pouvoir domestique une position homologue de celle que tiennent les écrivains et les artistes, dominés parmi les dominants, au sein du champ du pouvoir : cela contribue sans doute à les prédisposer à jouer le rôle d'intermédiaires entre le monde de l'art et le monde de l'argent, entre l'artiste et le « bourgeois » (c'est ainsi que doivent s'interpréter l'existence et les effets des *liaisons*, notamment celles qui s'établissent entre des femmes de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie parisienne et des écrivains ou des artistes issus des classes dominées).

Il semble que, historiquement, la constitution d'un champ de production artistique relativement autonome, proposant des produits *stylistiquement diversifiés*, soit allée de pair avec l'apparition de deux ou plusieurs groupes de patrons des arts ayant des attentes artistiques différentes[55]. On peut admettre que, de façon générale, la diversification initiale, qui est au principe du fonctionnement d'un espace de production en tant que champ, n'est possible que grâce à la diversité des publics, qu'elle contribue évidemment à constituer comme tels : de même qu'on n'imagine pas aujourd'hui le cinéma de recherche sans un public d'étudiants et d'intellectuels ou d'artistes d'aspiration, de même, on ne conçoit pas l'apparition et le développement d'une avant-garde artistique et littéraire au cours du XIX^e^ siècle sans le public que lui assure la bohème littéraire et artistique concentrée à Paris et qui, quoique trop démuni pour acheter, justifie le développement d'instances de diffusion et de consécration spécifiques, propres à procurer aux novateurs, fût-ce à travers la polémique ou le scandale, une forme de patronage symbolique.

L'homologie entre les positions dans le champ littéraire (etc.) et les positions dans le champ social global n'est jamais aussi parfaite que celle qui s'établit entre le champ littéraire et le champ du pouvoir où se recrute, la plupart du temps, l'essentiel de sa clientèle. Sans doute les écrivains et les artistes qui sont situés au pôle économiquement dominé (et symboliquement dominant) du champ littéraire, lui-même

temporellement dominé, peuvent-ils se sentir solidaires (au moins dans leurs refus et leurs révoltes) des occupants des positions dominées, économiquement et culturellement, dans l'espace social. Toutefois, du fait que les homologies de position sur lesquelles reposent ces alliances en acte ou en pensée sont associées à des différences profondes de condition, elles ne sont pas exemptes de malentendu, voire d'une sorte de mauvaise foi structurale : l'affinité structurale entre l'avant-garde littéraire et l'avant-garde politique est au principe de rapprochements – entre l'anarchisme intellectuel et le mouvement symboliste par exemple – et de convergences affichées (Mallarmé parlant du livre comme « attentat ») qui ne vont pas sans distances prudentes[56].

Le décalage et le malentendu sont encore plus clairs entre les dominants dans le champ du pouvoir et leurs homologues au sein du champ de production culturelle : si, quand ils se pensent par rapport aux producteurs culturels – et en particulier aux artistes « purs » –, les dominants peuvent se sentir du côté de la nature, de l'instinct, de la vie, de l'action, de la virilité, et aussi du bon sens, de l'ordre, de la raison (par opposition à la culture, à l'intelligence, à la pensée, à la féminité, etc.), ils ne peuvent plus s'armer de certaines de ces oppositions pour penser leur rapport avec les classes dominées auxquelles ils s'opposent aussi comme la théorie à la pratique, la pensée à l'action, la culture à la nature, la raison à l'instinct, l'intelligence à la vie. Et ils ont besoin de certaines des propriétés que leur offrent les écrivains et surtout les artistes pour se penser et se justifier, et d'abord à leurs propres yeux, d'exister comme ils existent : le culte de l'art tend de plus en plus à faire partie des composantes nécessaires de l'art de vivre bourgeois, le « désintéressement » de la consommation « pure » étant indispensable, par le « supplément d'âme » qu'il apporte, pour marquer la distance à l'égard des nécessités primaires de la « nature » et de ceux qui y sont soumis.

Il reste que les producteurs culturels peuvent utiliser le pouvoir que leur confère, surtout en période de crise, leur capacité de produire une représentation systématique et critique du monde social pour mobiliser la force virtuelle des dominés et contribuer à subvertir l'ordre établi dans le champ du pouvoir. Et le rôle particulier que les « intellectuels prolétaroïdes » ont pu tenir dans nombre de mouvements subversifs, religieux ou politiques, résulte sans doute du fait que l'effet de l'homologie de position qui porte ces intellectuels dominés à se sentir solidaires des dominés se double souvent (notamment dans le cas des leaders de la Révolution française étudiés par Robert Darnton) d'une identité ou du moins d'une similitude de condition ; et que tout les incline donc à mettre au service de l'indignation et de la révolte populaires leurs capacités d'explicitation et de systématisation.

Luttes internes et sanctions externes

Les luttes internes sont en quelque sorte arbitrées par les sanctions externes. En effet, bien qu'elles en soient grandement indépendantes *dans leur principe* (c'est-à-dire dans les causes et les raisons qui les déterminent), les luttes qui se déroulent à l'intérieur du champ littéraire (etc.) dépendent toujours, *dans leur issue*, heureuse ou malheureuse, de la correspondance qu'elles peuvent entretenir avec les luttes externes (celles qui se déroulent au sein du champ du pouvoir ou du champ social dans son ensemble) et des soutiens que les uns ou les autres peuvent y trouver. C'est ainsi que des changements aussi décisifs que le bouleversement de la hiérarchie interne des différents genres, ou les transformations de la hiérarchie des genres elle-même, qui affectent la structure du champ dans son ensemble, sont rendus possibles par la *correspondance entre des changements internes* (eux-mêmes directement déterminés par la transformation des chances d'accès au champ littéraire) *et des changements externes* qui offrent aux nouvelles catégories de producteurs (successivement, les romantiques, les naturalistes, les symbolistes, etc.) et à leurs produits des consommateurs occupant dans l'espace social des positions homologues de leur position dans le champ, donc dotés de dispositions et de goûts ajustés aux produits qu'ils leur offrent.

Une révolution réussie, en littérature ou en peinture (on le montrera à propos de Manet), est le produit de la rencontre entre deux processus, relativement indépendants, qui surviennent dans le champ et hors du champ. Les nouveaux entrants hérétiques qui, refusant d'entrer dans le cycle de la reproduction simple, fondé sur la reconnaissance mutuelle des « anciens » et des « nouveaux », rompent avec les normes de production en vigueur et déçoivent les attentes du champ, ne peuvent le plus souvent réussir à imposer la reconnaissance de leurs produits qu'à la faveur de changements externes : les plus décisifs de ces changements sont les ruptures politiques qui, comme les crises révolutionnaires, changent les rapports de force au sein du champ (ainsi, la révolution de 1848 renforce le pôle dominé, déterminant une translation, provisoire, des écrivains vers l'« art social »), ou l'apparition de nouvelles catégories de consommateurs qui, étant en affinité avec les nouveaux producteurs, assurent la réussite de leurs produits.

L'action subversive de l'avant-garde, qui discrédite les conventions en vigueur, c'est-à-dire les normes de production et d'évaluation de l'orthodoxie esthétique, faisant apparaître comme dépassés, démodés, les produits réalisés selon ces normes, trouve un soutien objectif dans l'*usure de l'effet* des œuvres consacrées. Cette usure n'a rien de mécanique. Elle résulte d'abord de la routinisation de la production, sous l'effet de l'action des épigones et de l'académisme, auquel les mouvements d'avant-garde eux-mêmes n'échappent pas, et qui naît de la mise en œuvre répétée et répétitive de procédés éprouvés, de l'utilisation sans invention d'un art d'inventer déjà inventé. En outre, les œuvres les plus novatrices tendent, *avec le temps*, à produire leur propre public en imposant leurs propres structures, par l'effet de l'accoutumance, comme catégories de perception légitimes de toute œuvre possible (en sorte que l'on en vient à voir les œuvres d'art du passé et, comme le notait Proust, le monde naturel lui-même, à travers des catégories empruntées à un art du passé devenu naturel) ; la divulgation des normes de perception et d'appréciation qu'elles tendaient à imposer s'accompagne d'une *banalisation* de ces œuvres, ou, plus précisément, d'une banalisation de l'effet de débanalisation qu'elles avaient pu exercer. Cette sorte d'*usure de l'effet de rupture* varie sans doute selon les récepteurs, et notamment selon

l'ancienneté de leur exposition à l'œuvre novatrice et, du même coup, selon leur proximité au foyer des valeurs d'avant-garde, les consommateurs les plus avertis (et d'abord les concurrents et, parmi ceux-ci, bien souvent, les disciples les plus directs) étant naturellement les plus enclins à éprouver un sentiment de lassitude et à repérer les procédés, les trucs, voire les tics qui ont fait l'originalité initiale du mouvement. Il va de soi que la banalisation ne peut qu'être intensifiée ou accélérée par le snobisme, recherche délibérée de la distinction par rapport au goût commun qui introduit dans la consommation une logique analogue à la surenchère distinctive de l'avant-garde (donnant un autre exemple d'homologie entre la production et la consommation)[57].

On voit que la rareté relative, donc la valeur, des produits culturels tendent à décroître à mesure qu'avance un processus de consécration qui s'accompagne presque inévitablement d'une banalisation propre à favoriser la divulgation, celle-ci déterminant en retour la dévaluation entraînée par l'accroissement du nombre des consommateurs, et par l'affaiblissement corrélatif de la rareté distinctive des biens et du fait de les consommer. La dévaluation des produits offerts par l'avant-garde en voie de consécration est d'autant plus rapide que les nouveaux entrants peuvent invoquer la pureté des origines, et la rupture charismatique entre l'art et l'argent (ou le succès), pour dénoncer la compromission avec le siècle qu'atteste la diffusion des produits en voie de canonisation auprès d'une clientèle de plus en plus étendue, donc élargie au-delà des limites sacrées du champ de production, jusqu'aux simples profanes, toujours suspects de profaner l'œuvre sacrée par leur admiration même.

On peut voir, dans le cas d'André Gide, un exemple typique de la représentation que l'avant-garde (ici la « jeune littérature ») se fait de l'avant-garde en voie de consécration et de la réprobation morale qu'elle fait peser sur ses succès considérés comme des compromissions : « Ce qui affecte Gide, ce n'est *pas le succès de faiseurs qu'il méprise, ni d'écrivains établis*, comme Anatole France, ou Paul Bourget, ou Pierre Loti, qui évoluent dans des zones par trop différentes de la sienne, mais la comparaison avec certains de son espèce et de sa "volée", même s'ils sont ses aînés, et qui ont franchi le mur du ghetto au prix de ce qu'il tient pour d'*impardonnables concessions* : Maeterlinck, devenu un sage de consommation courante ; Barrès, à qui la politique a fait la courte échelle ; Henri de Régnier, que *La Double Maîtresse* a estampillé romancier et qui a l'article de journal facile ; bientôt Francis Jammes, à qui ses bons sentiments vont valoir un public qui a boudé sa bonne poésie ; et ne parlons pas des cent mille exemplaires décrochés par l'Aphrodite de l'ex-*alter ego* Pierre Louÿs[58]. »

Ainsi, le vieillissement social de l'œuvre d'art, la transformation insensible qui la pousse vers le déclassé ou le classique, est le produit de la rencontre d'un mouvement interne, lié aux luttes dans le champ, qui incitent à produire des œuvres différentes, et d'un mouvement externe, lié au changement social du public, qui sanctionne, et redouble, en la rendant visible de tous, la perte de rareté. De même que les grandes marques de parfum qui ont laissé leur clientèle s'élargir à l'excès ont perdu une part de leurs premiers clients à mesure qu'elles gagnaient de nouveaux publics (la divulgation large de produits à bas prix s'accompagnant d'une baisse du chiffre d'affaires), et que, comme Carven dans les années soixante, elles ont peu à peu réuni une clientèle composite, faite de femmes élégantes mais vieillissantes

qui restent attachées aux parfums chics de leur jeunesse et de femmes plus jeunes mais moins fortunées qui découvrent ces produits déclassés lorsqu'ils sont passés de mode[59], de même, du fait que les différences en matière de capital économique et culturel se retraduisent en écarts temporels dans l'accès aux biens rares, un produit jusque-là hautement distinctif qui se divulgue, donc se déclasse, perdant du même coup les nouveaux clients les plus soucieux de distinction, voit sa clientèle initiale vieillir et la qualité sociale de son public décliner : on sait ainsi, par une enquête récente, que des compositeurs dévalués par l'effet de la divulgation, comme Albinoni, Vivaldi ou Chopin, sont de plus en plus goûtés à mesure que l'on va vers les âges les plus élevés et vers les niveaux d'instruction les plus bas.

Dans le champ littéraire ou artistique, les derniers venus au sein de l'avant-garde peuvent tirer parti de la relation que l'on tend spontanément à établir entre la qualité de l'œuvre et la qualité sociale de son public pour tenter de discréditer l'œuvre de l'avant-garde en voie de consécration, en imputant au reniement ou au relâchement de l'intention subversive l'abaissement de la qualité sociale de son public. Et la nouvelle rupture hérétique avec les formes devenues canoniques peut s'appuyer sur le *public potentiel* qui attend du produit nouveau ce qu'en attendait le public initial du produit désormais consacré : la nouvelle avant-garde a d'autant moins de peine à occuper la position (ou, dans le langage du marketing, le « créneau ») abandonnée par l'avant-garde consacrée que, pour justifier ses ruptures iconoclastes, elle doit invoquer le retour à la définition initiale, et idéale, de la pratique, c'est-à-dire à la pureté, à l'obscurité et à la pauvreté des commencements ; l'hérésie littéraire ou artistique se fait contre l'orthodoxie, mais aussi avec elle, au nom de ce qu'elle a été.

Il s'agit là, semble-t-il, d'un *modèle très général*, qui vaut pour toutes les entreprises fondées sur le renoncement au profit temporel et la dénégation de l'économie. La contradiction inhérente à des entreprises qui, comme celles de la religion ou de l'art, refusent le profit matériel, tout en assurant, à *terme plus ou moins long*, des profits de tous ordres à ceux qui les ont le plus ardemment refusés, est sans doute au principe du *cycle de vie* qui les caractérise : à la phase initiale, toute d'ascétisme et de renoncement, qui est celle de l'accumulation de capital symbolique, succède une phase d'exploitation de ce capital qui assure des profits temporels, et, à travers eux, une transformation des modes de vie, propre à entraîner la perte du capital symbolique et à favoriser la réussite d'hérésies concurrentes. Dans le champ littéraire ou artistique, ce cycle ne peut que s'amorcer, du fait que, lorsque le succès lui advient, souvent fort tard, le fondateur ne peut, ne fût-ce que par l'effet de l'inertie de l'habitus, rompre complètement les engagements initiaux, et que son entreprise meurt en tout cas avec lui ; mais il connaît son plein développement dans certaines entreprises religieuses où les héritiers et les successeurs peuvent recueillir les profits de l'entreprise ascétique sans avoir jamais eu à manifester les vertus qui les ont assurés.

La rencontre de deux histoires

Dans l'ordre de la consommation, les pratiques et les consommations culturelles qui peuvent être observées à un moment donné du temps sont le produit de la rencontre entre deux histoires, l'histoire des champs de production, qui ont leurs lois propres de changement, et l'histoire de l'espace social dans son ensemble, qui détermine les goûts par l'intermédiaire des propriétés inscrites dans une position, et notamment au travers des conditionnements sociaux associés à des conditions matérielles d'existence particulières et à un rang particulier dans la structure sociale. De même, dans l'ordre de la production, les pratiques des écrivains et des artistes, à commencer par leurs œuvres, sont le produit de la rencontre de deux histoires, l'histoire de la production de la position occupée et l'histoire de la production des dispositions de ses occupants. Bien que la position contribue à faire les dispositions, celles-ci, dans la mesure où elles sont partiellement le produit de conditions indépendantes, extérieures au champ proprement dit, ont une existence et une efficacité autonomes, et elles peuvent contribuer *à faire* les positions.

Il n'est pas de champ où l'affrontement entre les positions et les dispositions soit plus constant et plus incertain que le champ littéraire et artistique : s'il est vrai que l'espace des positions offertes contribue à déterminer les propriétés attendues, voire exigées, des candidats éventuels, donc les catégories d'agents qu'elles peuvent attirer et surtout *retenir*, il reste que la perception de l'espace des positions et des trajectoires possibles et l'appréciation de la valeur que chacune d'elles reçoit de sa place dans cet espace dépendent des dispositions des agents ; d'autre part, du fait que les positions qu'il offre sont peu institutionnalisées, jamais garanties juridiquement, donc très vulnérables à la contestation symbolique, et non héréditaires – bien qu'il existe des formes spécifiques de transmission –, le champ de production culturelle constitue le terrain par excellence des luttes pour la redéfinition du « poste ».

Pour si grand que soit l'effet de champ, il ne s'exerce jamais de façon mécanique, et la relation entre les positions et les prises de position (notamment les œuvres) est toujours médiatisée par les dispositions des agents et par l'espace des possibles qu'elles constituent comme tel à travers la perception de l'espace des prises de position qu'elles structurent. L'origine sociale n'est pas, comme on le croit parfois, le principe d'une série linéaire de déterminations mécaniques, la profession du père déterminant la position occupée, qui déterminerait à son tour les prises de position : on ne peut ignorer les effets qui s'exercent à travers la structure du champ, et en particulier à travers l'espace des possibles offerts, et qui dépendent principalement de l'intensité de la concurrence, elle-même liée aux caractéristiques quantitatives et qualitatives du flux des nouveaux entrants.

Le poste (il faut risquer le mot…) d'écrivain ou d'artiste « pur », comme celui d'« intellectuel », sont des institutions de liberté, qui se sont construites contre la « bourgeoisie » (au sens des artistes) et, plus concrètement, contre le marché et contre les bureaucraties d'État (Académies, Salon, etc.) par une série de ruptures, partiellement cumulatives, qui n'ont souvent été rendues possibles que par un détournement des ressources du marché – donc de la « bourgeoisie » – et même des bureaucraties d'État[60]. Ils sont l'aboutissement de tout le *travail collectif* qui a conduit à la constitution du champ de

production culturelle en tant qu'espace indépendant de l'économie et de la politique ; mais, en retour, ce travail d'émancipation ne peut s'accomplir et se prolonger que si le poste rencontre un agent doté des dispositions exigées, comme l'indifférence au profit et la propension aux investissements risqués, et de propriétés qui, comme la rente, constituent les conditions (externes) de ces dispositions. En ce sens, l'invention collective dont le métier d'écrivain et d'artiste est le produit est toujours à recommencer.

Toutefois, l'institutionnalisation des inventions passées et la reconnaissance de plus en plus largement accordée à une activité de production culturelle qui est à elle-même sa fin, et à la volonté d'émancipation qu'elle implique, tendent à réduire toujours davantage le coût de cette réinvention permanente. Plus le processus d'autonomisation avance, plus il devient possible d'occuper la position de producteur « pur » sans avoir les propriétés – ou du moins sans les avoir toutes ou au même degré – qu'il fallait posséder pour *produire* la position ; plus, en d'autres termes, les nouveaux entrants qui s'orientent vers les positions les plus « autonomes » peuvent faire l'économie des sacrifices et des ruptures plus ou moins héroïques du passé (tout en s'en assurant les profits symboliques par le culte qu'ils leur rendent).

Tenter d'établir une relation directe entre les producteurs et le groupe social dont ils tiennent leur soutien économique (collectionneurs, spectateurs, mécènes, etc.), c'est oublier que la logique du champ fait que l'on peut se servir des ressources offertes par un groupe ou une institution pour produire des produits plus ou moins indépendants des intérêts ou des valeurs de ce groupe ou de cette institution. Les postes d'une espèce tout à fait extraordinaire qu'offre le champ littéraire (etc.) parvenu à un haut degré d'autonomie doivent à leur intention objective objectivement contradictoire de n'exister qu'au plus bas degré d'institutionnalisation : d'abord sous la forme des mots, celui d'avant-garde par exemple, ou des figures exemplaires, celle de l'artiste maudit et de sa légende héroïque, qui sont constitutifs d'une tradition de liberté et de critique ; ensuite et surtout sous la forme d'*institutions anti-institutionnelles*, dont le paradigme pourrait être le « Salon des refusés » ou la petite revue d'avant-garde, et de mécanismes de concurrence capables d'assurer aux efforts d'émancipation et de subversion les incitations et les gratifications qui les rendent concevables. Ainsi, par exemple, les actes de dénonciation prophétique, dont le « J'accuse » est le paradigme, sont si profondément constitutifs, après Zola, et surtout peut-être après Sartre, du personnage de l'intellectuel, qu'ils s'imposent à tous ceux qui prétendent à une position – surtout dominante – dans le champ intellectuel. Univers paradoxal où la liberté à l'égard des institutions se trouve inscrite dans les institutions.

La trajectoire construite

On comprend pourquoi la biographie construite ne peut être que le dernier moment de la démarche scientifique : en effet, la *trajectoire sociale* qu'elle vise à restituer se définit comme la *série des positions* successivement occupées par un même agent ou un même groupe d'agents dans des espaces

successifs (la même chose vaudrait pour une institution, dont il n'y a d'histoire que structurale : l'illusion de la constance du nominal consiste à ignorer que la valeur sociale de positions nominalement inchangées peut différer aux différents moments de l'histoire propre du champ). C'est par rapport aux états correspondants de la structure du champ que se déterminent à chaque moment *le sens* et la valeur sociale des événements biographiques, entendus comme des *placements* et des *déplacements* dans cet espace, ou, plus précisément, dans les états successifs de la structure de la distribution des différentes espèces de capital qui sont en jeu dans le champ, capital économique et capital symbolique comme capital spécifique de consécration. Essayer de comprendre une carrière ou une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est peut-être que celle d'un nom propre socialement reconnu est à peu près aussi absurde que de tenter de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations.

Toute trajectoire sociale doit être comprise comme une manière singulière de parcourir l'espace social, où s'expriment les dispositions de l'habitus ; chaque déplacement vers une nouvelle position, en tant qu'il implique l'exclusion d'un ensemble plus ou moins vaste de positions substituables et, par là, un resserrement irréversible de l'éventail des possibles initialement compatibles, marque une étape du processus de *vieillissement social* qui pourrait se mesurer au nombre de ces alternatives décisives, bifurcations de l'arbre aux innombrables branches mortes qui figure l'histoire d'une vie.

On peut ainsi substituer à la poussière des histoires individuelles des *familles de trajectoires intragénérationnelles* au sein du champ de production culturelle (ou, si l'on veut, des formes typiques de vieillissement spécifique). D'un côté, des déplacements qui se circonscrivent dans un même secteur du champ de production culturelle et qui correspondent à une accumulation plus ou moins importante de capital : capital de reconnaissance pour les artistes situés dans le secteur dominant symboliquement, capital économique pour ceux qui se situent dans le secteur hétéronome ; de l'autre, des déplacements qui impliquent un changement de secteur et la reconversion d'une espèce de capital spécifique en une autre – avec par exemple les poètes symbolistes qui se tournent vers le roman psychologique – ou même du capital symbolique en capital économique – dans le cas du passage de la poésie au roman de mœurs ou au théâtre, ou, plus nettement encore, au cabaret ou au feuilleton.

Et l'on peut, de la même façon, distinguer à l'intérieur du champ de production culturelle plusieurs grandes classes de trajectoires *intergénérationnelles* : d'un côté, les trajectoires *ascendantes*, qui peuvent être *directes* (celles des écrivains provenant des classes populaires ou des fractions salariées des classes moyennes) ou *croisées* (celles des écrivains issus de la petite bourgeoisie commerçante ou artisanale, voire paysanne, généralement au terme d'une rupture critique dans la trajectoire collective de la lignée, faillite ou décès du père par exemple) ; de l'autre, les trajectoires *transversales* – horizontales, mais, en un sens, déclinantes – au sein du champ du pouvoir, qui mènent au champ de production culturelle à partir des positions temporellement dominantes et culturellement dominées (grande bourgeoisie d'affaires) ou à partir des positions médianes, à peu près également riches en capital économique et en capital culturel (« capacités » : médecins, avocats, etc.) ; à quoi il faudrait ajouter les

déplacements nuls. (Pour être tout à fait précis, il faudrait encore différencier les trajectoires selon leur point d'arrivée au sein du champ de production culturelle, c'est-à-dire en une position dominée temporellement et dominante culturellement ou l'inverse, ou encore en une position neutre : les mouvements apparemment nuls des intellectuels de deuxième génération pouvant par exemple comporter un déplacement de l'un à l'autre pôle du champ de production culturelle.)

C'est alors seulement que l'on pourrait isoler, à l'intérieur d'un tableau complet des enchaînements possibles entre trajectoires intergénérationnelles et trajectoires intragénérationnelles, ceux qui sont les plus probables, comme celui qui conduit les trajectoires intergénérationnelles ascendantes, croisées notamment, à se prolonger dans des trajectoires intragénérationnelles conduisant du pôle symboliquement dominant au pôle symboliquement dominé, c'est-à-dire aux genres inférieurs ou aux formes inférieures des genres majeurs (roman régionaliste, populaire, etc.).

L'analyse biographique ainsi comprise peut conduire aux principes de l'évolution de l'œuvre au cours du temps : en effet, les sanctions positives ou négatives, succès ou échecs, encouragements ou mises en garde, consécration ou exclusion, à travers lesquels s'annonce à chaque écrivain (etc.) – et à l'ensemble de ses concurrents – la vérité objective de la position qu'il occupe et de son devenir probable, sont sans doute une des médiations à travers lesquelles s'impose la redéfinition incessante du « projet créateur », l'échec encourageant à la reconversion ou à la retraite hors du champ tandis que la consécration renforce et libère les ambitions initiales.

L'identité sociale enferme un droit déterminé aux possibles. Selon le capital symbolique qui lui est reconnu en fonction de sa position, chaque écrivain (etc.) se voit accorder un ensemble déterminé de possibles légitimes, c'est-à-dire, dans un champ déterminé, une part déterminée des possibles objectivement offerts à un moment donné du temps. La définition sociale de ce qui est permis à quelqu'un, de ce qu'il peut se permettre raisonnablement, sans passer pour prétentieux ou insensé, s'affirme à travers toutes sortes de licences et d'exigences, de rappels à l'ordre négatifs ou positifs (noblesse oblige), qui peuvent être publics, officiels, comme toutes les formes de *nominations* ou de verdicts garantis par l'État, ou au contraire officieux, voire tacites et quasi imperceptibles. Et l'on sait que, par l'intermédiaire de l'effet proprement magique de la consécration ou de la stigmatisation, les verdicts des institutions d'autorité tendent à produire leur propre vérification.

Principe des aspirations qui sont vécues comme naturelles parce que immédiatement reconnues comme légitimes, ce droit au possible fonde le sentiment quasi corporel de l'*importance*, qui détermine par exemple la *place* que l'on peut s'accorder au sein d'un groupe – c'est-à-dire les lieux, centraux ou marginaux, élevés ou bas, en vue ou obscurs, etc., que l'on est en droit d'occuper, l'ampleur de l'espace que l'on peut décemment tenir, et du temps que l'on peut prendre (aux autres). Le rapport subjectif qu'un écrivain (etc.) entretient, à chaque moment, avec l'espace des possibles dépend très fortement des possibles qui lui sont statutairement accordés à ce moment, et aussi de son habitus qui s'est originairement constitué dans une position impliquant elle-même un certain droit aux possibles. Toutes les formes de consécration sociale et d'assignation statutaire, celles que confèrent une origine sociale élevée, une forte réussite scolaire ou, pour les écrivains, la reconnaissance des pairs, ont pour effet

d'accroître le droit aux possibles les plus rares et, à travers cette *assurance*, la capacité subjective de les réaliser pratiquement.

L'habitus et les possibles

La propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semblent dépendre pour une grande part de la possession d'un capital économique et symbolique important. D'abord parce que le capital économique assure les conditions de la liberté à l'égard de la nécessité économique, la rente étant sans doute un des meilleurs substituts de la vente. De fait, ceux qui parviennent à se maintenir dans les positions les plus aventureuses assez longtemps pour obtenir les profits symboliques qu'elles peuvent assurer se recrutent pour l'essentiel parmi les plus nantis, qui ont aussi l'avantage de n'être pas obligés de se consacrer à des tâches secondaires pour assurer leur subsistance. Ceci à l'opposé de tant de poètes issus de la petite bourgeoisie qui ont été contraints d'abandonner plus ou moins vite la poésie pour des activités littéraires mieux rémunérées, comme le roman de mœurs, ou de consacrer d'emblée une partie de leur temps au théâtre ou au roman (comme François Coppée, Catulle Mendès ou Jean Aicard[61]). De même, lorsque le vieillissement, qui dénoue les ambiguïtés, convertit les refus électifs et provisoires de la vie de bohème adolescente en échec sans rémission, les écrivains de petite origine se résignent plus volontiers à la « littérature industrielle », qui fait de l'écriture une activité comme une autre ; à moins que la révolte anti-intellectualiste ne pousse les plus amers d'entre eux aux revirements et aux reniements qui les mènent aux plus basses besognes de la polémique politique.

Mais surtout, les conditions d'existence qui sont associées à une haute naissance favorisent des dispositions comme l'audace et l'indifférence aux profits matériels, ou le sens de l'orientation sociale et l'art de pressentir les nouvelles hiérarchies, qui inclinent à se porter vers les postes les plus exposés de l'avant-garde et vers les placements les plus risqués, puisqu'ils devancent la demande, mais aussi, bien souvent, les plus rentables symboliquement et à long terme, au moins pour les premiers investisseurs. Le *sens du placement* semble être une des dispositions les plus étroitement liées à l'origine sociale et géographique, et par conséquent, à travers le capital social qui en est corrélatif, une des médiations à travers lesquelles les effets de l'opposition entre les origines sociales, et surtout entre l'origine parisienne et l'origine provinciale, s'exercent dans la logique du champ[62].

De façon générale, ce sont les plus riches en capital économique, en capital culturel et en capital social qui sont les premiers à se porter vers les positions nouvelles (proposition qui se vérifie, semble-t-il, dans tous les champs, dans l'économie aussi bien que dans la science) : c'est le cas des écrivains qui, autour de Paul Bourget, abandonnent la poésie symboliste pour une forme nouvelle de roman, en rupture avec la tradition du roman naturaliste et mieux adaptée aux attentes du public cultivé. A l'inverse, c'est un

mauvais sens du placement, lié à l'éloignement social ou géographique, qui incite les écrivains issus des classes populaires ou de la petite bourgeoisie et les provinciaux ou les étrangers à se porter vers les positions dominantes au moment où les profits qu'elles assurent tendent à diminuer du fait même de l'attraction qu'elles exercent (en raison par exemple des profits économiques qu'elles procurent, dans le cas du roman naturaliste, ou des profits symboliques qu'elles promettent, dans le cas de la poésie symboliste) et de la concurrence intensifiée dont elles sont le lieu. C'est encore lui qui encourage à se maintenir dans des positions déclinantes ou menacées à un moment où les plus avertis les abandonnent ; ou encore à se laisser entraîner par l'attraction des lieux dominants vers des positions antinomiques avec les dispositions qu'on y importe, pour ne découvrir son « lieu naturel » que trop tard, c'est-à-dire après beaucoup de temps perdu, sous l'effet des forces du champ, et sur le mode de la relégation.

Exemple idéaltypique, celui de Léon Cladel (1835-1892), fils d'un maître bourrelier de Montauban, « artisan passant au bourgeois », compagnon du devoir et aussi propriétaire terrien, qui, soucieux de « faire de son unique héritier un monsieur », le place au séminaire de Montauban à l'âge de neuf ans : après des études de droit à Toulouse, Cladel devient avoué à Montauban, découvrant avec horreur les paysans et leur soumission à l'intérêt matériel ; il part ensuite pour Paris, où il vit la vie de bohème, puis retourne dans le Quercy, « las de lutter, obscur et isolé, las de se battre » ; mais il ne peut « renoncer à Paris », où il s'installe à nouveau ; il se lie au mouvement parnassien, écrit un roman, trouve un éditeur, avec l'aide de sa mère, et des trois cents francs qu'elle lui avait donnés, obtient une préface de Baudelaire, puis, après sept ans de vie de bohème assez misérable, retourne dans son Quercy natal et se consacre au roman régionaliste[63]. Toute l'œuvre de cet éternel *déplacé* porte la marque de l'antinomie entre les dispositions, associées au point de départ, qui sera aussi le point d'arrivée, et les positions visées et provisoirement occupées : « La gageure consistait à illustrer son Quercy, terroir de latinité et patrie d'Hercules rustiques, avec une manière de "geste" antique et barbare. En dégageant des mêlées acharnées de rustres les poses arrogantes de champions villageois, Cladel espérait être compté au nombre des rivaux modestes de Hugo et de Leconte de Lisle. Ainsi naquirent *Ompdrailles*, *La Fête votive de Bartholoné-Porte-Glaive*, récits bizarres, pastiches de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* en langue ampoulée ou rabelaisienne[64]. »

Ceux qui accèdent à des positions où leur présence est tout à fait improbable sont soumis à un *double bind structural* qui, comme dans le cas de Cladel, peut survivre à leur expulsion plus ou moins rapide hors du poste impossible. Cette double contrainte contradictoire condamne souvent les « miraculés » d'un moment à des projets d'une incohérence pathétique, sortes d'hommages autodestructifs aux valeurs d'un univers qui leur dénie toute valeur, tel ce projet de parler des paysans du Quercy dans le langage de Leconte de Lisle, qui oscille entre la parodie et l'adhésion incoercible. Et Léon Cladel, dans la préface de son roman, *Celui-de-la-Croix-aux-Bœufs* (1871), dit lui-même la contradiction qui le déchire, avec la lucidité désespérée – et sans effet pratique – qui est le privilège de toutes les victimes de semblables contradictions : « Porté d'instinct vers l'étude des types et des milieux plébéiens, et d'autre part amoureux très fervent des beautés du style, il était presque fatal qu'il y ait tôt ou tard combat entre le brutal et le raffiné[65]. » Toujours en porte-à-faux, Cladel est paysan parmi les parnassiens (qui le

renvoient du côté du peuple, du côté de son ami Courbet) et petit-bourgeois parmi les paysans de sa province natale. Rien d'étonnant si la forme et le contenu même du roman rustique auquel il se résigne, et où l'intention de réhabilitation cède la place à la peinture complaisante de la sauvagerie et de la noirceur paysannes, expriment la vérité contradictoire d'une trajectoire incohérente : « Ce rêveur gueux, enfant de gueux, avait l'amour inné des gestes populaires, ainsi que des actions rustiques. Or, si dès le début, sans tergiversation aucune, il avait tenté de les rendre franchement avec cette sainte brutalité des touches qui distingue la première manière des maîtres peintres, il eût réussi peut-être à se créer d'emblée une place parmi les plus étincelants de la jeune génération dont il était[66]. » On ne saurait mieux dire…

C'est dans la confrontation avec des artistes et des écrivains parisiens et bourgeois, qui les repousse du côté du peuple, que les écrivains et les artistes issus des classes populaires ou de la petite bourgeoisie provinciale sont conduits à découvrir ce qui les distingue négativement, ou même, par exception, à l'assumer et à le revendiquer, à la façon de Courbet, qui fait un parti de son accent provincial, de son patois et du style « peuple ». « D'après la description de Champfleury [romancier réaliste, ami de Courbet et de Cladel], la Brasserie allemande de Paris, où est éclos le réalisme en tant que mouvement, était un village protestant où régnaient des manières rustiques et une franche gaieté. Le chef de file, Courbet, était un "compagnon", il serrait les mains, il parlait et mangeait beaucoup, fort et obstiné comme un paysan, exactement le contraire du dandy des années trente et quarante. Son comportement à Paris était *volontairement populaire ; il parlait ostensiblement patois*, il fumait, chantait et plaisantait comme un homme du peuple. Les observateurs étaient impressionnés par sa technique d'une liberté plébéienne et rustique […]. Du Camp écrivait qu'il peignait ses tableaux "comme on cire des bottes"[67]. »

Ces parvenus inassimilables se jettent dans cet effort de dissimilation avec d'autant plus de conviction que leurs tentatives initiales pour *s'assimiler* ont été moins réussies. C'est ainsi que Champfleury, lui-même issu de la toute petite bourgeoisie provinciale, longtemps « déchiré entre deux tendances, un réalisme à la façon de Monnier et une poésie à l'allemande, romantique et sentimentale[68] », se trouve renvoyé vers le réalisme militant par l'échec de ses premières tentatives et surtout peut-être par la découverte de sa différence, qui le rejette du côté du « populaire », c'est-à-dire du côté des objets exclus de l'art légitime du moment et de la manière alors considérée comme « réaliste » de les traiter. Et ce retour forcé au « peuple » n'est pas moins ambigu, et douteux, que le repli des écrivains régionalistes sur le « terroir » : l'hostilité à l'égard des audaces libertaires et du populisme décisoire des intellectuels bourgeois peut encourager un populisme anti-intellectualiste, plus ou moins conservateur, qui n'est qu'une projection fantasmatique de relations internes au champ intellectuel.

On peut voir un exemple typique de cet effet de champ dans la trajectoire du même Champfleury qui, après avoir été le chef de file des jeunes écrivains réalistes de 1850 et le « théoricien » du mouvement réaliste en littérature et en peinture, fut progressivement éclipsé par Flaubert, puis par les Goncourt et Zola : devenu fonctionnaire à la manufacture nationale de Sèvres, il se fit l'historien de l'imagerie et de la littérature populaires, pour achever sa carrière, sous le second Empire, au terme d'une série de glissements et de retournements, comme théoricien officiel (il reçoit en 1867 la Légion d'honneur) d'un

conservatisme fondé sur l'exaltation de la sagesse populaire – et notamment de la résignation aux hiérarchies qui s'exprime dans le culte des arts et traditions populaires[69].

La dialectique des positions et des dispositions

Ainsi, les dispositions associées à une certaine origine sociale ne s'accomplissent qu'en se spécifiant en fonction, d'une part, de la structure des possibles qui s'annoncent à travers les différentes positions et les prises de position de leurs occupants, et, d'autre part, de la position occupée dans le champ qui (à travers le rapport à cette position comme sentiment du succès ou de l'échec, lui-même lié aux dispositions, donc à la trajectoire) oriente la perception et l'appréciation de ces possibles : les mêmes dispositions peuvent ainsi conduire à des prises de position esthétiques ou politiques très différentes selon l'état du champ par rapport auquel elles ont à se déterminer[70]. De là l'inanité des tentatives visant à rattacher directement le réalisme en littérature ou en peinture aux caractéristiques des groupes sociaux – la paysannerie notamment – dont sont issus ses inventeurs ou ses défenseurs, Champfleury ou Courbet par exemple. C'est seulement à l'intérieur d'un état déterminé du champ artistique, et en relation avec d'autres positions artistiques et leurs occupants, eux-mêmes socialement caractérisés, que se sont déterminées les dispositions des peintres et des écrivains réalistes ; ces dispositions, qui, ailleurs et en un autre temps, auraient pu se manifester autrement, se sont exprimées dans une forme d'art qui, dans cette structure, apparaissait comme la manière la plus accomplie d'exprimer une révolte inséparablement esthétique et politique contre l'art et les artistes « bourgeois » (ou la critique « spiritualiste » qui les soutenait) et, à travers eux, contre les « bourgeois »[71].

La relation entre les positions et les dispositions est évidemment à double sens. Les habitus, en tant que systèmes de dispositions, ne se réalisent effectivement qu'en relation avec une structure déterminée de positions socialement marquées (entre autres choses par les propriétés sociales de leurs occupants, à travers lesquelles elles se donnent à percevoir) ; mais, à l'inverse, c'est au travers des dispositions, qui sont elles-mêmes plus ou moins complètement ajustées aux positions, que se réalisent telles ou telles des potentialités qui se trouvaient inscrites dans les positions. Ainsi, par exemple, s'il paraît impossible de comprendre les différences qui séparent le Théâtre de l'œuvre et le Théâtre-Libre à partir des seules différences d'habitus entre leurs fondateurs, Lugné-Poe, fils de bourgeois parisien, relativement instruit, et Antoine, petit-bourgeois provincial et autodidacte, il semble non moins impossible d'en rendre compte à partir des seules positions structurales des deux institutions : si, au moins à l'origine, elles semblent reproduire l'opposition entre les dispositions des fondateurs, c'est qu'elles en sont la réalisation dans un état du champ marqué par l'opposition entre le symbolisme, plus bourgeois – du fait d'abord des caractéristiques de ses défenseurs –, et le naturalisme, plus petit-bourgeois. Antoine, qui se définit, comme les naturalistes, et avec leur soutien théorique, contre le théâtre bourgeois, propose une

transformation systématique de la mise en scène, une révolution *spécifique*, fondée sur un parti cohérent : privilégiant le milieu par rapport aux personnages, le contexte déterminant par rapport au texte déterminé, il fait de la scène « un univers cohérent et complet en soi sur lequel règne, seul, le metteur en scène[72] ». A l'opposé, la direction « brouillonne et féconde » de Lugné-Poe, qui se situe par rapport au théâtre bourgeois mais aussi par rapport aux innovations d'Antoine, conduit à des représentations qui sont décrites comme un « mélange d'invention raffinée et de laisser-aller » et qui, issues d'un projet « tantôt démagogue, tantôt élitaire », rassemblent un public où se côtoient anarchistes et mystiques[73].

Bref, c'est dans un espace particulier que l'opposition entre les dispositions reçoit sa définition complète, c'est-à-dire sa pleine particularité historique : elle y revêt la forme d'un système d'oppositions qui se retrouvent partout, entre les journaux ou les critiques favorables à l'un ou à l'autre, entre les auteurs joués et entre les contenus des œuvres, avec, d'un côté, la « tranche de vie » qui, par certains de ses traits, se rapproche du vaudeville, et, de l'autre, des recherches subtiles, inspirées de l'idée d'œuvre à plusieurs degrés, énoncée par Mallarmé. Tout permet de supposer que, comme le suggère ce cas, le poids des dispositions – donc la force explicative de l'« origine sociale » – est particulièrement grand lorsque l'on a affaire à une *position à l'état naissant*, encore à faire plutôt que faite, établie, donc capable d'imposer ses normes propres à ses occupants ; et, plus généralement, que la liberté qui est laissée aux dispositions varie selon l'état du champ (et en particulier de son autonomie), selon la position occupée dans le champ et selon le degré d'institutionnalisation du poste correspondant.

Si l'on ne peut déduire les prises de position des dispositions, on ne peut davantage les rapporter directement aux positions. Ainsi, l'*identité de position*, surtout négative, ne suffit pas à fonder un groupe littéraire ou artistique, même si elle tend à favoriser les rapprochements et les échanges. On le voit bien dans le cas des tenants de l'art pour l'art qui, comme le montre Cassagne[74], sont liés par des relations d'estime et de sympathie : Gautier reçoit à ses dîners du jeudi Flaubert, Théodore de Banville, les Goncourt et Baudelaire ; entre Flaubert et Baudelaire, l'affinité tient à la quasi-simultanéité de leurs débuts et de leurs procès ; les Goncourt et Flaubert s'appréciaient beaucoup et c'est chez Flaubert que les deux frères connurent Bouilhet ; Théodore de Banville et Baudelaire sont de très anciens amis ; Louis Ménard, ami intime de Baudelaire, de Banville et de Leconte de Lisle, devient un des familiers de Renan ; Barbey d'Aurevilly est un des défenseurs les plus fervents de Baudelaire. L'effet de champ tend à créer les conditions favorables au rapprochement des occupants de positions identiques ou voisines dans l'espace objectif ; mais il ne suffit pas à déterminer le rassemblement en corps, condition de l'apparition de l'*effet de corps* dont les groupes littéraires et artistiques les plus fameux ont tiré d'immenses profits symboliques, jusque dans et par les ruptures plus ou moins éclatantes qui y ont mis fin.

Formation et dissolution des groupes

Tandis que les occupants des positions dominantes, surtout économiquement, comme le théâtre bourgeois, sont très homogènes, les positions d'avant-garde, qui sont définies surtout négativement, par l'opposition aux positions dominantes, accueillent pour un temps, dans la phase d'*accumulation initiale du capital symbolique*, des écrivains et des artistes très différents par leurs origines et leurs dispositions, dont les intérêts, un moment rapprochés, viendront ensuite à diverger[75]. Petites sectes isolées, dont la cohésion négative se double d'une intense solidarité affective, souvent concentrée dans l'attachement à un leader, ces groupes dominés tendent à entrer en crise, par un paradoxe apparent, lorsqu'ils accèdent à la reconnaissance, dont les profits symboliques vont souvent à un petit nombre, sinon à un seul, et que s'affaiblissent les forces négatives de cohésion : les différences de position au sein du groupe, et surtout les différences sociales et scolaires que l'unité oppositionnelle des commencements permettait de surmonter et de sublimer, se retraduisent dans une participation inégale aux profits du capital symbolique accumulé. Expérience d'autant plus douloureuse pour les premiers fondateurs méconnus que la consécration et le succès attirent une seconde génération d'adeptes, très différents des premiers dans leurs dispositions, qui participent, parfois plus largement que les premiers actionnaires, aux dividendes.

Ce modèle du processus de constitution et de dissolution des groupes d'avant-garde qui sont parvenus à la consécration trouve une illustration exemplaire dans l'histoire des impressionnistes[76], et aussi dans la séparation progressive des symbolistes et des décadents. Partis de la même position, à peine marquée, dans le champ, et définis par la même opposition au naturalisme et au Parnasse – d'où Verlaine et Mallarmé, leurs leaders, ont été l'un et l'autre exclus –, les décadents et les symbolistes divergent à mesure qu'ils accèdent à la pleine existence sociale. Issus de milieux plus favorisés (c'est-à-dire de la moyenne ou de la grande bourgeoisie et de la noblesse) et pourvus d'un capital scolaire important, les symbolistes s'opposent aux décadents, souvent issus de familles d'artisans et à peu près démunis de capital scolaire, comme le salon (les mardis de Mallarmé) au café, la rive droite à la rive gauche et à la bohème, et, sur le plan esthétique, comme l'hermétisme appuyé sur une théorie explicite et une rupture résolue avec toutes les formes anciennes, à la « clarté » et à la « simplicité » fondées sur le « bon sens » et la « naïveté » ; en politique, les symbolistes affectent l'indifférence et le pessimisme, mais sans exclure quelques éclats de radicalisme anarchiste, tandis que les décadents sont progressistes et plutôt réformistes[77].

Il est clair que l'effet de l'opposition entre les deux écoles, qui va se renforçant à mesure qu'avance le processus d'institutionnalisation nécessaire pour constituer un véritable groupe littéraire, c'est-à-dire un instrument d'accumulation et de concentration du capital symbolique (avec l'adoption d'un nom, l'élaboration de manifestes et de programmes et l'instauration de rites d'agrégation, comme les rencontres régulières), tend à redoubler, en les consacrant, les différences premières : Verlaine célèbre la naïveté (comme Champfleury opposait à l'art pour l'art « la sincérité dans l'art »), tandis que le goût verlainien de la sincérité et de la simplicité contribue sans doute à repousser Mallarmé vers l'hermétisme de l'« énigme en poésie ». Et, comme pour fournir une preuve cruciale de l'effet des dispositions, ce sont les décadents les mieux dotés socialement qui se rallient aux symbolistes (Albert Aurier) ou se rapprochent d'eux (Ernest Raynaud), tandis que ceux des symbolistes qui sont les plus proches des

décadents par leur origine sociale, René Ghil et Ajalbert, sont exclus du groupe symboliste, le premier pour sa foi dans le progrès, le second, qui finira comme romancier réaliste, parce que ses œuvres ne sont pas jugées assez obscures[78].

L'opposition entre Mallarmé et Verlaine est la forme paradigmatique d'une division qui s'est progressivement constituée, et de plus en plus clairement affirmée, au cours du XIX^e^ siècle, celle qui s'établit entre l'écrivain professionnel, condamné par son entreprise à mener une vie rangée, régulière, quasi bourgeoise, et l'écrivain amateur, dilettante bourgeois pour qui l'écriture est un passe-temps ou un hobby, ou bohème farfelu et misérable vivant de tous les petits métiers offerts par le journalisme, l'édition ou l'enseignement. L'opposition dans les œuvres se fonde dans une opposition dans les styles de vie, qu'elle exprime et redouble symboliquement. En rupture avec le monde bourgeois et ses valeurs, les écrivains professionnels, au premier rang desquels les tenants de l'art pour l'art, sont aussi coupés, de mille façons, de la bohème, de sa prétention, de ses incohérences, de son désordre même qui est incompatible avec une production réglée. Il faut citer les Goncourt : « On ne conçoit bien que dans le silence, et comme dans le sommeil de l'activité des choses et des faits autour de soi. Les émotions sont contraires à la gestation de l'imagination. Il faut des jours réguliers, calmes, un état bourgeois de tout l'être, un recueillement d'épicier, pour mettre au jour du grand, du tourmenté, du poignant, du pathétique… Les gens qui se dépensent dans la passion, dans le mouvement nerveux, ne feront jamais un livre de passion[79]. » Cette opposition entre les deux catégories d'écrivains est sans doute au principe des antagonismes proprement politiques *(et non l'inverse)*, qui se sont manifestés en particulier à l'occasion de la Commune[80].

La confrontation de toute une vie entre les positions et les dispositions, entre l'effort pour faire le « poste » et la nécessité de se faire au « poste », avec les ajustements successifs qui tendent à ramener les individus déplacés à leur « lieu naturel », au terme d'une série de rappels à l'ordre, explique la correspondance qui s'observe régulièrement, aussi loin qu'on pousse l'analyse, entre les positions et les propriétés de leurs occupants. Par exemple, à l'intérieur même du roman populaire qui, plus souvent qu'aucune autre catégorie de roman, est abandonné à des écrivains issus des classes dominées et de sexe féminin, les différentes manières, plus ou moins distantes, de traiter ce genre, bref, les positions dans la position, sont elles-mêmes liées à des différences sociales et scolaires, les traitements les plus distanciés, semi-parodiques (dont l'exemple par excellence est *Fantomas*, célébré par Apollinaire), sont l'apanage des écrivains les plus privilégiés[81]. Dans la même logique, Rémy Ponton observe que, du côté des auteurs de boulevard, directement soumis à la sanction financière du goût bourgeois, les écrivains issus des classes populaires ou de la petite bourgeoisie sont très fortement sous-représentés, alors qu'ils sont plus fortement représentés dans le vaudeville, qui, en tant que genre comique, fait une place plus grande aux effets faciles des scènes cocasses ou scabreuses en même temps qu'à une sorte de liberté semi-critique, les auteurs qui pratiquent à la fois le boulevard et le vaudeville présentant des caractéristiques intermédiaires entre celles des auteurs de ces deux genres[82]. Bref, la concordance, surprenante en ce monde qui se veut franc de toute détermination et de toute contrainte, est tout à fait stricte entre les inclinations des agents et les exigences inscrites dans les positions qu'ils occupent. Cette

harmonie socialement établie étant bien faite pour favoriser l'illusion de l'absence de toute détermination sociale.

Une transcendance d'institution

Si l'histoire de l'art ou de la littérature, comme l'histoire de la philosophie et, en un autre sens, l'histoire des sciences elle-même, peut revêtir les apparences d'une évolution strictement interne, chacun de ces systèmes de représentations autonomes semblant se développer selon sa dynamique propre, indépendante de l'action des artistes, des écrivains, des philosophes ou des savants, c'est que chaque nouvel entrant doit compter avec l'ordre établi dans le champ, avec la règle du jeu immanente au jeu, dont la connaissance et la reconnaissance *(illusio)* sont tacitement imposées à tous ceux qui entrent dans le jeu. La pulsion ou l'impulsion expressive, qui donne à la recherche son intention, sa direction, souvent négative, doit compter avec l'espace des possibles, sorte de *code spécifique*, à la fois juridique et communicatif, dont la connaissance et la reconnaissance constituent le véritable droit d'entrée dans le champ. A la façon d'une langue, ce code constitue à la fois une *censure*, par les possibles qu'il exclut en fait ou en droit, et un *moyen d'expression* enfermant dans des limites définies les possibilités d'invention infinie qu'il procure ; il fonctionne comme un système historiquement situé et daté de schèmes de perception, d'appréciation et d'expression qui définissent les conditions sociales de possibilité – et, du même coup, les limites – de la production et de la circulation des œuvres culturelles, et qui existent à la fois *à l'état objectivé*, dans les structures constitutives du champ, et *à l'état incorporé*, dans les structures mentales et les dispositions constitutives des habitus.

C'est dans la relation entre la pulsion expressive, où s'expriment les dispositions et les intérêts inhérents à la position, et ce code spécifique, et notamment l'univers des choses à dire et à faire, des problèmes imposés et comme mis au concours, que se définissent les intérêts spécifiques (proprement musicaux, philosophiques, scientifiques, etc.). Ce que l'on impute parfois à des effets de « mode », c'est-à-dire à la volonté délibérée d'en être – *interesse* –, est en réalité le produit de la logique de la concurrence qui porte ceux qui en sont et ceux qui veulent en être à concourir, consciemment ou inconsciemment, vers les mêmes objets et à propos des mêmes objets.

Cet ordre, institué à la fois dans les choses (documents, instruments, partitions, tableaux, etc.) et dans les corps (savoirs, techniques, tours de main, etc.), se présente comme une réalité *transcendante* à tous les actes privés et circonstanciels qui le visent : il donne ainsi les apparences d'un fondement au platonisme déclaré ou larvé de ceux qui, comme Husserl ou Meinong, entendent fonder l'activité proprement philosophique sur l'irréductibilité des contenus de conscience (noèmes) aux actes de conscience (noèses), du nombre aux opérations (psychologiques) de calcul, ou de ceux qui, comme Popper, et bien d'autres, affirment l'autonomie du monde des idées, de son fonctionnement et de son

devenir, par rapport aux sujets connaissants[83]. En fait, bien qu'il ait ses propres lois, transcendantes aux consciences et aux volontés individuelles, l'héritage culturel, qui existe à l'état matérialisé et à l'état incorporé (sous la forme d'un habitus fonctionnant comme une sorte de transcendantal historique), n'existe et ne subsiste effectivement (c'est-à-dire en tant qu'*actif*) que dans et par les luttes dont les champs de production culturelle (champ artistique, etc.) sont le lieu, c'est-à-dire par et pour des agents disposés et aptes à en assurer la réactivation continuée.

Ainsi, ce « troisième monde », ni physique ni psychique, dans lequel Husserl, et d'autres après lui, ont cru tenir l'objet propre de la philosophie, doit d'exister et de subsister, au-delà de toutes les appropriations individuelles, à la concurrence même pour l'appropriation : c'est dans et par la concurrence entre des *agents* qui ne peuvent participer à ce capital collectif que pour autant qu'ils l'ont (plus ou moins complètement) incorporé sous la forme des dispositions cognitives et évaluatives d'un habitus spécifique (celui qu'ils mettent en œuvre dans leur production et dans l'appréciation de la production des autres agents) que ce produit de l'histoire collective, transcendant à chacun parce que immanent à tous, se trouve institué en norme de toutes les pratiques qui lui sont référées. A travers les contraintes et les contrôles croisés que chacun de ceux qui se le sont approprié fait peser sur tous les autres, cet *opus operatum*, autrement voué à l'insignifiance de la lettre morte, s'affirme continûment comme un *modus operandi* collectif, comme le mode de production culturelle dont la norme s'impose, à chaque moment, à tous les producteurs.

Le monde transcendant des œuvres culturelles n'enferme pas en lui-même le principe de sa transcendance ; il ne contient pas davantage le principe de son devenir, même s'il contribue à *structurer* les pensées et les actes qui sont au principe de sa transformation. Ses structures (logiques, esthétiques, etc.) peuvent s'imposer à tous ceux qui entrent dans le jeu dont il est le produit, l'instrument et l'enjeu, sans échapper pour autant à l'action transformatrice que les actes et les pensées mêmes qu'elles règlent ne peuvent manquer de produire, ne fût-ce que par l'effet de la *mise en œuvre*, jamais réductible à une pure exécution.

C'est dire que, s'agissant de comprendre le fonctionnement d'un champ de production culturelle, et ce qui s'y produit, on ne peut séparer la pulsion expressive (qui trouve son principe dans le fonctionnement même du champ et dans l'*illusio* fondamentale qui le rend possible) de la logique spécifique du champ, avec les potentialités objectives dont il est gros, et tout ce qui contraindra et autorisera à la fois la pulsion expressive à se convertir en *solution spécifique*. C'est dans cette rencontre entre une « situation posant problème » *(problem-situation)*, comme dit Popper, et un agent disposé à *reconnaître* ce problème « objectif » et à en faire son affaire (on peut penser à l'exemple, analysé par Panofsky, du problème de la rose de la façade Ouest, légué par Suger aux architectes qui inventeront l'art gothique) que se détermine la solution spécifique, produite à partir d'un art d'inventer déjà inventé ou grâce à l'invention d'un nouvel art d'inventer. L'avenir probable du champ est inscrit, à chaque moment, dans la structure du champ, mais chaque agent fait son propre avenir – contribuant par là à faire l'avenir du champ – en réalisant les potentialités objectives qui se déterminent dans la relation entre ses pouvoirs et les possibles objectivement inscrits dans le champ.

Reste une dernière question que l'on ne manquera pas de poser : quelle est la part du calcul conscient dans les stratégies objectives que l'observation met au jour ? Il suffit de lire les témoignages littéraires, les correspondances, les journaux intimes, et surtout peut-être les prises de position explicites sur le monde littéraire en tant que tel (comme celles que recueille Huret) pour se convaincre qu'il n'y a pas de réponse simple et que la lucidité, toujours partielle, est, une fois encore, affaire de position et de trajectoire dans le champ, et qu'elle varie donc selon les agents et selon les moments. S'il faut néanmoins l'évoquer, au terme, c'est surtout pour exorciser l'alternative de l'innocence et du cynisme à travers laquelle risquent de s'introduire, dans l'analyse et surtout *dans la lecture* qui en est faite, les visions antagonistes de la lutte quotidienne au sein du champ intellectuel, celle des célébrants exaltés, qui s'applique surtout aux grands du passé, et celle des Thersites qui s'arment de toutes les ressources d'une « sociologie » à la petite semaine pour discréditer leurs concurrents en réduisant leurs intentions à leurs intérêts présumés.

Tout l'effort que j'ai déployé ici visait à détruire, dans leur principe, ces visions en miroir. « Ne pas rire, ne pas déplorer, ne pas détester, disait Spinoza, mais comprendre », ou, mieux, nécessiter, rendre raison. La connaissance du *modèle* permet de comprendre comment il peut se faire que les agents (donc l'auteur et le lecteur de ce texte) soient ce qu'ils sont et fassent ce qu'ils font. Ayant rappelé cela, je puis maintenant répondre par un exemple à la question posée, mais en demandant au lecteur de mobiliser toutes les ressources de la méthode d'analyse que j'ai essayé de présenter, pour être en mesure de mettre en pratique la maxime spinoziste et de substituer ainsi les joies souvent un peu tristes de la vision nécessitante aux plaisirs pervers, toujours ambivalents et souvent alternés, de la célébration ou du dénigrement.

Au moment de fonder, en 1909, la *Nouvelle Revue française*, dont on sait la place dominante qu'elle occupera dans le champ intellectuel, André Gide, qui, selon son biographe, était « doué d'antennes pour déceler ces chaînes, ces réseaux, ou pour mieux dire ces zones, où règnent autant de "micro-climats" », doit « mettre en œuvre toute sa diplomatie » et pratiquer de savants « dosages » pour « faire de la *NRF* le centre d'attraction, autour d'un noyau sûr, de valeurs diverses, mais incontestables et prometteuses », le « lieu de tangence de zones qui s'ignoraient ou se méconnaissaient ». Le sommaire d'une revue est à la fois une exhibition du capital symbolique dont dispose l'entreprise et une prise de position politico-religieuse : il faut donc « avoir » quelques gros actionnaires (Paul Claudel, Henri de Régnier, Francis Carco, et même Paul Valéry) en même temps qu'un éventail de participants aussi largement distribués que possible sur l'« échiquier politico-littéraire » (c'est toujours le biographe qui parle) afin d'éviter de donner dans telle ou telle orientation trop marquée, et, par là, compromettante : on accueille avec « joie » trois hymnes de Claudel, que l'on juge « très bienvenus » parce que la *Revue* « risquait de verser du côté criticisme, normalisme et intellectualisme » ; Michel Arnaud ayant donné « une image légèrement orientée "à gauche" » de Péguy, il fallait aussi un contrepoids qui serait fourni par Francis Jammes, et ainsi de suite[84].

Le rassemblement d'auteurs et, secondairement, de textes qui fait une revue littéraire a, on le voit, pour principe véritable, des stratégies sociales proches de celles qui président à la constitution d'un

salon ou d'un mouvement – même si elles prennent en compte, parmi d'autres critères, le capital proprement littéraire des écrivains réunis. Et ces stratégies elles-mêmes ont pour principe unificateur et générateur non quelque chose comme le calcul cynique d'un banquier en capital symbolique (même si André Gide est aussi cela, objectivement…), mais un habitus commun ou, mieux, l'éthos qui en est une dimension et qui unit les membres de ce que l'on appelle « le noyau ». Ce groupe ou ce réseau déjà constitué coopte des collaborateurs plus ou moins réguliers, déterminant en particulier le sommaire des premiers numéros, lui-même destiné à fonctionner, par « ce qu'il représente », c'est-à-dire un certain prestige proprement littéraire, et aussi une certaine ligne politico-religieuse, comme lieu de ralliement ou repoussoir, ou, en tout cas, comme *repère* dans les luttes de classement dont tout champ est le lieu. Dans le cas de la *NRF*, ce principe unificateur n'est autre que les dispositions qui prédisposent à occuper une position médiane, et centrale, entre les « salons » et l'Université, c'est-à-dire entre la « probité », qui sépare aussi bien de la « mentalité de salon » que des « écrivains à succès », et le sens de la distinction bourgeoise, qui éloigne aussi bien de l'intellectualisme que de l'humanisme au parfum de « communale » des écrivains trop marqués par l'école (les normaliens)[85].

Renonçant à dégager la morale de cette histoire, qui n'en a guère, je ferai seulement remarquer, une fois de plus, combien sont artificielles, stériles, voire trompeuses toutes les tentatives pour dégager des textes et d'eux seuls le principe unificateur d'ensembles d'œuvres et d'auteurs ainsi constitués ou, pire, la cohérence théorique des intentions inscrites dans l'étiquette sociale, un concept en -isme évidemment, que l'histoire leur attribue.

« Le démontage impie de la fiction »

Quant à la prise de conscience de la logique du jeu en tant que tel, et de l'*illusio* qui est à son fondement, j'ai longtemps cru qu'elle était exclue, en quelque sorte, par définition, du fait que cette lucidité ferait de l'entreprise littéraire ou artistique une mystification cynique, ou une supercherie consciente. Cela jusqu'à ce que je vienne à lire vraiment un texte de Mallarmé qui exprime bien, quoique de manière fort obscure, et la vérité objective de la littérature comme fiction fondée dans la croyance collective, et le droit que nous avons de sauver, envers et contre toute espèce d'objectivation, le plaisir littéraire :

> Nous savons, captifs d'une formule absolue que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on

projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.
A quoi sert cela —
A un jeu[86].

Ainsi la beauté ne serait qu'une fiction, et condamnée à s'assumer comme telle, contre la croyance platonicienne dans le beau comme essence éternelle, pur fétichisme par lequel le créateur s'incline devant la projection dans une transcendance illusoire de ce qui manque à l'ici-bas de la vie littéraire, et, peut-être, de la vie tout court. Dans le cas de la poésie parvenue à la conscience de soi, cette fiction ne se satisfait pas de reproduire la nature, et le cycle des saisons, à la manière de la musique (wagnérienne) qui, à travers l'alternance du clair et de l'obscur, mime, dans sa respiration alternée, le mystère de la tragédie originelle de la mort et de la résurrection de la nature[87]. Rompant avec la *mimèsis* musicale, très proche encore du mythe ou du rite, la poésie quitte ce qui est de l'ordre du naturel pour se situer, consciemment, dans l'ordre proprement humain de la convention, de l'« arbitraire du signe », comme dira Saussure, de l'« artifice humain », comme dit Mallarmé[88].

Le renoncement à la magie musicale est un moment décisif de cette sorte d'ultime tentative, mainte fois différée, par laquelle le poète entreprend, « sur le tard », mais avec une audace toute cartésienne, « de (se) rendre compte à fond et haut de la crise idéale et, autant qu'une autre, sociale » qui l'« éprouve[89] » et de soumettre au doute radical sa croyance dans l'existence des lettres : « Quelque chose comme les lettres existe-t-il[90] ? » Au terme de « ce genre d'investigation [qui] peut-être a été éludé, en paix, comme dangereux » et de ce radical « débarras » de toutes les croyances littéraires, que reste-t-il ? « Une piété aux vingt-quatre lettres » héritées des « coups de dés » indéfiniment répétés d'une histoire particulière, et un « métier », un *sens du jeu des lettres*, de leurs symétries, qu'il ne faut pas confondre avec le *sens du jeu littéraire* (« Ni le personnage n'éprouve grand goût pour les honneurs institués et spéciaux aux lettres[91] »). Quant au poète lui-même, il est vain de se demander s'il est agent ou agi (« action, reflet ») et si « le terme surnaturel », le *télos* poétique, l'aboutissement hors nature[92] ou contre nature (à la différence de la musique) qu'est le vers, est le produit de « son initiative ou [de] la force virtuelle des caractères divins », « moyen, que plus !, principe ».

Véritable théologie négative, la critique réflexive par laquelle le poète s'assigne sa doctrine et sa contrée ruine le sacré poétique et le mythe automystificateur de la création d'un objet transcendant, « échappant[93] », à la manière de la nature. Mais l'*au-delà* aboli reste « l'agent, et le moteur » du « plaisir que nous *voulons* prendre », par une sorte de fétichisme décisoire (si l'on permet l'alliance de mots). C'est au nom du plaisir littéraire, cette « réjouissance idéale[94] », sublime produit de la sublimation, que l'on est *en droit* de sauver le jeu des lettres, et même, on le verra, le jeu littéraire lui-même : « En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide [celui de l'au-delà qui continue d'agir en tant que manque, en tant que "rien"], nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes[95] – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir[96] et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires. » Et Mallarmé

commente lui-même, dans une note ajoutée : « Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue ; mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale[97]. »

Lecteur de Max Muller, Mallarmé sait que les dieux sont nés souvent d'une erreur de langage oubliée ; et il n'entend pas restaurer le poète de droit divin et son magistère prophétique sous les dehors du langage humain, institué en principe d'une nouvelle transcendance. Bien qu'il pose en postulat (il emploie le mot) de la nouvelle doctrine poétique le fait qu'« un coup de dés jamais n'abolira le hasard » et que, « récusant les titres d'une fonction notoire[98] », il se refuse à « enguirlander l'autel » du culte poétique et à perpétuer les rêves métaphysiques de la grande tradition esthétique, il ne peut renoncer à s'adonner aux jeux pyrrhoniens d'une pyrotechnie langagière ; cela sans autre fin que de produire, pour son seul plaisir, les illuminations de feux d'artifice verbaux capables de masquer de leur splendeur le vide des ciels où ils éclatent. Il ne peut ainsi s'arracher « à ce subtil envahissement, comme d'une sorte indéfinissable de défiance », qui le portait à mettre en question l'existence de la littérature, et de l'écrivain, et le sens même de sa « vocation », qu'en opposant à « cette mise en demeure extraordinaire » l'évidence immédiate de cet équivalent esthétique d'un cogito : oui, la littérature existe, puisque j'en *jouis*. Mais peut-on se satisfaire complètement de cette preuve par le plaisir, la *jouissance (aisthèsis)*, même si l'on entend que la poésie se donne sens en donnant un sens, même imaginaire, au monde[99] ? Et le plaisir suscité par la fiction volontariste des « fêtes solitaires » n'est-il pas voué à s'apparaître comme fictif, tant il est clair qu'il est lié à la volonté de se prendre au jeu des mots, de « se payer soi-même de la fausse monnaie de son rêve » ?

L'invocation du mot célèbre de Marcel Mauss n'est pas aussi déplacée qu'il peut paraître. En effet, Mallarmé n'oublie pas, à la différence de ses commentateurs, que, comme il le dit en commençant, la crise est aussi « sociale » : il sait que le plaisir solitaire et vaguement narcissique qu'il veut à toute force sauver est voué à s'apercevoir comme une illusion s'il n'est pas enraciné dans l'*illusio*, la croyance collective dans le jeu, et la valeur de ses enjeux, qui est à la fois la condition et le produit du fonctionnement du « mécanisme littéraire ». Et il en conclut que, pour sauver ce plaisir que nous ne prenons que parce que nous « voulons le prendre » et l'illusion platonicienne qui en est l'« agent », il n'a pas d'autre choix que de prendre le parti de « vénérer », par une autre fiction décisoire, la supercherie sans auteur qui met le fétiche fragile hors des prises de la lucidité critique. Refusant d'« opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien », il choisit de n'énoncer ce néant principiel que sur le mode de la dénégation, c'est-à-dire dans des formes telles qu'il ne le livre pas, puisqu'il n'a à peu près aucune chance d'être réellement entendu[100].

La solution que Mallarmé apporte à la question de savoir s'il faut énoncer – ce qui, en ce cas, revient à dénoncer – les mécanismes constitutifs des jeux sociaux les plus entourés de prestiges et de mystères, comme ceux de l'art, de la littérature, de la science, du droit ou de la philosophie, et dépositaires des valeurs communément tenues pour les plus sacrées, les plus universelles, est moins satisfaisante que sa manière de la poser. Prendre le parti de garder le secret sur le « mécanisme littéraire », ou de ne le dévoiler que sous la forme la plus strictement voilée, c'est préjuger que seuls

quelques grands initiés sont capables de la lucidité héroïque et de la générosité décisoire qui sont nécessaires pour affronter dans leur vérité les « impostures légitimes », comme dit Austin, et pour perpétuer, contre l'attente illusoire d'une garantie transcendante, la foi dans les valeurs auxquelles les grandes supercheries humanistes rendent au moins l'hommage de leur hypocrisie.

---

1. Ce texte, qui vise à dégager des analyses historiques du champ littéraire qui ont été présentées ci-dessus des propositions valables pour l'ensemble des champs de production culturelle, tend à mettre entre parenthèses la logique spécifique de chacun des champs spécialisés (religieux, politique, juridique, philosophique, scientifique) que j'ai analysée ailleurs et qui fera l'objet d'un prochain ouvrage.
2. La notion de champ du pouvoir a été introduite (cf. P. Bourdieu, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1971, p. 7-26) pour rendre raison d'*effets* qui pouvaient être observés au sein même du champ littéraire ou artistique et qui s'exerçaient, avec des forces différentes, sur l'ensemble des écrivains ou des artistes. Le contenu de la notion s'est peu à peu précisé, notamment à la faveur des recherches menées sur les grandes écoles et sur l'ensemble des positions dominantes auxquelles elles conduisent (cf. P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, *op. cit.*, p. 375 *sq.*).
3. Cf. M. Weber, *Le Judaïsme antique*, Paris, Plon, 1971, p. 499.
4. Le statut de l'« art social » est, sous ce rapport, tout à fait ambigu : bien qu'il réfère la production artistique ou littéraire à des fonctions externes (ce que les tenants de l'« art pour l'art » ne manquent pas de lui reprocher), il a en commun avec l'« art pour l'art » de récuser radicalement le succès mondain et l'« art bourgeois » qui le reconnaît, au mépris des valeurs de « désintéressement ».
5. On peut comprendre dans cette logique que, au moins dans certains secteurs du champ de la peinture à certains moments, l'absence de toute formation et de toute consécration scolaires puisse apparaître comme un titre de gloire.
6. P. Casanova, *Liber*, n° 9, mars 1992, p. 15.
7. La forme que prend la dépendance des champs de production culturelle à l'égard des pouvoirs économiques et politiques dépend sans doute beaucoup de la distance réelle entre les univers (qui peut se mesurer à des indices objectifs tels que la fréquence des passages inter, et surtout intra-générationnels d'un univers à l'autre, ou à la distance sociale entre les deux populations, du point de vue des origines sociales, des lieux de formation, des alliances matrimoniales ou autres, etc.), et aussi de la distance dans les représentations mutuelles (qui peut varier depuis l'anti-intellectualisme des pays anglo-saxons jusqu'aux prétentions intellectuelles, en un sens tout aussi menaçantes, de la bourgeoisie française).
8. L'autonomie ne se réduit pas, on le voit, à l'indépendance laissée par les pouvoirs : un haut degré de liberté laissé au monde de l'art ne se marque pas automatiquement par des affirmations d'autonomie (on pense par exemple aux peintres anglais du XIX^e^ siècle, dont on a pu dire qu'ils devaient de n'avoir pas opéré les mêmes ruptures que les peintres français du temps au fait que, à la différence de ces derniers, ils n'étaient pas soumis aux contraintes tyranniques d'une académie toute-puissante) ; à l'inverse, un haut degré de contrainte et de contrôle – à travers par exemple une censure très stricte – n'entraîne pas nécessairement la disparition de toute affirmation d'autonomie lorsque le capital collectif de traditions spécifiques, d'institutions originales (clubs, journaux, etc.), de modèles propres est suffisamment important.
9. Sur cette question, très étudiée, on pourra lire notamment H. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian Experience, 1660-1815*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, spécialement p. 24 ; J. R. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1810-1860 : Origins of an Administrative Ethos*, Stanford, Stanford University Press, 1971 ; et surtout R. Berdahl, *The Politics of the Prussian Nobility : The Development of a Conservative Ideology, 1770-1848*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
10. Cf. P. Bourdieu et L. Boltanski, « La production de l'idéologie dominante », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 2-3, 1975, p. 4-31.
11. Il en va de même bien sûr des enquêtes visant à établir des *palmarès* des écrivains ou des artistes qui prédéterminent le classement en déterminant la population digne de participer à son établissement (cf. P. Bourdieu, *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984, annexe 3, « Le hit-parade des intellectuels français ou qui sera juge de la légitimité des juges »).

12. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France*, Londres, Phaeton Press, 1976.

13. On peut voir un exemple d'une telle analyse, pour le panthéon philosophique américain dans l'étude de B. Kuklick, « Seven Thinkers and How they Grew : Descartes, Spinoza, Leibniz ; Locke, Berkeley, Hume ; Kant », *in* R. Rorty, J. B. Schneewind et Q. Skinner (éd.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 125-139.

14. C'est ainsi qu'à peine plus du tiers des écrivains de l'échantillon étudié par Rémy Ponton a fait des études supérieures, achevées ou non (cf. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 43). Pour la comparaison, sous ce rapport, entre le champ littéraire et les autres champs, voir C. Charle, « Situation du champ littéraire », *Littérature*, nº 44, 1981, p. 8-20.

15. Cf. S. Miceli, « Division du travail entre les sexes et division du travail de domination : une étude clinique des Anatoliens au Brésil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 5-6, 1975, p. 162-182.

16. V. Pareto, *Manuel d'économie politique*, Genève, Droz, 1964, p. 41.

17. C'est seulement par exception, notamment dans les moments de crise, que peut se former, chez certains agents, une représentation consciente et explicite du jeu en tant que jeu, qui détruit l'investissement dans le jeu, *l'illusio*, en la faisant apparaître telle qu'elle est toujours objectivement (pour un observateur étranger au jeu, indifférent), c'est-à-dire comme une fiction historique ou, pour parler comme Durkheim, « une illusion bien fondée ».

18. Pour expliquer l'explosion des prix de la peinture depuis la fin du XIXe siècle, Robert Hughes invoque, outre des facteurs proprement économiques tels que la plus grande liquidité des fortunes, la croissance numérique de toutes les professions engagées dans le champ artistique et la différenciation corrélative des opérations qui tendent à constituer l'œuvre d'art en trésor sacré (cf. R. Hughes, « On Art and Money », *The New York Review of Books*, vol. XXI, nº 19, 6 décembre 1984, p. 20-27).

19. On verra que la constitution du regard esthétique comme regard « pur », capable de considérer l'œuvre en elle-même et pour elle-même, c'est-à-dire comme « finalité sans fin », est liée à l'institution de l'œuvre d'art comme objet de contemplation, avec la création des galeries privées, puis publiques, et aussi des musées, et avec le développement parallèle d'un corps de professionnels chargés de conserver l'œuvre d'art, matériellement et symboliquement ; et aussi à l'invention progressive de l'« artiste » et de la représentation de la production artistique comme « création » pure de toute détermination et de toute fonction sociale.

20. On ne gagne rien à remplacer la notion de champ littéraire par celle d'« institution » : outre qu'elle risque de suggérer, par ses connotations durkheimiennes, une image consensuelle d'un univers très conflictuel, cette notion fait disparaître une des propriétés les plus significatives du champ littéraire, à savoir *son faible degré d'institutionnalisation*. Cela se voit, entre autres indices, à l'absence totale d'arbitrage et de garantie juridique ou institutionnelle dans les conflits de priorité ou d'autorité et, plus généralement, dans les luttes pour la défense ou la conquête des positions dominantes : ainsi, dans les conflits entre Breton et Tzara, le premier, lors du « Congrès pour la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne » qu'il avait organisé, n'a pas d'autre recours que de prévoir l'intervention de la police en cas de désordre et, lors du dernier assaut contre Tzara, à l'occasion de la soirée du Cœur à Barbe, il a recours aux insultes et aux coups (il casse le bras de Pierre de Massot d'un coup de canne) tandis que Tzara fait appel à la police (cf. J.-P. Bertrand, J. Dubois et P. Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924 », *Pratiques*, nº 38, 1983, p. 27-53).

21. Cf. notamment R. Darnton, « Policing Writers in Paris circa 1750 », *Representations*, nº 5, 1984, p. 1-32.

22. Comme on l'a vu, la sociologie qui relie directement les caractéristiques des œuvres aux origines sociales des auteurs (cf. par exemple R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958) ou aux groupes qui en étaient les destinataires réels (commanditaires) ou supposés (cf. par exemple F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, ou L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956) pense le rapport entre le monde social et les œuvres culturelles dans la logique du *reflet*, et ignore l'effet de *réfraction* qu'exerce le champ de production culturelle.

23. Si un événement comme la peste noire de l'été 1348 détermine les orientations générales d'un changement global dans les thèmes de la peinture (image du Christ, rapports entre les personnages, exaltation de l'Église, etc.), celles-ci sont réinterprétées et retraduites en fonction de traditions spécifiques, associées à des particularités locales du champ en voie de constitution, comme l'atteste le fait qu'elles revêtent des formes différentes à Florence et à Sienne (cf. M. Meiss, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951).

24. Cf. D. Lewis, « Counterpart Theory and Quantified Modal Logic », *Journal of Philosophy*, nº 5, 1968, p. 114-115, et J. C. Pariente, « Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles », *Langages*, nº 66, 1982, p. 37-65.

25. Ceci vaut de tout champ de production culturelle, et en particulier du champ scientifique, où l'affrontement des « programmes de recherche scientifique », comme dit Lakatos, exerce un puissant effet structurant sur les représentations et les pratiques scientifiques.

26. L'exemple des « Incohérents » illustre parfaitement ce mécanisme : ils ont inventé des foules de choses que les peintres conceptuels ont réinventées après eux, mais, n'étant pas pris au sérieux, ils ne pouvaient pas se prendre eux-mêmes au sérieux et, du même coup, leurs inventions sont passées inaperçues, y compris à leurs propres yeux. Cf. D. Grojnowski, « Une avant-garde sans avancée : les "Arts incohérents", 1882-1889 », Actes de la recherche en sciences sociales, n° 40, 1981, p. 73-86.

27. Pour « sentir » ce que représentent ces inventions historiques devenues familières – par exemple, le « salon des refusés », le « vernissage », la « pétition », etc. –, il faut les penser par analogie avec une expérience comme l'introduction du mot de *jogging* et de la pratique correspondante qui fait que ce personnage en short, tee-shirt et casquette de couleur vive qui court sur les trottoirs, au milieu des passants, et qui, dix ans plus tôt, aurait été regardé comme excentrique, voire insensé, passe à peu près *inaperçu*.

28. En parlant, pour faire comprendre, de cadrage, je risque d'évoquer chez le lecteur la notion goffmanienne de cadre (*frame*), concept anhistorique, dont j'entends me dissocier : là où Goffman voit des alternatives structurantes fondamentales, il faut voir des structures historiques issues d'un monde social situé et daté.

29. C'est sur la base des présupposés qui leur sont communs que s'établit le contrat de lecture entre l'émetteur et le récepteur. En dénonçant ce contrat, les responsables des grandes révolutions culturelles atteignent les lecteurs ordinaires dans leur *intégrité mentale*, dans les principes vitaux de leur vision du monde naturel et social.

30. C'est ce que dit en toutes lettres un des poètes symbolistes interrogé par Huret : « Dans tous les cas, je considère le plus mauvais poète symboliste de beaucoup supérieur à n'importe lequel des écrivains enrégimentés sous le naturalisme » (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 329). Et un autre, Moréas : « Un poème de Ronsard ou de Hugo, c'est de l'art pur ; un roman, fût-il de Stendhal ou de Balzac, c'est de l'art mitigé. J'aime beaucoup nos psychologues [les auteurs, Anatole France, Paul Bourget ou Maurice Barrès, qui se rattachent au courant dit "roman psychologique"], mais il faut qu'ils restent à leur rang, c'est-à-dire au-dessous des poètes » (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 92). Autre exemple, moins éclatant, mais plus proche de l'expérience qui oriente réellement les choix : « A quinze ans, la nature dit à un jeune homme s'il est poète ou s'il doit se contenter de la *simple* prose… » (J. Huret, *ibid.*, p. 299 ; souligné par moi). On voit ce que signifie, pour quelqu'un qui a fortement intériorisé ces hiérarchies, le passage de la poésie au roman. (La division en castes séparées par des frontières absolues ignorant les continuités et les chevauchements réels produit partout – par exemple dans les rapports entre disciplines, philosophie et sciences sociales, sciences pures et sciences appliquées, etc. – les mêmes effets : *certitudo sui* et refus de déroger, promotion et dévaluation automatiques, etc.)

31. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 75 *sq*. Il faudrait reproduire en entier les pages où A. Cassagne évoque les enthousiasmes juvéniles de Maxime Du Camp et Renan, Flaubert et Baudelaire ou Fromentin.

32. E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1979, p. 32.

33. Il faudrait rappeler ici toute l'analyse (cf. première partie, chap. 2) de la logique selon laquelle les mouvements artistiques se temporalisent et qui fournit le *modèle du changement* tel qu'il s'observe aussi dans les autres champs.

34. Cf. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924 », art. cit.

35. Cf. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966. On voit en passant que la logique ici décrite condamne toutes les fausses analyses d'essence visant à dégager des définitions transhistoriques de genres dont la constance nominale masque qu'ils se construisent continûment par la rupture avec leur propre définition en l'état antérieur.

36. « Ma pensée, en dépit de la vente plus grande que jamais du roman, est que le roman est un genre usé, éculé, qui a dit tout ce qu'il avait à dire, un genre dont j'ai tout fait pour tuer le romanesque, pour en faire des sortes d'auto-biographies de gens qui n'ont pas d'histoire » (E. de Goncourt, *in* J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p 155).

37. Ce passage de la préface à *Chérie* rappelle que le refus du romanesque est inséparable d'un effort pour ennoblir le genre, qui se comprend par référence à la position du roman et des romanciers dans le champ (et notamment par rapport à la poésie) et au lien entre ce genre inférieur et un public doublement inférieur, au moins dans l'esprit des écrivains, puisque « féminin » et « populaire » et/ou « provincial ». Sans qu'on puisse évidemment y voir un simple effet de ce souci d'ennoblissement, qui peut d'ailleurs entraîner les romanciers dans une tout autre direction, avec Bourget et le roman psychologique par exemple, c'est-à-dire vers l'évocation ennoblissante, grâce notamment à l'effort de composition (cf. P. Bourget, « Note sur le roman français en 1921 », in *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, t. I, Paris, Plon, 1922, p. 126 *sq*.), de lieux, de milieux, de personnages ou de sentiments socialement nobles.

38. Lorsque l'histoire et la théorie de la littérature font à ce point partie de la production littéraire, il est compréhensible que les échanges de rôles soient si fréquents, entre critiques et écrivains, entre théoriciens (ou historiens) de la littérature et littérateurs (et, au moins en France, entre cinéastes et critiques de cinéma).

39. Cf. R. Lourau, « Le manifeste Dada du 22 mars 1918 : essai d'analyse institutionnelle », *Le Siècle éclaté*, t. I, 1974, p. 9-30. Un autre effet, plus commun, de cette fermeture sur soi est cette sorte de narcissisme collectif, souvent décrit, notamment dans les

nombreux ouvrages où ils mettent en scène leur propre existence, qui incline les groupes intellectuels, à Saint-Germain-des-Prés comme à Greenwich Village, à porter sur eux-mêmes un regard complaisant, jusque dans l'apparence de lucidité autocritique qui est un des obstacles majeurs à l'objectivation scientifique.

40. R. Leibowitz, *Schoenberg et son École*, Paris, J.-B. Janin, 1947, p. 78.

41. *Ibid.*, p. 87-88.

42. R. Daval et G.-T. Guilbaud, *Le Raisonnement mathématique*, Paris, PUF, 1945, p. 18.

43. Même chose pour Brisset, philosophe « naïf », que ses découvreurs, André Breton et Marcel Duchamp, essaient, en vain, de doter d'une biographie : « Tout de sa vie nous est inconnu, hormis une date de conférence (1891, à Angers), une autre aux Sociétés savantes (3 juin 1906) et sept autres repères : sept livres signés d'un certain Jean-Pierre Brisset. Pas d'ascendants ni d'héritiers connus, malgré les recherches actives entreprises par les surréalistes (Marcel Duchamp notamment) ; dates de naissance et de mort incertaines ; aucune trace de lui chez ses éditeurs… » (Prière d'insérer de *La Grammaire logique*, suivi de *La Science de Dieu*, Paris, Tchou, 1970).

44. Sur les traitements souvent cruels que les artistes et les écrivains patentés infligèrent au Douanier Rousseau, on pourra lire R. Shattuck, *Les Primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1974, p. 66-93, et tout spécialement les pages consacrées au « banquet Rousseau » (p. 80-85) où l'on voit que le peintre objet, converti en jouet de mystification, se pliait au jeu avec une entière soumission (allant jusqu'à supporter pendant un long moment les gouttes de cire qui tombaient d'une des lanternes placées au-dessus de lui) ; mais sans accorder aux farces et aux railleries de ses « amis » une adhésion aussi « naïve » qu'ils pouvaient le croire, comme en témoignent certaines observations de Fernande Olivier : « Son teint s'empourprait facilement dès qu'il était *contrarié ou gêné. Il acquiesçait généralement à tout ce qu'on lui disait, mais on sentait qu'il se réservait et n'osait pas dire ce qu'il pensait* » (p. 74). Pour d'autres comptes rendus du « banquet », voir J. Seigel, *Bohemian Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, New York, Viking Penguin, 1986, p. 354.

45. La soumission aux normes et aux conventions les plus académiques est une constante des œuvres, publiées ou non, publiques ou privées (je pense à la correspondance amoureuse), des membres des classes populaires. Ainsi, bien que, depuis la fin du XIX^e^ siècle, la coupure avec le grand public y soit à peu près totale – c'est un des secteurs où beaucoup de publications se font à compte d'auteur –, la poésie incarne encore aujourd'hui l'idée que se font de la littérature les consommateurs les moins cultivés (sans doute sous l'influence de l'école primaire qui tend à identifier l'initiation littéraire à l'apprentissage de poésies). Comme on peut le vérifier par l'analyse d'un dictionnaire des écrivains (*L'Annuaire national des lettres*, par exemple), les membres des classes populaires et de la petite bourgeoisie qui entreprennent d'écrire ont (sauf exception) une idée trop haute de la littérature pour écrire des romans « réalistes » ; et, de fait, leur production consiste essentiellement en poésies – très conventionnelles dans leur forme – et secondairement en études historiques.

46. Sur tous ces points, voir D. Vallier, *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau*, Paris, Flammarion, 1970.

47. On reconnaît là tous les traits de l'« esthétique populaire » telle qu'elle s'exprime dans la photographie (cf. P. Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1964, p. 116-121).

48. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 218.

49. La canonisation de l'art brut a trouvé sa limite dans le fait que, à la différence de l'art naïf, on ne pouvait pas constituer les producteurs en artistes.

50. D. Vallier, *Tout l'œuvre peint du Douanier Rousseau*, *op. cit.*, p. 5.

51. Cf. M. Thevoz, *L'Art brut*, Paris, Skira, 1980 ; R. Cardinal, *Outsider Art*, New York, Praeger Publishers, 1972.

52. W. S. Rubin, *Art Dada et surréaliste*, trad. fr. de R. Revault d'Allones, Paris, Seghers, s. d., p. 22.

53. On a observé l'historicisation de plus en plus marquée du jugement esthétique (cf. R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 378-379 et 408-409), mais sans la rapporter à la logique du fonctionnement du champ parvenu à un haut degré d'autonomie et à son historicité spécifique.

54. Cf. C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, *op. cit.*, p. 181-182.

55. Cf. E. B. Henning, « Patronage and Style in the Arts : a Suggestion concerning Their Relations », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XVIII, n° 4, p. 464-471.

56. Il va sans dire que je ne constitue pas en essence transhistorique (comme tant d'auteurs qui mettent dans le même sac Proust, Marinetti, Joyce, Tzara, Woolf, Breton et Beckett) une notion *qui comme celle d'avant-garde est essentiellement relationnelle* (au même titre que celle de conservatisme ou de progressisme) et définissable seulement à l'échelle d'un champ à un moment déterminé. Cela dit, le rêve d'une réconciliation de l'avant-gardisme politique et de l'avant-gardisme en matière d'art et d'art de

vivre dans une sorte de somme de toutes les révolutions, sociale, sexuelle, artistique, est sans doute un invariant des avant-gardes littéraires et artistiques. Mais cette utopie toujours renaissante, qui a sans doute connu son âge d'or avant la Première Guerre mondiale, se heurte sans cesse à l'évidence de la difficulté pratique de surmonter, autrement que dans les impostures ostentatoires du *radical chic*, l'écart structural, malgré l'homologie, entre les positions « avancées » dans le champ politique et dans le champ artistique et, du même coup, le décalage, voire la contradiction, entre le raffinement esthétique et le progressisme politique (cf. par exemple l'histoire de l'avant-garde new-yorkaise qui est esquissée, à propos de *Partisan Review*, dans le livre de James Burkhart Gilbert, *Writers and Partisans. A History of Literary Radicalism in America*, New York, John Wiley and Sons, 1968, ou l'évocation féroce du *radical chic* dans le livre de Tom Wolfe, *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1970).

57. Parmi les facteurs qui déterminent la transformation de la demande, il faut aussi prendre en compte l'élévation globale du niveau d'instruction (ou l'accroissement du temps de scolarisation) qui agit indépendamment des facteurs précédents, et notamment par l'intermédiaire de l'effet d'assignation statutaire : le détenteur d'un certain titre scolaire se doit – « noblesse oblige » – d'accomplir les pratiques inscrites dans la définition sociale (le statut) que lui assigne ce titre.

58. A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la « Nouvelle Revue française ». La formation d'un groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910*, Paris, Gallimard, 1978, p. 18. Souligné par moi.

59. F. Bourdon, *La Haute Parfumerie française*, ronéotypé, Paris, 1970, p. 95.

60. Si l'on doit admettre que c'est seulement à la fin du XIX^e^ siècle que parvient à son accomplissement le lent processus qui a rendu possible l'*émergence* des différents champs de production culturelle et la pleine reconnaissance sociale des personnages sociaux correspondants, le peintre, l'écrivain, le savant, etc., il ne fait pas de doute qu'on peut en faire remonter les premiers commencements aussi loin que l'on voudra, c'est-à-dire au moment même où des producteurs culturels font leur apparition, qui luttent (presque par définition) pour faire reconnaître leur indépendance et leur dignité particulière. Parmi les innombrables travaux qui sont autant de contributions à la description et à l'analyse de ce lent mouvement d'autonomisation, par rapport à l'aristocratie et à l'Église notamment, il faut faire une place à part aux articles rassemblés dans la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979, et au très beau livre de Francis Haskell, *Mécènes et Peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991. Sans se donner explicitement un tel projet, Francis Haskell évoque de la manière la plus rigoureuse la construction progressive d'un champ artistique obéissant à ses normes propres et l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes professionnels, de plus en plus enclins à ne reconnaître d'autres règles que celles de la tradition spécifique qu'ils ont reçue de leurs prédécesseurs et de plus en plus capables de libérer leur production de toute servitude externe, qu'il s'agisse des censures morales et des programmes esthétiques d'une Église soucieuse de prosélytisme ou des contrôles académiques et des commandes des pouvoirs politiques, et surtout d'affirmer et de faire reconnaître les critères spécifiques de l'évaluation de leurs produits.

61. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 69-70.

62. On peut en voir un exemple dans le cas d'Anatole France qui doit à la position particulière de son père, bouquiniste parisien, d'acquérir un capital social et une familiarité avec le monde des lettres qui compensent son faible capital économique et culturel.

63. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 57, et J. Cladel, *La Vie de Léon Cladel*, suivi de *Léon Cladel en Belgique*, éd. de E. Picard, Paris, Lemerre, 1905.

64. P. Vernois, « La fin de la pastorale », in *Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 272.

65. L. Cladel, cité par P. Vernois, *ibid*.

66. L. Cladel, cité par R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 98. Pour mesurer tout ce que le roman régionaliste, expression paradigmatique d'une des formes de l'intention populiste, doit au fait qu'il est le produit d'une vocation négative, liée à la relégation et au désenchantement, il faudrait comparer ceux qui ont abouti au roman populiste au terme d'une telle trajectoire à ceux qui font exception, comme Eugène Le Roy, petit fonctionnaire périgourdin passé par Paris, auteur du *Moulin du Frau* (1895), de *Jacquou le croquant* (1899), etc., et surtout Émile Guillaumin, métayer bourbonnais, auteur de *La Vie d'un simple* (1804).

67. M. Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire », in *Style, Artiste et Société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 293. Souligné par moi.

68. *Ibid.*, p. 299. « Imagine seulement, écrivait Champfleury à sa mère en 1850, qu'avec un esprit naturel qui pouvait faire de moi un vaudevilliste de drôleries, j'ai voulu arriver plus haut » (cité par P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *op. cit.*, p. 129). On sait que, après un détour forcé, Champfleury finit par venir à un comique dans le style de Paul de Kock (cf. par exemple *Les Enfants du professeur Turck ou Le secret de M. Ladureau*).

69. Cf. M. Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire », art. cité, p. 315 *sq*. Le Hussonnet de *L'Éducation sentimentale* suit un parcours tout à fait semblable.

70. Parmi les déterminants des dispositions, il faut prendre en compte, outre la position synchroniquement et diachroniquement (pente) définie de la famille, la position dans la famille elle-même – aîné(e)/cadet(te) – comme champ.

71. Le réalisme se définit fondamentalement, avec Courbet, par la volonté de dépeindre « le vulgaire et le moderne ». Champfleury revendique pour l'artiste le droit de représenter avec vérité le monde contemporain (cf. P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, *op. cit.*, p. 72-78).

72. B. Dort, in *Histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 617.

73. B. Dort, *op. cit.*, p. 621. On voit comment ces qualifications attribuées à l'action de Lugné-Poe caractérisent les tendances relativement « invariantes » d'un habitus de privilégié.

74. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 103-134.

75. Les solidarités qui s'établissent, au sein des groupes artistiques, entre les plus dotés et les plus démunis sont un des moyens qui permettent à certains artistes pauvres de survivre malgré l'absence de ressources offertes par le marché.

76. Voir, entre autres études de cas, M. Rogers, « The Batignolles Group : Creators of Impressionism », *Autonomous Groups*, vol. XIV, nº 3-4, 1959, *in* M. C. Albrecht, J. H. Barnett et M. Griff (éd.), *The Sociology of Art and Literature*, New York, Praeger Publishers, 1970, p. 194-220.

77. « Les décadents n'entendaient pas faire *table rase* du passé. Ils préconisaient des réformes indispensables, conduites avec *méthode* et *prudence*. Les symbolistes, au contraire, ne voulaient *rien garder* de nos vieux usages et ambitionnaient de créer de toutes pièces un nouveau mode d'expression » (E. Reynaud, *La Mêlée symboliste I*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p. 118, cité par J. Jurt, *Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles*, ronéotypé, 1982, p. 12 ; souligné par moi). On sait l'affinité qui liait les représentants de la jeune poésie, les décadents plus que les symbolistes, aux anarchistes, dont ils tiraient des encouragements dans leur lutte contre les règles et les maîtres, contre le marché et la littérature commerciale. Verlaine publia dans *Le Décadent* une « Ballade en l'honneur de Louise Michel » et Laurent Tailhade lui consacra une étude sous le titre « La grande sœur des pauvres » (cf. J. Jurt, « Décadence et poésie. A propos d'un poème de Laurent Tailhade », *Französisch heute*, nº 4, 1984, p. 371-382).

78. Cf. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 248-249. L'évolution du groupe surréaliste vers une plus grande homogénéité sociale (par élimination ou éloignement des extrêmes) obéit à la même logique (cf. J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, « Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1919-1924 », art. cité). Autre constante : l'élévation du recrutement social quand le groupe accède à la consécration.

79. E. et J. de Goncourt, Journal, cité par Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 308.

80. Cf. P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, Paris, Maspero, 1970, p. 26-27.

81. Cf. A. M. Thiesse, « Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nº 60, 1985, p. 31-46.

82. Cf. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, *op. cit.*, p. 80-82.

83. Voir entre autres K. Popper, *Objective Knowledge : an Evolutionary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1972, spécialement chap. 3.

84. Cf. A. Anglès, *André Gide et le Premier Groupe de la « Nouvelle Revue française »*, *op. cit.*, p. 163-165.

85. Cf. A. Anglès, *ibid.*, p. 334-339.

86. S. Mallarmé, « La musique et les lettres », *Œuvres complètes*, éd. de H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 647.

87. « … une réminiscence de l'orchestre ; où succède à des rentrées en l'ombre, après un remous soucieux, tout à coup l'éruptif multiple sursautement de la clarté, comme les proches irradiations d'un lever de jour… » (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 648 ; et aussi, « Grands faits divers », *ibid.*, p. 402).

88. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 400.

89. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 645.

90. S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 648 ; et aussi, « Grands faits divers », *ibid.*, p. 646.

91. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 405.

92. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 573-574.

93. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 647.

94. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 655.

95. Tel « le plus niais coucher de soleil » (S. Mallarmé, *ibid.*, p. 574).

96. Par une abstraction ou, mieux, une extraction de leur essence – cf. « Le Ten O'Clock de M. Whistler » (S. Mallarmé, *ibid.*, p. 574-575).

97. S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 648 ; et aussi, « Grands faits divers », *ibid.*, p. 655.

98. S. Mallarmé, *ibid.*, p. 646.

99. « Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer » (S. Mallarmé, *ibid.*, p. 648).

100. Et c'est peu de dire qu'il ne l'a pas été puisque nul plus que lui n'a été mis au service de l'exaltation de la « création », du « créateur » et de la mystique heideggérienne de la poésie comme « révélation ».

ANNEXE

Effet de champ et formes de conservatisme

Toute la production des intellectuels conservateurs porte la marque de la relation objective qui les unit aux autres positions du champ et qui s'impose à eux au travers de la *problématique spécifique*, inscrite dans la structure même du champ, dont ils représentent le moment passif (ou, comme dit la physique, résistant) : ils n'ont jamais l'initiative des problèmes dans un monde sur lequel ils n'auraient rien à dire, n'y trouvant rien à redire, n'étaient les mises en question opérées par la pensée critique qu'ils ne cessent de critiquer. En fait, leurs stratégies discursives les plus typiques sont la retraduction directe d'une position contradictoire de double exclusion, elle-même associée, dans la plupart des cas, à une *trajectoire croisée* : souvent issus des positions dominantes dans le champ du pouvoir, c'est seulement au prix d'un double renversement que ceux des « intellectuels de droite » qui, comme Joseph Schumpeter et Raymond Aron, sont reconnus comme « intellectuels » par les « intellectuels de gauche » sont parvenus au champ de production culturelle et, plus précisément, aux positions temporellement dominantes de ce champ qui occupe, on le sait, une position dominée au sein du champ du pouvoir. Toujours exposés à se voir rejeter, et par les dominants, comme trop « intellectuels », et par les « intellectuels », comme trop asservis à l'ordre « bourgeois », ils sont obligés de lutter sans cesse sur deux fronts et d'opposer à

chacun des deux camps ce par quoi ils participent de l'autre. Devant les dominants, ils se présentent en tant qu'« intellectuels » et, dans leur souci de se distinguer de toutes les formes de conservatisme de premier degré, ils doivent argumenter, au lieu d'affirmer ou d'assener – menaçant ainsi d'introduire une distance suspecte par rapport à l'adhésion immédiate et indiscutée à l'ordre établi ; et il arrive même qu'ils tirent parti de leur familiarité avec la critique intellectuelle pour critiquer l'idéologie précritique du conservatisme spontané et pour donner des leçons de politique aux politiciens au nom de la science politique[1].

Mais d'un autre côté, pour convaincre un public bourgeois d'avance converti qu'ils n'ont rien à envier aux détenteurs de la légitimité culturelle et qu'ils peuvent triompher sans peine de ces demi-habiles, au moins dans les domaines que les dominants (dans le champ du pouvoir) et leurs homologues dans le champ intellectuel s'accordent à leur refuser, comme l'économie et la politique, ils doivent en outre avoir recours à des stratégies consistant à peu près toujours à retourner contre les « intellectuels » leurs propres armes – celles de la logique et de la critique sociale par exemple –, à dire ce qu'ils devraient dire s'ils savaient ce que parler veut dire, à réduire à l'absurde, par l'explicitation agressivement conséquente des ultimes conséquences, les thèses combattues ; ils tendent ainsi à se justifier de retrouver, par un ultime retournement, le sol originaire des vérités simples – intellectuellement et stylistiquement – et de donner des leçons de réalisme politique, et de bon sens[2].

Étant définis par un double refus, ils doivent recourir simultanément ou successivement à deux stratégies contradictoires : il leur faut combattre la critique « intellectuelle » en la ramenant à sa plus simple expression, ce qui les expose sans cesse à la limpidité simpliste du vulgarisateur ; mais, sous peine de perdre toute force spécifique, ils doivent aussi manifester qu'ils sont capables de riposter en « intellectuels » aux critiques des « intellectuels », et que leur goût de la clarté et de la simplicité, même s'il s'inspire d'une forme d'anti-intellectualisme, est l'effet d'un libre choix intellectuel. Étant eux-mêmes, et par leur position et par leur trajectoire, le lieu d'intentions politiques opposées, contradictoires, ils peuvent prendre position sur chaque prise de position politique à partir d'une autre position, reprochant à la gauche de n'avoir pas la rigueur de la droite, à la droite de manquer de l'intelligence généreuse de la gauche.

Du fait de leur propension et de leur aptitude à faire varier le point d'observation selon l'objet observé, à adopter *successivement et séparément* tous les points de vue à partir desquels chacun des points de vue réellement exprimés peut être objectivé, donc appréhendé comme tel (à l'exception de ce point de vue éclaté qui est le leur), ils excellent dans un usage polémique des apparences de l'objectivité, identifiée à une sorte de neutralisme qui prétend renvoyer dos à dos la droite et la gauche en renvoyant à chacune l'image que l'autre en a ou devrait en avoir[3]. Ils s'épuisent ainsi à tenter de réunir l'intellectuel et l'homme d'action, le savant et le politique, au péril de n'être jamais ni l'un ni l'autre, et d'être et de se sentir étrangers, et suspects, aux uns et aux autres.

Bien qu'elle enferme les mêmes exigences contradictoires, la position d'essayiste politique est beaucoup plus difficile à tenir que celle de critique littéraire ou artistique : les dominants ont en effet, en matière d'économie et de politique, une prétention à l'expertise qu'ils n'ont pas en matière d'art et de

littérature ; et ils affirment d'autant plus fortement aujourd'hui cette prétention que, du fait des transformations des modes de formation et de sélection, ils ont la conviction scolairement garantie d'être en mesure de se faire leurs propres porte-parole, y compris sur le terrain de la « théorie ».

Souvent convaincus de ne devoir leur position qu'à leur valeur scolaire et à leur compétence technique et d'être ainsi en mesure de se situer au-dessus des divisions et des conflits du champ du pouvoir, les nouveaux mandarins de la grande bureaucratie d'État se sentent légitimés à arbitrer des conflits, à leurs yeux illusoires, entre les intérêts particuliers en se fondant sur la vision du tout qu'assure la connaissance globale des mécanismes économiques. Contre les analyses, inutilement sophistiquées, de l'« intellectuel de droite », encore trop tourné vers les intellectuels, et contre les professions de foi, à la fois naïves et archaïques, des patrons privés, la noblesse d'État, « élite » bureaucratique scolairement sélectionnée et garantie qui se pense comme une sorte d'*arbitre*, capable de dialoguer à la fois avec les intellectuels et les patrons et de négocier avec les classes dominées ou leurs représentants, donc de se tenir à égale distance du pôle dominant et du pôle dominé du champ du pouvoir, travaille de plus en plus vigoureusement à imposer un discours non marqué dont la robuste platitude est en affinité avec les exigences du champ politique et du champ journalistique.

Les défenseurs distingués d'un conservatisme de bonne compagnie n'ont à peu près rien en commun, sinon leur appartenance au même camp politique, avec les tenants d'un conservatisme populiste à base d'anti-intellectualisme qui hante, à l'état endémique, les catégories inférieures de l'intelligentsia, « révolutionnaires conservateurs » de l'Allemagne prénazie et nazie, jdanoviens ouvriéristes de Russie ou de Chine et de tous les partis communistes de tous les temps et de tous les pays, maccarthystes de l'Amérique des années cinquante, sans parler de tous les petits pamphlétaires qui tirent un succès de scandale de la dénonciation des intellectuels. Cet anti-intellectualisme de l'intérieur est souvent le fait d'intellectuels dominés, et de première génération, que leurs dispositions éthiques et leur *style de vie* (accent, manières, maintien, etc.) portent à se sentir mal à l'aise et comme déplacés, notamment dans leur confrontation avec les élégances et les libertés bourgeoises des intellectuels-nés. Lorsque l'échec relatif vient condamner leurs aspirations initiales à propos d'une culture dont ils ont tout attendu, ils versent volontiers dans le ressentiment et l'indignation morale (avec, notamment, la dénonciation de ce que Pareto appelait la « pornocratie ») contre la contradiction qu'ils aperçoivent entre le style de vie cosmopolite, libéré, esthète, voire désenchanté et cynique, des intellectuels de haute volée et leurs prises de position avancées, notamment en politique.

Les dominants ont toujours trouvé leurs meilleurs chiens de garde, en tout cas les plus hargneux, parmi ces intellectuels déçus et souvent *scandalisés* par la désinvolture des héritiers qui se paient le luxe de répudier leur héritage. L'horreur que lui inspirent les jeux de l'intellectuel bourgeois, conservateur ou révolutionnaire, rejette le petit-bourgeois, parvenu à grand-peine aux marges inférieures d'une intelligentsia de loin idéalisée, dans un anti-intellectualisme qui a la violence de l'amour déçu[4]. Animé de l'ardeur du renégat, il vend la mèche, livrant aux « bourgeois » les secrets d'un monde dont il connaît mieux que personne – sa vision de l'univers social l'y prédispose – les dessous et les petits côtés ; et il arrive ainsi souvent qu'il vienne combler les attentes des dominants et satisfaire leur besoin d'être

rassurés contre les audaces inquiétantes, même si elles restent symboliques, qu'encourage chez certains intellectuels dominants leur position dominée dans le champ du pouvoir.

On ne peut donc rendre raison complètement des prises de *position* de ces « intellectuels prolétaroïdes », qui ont donné leur orientation et leur coloration à des formations politiques aussi différentes que les régimes fascistes ou staliniens, qu'à condition de prendre en compte, outre les effets des dispositions associées à leur trajectoire, les effets, moins visibles, d'une position diminuée dans le champ intellectuel. On peut en effet poser en loi générale que les producteurs culturels sont d'autant plus enclins à se soumettre aux sollicitations des pouvoirs externes (qu'il s'agisse de l'État, des partis, des pouvoirs économiques ou, comme aujourd'hui, du journalisme) et à se servir des ressources importées de l'extérieur pour régler des conflits internes qu'ils occupent des positions plus basses dans les hiérarchies internes du champ et qu'ils sont plus dépourvus de capital spécifique. C'est à travers les dominés (selon les critères spécifiques) qu'advient l'hétéronomie.

Le paradigme de cette tentative des intellectuels dominés pour renverser le rapport de forces en s'armant de pouvoirs non spécifiques (à la façon des membres de la bohème littéraire pendant la Révolution française) est sans aucun doute le *jdanovisme* qui, en URSS mais aussi en Chine et dans toutes les situations historiques où la transfiguration des intérêts internes en « missions » externes s'avère rentable, porte des écrivains et des artistes de second ordre à se réclamer du « peuple » et à invoquer les impératifs de l'« art social » ou « populaire » pour imposer leur règne aux détenteurs d'une autorité spécifique dans le champ (notamment lorsque ceux-ci, comme ce fut le cas en Chine, protestent contre le décalage entre l'idéal révolutionnaire et la réalité, c'est-à-dire contre le règne des fonctionnaires dévoués au Parti [5]).

La violence terroriste qui trouve dans ces situations extraordinaires l'occasion de s'accomplir pleinement n'est que la limite des violences ordinaires de l'ambition déçue qui s'exercent chaque jour, sous les dehors irréprochables de la critique d'humeur ou de la dénonciation inspirée des scandales ou des complots, ou, plus sournoisement, à travers les insaisissables décisions collectives des commissions et des comités, des administrations et des administrateurs, scientifiques ou artistiques.

Pour donner toute son efficacité à la critique des formes douces de la tyrannie qui s'exercent dans la République des Lettres, il faudrait en effet aller au-delà de la condamnation trop facile des formes extrêmes du jdanovisme et recenser les innombrables manifestations de la violence répressive qu'exercent tous les agents du maintien de l'ordre symbolique dont Flaubert a dessiné le portrait dans le personnage de Hussonnet, ancien révolutionnaire de café littéraire converti en responsable bureaucratique des affaires de littérature ; tâche d'autant plus urgente, scientifiquement et politiquement, que les renversements de situation, plus ou moins inattendus, qui s'observent partout dans le monde politique donnent si souvent aujourd'hui aux intellectuels déçus l'occasion d'exprimer deux fois, au prix de quelques reniements *apparents*, les mêmes pulsions répressives du ressentiment, la première fois dans la violence déclarée de la dénonciation ou de la répression « révolutionnaires », la seconde dans la violence larvée et irréprochable des pouvoirs bureaucratiques ou journalistiques, grâce auxquels ils essaient d'imposer des principes de vision et de division exogènes [6].

1. Les mêmes effets d'une position de porte-à-faux s'observent, comme on l'a vu (cf. première partie, chap. 3), chez les critiques de théâtre des journaux « bourgeois ».

2. Exemple typique d'invariant, le théâtre bourgeois s'est désigné, vers le milieu du XIX^e^ siècle, comme l'école « du bon sens » (cf. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art…*, *op. cit.*, p. 33-34).

3. Bien qu'elle permette de mimer la « neutralité axiologique » et l'objectivité, l'aptitude à adopter toutes les perspectives pour les besoins pratiques de la polémique n'a rien de commun avec la connaissance des perspectives en tant que telles, qui implique la capacité de saisir chacune d'elles (et tout spécialement la sienne propre) dans son principe, c'est-à-dire sa nécessité.

4. On peut voir un exemple typique de cette attitude chez Hubert Bourgin : H. Bourgin, *De Jaurès à Léon Blum, l'École normale et la politique*, présenté par Daniel Lindenberg, Paris, Londres, New York, Gordon and Breach, 1970.

5. Cf. M. Godman, *Literary Dissent in Communist China*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.

6. Il faudrait évoquer ici ces véritables *coups d'État* spécifiques que sont toutes les tentatives pour imposer des principes de hiérarchisation externes en usant des pouvoirs de la politique (avec les ingérences de l'État, de ses commissions et de ses administrations, dans les affaires internes des champs de production culturelle), de l'économie (avec toutes les formes de mécénat), de la presse (avec, par exemple, les « palmarès », notamment ceux qui se fondent sur des « enquêtes » – inconsciemment – manipulées), etc.

TROISIÈME PARTIE

COMPRENDRE LE COMPRENDRE

Les artistes écrivent pour leurs pairs ou du moins pour ceux qui les comprennent.

BARBEY D'AUREVILLY.

1

La genèse historique de l'esthétique pure

> C'est avec mes plus chères impressions esthétiques que j'ai voulu lutter ici, tâchant de pousser jusqu'à ses dernières et plus cruelles limites la sincérité intellectuelle.
>
> MARCEL PROUST.

Les multiples réponses que les philosophes, les linguistes, les sémiologues, les historiens de l'art ont données à la question de la spécificité de la littérature (la « littérarité »), de la poésie (la « poéticité ») ou de l'œuvre d'art en général, et de la perception proprement esthétique qu'elles appellent, s'accordent pour mettre l'accent sur des propriétés telles que la gratuité, l'absence de fonction ou le primat de la forme sur la fonction, le désintéressement, etc. Je n'évoquerai pas ici toutes les définitions qui ne sont que des variantes de l'analyse kantienne, comme celle de Strawson, selon qui l'œuvre d'art a pour fonction de n'avoir pas de fonction, ou celle de T. E. Hulme, pour qui la contemplation artistique est un « intérêt détaché » (*detached interest*)[1] ; je me contenterai de donner un exemple idéaltypique de ces tentatives pour constituer en essence universelle, au prix d'une *double déshistoricisation*, et de l'œuvre et du regard sur l'œuvre, une expérience de l'œuvre d'art très particulière et très évidemment située dans l'espace social et dans le temps historique : selon Harold Osborne, l'attitude esthétique se caractérise par la concentration de l'attention (elle sépare – *frames apart* – l'objet perçu de son environnement), par la mise en suspens des activités discursives et analytiques (elle ignore le contexte sociologique et historique), par le désintéressement et le détachement (elle écarte les préoccupations passées et futures), et enfin par l'indifférence à l'existence de l'objet[2].

L’analyse d’essence et l’illusion de l’absolu

Si ces analyses d’essence se rencontrent sur l’essentiel, c’est qu’elles ont en commun de prendre pour objet, soit tacitement, soit explicitement (comme celles qui se réclament de la phénoménologie), l’expérience subjective de l’œuvre d’art qui est celle de leur auteur, c’est-à-dire celle d’un homme cultivé d’une certaine société, mais sans prendre acte de l’*historicité* de cette expérience et de l’objet auquel elle s’applique. C’est dire qu’elles opèrent, sans le savoir, une *universalisation du cas particulier* et qu’elles constituent par là même une expérience particulière, située et datée, de l’œuvre d’art en *norme* transhistorique de toute perception artistique. Elles passent du même coup sous silence la question des *conditions historiques et sociales de possibilité* de cette expérience : elles s’interdisent en effet l’analyse des conditions dans lesquelles ont été produites et constituées comme telles les œuvres considérées comme dignes du regard esthétique ; et elles ignorent tout autant la question des conditions dans lesquelles s’est produite (phylogenèse) et se reproduit continûment au cours du temps (ontogenèse) la disposition esthétique qu’elles appellent. Or seule cette double analyse pourrait rendre compte et de ce qu’est l’expérience esthétique et de l’illusion de l’universalité qui l’accompagne, et qu’enregistrent naïvement les analyses d’essence.

Il faudrait, pour être parfaitement convaincant, soumettre ici à un examen détaillé quelques exemples des tentatives que les modernes abstracteurs de quintessence ont faites pour dégager l’essence pure de l’œuvre d’art, pour définir par exemple, avec Jakobson, ce qui fait qu’un message verbal est une œuvre littéraire. Et montrer comment ils s’enferment dans l’alternative (ou le cercle vicieux) du subjectivisme ou du réalisme (dont l’amoureux donne la formule : « Est-ce qu’elle est jolie parce que je l’aime ou est-ce que je l’aime parce qu’elle est jolie ? ») : faut-il dire que c’est le point de vue esthétique qui crée l’objet artistique ou bien que ce sont les propriétés spécifiques et intrinsèques de l’œuvre d’art qui suscitent l’expérience esthétique, littéraire par exemple, chez le lecteur capable de les lire adéquatement, c’est-à-dire esthétiquement, ou, en termes plus précis, de considérer le message en lui-même et pour lui-même[3] ? Le cercle est évident chez Wellek et Warren qui définissent la littérature par les propriétés intrinsèques du message, tout en spécifiant par ailleurs les propriétés que le « lecteur compétent » doit détenir pour satisfaire aux exigences de l’œuvre en l’appréhendant esthétiquement[4]. Quant à Panofsky, il s’en tire mieux, en apparence, parce qu’il assortit son analyse d’essence d’attendus historiques. Si l’œuvre d’art est bien, comme il le dit, « ce qui demande à être perçu esthétiquement », et si tout objet, naturel aussi bien qu’artificiel, peut être appréhendé selon une intention esthétique, c’est-à-dire dans sa forme plutôt que dans sa fonction, comment échapper à la conclusion que c’est l’intention esthétique qui fait l’objet esthétique ? Et comment rendre opératoire une telle définition ? N’observe-t-on pas qu’il est à peu près impossible de déterminer à quel moment un objet ouvré devient une œuvre d’art, à partir de quand, par exemple, une lettre devient « littéraire », c’est-à-dire à quel moment la forme l’emporte sur la fonction ? Est-ce à dire que la différence tient à l’intention de l’auteur ? Mais cette intention, tout comme l’intention du lecteur ou du spectateur d’ailleurs, est elle-même l’objet de conventions sociales qui

concourent à définir la frontière toujours incertaine et historiquement changeante entre le simple ustensile et l'œuvre d'art : « Le goût classique exigeait que les lettres privées, les discours officiels et les boucliers des héros fussent *artistiques* […] tandis que le goût moderne exige que l'architecture et les cendriers soient fonctionnels[5]. »

Et il n'est sans doute pas de meilleure attestation de l'acceptation quasi universelle – au moins parmi les détenteurs de titres universitaires – des présupposés qui fondent la *doxa* esthétique que le fait que les philosophes wittgensteiniens les plus prompts à débusquer l'*essentialist fallacy* dans les définitions classiques du poétique ou du littéraire invoquent ici ou là, comme par mégarde, la « gratuité de l'œuvre d'art » et son absence de fonction ou la « perception désintéressée des choses » qui font partie des lieux communs formalistes les plus universellement attestés, dans les limites évidemment de l'univers cultivé[6].

Mais, pour sortir de l'aporie, suffit-il d'affirmer, comme Arthur Danto[7], que le principe de la différence entre les œuvres d'art et les objets ordinaires n'est autre chose qu'une institution, à savoir le « monde artistique » *(art world)* qui leur confère le statut de candidats à l'appréciation esthétique ? Constat un peu court, et, si un sociologue peut se permettre un tel jugement, un peu « sociologiste » : né, encore une fois, d'une expérience singulière trop vite universalisée, il désigne seulement le fait de l'*institution* (au sens actif) de l'œuvre d'art. Il fait l'économie de l'analyse historique et sociologique de la genèse et de la structure de l'institution (le champ artistique) qui est en mesure d'accomplir un tel acte d'institution, c'est-à-dire d'imposer la *reconnaissance* de l'œuvre d'art comme telle à tous ceux *(et à ceux-là seulement)* qui (comme le philosophe visitant un musée) ont été constitués (par un travail de socialisation dont il faut aussi analyser les conditions sociales et la logique) de telle façon que (comme l'atteste leur entrée dans un musée) ils sont disposés à reconnaître comme artistiques et à appréhender comme telles les œuvres socialement désignées comme artistiques (notamment par leur exposition dans un musée). (J'ai mis entre parenthèses, pour le plaisir, quelques-unes de ces choses que le philosophe met, sans le savoir, entre parenthèses…)

Tout cela signifie qu'on ne peut faire dans la science des œuvres deux parts, l'une consacrée à la production, l'autre à la réception. Le principe de réflexivité s'impose ici de lui-même : la science de la production de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de l'émergence progressive d'un champ relativement autonome de production qui est à lui-même son propre marché et d'une production qui, étant à elle-même sa fin, affirme le primat absolu de la forme sur la fonction, est, par là même, science de l'émergence de la disposition esthétique pure, capable de privilégier, dans les œuvres ainsi produites (et, potentiellement, en toute chose du monde), la forme par rapport à la fonction.

Ce qu'oublie l'analyse d'essence, ce sont les conditions sociales de la production (ou de l'invention) et de la reproduction (ou de l'inculcation) des dispositions et des schèmes classificatoires qui sont mis en œuvre dans la perception artistique, de cette sorte de *transcendantal historique* qui est la condition de l'expérience esthétique telle qu'elle la décrit naïvement. La compréhension de cette forme particulière de relation avec l'œuvre d'art qu'est la compréhension immédiate de la familiarité suppose une compréhension de l'analyste par lui-même qui n'est pas accessible à la simple analyse

phénoménologique de l'expérience vécue de l'œuvre, dans la mesure où cette expérience repose sur l'oubli actif de l'histoire dont elle est le produit. C'est seulement à condition de mobiliser toutes les ressources des sciences sociales que l'on peut mener jusqu'au bout cette forme historiciste du projet transcendantal qui consiste à se réapproprier, par l'anamnèse historique, les formes et les catégories historiques de l'expérience artistique.

Bien qu'il s'apparaisse à lui-même sous les apparences d'un don de la nature, l'œil de l'amateur d'art du XX^e^ siècle est le produit de l'histoire : du côté de la phylogenèse, le regard pur, capable d'appréhender l'œuvre d'art comme elle demande à être appréhendée, en elle-même et pour elle-même, en tant que forme et non en tant que fonction, est inséparable de l'apparition de producteurs animés d'une intention artistique pure, elle-même indissociable de l'émergence d'un champ artistique autonome, capable de poser et d'imposer ses propres fins contre les demandes externes, et inséparable aussi de l'apparition corrélative d'une population d'« amateurs » ou de « connaisseurs », capables d'appliquer aux œuvres ainsi produites le regard « pur » qu'elles appellent ; du côté de l'ontogenèse, il est associé à des conditions d'apprentissage tout à fait particulières, comme la fréquentation précoce des musées et l'exposition prolongée à l'enseignement scolaire et surtout à la *skholè* comme loisir, distance à l'égard des contraintes et des urgences de la nécessité, qu'il suppose. Ce qui signifie, soit dit en passant, que l'analyse d'essence qui passe sous silence ces conditions institue tacitement en norme universelle de toute pratique qui se veut esthétique les propriétés particulières d'une expérience qui est le produit du privilège.

Ce que décrit l'analyse anhistorique de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique est en réalité une *institution* qui, en tant que telle, existe en quelque sorte deux fois, dans les choses et dans les cerveaux. Dans les choses, sous la forme d'un champ artistique, univers social relativement autonome qui est le produit d'un lent processus d'émergence ; dans les cerveaux, sous la forme de dispositions qui se sont inventées dans le mouvement même par lequel s'inventait le champ auquel elles sont ajustées. Lorsque les choses et les dispositions sont immédiatement accordées, c'est-à-dire lorsque l'œil est le produit du champ auquel il s'applique, tout y apparaît comme immédiatement doté de sens et de valeur. Si bien que, pour que vienne à se poser la question tout à fait extraordinaire du fondement de la signification et de la valeur de l'œuvre d'art, ordinairement admises comme allant de soi *(taken for granted)* par tous ceux qui sont dans le monde culturel comme des poissons dans l'eau, il faut que surgisse une expérience qui, pour un homme cultivé, est tout à fait exceptionnelle, bien qu'elle soit, au contraire, tout à fait ordinaire, comme le montre l'observation empirique[8], pour tous ceux qui n'ont pas eu l'occasion ou la chance d'acquérir les dispositions objectivement exigées par l'œuvre d'art : celle d'Arthur Danto, par exemple, découvrant, à la suite de la visite de l'exposition des boîtes de Brillo de Warhol à la Stable Gallery, le caractère arbitraire, *ex instituto*, comme aurait dit Leibniz, de l'imposition de valeur effectuée par le champ au travers de l'exposition dans un lieu consacré et capable de consacrer[9].

L'expérience de l'œuvre d'art comme immédiatement dotée de sens et de valeur est un effet de l'accord entre les deux faces de la même institution historique, l'*habitus* cultivé et le champ artistique, qui se fondent mutuellement : étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant que telle, c'est-à-dire en tant

qu'objet symbolique doté de sens et de valeur, que si elle est appréhendée par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qu'elle exige tacitement, on peut dire que c'est l'œil de l'esthète qui constitue l'œuvre d'art comme telle, mais à condition de rappeler aussitôt qu'il ne peut le faire que dans la mesure où il est lui-même le produit d'une longue histoire collective, c'est-à-dire de l'invention progressive du « connaisseur », et individuelle, c'est-à-dire d'une fréquentation prolongée de l'œuvre d'art. Cette relation de causalité circulaire, celle de la croyance et du sacré, caractérise toute institution qui ne peut fonctionner que si elle est instituée à la fois dans l'objectivité d'un jeu social et dans des dispositions inclinant à entrer dans le jeu, à s'y intéresser. Les musées pourraient écrire à leur fronton – mais ils n'ont pas à le faire tant cela va de soi : que nul n'entre ici s'il n'est amateur d'art. Le jeu fait l'*illusio*, l'investissement dans le jeu du joueur averti qui, doté du sens du jeu parce que fait par le jeu, joue le jeu et, par là, le fait exister.

Il est clair qu'on n'a pas à choisir entre le subjectivisme des théories de la « conscience esthétique » qui réduisent la qualité esthétique d'une chose naturelle ou d'une œuvre humaine à un simple corrélat d'une attitude purement contemplative, ni théorique ni pratique, de la conscience, et une ontologie de l'œuvre d'art comme celle que propose le Gadamer de *Vérité et Méthode*. La question du sens et de la valeur de l'œuvre d'art, comme la question de la spécificité du jugement esthétique, ne peuvent trouver leur solution que dans une histoire sociale du champ associée à une sociologie des conditions de la constitution de la disposition esthétique particulière qu'il appelle en chacun de ses états.

L'anamnèse historique et le retour du refoulé

Qu'est-ce qui fait que l'œuvre d'art est une œuvre d'art et non une chose du monde ou un simple ustensile ? Qu'est-ce qui fait d'un artiste un artiste, par opposition à un artisan ou à un peintre du dimanche ? Qu'est-ce qui fait qu'un urinoir ou un porte-bouteilles exposés dans un musée sont des œuvres d'art ? Le fait qu'ils sont signés de Duchamp, artiste reconnu (et d'abord comme artiste), et non par un marchand de vins ou un plombier ? Mais n'est-ce pas simplement renvoyer de l'œuvre d'art comme fétiche au « fétiche du nom du maître », dont parlait Benjamin ? Qui, en d'autres termes, a créé le « créateur » en tant que producteur reconnu de fétiches ? Et qu'est-ce qui confère son efficacité magique à son nom, dont la célébrité est la mesure de sa prétention à exister en tant qu'artiste ? Qu'est-ce qui fait que l'apposition de ce nom, pareil à la griffe du grand couturier, multiplie la valeur de l'objet (ce qui contribue à donner leur enjeu aux querelles d'attribution et à fonder le pouvoir des experts) ? Où réside le principe ultime de l'effet de nomination, ou de théorie – mot particulièrement adéquat puisqu'il s'agit de voir, *théorien*, et de donner à voir –, qui, en introduisant la différence, la division, la séparation, produit le sacré ?

Questions tout à fait analogues dans leur ordre à celles que posait Mauss lorsque, dans son *Essai sur la magie*, il s'interrogeait sur le principe de l'efficacité magique et se trouvait renvoyé des instruments employés par le sorcier au sorcier lui-même, et de celui-ci à la croyance de ses clients et, de proche en proche, à tout l'univers social au sein duquel s'élabore et s'exerce la magie. Ainsi, dans la régression à l'infini vers la cause première, et le fondement ultime de la valeur de l'œuvre d'art, il faut bien s'arrêter. Et, pour expliquer cette sorte de miracle de la transsubstantiation qui est au principe de l'existence de l'œuvre d'art et qui, communément oublié, se rappelle brutalement à travers les coups de force à la Duchamp, il faut substituer à la question ontologique la question historique de la genèse de l'univers au sein duquel se produit et se reproduit sans cesse, par une véritable création continuée, la valeur de l'œuvre d'art, c'est-à-dire le champ artistique.

L'analyse d'essence ne fait qu'enregistrer le produit de l'analyse que l'histoire elle-même a opérée dans l'objectivité au travers du processus d'autonomisation du champ et à travers l'invention progressive des agents (artistes, critiques, historiographes, conservateurs, connaisseurs, etc.), des techniques et des concepts (genres, manières, époques, styles, etc.) caractéristiques de cet univers. La science des œuvres ne pourra s'affranchir complètement de la vision « essentialiste » qu'à condition de mener à bien une analyse historique de la genèse de ces personnages centraux du jeu artistique que sont l'artiste et le connaisseur et des dispositions qu'ils mettent en œuvre dans la production et la réception des œuvres d'art. Des notions devenues aussi évidentes et aussi banales que celles d'artiste ou de « créateur », tout comme les mots mêmes qui les désignent et les constituent, sont le produit d'un long travail historique.

C'est ce qu'oublient souvent les historiens de l'art eux-mêmes lorsqu'ils s'interrogent sur l'émergence de l'artiste au sens moderne du terme, sans pour autant échapper complètement au piège de la « pensée essentielle » qui est inscrit dans l'usage, toujours menacé d'anachronisme, de mots historiquement inventés, donc datés. Faute de mettre en question tout ce qui se trouve tacitement engagé dans la notion moderne d'artiste, et en particulier l'idéologie professionnelle du « créateur » incréé qui s'est élaborée tout au long du XIX^e^ siècle, ils s'arrêtent à l'objet apparent, c'est-à-dire l'artiste (ou ailleurs l'écrivain, le philosophe, le savant), au lieu de construire et d'analyser le champ de production dont l'artiste, socialement institué en « créateur », est le produit. Ils ne voient pas que l'interrogation rituelle sur le lieu et le moment de l'apparition du personnage de l'artiste (opposé à l'artisan) se ramène en fait à la question des conditions économiques et sociales de la constitution progressive d'un champ artistique capable de fonder la croyance dans les pouvoirs quasi magiques qui sont reconnus à l'artiste.

Il ne s'agit pas seulement d'exorciser le « fétiche du nom du maître » par une simple inversion sacrilège et un peu puérile – qu'on le veuille ou non, le nom du maître est bien un fétiche. Il s'agit de décrire l'émergence progressive de l'ensemble des mécanismes sociaux qui rendent possible le personnage de l'artiste comme producteur de ce fétiche qu'est l'œuvre d'art ; c'est-à-dire la constitution du champ artistique (dans lequel les analystes, et les historiens de l'art eux-mêmes, sont inclus) comme lieu où se produit et se reproduit sans cesse la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir de création de valeur qui appartient à l'artiste. Ce qui conduit à recenser non seulement les indices d'autonomie de l'artiste (tels ceux que révèle l'analyse des contrats, comme l'apparition de la signature,

d'affirmations de la compétence spécifique de l'artiste ou du recours, en cas de conflit, à l'arbitrage des pairs, etc.), mais aussi les indices de l'autonomie du champ, tels que l'émergence de l'ensemble des institutions spécifiques qui sont la condition du fonctionnement de l'économie des biens culturels : lieux d'exposition (galeries, musées, etc.), instances de consécration (Académies, Salons, etc.), instances de reproduction des producteurs (écoles des beaux-arts, etc.), agents spécialisés (marchands, critiques, historiens de l'art, collectionneurs, etc.), dotés des *dispositions* objectivement exigées par le champ et de *catégories de perception et d'appréciation spécifiques*, irréductibles à celles qui ont cours dans l'existence ordinaire et capables d'imposer une mesure spécifique de la valeur de l'artiste et de ses produits.

Tant que la peinture se mesure en unités de surface ou en temps de travail, ou à la quantité et au prix des matières employées, or ou bleu d'outremer, l'artiste peintre n'est pas radicalement différent d'un peintre en bâtiment. C'est pourquoi, entre toutes les inventions qui accompagnent l'émergence du champ de production, une des plus importantes est sans doute l'élaboration d'un langage proprement artistique : d'abord, une manière de nommer le peintre, de parler de lui, de la nature et du mode de rémunération de son travail, à travers laquelle s'élabore une définition autonome de la valeur proprement artistique, irréductible, en tant que telle, à la valeur strictement économique ; et aussi, dans la même logique, une manière de parler de la peinture elle-même, avec les mots appropriés, souvent des couples d'adjectifs, qui permettent de dire la spécificité de la technique picturale, la *manifattura*, voire la manière particulière d'un peintre, qu'elle contribue à faire exister socialement en la nommant. Dans cette logique, le discours de célébration, la biographie notamment, joue un rôle déterminant, moins sans doute par ce qu'elle dit du peintre et de son œuvre que par le fait de le constituer en personnage mémorable, digne du récit historique, à la façon des hommes d'État et des poètes (on sait que l'analogie ennoblissante – *ut pictura poesis* – contribue, au moins un temps, et jusqu'à devenir un obstacle, à l'affirmation de l'irréductibilité de l'art pictural).

Une sociologie génétique devrait faire aussi entrer dans son modèle l'action des producteurs eux-mêmes, leur revendication du droit d'être les seuls juges de la production picturale, de produire eux-mêmes les critères de perception et d'appréciation de leurs produits ; elle devrait prendre en compte l'effet que peut exercer sur eux et sur l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur production, et, par là, sur leur production même, l'image d'eux-mêmes et de leur production que leur renvoient les autres agents engagés dans le champ, les autres artistes, mais aussi les critiques, les clients, commanditaires, collectionneurs, etc. (On peut ainsi supposer que l'intérêt que, dès le quattrocento, certains collectionneurs ont commencé à porter aux esquisses et aux cartons n'a pu que contribuer à exalter le sentiment que l'artiste pouvait avoir de sa dignité.)

L'histoire des institutions spécifiques qui sont indispensables à la production artistique devrait se doubler d'une histoire des institutions qui sont indispensables à la consommation, donc à la production des consommateurs, et en particulier du *goût*, comme disposition et comme compétence. L'inclination du « connaisseur » à consacrer une part de son temps à une contemplation des œuvres d'art sans autre fin que la jouissance qu'elle procure ne peut devenir une dimension essentielle du style de vie du *gentleman* ou

de l'aristocrate, de plus en plus identifié, au moins en Angleterre et en France, à l'homme de goût, qu'au prix de tout le travail collectif qui est nécessaire pour produire les instruments du culte de l'œuvre d'art : on pense à des notions comme celle de « bon goût », qui est soumise à une constante élaboration, ou à des désignations comme celle de *virtuoso*, empruntée à l'italien, ou de « connaisseur », pris au français, qui, dans l'Angleterre du XVII^e^ siècle et du XVIII^e^ siècle, caractérisent et produisent des personnages capables d'afficher un art de vivre affranchi des fins utilitaires et bassement matérielles auxquelles sacrifie « le vulgaire ». Mais il faudrait prendre en compte également des pratiques aussi hautement ritualisées que le « Grand Tour », pèlerinage culturel de plusieurs années, s'achevant par une visite de l'Italie et de Rome, qui constitue le couronnement à peu près obligatoire des études pour les enfants de la grande aristocratie d'Angleterre et d'ailleurs, ou encore des institutions offrant, le plus souvent contre paiement, les produits culturels à un public de plus en plus étendu, publications périodiques spécialisées, revues et ouvrages de critique, journaux et hebdomadaires littéraires et artistiques, galeries privées, progressivement converties en musées, expositions annuelles, guides destinés aux visiteurs des collections de peinture et de sculpture des palais aristocratiques ou des musées, concerts publics, etc.

Outre qu'elles favorisent l'accroissement du *public* des œuvres culturelles qui se trouve ainsi mis en mesure (et en demeure) d'accéder à la disposition cultivée, les institutions *publiques* qui, comme les musées, n'ont d'autre fin que d'offrir à la contemplation des œuvres souvent produites en vue de tout autres destinations (comme les peintures religieuses, les musiques de danse ou de cérémonie, etc.) ont pour effet d'instituer la coupure sociale qui, en arrachant les œuvres à leur contexte originaire, les dépouille de leurs diverses fonctions religieuses ou politiques, les réduisant ainsi, par une sorte *d'épochè* en acte, à leur fonction proprement artistique. Le musée, qui isole et sépare *(frames apart)*, est sans doute le lieu par excellence de l'acte de *constitution*, continûment répété, avec la constance inlassable des choses, à travers lequel se trouvent affirmés et continûment reproduits et le statut de sacré conféré aux œuvres d'art et la disposition sacralisante qu'elles appellent[10]. L'expérience de l'œuvre picturale qu'impose ce lieu exclusivement consacré à la contemplation pure tend à devenir la norme de l'expérience de tous les objets appartenant à la catégorie même qui se trouve constituée par le fait de leur exposition.

Tout incline à penser que l'histoire de la théorie esthétique et de la philosophie de l'art est étroitement liée, sans en être évidemment le reflet direct, puisqu'elle se développe elle aussi dans un champ, à l'histoire des institutions propres à favoriser l'accès à la délectation pure et à la contemplation désintéressée, comme les musées ou ces manuels pratiques de gymnastique visuelle que sont les guides touristiques ou les écrits sur l'art (au nombre desquels il faut ranger les innombrables récits de voyage). Il est clair en effet que les écrits théoriques que l'histoire de la philosophie traditionnelle traite comme des contributions à la connaissance de l'objet sont aussi et surtout des contributions à la *construction sociale de la réalité même* de cet objet, donc des conditions théoriques et pratiques de son existence (la même chose pouvant se dire des traités de théorie politique, Machiavel, Bodin ou Montesquieu).

Il faudrait donc refaire, *de ce point de vue*, une histoire de l'esthétique pure, et montrer par exemple comment les philosophes professionnels ont importé dans le domaine de l'art des concepts originellement

élaborés dans la tradition *théologique*, notamment la conception de l'artiste comme « créateur » doté de cette faculté quasi divine qu'est l'« imagination » et capable de produire une « seconde nature », un « second monde », un monde *sui generis* et autonome ; comment Alexandre Baumgarten, dans ses *Réflexions philosophiques sur la poésie* de 1735, a transposé dans l'ordre de l'esthétique la cosmogonie leibnizienne selon laquelle Dieu, dans la création du meilleur des mondes possibles, a choisi parmi une infinité de mondes, tous formés d'éléments compossibles et réglés par des lois internes spécifiques, faisant du poète un créateur et du poème un monde soumis à ses propres lois, dont la vérité ne réside pas dans la correspondance avec le réel, mais dans sa cohérence interne ; comment Karl Philipp Moritz a écrit que l'œuvre d'art est un microcosme dont la beauté « n'a pas besoin d'être utile » parce qu'elle a « en elle-même la fin de son existence » ; comment, suivant une autre lignée théorique (qu'il faudrait considérer aussi dans sa dimension sociale, en situant chaque penseur dans son champ), l'idée que le bien suprême consiste dans la contemplation du Beau, avec ses différents fondements théoriques, platoniciens et plotiniens, mais aussi leibniziens, s'est élaborée chez différents auteurs, et en particulier Shaftesbury, Karl Philipp Moritz ou Kant, qui adopte le point de vue du récepteur, plutôt que du producteur de l'œuvre d'art, c'est-à-dire celui de la contemplation, puis Schiller, Schlegel, Schopenhauer et bien d'autres ; comment cette tradition philosophique, surtout allemande, s'est connectée, par l'intermédiaire de Victor Cousin, avec les écrivains de l'art pour l'art, Baudelaire ou Flaubert notamment, qui ont réinventé, à leur façon, la théorie du « créateur », de « l'autre monde » et de la contemplation pure[11].

Il faudrait aussi relever, en chaque cas, comme j'ai essayé de le faire à propos de Kant, les indices du rapport social qui se trouve toujours impliqué dans le rapport à l'œuvre d'art (par exemple dans les couples d'adjectifs tels que pur et impur, intelligible et sensible, raffiné et vulgaire, etc.), et mettre cette relation cachée, mais fondatrice, en relation avec la position et la trajectoire de l'auteur dans le champ (philosophique, artistique, etc.) et dans l'espace social. Cette généalogie, que rendraient sans doute un peu fastidieuse les retours et les redites liés, souvent de manière indiscernable, à l'emprunt conscient ou inconscient ou à la réinvention, constituerait la plus sûre et la plus radicale exploration de cet inconscient que tous les hommes cultivés, parce qu'ils l'ont en commun, sont prêts à tenir pour une forme universelle *(a priori)* de connaissance.

Les catégories historiques de la perception artistique

Ainsi, à mesure que le champ se constitue comme tel, la production de l'œuvre d'art, de sa valeur mais aussi de son sens, se réduit de moins en moins au seul travail d'un artiste qui, paradoxalement, concentre de plus en plus les regards ; elle met en jeu tous les producteurs d'œuvres classées comme artistiques, grands ou petits, célèbres, c'est-à-dire célébrés, ou inconnus, les critiques, eux-mêmes constitués en champ, les collectionneurs, les intermédiaires, les conservateurs, bref tous ceux qui ont

partie liée avec l'art et qui, vivant pour l'art et vivant de l'art, s'opposent dans des luttes de concurrence ayant pour enjeu la définition du sens et de la valeur de l'œuvre d'art, donc la délimitation du monde de l'art et des (vrais) artistes, et collaborent, par ces luttes mêmes, à la production de la valeur de l'art et de l'artiste.

Si la science des œuvres d'art est encore aujourd'hui dans l'enfance, c'est sans doute parce que ceux qui en ont la charge, et en particulier les historiens de l'art et les théoriciens de l'esthétique, sont engagés, sans le savoir, ou sans en tirer, en tout cas, toutes les conséquences, dans les luttes où se produisent le sens et la valeur de l'œuvre d'art : ils sont pris dans l'objet qu'ils croient prendre pour objet. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer que les concepts utilisés pour penser les œuvres d'art, et en particulier pour les juger et les classer, se caractérisent, comme le notait Wittgenstein, par la plus extrême indétermination, et cela qu'il s'agisse de genres (poésie, tragédie, comédie, drame ou roman), de formes (ballade, rondeau, sonnet ou sonate, alexandrin ou vers libre), de périodes ou de styles (gothique, baroque ou classique), ou de mouvements (impressionnistes, symbolistes, réalistes, naturalistes). Et que la confusion n'est pas moindre dans les concepts employés pour caractériser l'œuvre d'art elle-même, pour la percevoir et l'apprécier, comme les couples d'adjectifs qui structurent l'expérience artistique.

Si, du fait qu'elles sont inscrites dans la langue commune et qu'elles s'appliquent pour la plupart au-delà de la sphère proprement esthétique, ces catégories du jugement de goût sont communes à tous les locuteurs d'une même langue et permettent donc une forme apparente de communication, elles restent toujours marquées, même dans l'usage qu'en font les professionnels, par une incertitude et une flexibilité extrêmes qui, comme l'observe encore Wittgenstein, les rendent tout à fait réfractaires à la définition essentielle[12]. Cela sans doute parce que l'usage qui en est fait, et le sens qui leur est donné, dépendent des points de vue particuliers, situés socialement et historiquement et, bien souvent, parfaitement irréconciliables, de leurs utilisateurs.

L'analyste conscient du fait que son analyse du jeu est toujours menacée d'être elle-même reprise dans le jeu doit compter, dans l'exposition de ses résultats, avec des difficultés à peu près insurmontables. Notamment parce que le langage le plus méthodiquement contrôlé est voué à apparaître, dès que la lecture naïve le fait rentrer dans le jeu social, comme une prise de position dans le débat même qu'il s'efforce seulement d'objectiver. Ainsi, par exemple, lors même que l'on substitue un concept plus neutre, celui de périphérie, à un mot indigène comme « province », trop chargé de connotations péjoratives, il reste que l'opposition du centre et de la périphérie à laquelle on peut avoir recours pour analyser certains des effets de domination symbolique qui s'exercent dans le monde littéraire ou artistique, à l'échelle nationale ou internationale, est un enjeu de luttes dans le champ analysé et que chacun des termes employés pour la nommer peut recevoir, selon le point de vue du récepteur, des connotations diamétralement opposées ; avec, par exemple, la volonté des « centraux », c'est-à-dire des dominants, de décrire les prises de position des « périphériques » comme un effet du retard ou du « provincialisme », et, de l'autre côté, la résistance des « périphériques » contre le déclassement impliqué dans ce classement, et leur effort pour convertir une position périphérique en position centrale ou du moins en écart électif.

Bref, si l'on peut toujours disputer à propos des goûts – et, comme chacun sait, la confrontation des préférences tient effectivement une grande place dans la conversation quotidienne –, il est certain que la communication ne s'accomplit en ces matières qu'avec un très haut degré de malentendu : en effet, les schèmes classificatoires qui la rendent possible contribuent aussi à la rendre pratiquement inefficace. On sait ainsi que des individus occupant des positions différentes dans l'espace social peuvent donner des sens et des valeurs tout à fait différentes, ou même opposées, aux adjectifs communément employés pour caractériser les œuvres d'art ou les objets de l'existence quotidienne[13]. Et l'on n'en finirait pas de recenser les notions qui, à commencer par l'idée de beauté, ont pris, en des époques différentes, des sens différents, voire radicalement opposés, notamment à la suite de révolutions artistiques, comme, par exemple, la notion de « fini » qui, après avoir condensé l'idéal inséparablement éthique et esthétique du peintre académique, s'est trouvée exclue de l'art par Manet et les impressionnistes.

Ainsi, les catégories qui sont engagées dans la perception et l'appréciation de l'œuvre d'art sont doublement liées au contexte historique : associées à un univers social situé et daté, elles font l'objet d'usages eux-mêmes socialement marqués par la position sociale des utilisateurs. La plupart des notions que les artistes et les critiques emploient pour se définir ou pour définir leurs adversaires sont des armes et des enjeux de luttes, et nombre des catégories que les historiens de l'art mettent en œuvre pour penser leur objet ne sont que des schèmes classificatoires issus de ces luttes et plus ou moins savamment masqués ou transfigurés. Initialement conçus, la plupart du temps, comme des insultes ou des condamnations (mais nos catégories ne viennent-elles pas du grec *katègorein*, accuser publiquement ?), ces concepts de combat deviennent peu à peu des catégorèmes techniques à qui, à la faveur de l'amnésie de la genèse, les dissections de la critique et les dissertations ou les thèses académiques confèrent un air d'éternité.

S'il y a une vérité, c'est que la vérité est un enjeu de luttes ; et, bien que les classements ou les jugements divergents ou antagonistes des agents engagés dans le champ artistique soient indiscutablement déterminés ou orientés par les dispositions et les intérêts spécifiques associés à des positions dans le champ, à des points de vue, il reste qu'ils sont formulés au nom d'une prétention à l'universalité, au jugement absolu, qui est la négation même de la relativité des points de vue[14]. La « pensée essentielle » est à l'œuvre dans tous les univers sociaux et tout spécialement dans les champs de production culturelle, champ religieux, champ scientifique, champ littéraire, champ artistique, champ juridique, etc., où se jouent des jeux qui ont pour enjeu l'universel. Mais il est tout à fait clair, en ce cas, que les « essences » sont des normes. C'est ce que rappelait Austin quand il analysait les implications de l'adjectif « vrai » (ou « réel ») dans des expressions comme un « vrai » homme, un « vrai » courage ou, comme ici, un « vrai » artiste ou un « vrai » chef-d'œuvre : dans tous ces exemples, le mot « vrai » oppose tacitement le cas considéré à tous les cas de la même classe auxquels d'autres locuteurs assignent aussi, mais d'une manière qui n'est pas « vraiment » justifiée, ce prédicat, symboliquement très puissant, comme toute revendication de l'universel.

La science ne peut rien faire d'autre que tenter d'établir la vérité de ces luttes pour la vérité et de saisir la logique objective selon laquelle se déterminent les enjeux et les camps, les stratégies et les

victoires ; et rapporter des représentations et des instruments de pensée qui se pensent comme inconditionnés aux conditions sociales de leur production et de leur utilisation, c'est-à-dire à la structure historique du champ dans lequel ils s'engendrent et fonctionnent. Suivant le postulat méthodologique, constamment validé par l'analyse empirique, qu'il existe une relation d'homologie entre l'espace des prises de position (formes littéraires ou artistiques, concepts et instruments d'analyse, etc.) et l'espace des positions occupées dans le champ, on est ainsi conduit à historiciser ces produits culturels qui ont tous en commun de prétendre à l'universalité. Mais les historiciser, ce n'est pas seulement, comme on le croit, les relativiser, en rappelant qu'ils n'ont de sens que par référence à un état déterminé du champ de luttes ; c'est aussi leur restituer leur nécessité en les arrachant à l'indétermination qui résulte d'une fausse éternisation et en les rapportant aux conditions sociales de leur genèse, véritable définition génératrice.

Cela vaut aussi pour la « réception » : contrairement à la représentation commune qui veut que l'analyse sociologique, en rapportant chaque forme de goût à ses conditions sociales de production, réduise et relativise les pratiques et les représentations concernées, on peut considérer qu'elle les arrache à l'arbitraire et les absolutise, en les rendant à la fois nécessaires et incomparables, donc justifiées d'exister comme elles existent. On peut, en effet, poser que deux personnes dotées d'*habitus* différents, n'étant pas exposées à la même situation et aux mêmes stimulations, du fait qu'elles les construisent autrement, n'entendent pas les mêmes musiques et ne voient pas les mêmes tableaux, et sont donc fondées à porter des jugements de valeur différents.

Les oppositions qui structurent la perception esthétique ne sont pas données *a priori*, mais, historiquement produites et reproduites, elles sont indissociables des conditions historiques de leur mise en œuvre ; de même, la disposition esthétique, qui constitue comme œuvre d'art les objets socialement désignés à son application, assignant du même coup son ressort à la compétence esthétique, avec ses catégories, ses concepts, ses taxinomies, est un produit de toute l'histoire du champ qui doit être reproduit, en chaque consommateur potentiel de l'œuvre d'art, par un apprentissage spécifique. Il suffit d'en observer la distribution dans l'histoire (que l'on pense par exemple à ces critiques qui, jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle, ont défendu un art subordonné à des valeurs morales et des fonctions didactiques), ou bien au sein d'une même société aujourd'hui, pour se convaincre que rien n'est moins naturel que l'aptitude à adopter devant une œuvre d'art et plus encore devant un objet quelconque la posture esthétique telle que la décrit l'analyse d'essence.

L'invention du regard pur s'accomplit dans le mouvement même du champ vers l'autonomie. En effet, comme on l'a vu, l'affirmation de l'autonomie des principes de production et d'évaluation de l'œuvre d'art est inséparable de l'affirmation de l'autonomie du producteur, c'est-à-dire du champ de production. Le regard pur – comme la peinture pure dont il est le corrélat obligé et qui est faite pour être regardée en elle-même et pour elle-même, en tant que peinture, en tant que jeu de formes, de valeurs et de couleurs, c'est-à-dire indépendamment de toute référence à des significations transcendantes – est le résultat d'un processus d'épuration. Il est le produit d'une véritable analyse d'essence opérée par l'histoire, au cours des révolutions successives qui, comme dans le champ religieux, conduisent chaque

fois la nouvelle avant-garde à opposer à l'orthodoxie, au nom du retour à la rigueur des commencements, une définition plus pure du genre.

De façon plus générale, l'évolution des différents champs de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne, on l'a vu, d'une sorte de retournement réflexif et critique des producteurs sur leur propre production, qui les porte à en dégager le principe propre et les présupposés spécifiques. En tant qu'elle manifeste la rupture avec les demandes externes et la volonté d'exclure les artistes suspects de leur obéir, l'affirmation du primat de la forme sur la fonction, du mode de représentation sur l'objet de la représentation, est l'expression la plus spécifique de la revendication de l'autonomie du champ et de sa prétention à produire et à imposer les principes d'une légitimité spécifique tant dans l'ordre de la production que dans l'ordre de la réception de l'œuvre d'art. Faire triompher la manière de dire sur la chose dite, sacrifier le « sujet », autrefois directement soumis à la demande, à la manière de le traiter, au jeu pur des couleurs, des valeurs et des formes, contraindre le langage pour contraindre à l'attention du langage, tout cela revient, en définitive, à affirmer la spécificité et l'insubstituabilité du produit et du producteur en mettant l'accent sur l'aspect le plus spécifique et le plus irremplaçable de l'acte de production. L'artiste récuse toute contrainte ou demande externe et affirme sa maîtrise sur ce qui le définit et qui lui appartient en propre, c'est-à-dire la manière, la forme, le style, l'*art* en un mot, ainsi institué en fin exclusive de l'art. Il faut citer Delacroix : « Tous les sujets deviennent bons par le mérite de l'auteur. Oh ! jeune artiste, tu attends un sujet ? Tout est sujet, le sujet c'est toi-même, ce sont tes impressions, tes émotions devant la nature. C'est en toi qu'il faut regarder, et non autour de toi[15]. » Le véritable sujet de l'œuvre d'art n'est rien d'autre que la manière proprement artistique d'appréhender le monde, c'est-à-dire l'artiste lui-même, sa manière et son style, marques infaillibles de la maîtrise qu'il a de son art. Baudelaire et Flaubert, dans le domaine de l'écriture, Manet, dans le domaine de la peinture, poussent jusqu'à ses ultimes conséquences, au prix d'extraordinaires difficultés subjectives et objectives, l'affirmation consciente de la toute-puissance du regard artistique : c'est en se montrant capable de l'appliquer non seulement aux objets bas et vulgaires comme voulait le réalisme de Champfleury et Courbet, mais aux objets insignifiants, que le « créateur » peut affirmer son pouvoir quasi divin de transmutation et poser l'autonomie de la forme par rapport au sujet, assignant du même coup sa norme fondamentale à la perception cultivée.

La deuxième raison de ce retour réflexif et critique de l'art sur lui-même est le fait que la fermeture du champ de production crée les conditions d'une circularité et d'une réversibilité presque parfaite des relations de production et de consommation. En devenant l'objet principal des prises de position et des oppositions entre les producteurs, les principes stylistiques s'accomplissent de manière de plus en plus rigoureuse et de plus en plus achevée dans les œuvres en même temps qu'ils s'affirment de manière toujours plus explicite et plus systématique dans la confrontation du producteur avec les jugements critiques portés sur son œuvre ou avec les œuvres des autres producteurs et dans le discours théorique produit par et pour la confrontation. En outre, la maîtrise pratique des acquis spécifiques qui sont inscrits dans les œuvres passées et enregistrés, codifiés, canonisés par tout un corps de professionnels de la conservation et de la célébration, historiens de l'art et de la littérature, exégètes, analystes, critiques, fait

partie des conditions de l'entrée dans le champ de production. Il en résulte que, contrairement à ce qu'enseigne un relativisme naïf, le temps de l'histoire de l'art est réellement irréversible et qu'elle présente une forme de *cumulativité*. Nul n'est plus lié à la tradition propre du champ, jusque dans l'intention de la subvertir, que les artistes d'avant-garde qui, sous peine d'apparaître comme des naïfs, doivent inévitablement se situer par rapport à toutes les tentatives antérieures de dépassement qui sont passées dans l'histoire du champ et dans l'espace des possibles qu'il impose aux nouveaux entrants.

Ce qui survient dans le champ est de plus en plus lié à l'histoire spécifique du champ, et à elle seule, donc de plus en plus difficile à déduire à partir de l'état du monde social au moment considéré (comme prétend le faire certaine « sociologie », qui ignore la logique spécifique du champ). La perception adéquate d'œuvres qui, comme les boîtes de Brillo de Warhol ou les peintures monochromes de Klein, tiennent évidemment leur existence, leur valeur et leurs propriétés formelles de la structure du champ, donc de son histoire, ne peut être que différentielle, diacritique, c'est-à-dire attentive aux écarts par rapport à d'autres œuvres, contemporaines et aussi passées. Si bien que, comme la production, la consommation d'œuvres qui sont issues d'une longue tradition de rupture avec la tradition tend à devenir de part en part historique, et pourtant de plus en plus totalement déshistoricisée : en effet, l'histoire que mettent en jeu pratiquement le déchiffrement et l'appréciation se réduit de plus en plus à l'histoire pure des formes, occultant complètement l'histoire sociale des luttes à propos des formes qui fait la vie et le mouvement du champ artistique.

Ainsi se trouve relevé le défi que l'esthétique formaliste, qui ne veut connaître que la forme, tant dans la réception que dans la production, oppose à l'analyse sociologique. En effet, les œuvres issues d'une recherche purement formelle semblent faites pour consacrer la validité exclusive de la lecture interne, attentive aux seules propriétés de la forme, et pour déjouer ou déconsidérer tous les efforts visant à les réduire à un contexte social contre lequel elles se sont constituées[16]. Il suffit pourtant, pour renverser la situation, d'observer que le refus que l'ambition formaliste oppose à toute espèce d'historicisation repose sur l'ignorance de ses propres conditions sociales de possibilité, tout comme d'ailleurs l'esthétique philosophique qui enregistre et ratifie cette ambition… Dans les deux cas se trouve oublié le processus historique au cours duquel se sont instituées les conditions sociales de la liberté à l'égard des déterminations externes, c'est-à-dire le champ de production relativement autonome et l'esthétique pure qu'il rend possible.

Les conditions de la lecture pure

Comme la perception « pure » des œuvres picturales ou musicales, la lecture « pure » que les œuvres les plus avancées de l'avant-garde exigent impérativement et que les critiques et autres lecteurs professionnels tendent à appliquer à toute œuvre légitime est une *institution sociale*, qui est

l'aboutissement de toute l'histoire du champ de production culturelle, histoire de la production de l'écrivain pur et du consommateur pur que ce champ contribue à produire en produisant pour lui. Étant le produit d'un type particulier de conditions sociales, le texte postule l'existence d'un lecteur capable d'adopter la posture correspondant à ces conditions : lorsqu'il est l'expression d'un champ parvenu à un haut degré d'autonomie, il enferme une injonction, une mise en demeure, celle-là même qu'enregistrent, et ratifient, sans le savoir, la plupart des théories de la réception, et de la lecture. En effet, en se fondant sur une analyse d'allure phénoménologique d'une expérience vécue de lecteur cultivé, elles se condamnent à dégager de cette norme faite homme des thèses naïvement normatives.

Qu'on le baptise « lecteur implicite » avec la théorie de la réception (et Wolfgang Iser), « archilecteur » avec Michael Riffaterre[17] ou « lecteur informé » avec Stanley Fish[18], le lecteur dont parle réellement l'analyse – avec, par exemple, la description de l'expérience de la lecture comme rétention et protention chez Wolfgang Iser[19] – n'est autre que le théoricien lui-même qui, suivant en cela une inclination très commune chez le *lector*, prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement, de lecteur cultivé. Il n'est pas besoin de pousser très loin l'observation empirique pour découvrir que le lecteur qu'appellent les œuvres pures est le produit de conditions sociales d'exception qui reproduisent *(mutatis mutandis)* les conditions sociales de leur production (en ce sens, l'auteur et le lecteur légitime sont interchangeables)[20].

C'est dire que, ici encore, la rupture avec l'intuitionnisme et la complaisance narcissique de la tradition herméneutique ne peut s'accomplir que dans et par une réappropriation de toute l'histoire du champ de production qui a produit les producteurs, les consommateurs et les produits, donc l'analyste lui-même, c'est-à-dire dans et par un travail historique et sociologique qui constitue la seule forme efficace de connaissance de soi. C'est en ce sens, diamétralement opposé à celui que lui donne la tradition « herméneutique », que l'on pourrait affirmer que, « au terme, tout comprendre est un comprendre de soi-même[21] ».

Comprendre, c'est ressaisir une nécessité, une raison d'être, en reconstruisant, dans le cas particulier d'un auteur particulier, une formule génératrice, dont la connaissance permet de reproduire, sur un autre mode, la production même de l'œuvre, d'en éprouver la nécessité s'accomplissant, en dehors même de toute expérience empathique : l'écart entre la reconstruction nécessitante et la compréhension participante n'est jamais aussi manifeste que lorsque l'interprète est conduit par son travail à éprouver comme nécessaires les pratiques d'agents occupant dans le champ intellectuel ou dans l'espace social des positions tout à fait éloignées des siennes, donc propres à lui apparaître au demeurant comme profondément « antipathiques »[22]. Le travail nécessaire pour reconstruire la formule génératrice qui est au principe d'une œuvre n'a rien à voir avec cette sorte d'identification directe et immédiate du moi unique du lecteur au moi unique du créateur qu'évoque la vision romantique de la « lecture vivante », entendue, chez Herder notamment, comme une sorte d'intuition divinatrice de l'âme de l'auteur ; et la pratique de la lecture telle qu'on peut l'observer chez Georges Poulet lui-même (je pense à son analyse de telle page de *Madame Bovary*) n'a rien à voir avec ce qu'il en dit dans sa *Phénoménologie de la lecture*, c'est-à-dire avec un effort pour se mettre à la place de l'auteur, pour revivre en quelque sorte

une expérience immanente à l'œuvre, pour parvenir à cet état de fusion empathique où la « conscience » du lecteur « se comporte comme si elle était la conscience » de l'auteur.

Si la représentation romantique de la lecture reste si vivace dans la tradition scolaire, tant littéraire que philosophique, c'est qu'elle offre sans doute sa meilleure justification à la propension du *lector* à s'identifier à l'*auctor* et à participer ainsi, par procuration, à la « création » – identification que certains exégètes inspirés ont fondée en théorie, en définissant l'interprétation comme une activité « créatrice »[23]. On pourrait, à la manière de Bachelard qui parlait de « narcissisme cosmique » à propos d'une expérience esthétique de la nature fondée sur la relation « je suis beau parce que la nature est belle et la nature est belle parce que je suis beau[24] », appeler *narcissisme herméneutique* cette forme de rencontre avec les œuvres et les auteurs dans laquelle l'herméneute affirme son intelligence et sa grandeur par son intelligence empathique des grands auteurs. L'histoire sociale des interprétations qui devrait accompagner, ou précéder, toute interprétation nouvelle n'en finirait pas de recenser les erreurs que tant et tant d'interprètes ont commises pour la seule raison qu'ils se sentaient autorisés à voir « leurs » auteurs à leur propre image, leur prêtant ainsi des pensées et des sentiments rigoureusement situés et datés. Nous avons tous à la mémoire les annotations pédantes et ridicules des classiques scolaires ; mais nombre de lectures mondaines sans autre fondement que l'identification projective et le transfert plus ou moins conscient n'obtiennent plus d'indulgence que parce que les dispositions éthiques qui s'y expriment sont moins rébarbatives. Bref, on ne peut pas revivre ou faire revivre le vécu des autres, et ce n'est pas la sympathie qui conduit à la compréhension véritable, c'est la compréhension véritable qui conduit à la sympathie, ou, mieux, à cette sorte d'*amor intellectualis* qui, fondé sur le renoncement au narcissisme, accompagne la découverte de la nécessité[25].

Seule une critique sociologique de la lecture pure, conçue comme une analyse des conditions sociales de possibilité de cette activité singulière, peut permettre de rompre avec les présupposés qu'elle engage tacitement et, peut-être, d'échapper aux contraintes et aux limitations que l'ignorance de ces conditions et de ces présupposés lui fait accepter[26]. Paradoxalement, la critique formaliste, qui se veut franche de toute référence aux institutions, accepte tacitement toutes les « thèses » inscrites dans l'existence de l'institution dont elle tient son autorité : elle tend à exclure toute interrogation véritable sur l'institution de la lecture, c'est-à-dire aussi bien sur la délimitation du corpus des textes consacrés par l'institution que sur la définition du mode de lecture légitime qui appréhende selon des grilles plus ou moins codifiées des textes constitués en tant que réalités autosuffisantes, enfermant en elles-mêmes leur raison d'être.

On ne peut sortir du cercle enchanté des *legenda* produisant le *modus legendi* qui les reproduit comme tels, c'est-à-dire comme objets méritant d'être lus, et lus en tant qu'objets intemporels d'une délectation purement esthétique, qu'à condition de le prendre comme objet dans deux ensembles de recherches : d'une part, une histoire de l'invention progressive de la lecture pure, mode d'appréhension des œuvres qui a partie liée avec l'autonomisation du champ de production littéraire et l'apparition corrélative d'œuvres demandant à être lues (et relues) en elles-mêmes et pour elles-mêmes ; d'autre part,

une histoire du processus de canonisation qui a conduit à la constitution d'un corpus d'œuvres canoniques dont le système scolaire tend à reproduire continûment la valeur en produisant des consommateurs avertis, c'est-à-dire convertis, et des commentaires sacralisants. L'analyse du discours critique sur les œuvres est en effet à la fois un préalable critique à la science des œuvres et une contribution à la science de la production des œuvres comme objets de croyance.

Sans même songer à esquisser ici ce programme (d'ailleurs en partie réalisé dans le travail des historiens[27]), je voudrais seulement mettre l'accent sur l'affinité entre la position de *lector* et la lecture déshistoricisée et déshistoricisante d'un corpus d'œuvres canoniques elles-mêmes déshistoricisées. On sait que, jusqu'au début du XIX^e^ siècle, l'idée, qu'on n'a pas besoin d'expliciter tant elle paraît aller de soi, d'une humanité omnitemporelle est au principe de la sélection de ce que l'on appelle les « humanités »[28] : cette « culture » est faite pour l'essentiel de grands textes de l'Antiquité grecque et romaine qui, à travers les commentaires et les exercices grammaticaux et rhétoriques dont ils font l'objet, sont censés fournir le lot de topiques éternels qui sont indispensables pour penser les problèmes fondamentaux de la politique, de la morale et de la métaphysique[29]. Comme l'observe Durkheim, « tout devait entretenir la jeunesse dans cette conviction que l'homme est toujours et partout semblable à lui-même ; que les seuls changements qu'il présente dans l'histoire se réduisent à des modifications extérieures et superficielles […]. On ne pouvait donc, en sortant de l'école, concevoir la nature humaine autrement que comme une sorte de réalité éternelle, immuable, invariable, indépendante du temps et de l'espace, parce que la diversité des lieux et des conditions ne l'affecte pas[30] ». Tout au long du XIX^e^ siècle, les langues et littératures anciennes continuent à dominer les programmes, et, malgré les efforts d'un courant minoritaire qui voudrait, dans l'esprit de l'Encyclopédie, former à l'observation et à l'expérimentation, la pédagogie reste tournée vers l'acquisition de la rhétorique (à travers le discours latin ou français) et l'éducation morale ou, plus exactement, l'« élévation de la pensée[31] ». La combinaison d'un humanisme universaliste et d'une lecture formaliste des textes trouve son accomplissement, sous la III^e^ République, dans le spiritualisme laïcisé qu'est le culte universitaire de l'œuvre traitée comme forme pure (avec le genre scolaire de l'« explication de textes ») et propre à entrer dans le panthéon des auteurs canoniques pour y servir de base à une sorte de consensus républicain et national, fondé sur la neutralisation, par la déréalisation et l'éclectisme, de tous les conflits capables de diviser les différentes fractions des dominants (foi et raison, conservatisme et progressisme, etc.). Comme le note Lionel Gossman, on observe ainsi que, après 1870, en Angleterre ou aux États-Unis comme en France, l'enseignement de la littérature, qui avait été tourné jusque-là vers l'apprentissage de l'écriture et de la parole publique (avec, dans les pays anglo-saxons, un accent sur ce que l'on appelle *elocution*), devient de plus en plus une « *activité d'appréciation* », « propre à cultiver le sentiment et l'imagination », l'enseignement de la rhétorique cédant toujours davantage la place à une culture du goût et à une préparation à la réception[32].

Il y a un lien de dépendance mutuelle entre la nature des textes proposés à la lecture et la forme de la lecture qui en est faite. La lecture du *lector* suppose la *skholè*, situation socialement instituée de *loisir*

studieux dans laquelle on peut « jouer sérieusement » (*spoudaiôs paizein*) et prendre au sérieux des choses ludiques ; de ce fait, elle est disposée à accorder très exactement ce qu'elles demandent tant à l'œuvre déshistoricisée de la tradition universitaire qu'à l'œuvre littéraire née de l'intention formaliste.

La production pure produit et suppose la lecture pure et les *ready-made* ne sont en quelque sorte que la limite de toutes les œuvres produites pour le commentaire et par le commentaire. A mesure que le champ gagne en autonomie, l'écrivain se sent toujours davantage autorisé à écrire des œuvres destinées à être *déchiffrées*, donc soumises à la lecture *répétée qui est nécessaire pour explorer, sans l'épuiser, la polysémie intrinsèque* de l'œuvre. De son côté, la lecture « pure », qui exclut toute référence réductrice à l'histoire sociale de la production et des producteurs et toute intention historienne propre à réactiver la vertu polémique ou politique de l'œuvre littéraire, épouse naturellement l'« intention » (comme disait Panofsky) de toutes les œuvres qui n'ont pas d'autre intention que celle de n'avoir pas d'intention, sinon celle qui est inscrite dans la forme même de l'œuvre. Il s'ensuit que la *scholastic view*[33] dont parlait Austin n'est jamais aussi *invisible* que lorsque les *scholars* de tous les pays, enfermés dans le cercle parfait que décrivent sans le savoir leurs théories esthétiques, plongent, telle l'Hérodiade de Mallarmé, le regard pur d'une lecture déshistoricisante dans le miroir d'une œuvre pure et parfaitement déshistoricisée.

Misère de l'anhistorisme

Ce n'est sans doute pas par hasard que la vision scolastique du monde, et tout l'ensemble des présupposés indiscutés parce que institués qu'elle engage tacitement, ne se livrent jamais aussi ouvertement que dans le cas de la philosophie : paradoxalement, l'insertion dans un univers placé sous le signe de la *skholè*, de l'exercice gratuit, de la finalité sans fin, ne prédispose pas nécessairement à objectiver toutes les conditions de possibilité de l'expérience esthétique, que Kant caractérise bien comme « exercice pur de la faculté de sentir » ou « jeu désintéressé de la sensibilité ». Plus précisément, la philosophie de l'histoire de la philosophie que les professeurs de philosophie de toute obédience théorique[34] engagent *en pratique* dans la lecture des textes philosophiques, et dont Gadamer produit la théorie explicite, ne les incline nullement à s'arracher, dans leurs théories de la perception des œuvres culturelles (dont les théories de la lecture sont un cas particulier), au cercle enchanté de la lecture pure de textes épurés de toute adhérence historique.

Il faudrait porter au jour l'ensemble des présupposés constitutifs de la *doxa philosophique*, réalité paradoxale, rigoureusement tenue à l'abri des mises en question les plus « radicales » qu'opèrent les critiques attitrés de la *doxa* ; et en particulier tous ceux qui sont engagés, *en pratique*, dans la lecture « philosophique » des textes que la tradition scolaire désigne comme « philosophiques », c'est-à-dire comme appelant cette lecture. On verrait ainsi que la lecture déshistoricisée et déshistoricisante de

l'historien de la philosophie tend à mettre entre parenthèses (plus ou moins complètement) tout ce qui relie le texte à une histoire et à une société, et, en particulier, à l'espace des possibles par rapport auquel l'œuvre philosophique s'est originairement définie ; qu'elle ignore l'*ensemble* des systèmes coexistants, qui, au moins aussi longtemps que le champ philosophique n'est pas encore constitué comme tel (et sans doute bien au-delà, comme on le voit bien, par exemple, dans le cas de Heidegger), peuvent n'être pas tous « philosophiques » au sens strict où l'entend la définition interne.

On oublie que ce qui circule entre les philosophes, contemporains ou d'époques successives, ce ne sont pas seulement des textes canoniques, mais des titres d'ouvrages, des étiquettes d'école, des citations tronquées, des concepts en -isme souvent grevés de dénonciations polémiques ou d'anathèmes dévastateurs qui fonctionnent parfois comme des slogans. Ce sont aussi les savoirs routinisés qui se transmettent à travers les cours et les manuels, supports invisibles, et inavouables, du « sens commun » d'une génération intellectuelle, et qui tendent à réduire certaines œuvres à quelques mots clés, quelques citations obligées. C'est encore l'immense information qui est liée à l'appartenance à un champ et qui est immédiatement investie dans l'échange entre contemporains : information sur les institutions – académies, revues, éditeurs, etc. – et sur les personnes, sur leur apparence physique et leur appartenance institutionnelle, sur leurs interrelations, liaisons ou brouilles, et tout ce qui les relie aux choses du siècle ; information sur les problèmes et les idées qui ont cours dans l'univers ordinaire, et que véhiculent les quotidiens – un historien de la philosophie, même hégélien, a-t-il jamais dépouillé le journal du matin du philosophe ? –, sur les débats et les conflits du monde universitaire qui, universalisés, sont si souvent à la racine de la vision universitaire de l'univers.

La lecture, et *a fortiori* la lecture de livres et de livres de philosophie, n'est qu'un des moyens parmi d'autres, même pour les plus livresques des lecteurs professionnels, d'acquérir les savoirs mobilisés dans l'écriture et dans la lecture. La plus grande partie de l'immense socle invisible des grandes pensées, et notamment tout ce qui allait de soi pour les contemporains, risque ainsi de rester inaccessible : étant passée inaperçue, cette *doxa* a peu de chances d'être enregistrée par les témoignages, les chroniques ou les mémoires qui, quelle que soit la capacité d'anamnèse de leur auteur, sont toujours les « mémoires d'un amnésique », selon le mot de Satie. En transportant sur le terrain proprement épistémique, ne fût-ce que par l'abolition de la référence aux réalités désignées par les noms propres ou par les allusions dites personnelles, des pensées, des jugements, des analyses qui sont pour une part le produit de l'universalisation du cas particulier, la lecture ordinaire transforme en réponses intemporelles et impersonnelles à des problèmes intemporels et universels des prises de position qui, sur le terrain de la politique et de la morale, mais aussi, quoique à un moindre degré, dans l'ordre de la connaissance ou de la logique, restent enracinées dans des questions, des savoirs et des expériences constitués et acquis selon un mode de connaissance doxique.

A la déshistoricisation plus ou moins consciente que détermine l'ignorance active ou passive du contexte historique s'associe l'actualisation toujours plus ou moins anachronique que, sauf effort spécial, toute lecture opère inconsciemment par le seul fait de rapporter les textes à l'espace des possibles du

moment et à la problématique philosophique inscrite dans cet espace : cette référence « actualisante » est ce qui permet de produire, par l'anachronisme, un commentaire à la fois daté et faussement achronique qui, lors même qu'il se croit fidèle à la lettre et à l'esprit des pensées qu'il veut simplement reproduire, les transforme, parce que l'espace dans lequel il les fait fonctionner est transformé.

C'est cette pratique ordinaire du commentaire philosophique que justifie et codifie la théorie herméneutique proposée par Gadamer, application à la lecture des textes philosophiques de la philosophie heideggérienne de la philosophie. Selon *Vérité et Méthode*, la compréhension adéquate d'un texte philosophique est une « application » (on pourrait dire aussi bien une *exécution*, comme pour une œuvre musicale ou un ordre), bref une mise en pratique d'un programme d'action inscrit dans l'œuvre même. Ce programme, on postule qu'il est doté d'une validité transhistorique et que la mise en pratique n'est autre chose qu'une *actualisation*, qui, fondée dans la temporalité essentielle de l'existant, le rend présent, historique, dans l'acte même de le rendre agissant, efficient. Et on établit une opposition radicale entre comprendre *historiquement* un texte philosophique, ou juridique, et comprendre *philosophiquement* ou juridiquement, c'est-à-dire mettre en pratique le programme immanent au texte, exécuter la partition et l'ordre qu'il contient. « Le texte compris en termes historiques est formellement dépossédé de la prétention à dire des choses vraies. Lorsqu'on considère du point de vue historique la tradition, que l'on se replace dans la situation historique et que l'on cherche à reconstituer l'horizon historique, on a l'impression de comprendre. En réalité, on a fondamentalement renoncé à l'ambition de trouver dans la tradition une vérité que l'on puisse comprendre et assumer soi-même[35]. » Bref, là où la compréhension historique historicise, relativise, la compréhension « authentique » appréhende une vérité arrachée au temps dans et par l'acte détemporalisant de compréhension.

Il est effectivement des messages, comme les textes philosophiques, théologiques ou juridiques, et surtout les propositions scientifiques, étrangement absentes de la « tradition » telle que la définit Gadamer, qui, bien qu'ils soient le produit de l'histoire, « semblent, pour parler comme Kant, prétendre à la validité universelle », entre autres raisons parce qu'ils reçoivent une forme d'éternité pratique de leur actualisation historique indéfiniment recommencée. Et il est vrai que l'appréhension historique qui analyse les conditions de l'*émergence* de ces messages normatifs, prétendant imposer les conditions de leur actualisation adéquate, est, en pratique, tout à fait différente, sinon exclusive, de l'actualisation opérée par celui qui « applique » une loi physique ou qui met en œuvre le calcul des probabilités et qui n'a que faire des processus historiques conduisant à son « émergence ». Mais en va-t-il de même d'une théorie philosophique, d'une loi juridique ou d'un dogme théologique, et l'indépendance à l'égard des conditions historiques ne doit-elle pas être, en ce cas, mise à l'épreuve, sous peine d'identifier la vérité à l'*autorité* (comme le suggère l'emploi du mot même de tradition) ? Faut-il accepter toutes les implications politiques du renversement de la hiérarchie kantienne des facultés que propose Gadamer lorsqu'il suggère de « redéfinir l'herméneutique des sciences humaines à partir de l'herméneutique juridique ou de l'herméneutique théologique[36] » ?

C'est bien un tel renversement qu'il opère, dans un souci évident de conservation, tant politique qu'intellectuelle, lorsque, sur la base d'une « réhabilitation de l'autorité et de la tradition[37] », et d'une

dénonciation du préjugé du refus du préjugé, il entend traiter les textes philosophiques, à la manière des textes juridiques ou théologiques, comme détenteurs d'une « valeur normative ». Pour le philosophe philologue, dont Heidegger a édifié la statue, l'interprétation adéquate est une révélation de vérité qui consiste à dire la vérité d'un texte de vérité.

Mais comment ne pas voir que, en raison des enjeux et des intérêts de tous ordres qui peuvent s'y trouver engagés, les raisons logiques qui donnent aux constructions philosophiques, juridiques ou théologiques les apparences de la normativité universelle peuvent n'être que des rationalisations destinées à universaliser des intérêts particuliers ? Comment ne pas craindre que l'expérience subjective de la normativité ne soit qu'une illusion née de l'affinité entre les habitus et les intérêts (elle-même fondée dans une identité des conditions ou, à tout le moins, une homologie des positions) de ceux qui ont produit le message originel et de ceux qui se donnent pour mission de l'« appliquer » ? Et, sous peine de succomber à la *superstition*, ne doit-on pas soumettre et subordonner toute mise en œuvre des ressources héritées du passé à la critique historique des tenants et des aboutissants, des conditions de la production et des conditions de la réception ?

La double historicisation

Sous peine de laisser s'introduire en contrebande, à la faveur de l'effusion et de l'illusion de la compréhension immédiate, le fonds le plus obscur de croyances que recèle toujours l'arbitraire culturel d'une tradition, il faut en effet opérer une *double historicisation*, et de la tradition, et de l'« application » de la tradition ; seule l'analyse des schèmes de pensée hérités et des évidences illusoires qu'ils produisent peut assurer la maîtrise théorique (condition elle-même d'une véritable maîtrise pratique) du processus de communication. Il s'agit pour cela de reconstituer à la fois l'espace des positions possibles (appréhendé à travers les dispositions associées à une certaine position) par rapport auquel s'est élaboré le donné historique (texte, document, image, etc.) à interpréter, et l'espace des possibles par rapport auquel on l'interprète. Ignorer cette double détermination, c'est se condamner à une « compréhension » anachronique et ethnocentrique qui a toutes les chances d'être fictive et qui, dans le meilleur des cas, reste inconsciente de ses propres principes (l'apparence d'évidence normative et de nécessité intemporelle qu'elle procure pouvant être l'effet de l'homologie entre les deux situations historiques ou le résultat d'un travail de réinterprétation inconscient fondé sur l'application indue des catégories de pensée de l'interprète). Cette « compréhension » aliénée, ignorante de ses propres conditions sociales de possibilité, définit le rapport traditionnel à la tradition, rapport d'immersion et d'adhésion sans distance dont l'apparition de la conscience historique, comme conscience de l'écart entre le temps de la production et le temps de l'« application », marque la rupture. Le rapport traditionaliste, qui est au

rapport traditionnel ce que l'orthodoxie est à la *doxa*, et dont Heidegger et Gadamer se sont faits les théoriciens, vise à mimer ce rapport naïf par un retour fictif à l'expérience préhistorique de la tradition.

Comprendre le comprendre, c'est comprendre pourquoi telle tradition associée à un univers social plus ou moins éloigné dans le temps et dans l'espace – l'esthétique de Kant ou, à un moindre degré peut-être, sa théorie du « conflit des facultés » – nous parle spontanément le langage de l'universel : la « fusion des horizons » peut être purement illusoire et ne reposer que sur la confusion des horizons qui définit l'anachronisme et l'ethnocentrisme, et elle reste, en tout cas, à expliquer. L'impression subjective de nécessité que nous éprouvons devant un énoncé qui nous apparaît comme la réponse propre à s'imposer à quiconque se pose la question concernée doit être mise à l'épreuve de la reconstruction de la genèse sociale de la question, donc de sa raison d'être et de son sens, des conditions sociales de sa perpétuation en tant que question, donc de la genèse sociale du questionnement et du questionneur. Bref, il ne suffit pas d'éprouver la transhistoricité dans la naïveté d'une identification immédiate avec le texte (ou l'événement), il faut la prouver. Pour échapper tant soit peu à l'histoire, la compréhension doit se connaître comme historique et se donner le moyen de se comprendre historiquement ; et elle doit, dans le même mouvement, comprendre historiquement la situation historique dans laquelle s'est formé ce qu'elle travaille à comprendre.

Si l'on est convaincu que l'être est histoire, qui n'a pas d'au-delà, et qu'on doit donc demander à l'histoire biologique (avec la théorie de l'évolution) et sociologique (avec l'analyse de la sociogenèse collective et individuelle des formes de pensée) la vérité d'une raison de part en part historique et pourtant irréductible à l'histoire, il faut admettre aussi que c'est par l'historicisation (et non par la déshistoricisation décisoire d'une sorte *d'escapism* théorique) que l'on peut essayer d'arracher plus complètement la raison à l'historicité : historicisation de l'objet connu, des catégories de pensée et de perception (l'« œil du quattrocento » par exemple) qui ont été investies dans sa production, et qui diffèrent de celles que nous lui appliquons spontanément ; historicisation du sujet connaissant, de sa lecture ou de sa perception, de ses catégories de pensée, de perception et d'appréciation, qui ne s'impose jamais autant que dans le cas de la compréhension et l'appréciation (d'apparence) immédiate que nous pouvons (croire) avoir, par-delà la distance historique, d'un tableau de Piero della Francesca ou d'un texte d'Empédocle ou de Parménide, sans parler d'un masque nègre.

A moins de se satisfaire des solutions verbales et tautologiques de l'ontologie du *Verstehen* dont Heidegger a fourni le modèle, c'est du travail de la science historique, travail collectif et cumulatif, et non d'une forme quelconque de réflexion transcendantale, que l'on doit attendre la solution de la question de l'appropriation adéquate des produits du travail historique, documents, monuments, instruments, qui sont plus ou moins fortement liés aux déterminations de la situation historique et qui, pour certains d'entre eux, les instruments de pensée (méthodes, concepts, etc.) notamment, orientent et organisent notre perception présente du passé historique (contribuant ainsi à l'abolition apparente de l'*écart* par rapport au passé)[38]. Seul, en effet, un tel travail peut donner accès à une connaissance adéquate des conditions sociales de production de l'œuvre, offrant du même coup les moyens d'en *rendre raison*, c'est-à-dire de lui restituer sa raison spécifique et sa nécessité, bref d'en faire éprouver l'existence comme nécessaire

(ce qui ne revient pas, comme le croit Gadamer, à en ressusciter l'environnement historique) ; seul aussi, il peut porter à la connaissance, et, par là, à la conscience, l'ensemble des présupposés qui se trouvent engagés dans la perception de l'œuvre, à commencer par les principes, plus ou moins sciemment mis en œuvre, de la technologie herméneutique et les présupposés concernant la fonction conférée à la « lecture » ou à la perception de l'œuvre, fonction purement cognitive du comprendre pour comprendre ou fonction normative de l'« application » édifiante. C'est seulement au terme de cette double mise à l'épreuve que peut se dégager une compréhension juste de l'*effet* durablement exercé par l'œuvre, qu'il s'agisse du « charme éternel » que Marx évoquait (un peu à la légère…) à propos de l'art grec ou même de l'*effet de vérité*, qui peut s'accompagner ou non d'une révélation réelle de vérité.

Seule en effet l'histoire sociale peut fournir les moyens de redécouvrir la vérité historique des traces objectivées ou incorporées de l'histoire qui se présentent à la conscience sous les apparences de l'essence universelle. Le rappel des déterminations historiques de la raison peut constituer le principe d'une liberté véritable à l'égard de ces déterminations. La pensée libre doit être conquise par une anamnèse historique capable de dévoiler tout ce qui, dans la pensée, est le produit oublié du travail historique. La prise de conscience résolue des déterminations historiques, véritable reconquête de soi, qui est l'exact opposé de la fuite magique dans la « pensée essentielle », offre une possibilité de contrôler réellement ces déterminations. C'est à condition de mobiliser toutes les ressources des sciences sociales que l'on peut mener jusqu'au bout une réalisation historiciste du projet transcendantal : pareille aux âmes qui, selon le mythe d'Er, ont bu l'eau du Léthé après avoir choisi leur lot de déterminations, notre pensée a oublié l'ontogenèse et la phylogenèse de ses propres structures qui, du fait qu'elles trouvent leur principe dans les structures des champs sociaux institués par l'histoire, peuvent lui être restituées par la connaissance de l'histoire et de la structure de ces champs. L'effort que j'ai fait ici pour essayer de faire progresser cette connaissance serait, à mes yeux, justifié si j'avais réussi à montrer (et à convaincre) qu'une pensée des conditions sociales de la pensée est possible qui donne à la pensée la possibilité d'une liberté par rapport à ces conditions.

---

1. Voir P. F. Strawson, « Aesthetic Appraisal and Works of Art », in *Freedom and Resentment*, Londres, 1974, p. 178-188, et T. E. Hulme, *Speculations*, Londres, Routledge and Kegan, 1960, p. 136.
2. Voir H. Osborne, *The Art of Appreciation*, Londres, Oxford University Press, 1970. L'intérêt de cette définition tient au fait qu'elle cumule tout un ensemble de traits caractéristiques repérés par d'autres définitions : ainsi, par exemple, Hulme observe que l'objet de la contemplation esthétique est *framed apart by itself* (T. E. Hulme, *ibid.*).
3. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Éd. du Seuil, 1973 ; et « Closing Statement : Linguistics and Poetics », *in* T. A. Sebeok (éd.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960. Dans une variante plus récente, on a l'alternative du texte comme prétexte (à projections subjectives) et du texte comme contrainte toute-puissante, la première branche correspondant plutôt à une vision d'*auctor*, la seconde à une vision de *lector*, plus scientiste.
4. R. Wellek et A. Warren, *Theory of Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1949.
5. E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, p. 13.
6. On trouvera un exposé de la critique wittgensteinienne de l'essentialisme et de la critique de cette critique *in* M. H. Abrams, *Doing Things with Texts, op. cit.*, p. 31-72.

7. A. Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, vol. LXI, 1964, p. 571-584.

8. Sur le désarroi auquel sont voués les visiteurs de musées les plus démunis culturellement, faute de la maîtrise minimale des instruments de perception et d'appréciation, et en particulier des repères tels que noms de genres, d'écoles, d'époques, d'artistes, etc., on pourra voir P. Bourdieu et A. Darbel, avec D. Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit, 1966 ; P. Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, nº 4, 1968, p. 640-664.

9. Et si l'on veut épuiser l'analyse des conditions sociales de possibilité de cette expérience extra-ordinaire, il faut encore ajouter l'intervention prophétique de l'artiste, en l'occurrence Marcel Duchamp, qui, le premier, fait apparaître au grand jour l'effet d'institution esthétique du musée et de l'artiste en exposant un urinoir ou un porte-bouteilles.

10. Cette esquisse rapide et à peine programmatique de ce que pourrait être une histoire sociale de la disposition esthétique en matière de peinture s'appuie pour une part sur des remarques de M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, *op. cit.*, notamment p. 135-158, et aussi de W. E. Houghton, Jr., « The English *Virtuoso* in the Seventeenth Century », *Journal of the History of Ideas*, nº 3, 1942, p. 51-73 et 190-219.

11. On trouvera une vision plus approfondie de cette histoire de la théorie esthétique *in* M. H. Abrams, *Doing Things with Texts*, *op. cit.*, notamment au chapitre intitulé « From Addison to Kant : Modern Aesthetics and the Exemplary Art », p. 159-187.

12. Voir R. Shusterman, « Wittgenstein and Critical Reasoning », *Philosophy and Phenomenological Research*, nº 47, 1986, p. 91-110.

13. Cf. P. Bourdieu, *La Distinction*, *op. cit.*, p. 216.

14. C'est dire que, lorsqu'il propose une définition d'essence du jugement de goût ou qu'il accorde l'universalité qu'elle revendique à une définition qui, comme celle de Kant, s'accorde à ses propres dispositions, le philosophe s'écarte moins qu'il ne le pense du mode de pensée ordinaire et de la propension à l'absolutisation du relatif qui le caractérise.

15. E. Delacroix, *Œuvres littéraires*, Paris, Grès, 1923, t. I, p. 76.

16. Le fait que, autour des années 1880, la musique devient l'art de référence, au moins pour les défenseurs de l'art pur, est à mettre en relation avec le progrès vers le *formalisme* esthétique qui, au moins en poésie, accompagne l'autonomisation du champ issue de la logique des révolutions spécifiques.

17. M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

18. S. Fish, « Literature in the Reader », *New Literay History*, nº 2, 1970, p. 123 *sq*.

19. W. Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, p. 209 *sq*.

20. Tout bien culturel, texte littéraire, œuvre picturale ou musicale, est l'objet d'appréhensions qui varient comme la disposition et la compétence culturelle des récepteurs, c'est-à-dire, aujourd'hui, selon l'instruction possédée et l'ancienneté de son acquisition (cf. P. Bourdieu et A. Darbel, avec D. Schnapper, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, *op. cit.*, où est proposé un modèle des variations de la réception des œuvres picturales qui vaut pour l'ensemble des œuvres culturelles).

21. H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 2e éd., 1965, p. 246 ; trad. fr., *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éd. du Seuil, 1976 (1re éd. allemande, 1960).

22. Je renvoie ici à un entretien où, pour tenter de rappeler la différence entre la logique de la dénonciation et la logique de la compréhension, je disais, contre tous les procureurs et accusateurs publics qui s'étaient levés pour condamner Heidegger, que « je serais son meilleur avocat » (cf. P. Bourdieu, « Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger », *Das Argument*, nº 171, octobre 1988, p. 723-726).

23. Parmi tous ceux qui ont tenté de fonder en théorie la lecture créatrice, on peut citer, du côté de la littérature, Gérard Genette (G. Genette, « Raisons de la critique pure », *Figures*, t. II, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 6-22), et, du côté de la philosophie, H. G. Gadamer (H. G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, *op. cit.*, et *L'Art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique*, *Écrits 1 et 2*, Paris, Aubier, 1991), qui, contre la réduction historiciste, refuse de voir dans les intentions de l'auteur la mesure ultime de l'interprétation et qui considère que « la compréhension est une entreprise qui n'est pas seulement reproductive, mais productive ». Mais c'est dans les écrits de Heidegger sur la poésie (notamment dans ses essais « Sur la nature du langage » et « Les origines de l'œuvre d'art ») que cette théorie de la lecture comme oblation mystique a trouvé son accomplissement : s'abandonner aux mots, c'est ressaisir le dévoilement de l'être qui s'est accompli dans le poème et continue à s'y accomplir ; « laisser être les mots » à la manière du poète, dont l'appel à l'être est un don et un donner, c'est reproduire l'acte créateur qui donne l'être, en donnant la parole à l'être.

24. G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, J. Corti, 1942, p. 37.

25. Ceci vaut aussi bien pour l'interprétation du texte d'un entretien avec un simple profane que pour la compréhension de l'œuvre d'un auteur célèbre (ce qui ne signifie pas que cette dernière ne pose pas de problèmes particuliers, du fait notamment de l'appartenance de son auteur à un champ).

26. Très semblable à ce qu'a été, en d'autres temps, la critique historique des textes sacrés (il faudrait, ici encore, invoquer Spinoza), l'analyse des usages sociaux des biens culturels n'a pas pour fin – ni même, il me semble, pour effet, comme feignent de le croire les défenseurs de l'ordre culturel établi – une destruction de la culture, par la relativisation ; elle enferme une critique de la *superstition* et du *fétichisme* culturels qui font que les œuvres, d'instruments de production, donc d'invention et de liberté possible, sont converties en un héritage, routinisé et réifié.

27. Cf. R. Chartier (éd.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages, 1985 (notamment « Du livre au lire », p. 61-82).

28. Durkheim montre, par exemple, que la tradition humaniste réduisait le monde gréco-romain à une « sorte de milieu irréel, idéal, peuplé sans doute de personnages qui avaient vécu dans l'histoire, mais qui, ainsi présentés, n'avaient rien d'historique », et il impute cette déshistoricisation à la nécessité de neutraliser en quelque sorte la littérature païenne pour pouvoir en faire la base d'une entreprise pédagogique visant à inculquer un habitus chrétien (É. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France*, Paris, PUF, 1938, t. II, p. 99).

29. On sait qu'en France, jusqu'à la Révolution, les langues et littératures classiques constituaient la base de l'enseignement, les matières modernes, comme la physique, n'apparaissant que dans la dernière année du secondaire (cf. F. de Dainville, « L'enseignement scientifique dans les collèges de jésuites », *in* René Taton (éd.), *Enseignement et Diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1964, p. 27-65 ; P. Costabel, « L'oratoire de France et ses collèges », *ibid.*, p. 67-100). Sur les États-Unis et l'Angleterre, voir L. Gossman, « Literature and Education », *New Literary History* [The University of Virginia], n° 13, 1982, p. 364-365, n. 8.

30. É. Durkheim, *L'Évolution pédagogique en France, op. cit.*, t. II, p. 128.

31. Cf. M. Arnold, *A French Eton, or Middle Class Education and the State*, Londres et Cambridge, 1864 (compte rendu d'une enquête menée au lycée de Toulouse en 1859), et A. Vuillemain, « Rapport au roi sur l'instruction secondaire », *Le Moniteur universel*, 8 mars 1843, p. 385-391, cités par L. Gossman, « Literature and Education », art. cité, p. 365. Voir aussi A. Prost, *L'Enseignement en France, 1800-1867*, Paris, A. Colin, 1968, p. 52-68.

32. L. Gossman, « Literature and Education », art. cité, p 341-371, spécialement p. 355.

33. J'ai montré ailleurs que la propension à étendre presque sans limites la posture du *lector*, qui a caractérisé certaines formes du structuralisme ethnologique et sémiologique, et à livrer à la « lecture » des « choses » qui ne sont pas faites (seulement) pour être lues (soit, en vrac : les rites, les stratégies de parenté, les œuvres d'art ou même certaines formes de discours), est un principe d'erreurs systématiques. Le paradigme de ces erreurs est ce que Bakhtine appelle le philologisme, rapport lettré à la lettre morte qui porte à constituer la langue comme chiffre permettant de déchiffrer un message tacitement considéré comme dépourvu de toute autre fonction que celle qu'il a pour le savant, à savoir d'être déchiffré. On ne peut échapper à l'*épistémocentrisme* qu'au prix d'une réflexion qui est au plus haut degré épistémologique puisqu'elle prend pour objet la posture épistémique elle-même, le point de vue théorique, et tout ce qui le sépare du point de vue pratique.

34. La meilleure attestation de l'universalité de cette disposition professionnelle est sans doute l'absence (fondée aussi sur la peur de déroger en tombant dans l'« historicisme ») de tout effort, chez ceux qui se réclament du marxisme, pour « historiciser » les concepts « marxistes », même les plus visiblement liés à des conjonctures historiques.

35. H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode, op. cit.*, p. 144.

36. H.-G. Gadamer, *ibid.*, p. 152, et aussi p. 170-171.

37. Par exemple : « Chacun connaît la singulière impuissance de notre jugement partout où le recul du temps ne nous a pas fourni des normes certaines. C'est ainsi que le jugement porté sur l'art contemporain est désespérément incertain pour la conscience scientifique. C'est manifestement sous le coup de préjugés incontrôlables que nous abordons de telles créations, livrés à des hypothèses qui nous séduisent beaucoup trop pour que nous puissions les dominer par le savoir, et qui arrivent à conférer à la production contemporaine un excès de résonance [*eine Uberresonanz*], hors de proportion avec sa vraie teneur, avec sa véritable signification » (H. G. Gadamer, *ibid.*, p. 138).

38. Une révolution symbolique (celle qu'a opérée Manet par exemple) peut nous être incompréhensible en tant que telle parce que les catégories de perception qu'elle a produites et imposées nous sont devenues naturelles et que celles qu'elle a renversées nous sont devenues étrangères.

2

La genèse sociale de l'œil

Je n'interprète pas, parce que je me sens chez moi dans l'image présente.

Ludwig Wittgenstein.

Le livre de Michael Baxandall, *L'œil du quattrocento*[1], m'est apparu d'emblée comme une réalisation exemplaire de ce que doit être une sociologie de la perception artistique, et aussi comme une occasion de faire disparaître les traces d'intellectualisme qui pouvaient rester dans l'exposé que j'avais fait, quelques années plus tôt, des principes fondamentaux d'une science de la perception artistique[2]. Décrivant la compréhension de l'œuvre d'art comme un acte de *déchiffrement*, je posais que la science de l'œuvre d'art avait pour fin de reconstruire le *code* artistique, entendu comme système de classement (ou de principes de division) historiquement constitué[3] qui se cristallise dans un ensemble de *mots* permettant de nommer et d'apercevoir les différences[4] ; c'est-à-dire, plus précisément, de faire l'histoire de ces codes, instruments de perception qui varient dans le temps et dans l'espace, en fonction notamment des transformations des instruments matériels et symboliques de production[5]. Je me fondais sur une analyse statistique des variations des préférences du public des musées européens selon différentes variables sociales (telles que le niveau d'instruction, l'âge, la résidence, la profession, etc.) pour montrer que les catégories de perception, naïvement tenues pour universelles et éternelles, que les amateurs d'art de nos sociétés appliquent à l'œuvre d'art, sont des catégories historiques, dont il faut reconstituer la phylogenèse, par l'histoire sociale de l'invention de la disposition « pure » et de la compétence artistiques, et l'ontogenèse, par l'analyse différentielle de l'acquisition de cette disposition et de cette compétence. Autrement dit, je rappelais que le jeu désintéressé de la sensibilité et l'exercice pur de la faculté de sentir, dont parlait Kant, supposent des conditions historiques et sociales de possibilité tout à fait particulières, le plaisir esthétique, ce plaisir pur « qui doit pouvoir être éprouvé par tout homme »,

étant le privilège de ceux qui ont accès à la condition économique et sociale dans laquelle la disposition « pure » et « désintéressée » peut se constituer durablement.

Cela dit, bien que mon intention ait été, dès l'origine, d'essayer d'expliciter la logique spécifique de la connaissance sensible, dont je poursuivais l'analyse, à peu près simultanément, à propos d'objets empiriques très différents (comme le rituel kabyle), j'ai eu beaucoup de peine à rompre avec la conception intellectualiste qui, même dans la tradition iconologique fondée par Panofsky, et surtout dans la tradition sémiologique, alors à son acmé, tendait à concevoir la perception de l'œuvre d'art comme un acte de déchiffrement, ou, comme on aimait à dire, une « lecture », par une illusion typique de *lector* spontanément incliné à ce qu'Austin appelait le « point de vue scolastique ». Ce point de vue est le fondement du « philologisme » qui, selon Bakhtine, porte à traiter le langage comme lettre morte destinée à être *déchiffrée* (et non à être parlée ou comprise pratiquement), et, plus généralement, de l'herméneutisme qui conduit à concevoir tout acte de compréhension sur le modèle de la *traduction* et à faire de la perception d'une œuvre culturelle, quelle qu'elle soit, un acte intellectuel de décodage supposant la mise au jour et la mise en œuvre consciente de règles de production et d'interprétation.

Tel est, en fait, le paradoxe de la compréhension historique d'une œuvre ou d'une pratique du passé – celle de Piero della Francesca par exemple – ou d'une pratique ou d'une œuvre émanant d'une tradition étrangère – le rituel kabyle : il faut, pour suppléer à l'absence de la compréhension (véritable) qui est immédiatement donnée à l'indigène contemporain, faire un travail de *reconstruction* du code qui s'y trouve investi ; mais sans oublier pour autant que le propre de la compréhension originelle est qu'elle ne suppose aucunement un tel effort intellectuel de construction et de traduction ; et que l'indigène contemporain, à la différence de l'interprète, investit dans sa compréhension des schèmes pratiques qui n'affleurent jamais en tant que tels à la conscience (à la façon par exemple des règles de grammaire). Bref, l'analyste doit engager dans sa théorie de la perception de l'œuvre d'art une théorie de la perception première comme pratique, sans théorie ni concept, dont il se donne un substitut par le travail visant à construire une grille d'interprétation, un modèle capable de rendre raison des pratiques et des œuvres. Ce qui ne signifie nullement qu'il s'efforce de *mimer* ou de reproduire pratiquement (dans la logique, chère à Michelet et à bien d'autres, de la « résurrection du passé ») l'expérience pratique de la compréhension – même si la maîtrise explicite des schèmes qui sont engagés en pratique dans la production, et la compréhension, peut conduire à la possibilité d'éprouver l'expérience pratique de l'indigène contemporain *sur le mode du quasi*.

L'analyse de Michael Baxandall m'a ainsi encouragé à accomplir jusqu'au bout, en dépit de tous les obstacles sociaux qui s'opposent à une telle transgression de la hiérarchie sociale des pratiques et des objets, le transfert au domaine de la perception artistique de tout ce que mes analyses des actes rituels des paysans kabyles ou des opérations d'évaluation des professeurs ou des critiques m'avaient appris à propos de la logique spécifique du sens pratique, dont le sens esthétique est un cas particulier. La science du mode de connaissance esthétique trouve son fondement dans une théorie de la pratique en tant que pratique, c'est-à-dire en tant qu'activité fondée sur des opérations cognitives mettant en œuvre un mode

de connaissance qui n'est pas celui de la théorie et du concept sans être pour autant, comme le veulent souvent ceux qui en sentent la spécificité, une sorte de participation ineffable à l'objet connu.

De même qu'aujourd'hui les plus démunis culturellement paraissent inclinés à un goût que l'on dit « réaliste » parce que, faute de posséder *à l'état pratique*, comme l'amateur d'art, les *catégories spécifiques* issues de l'autonomisation du champ de production, qui permettent de percevoir de manière immédiate les différences de manière et de style[6], ils ne peuvent appliquer aux œuvres d'art que les schèmes pratiques qu'ils mettent en œuvre dans l'existence quotidienne[7], de même, les contemporains de Piero della Francesca engagent dans la perception de ses peintures des schèmes issus de leur expérience quotidienne du sermon, de la danse ou du marché. La compréhension immédiate qui leur est ainsi offerte n'a sans doute pas grand-chose en commun avec celle que procure à l'amateur cultivé de notre temps l'œil « kantien » qui s'est inventé dans et par l'effort des peintres pour affirmer leur autonomie, notamment en affirmant leur maîtrise sur ce qui leur revient en propre dans la division du travail de production symbolique, à savoir la manière, la forme, le style.

L'œil du quattrocento[8]

Le rapport de fausse familiarité que nous entretenons avec les techniques d'expression et les contenus expressifs de la peinture du quattrocento, et en particulier avec la symbolique chrétienne dont la constance nominale masque de profondes variations réelles au cours du temps, nous interdit d'apercevoir toute la distance entre les schèmes de perception et d'appréciation que nous appliquons à ces œuvres et ceux qu'elles appellent objectivement et que leur appliquaient leurs destinataires immédiats. Il ne fait pas de doute que la compréhension que nous pouvons avoir de ces œuvres, à la fois trop proches pour déconcerter et contraindre à un déchiffrement armé, et trop lointaines pour s'offrir de manière immédiate à la saisie préréflexive, quasi corporelle, de l'habitus ajusté, peut, pour si illusoire qu'elle soit, être source d'un plaisir bien réel. Il reste que seul un véritable travail d'ethnologie historique peut permettre de corriger les erreurs d'accommodation qui ont plus de chances de passer inaperçues que dans le cas des arts dits primitifs – et notamment de l'art nègre –, où la discordance entre l'analyse ethnologique et le discours esthétique ne peut échapper aux esthètes les plus endurcis. Il est en effet peu de cas où la construction scientifique de l'objet suppose aussi évidemment qu'ici cette forme d'intrépidité intellectuelle, si rare, qui est nécessaire pour rompre avec les idées reçues et braver la bienséance, et penser des œuvres aussi sacralisées que celles de Piero della Francesca ou Botticelli dans leur vérité historique de peintures pour « épiciers » (le XIX^e^ siècle, qui a inventé notre esthétique, disait tout haut l'impensé d'aujourd'hui).

Pour rompre avec la demi-compréhension illusoire qui se fonde sur la dénégation de l'historicité, l'historien doit reconstruire l'« œil moral et spirituel » de l'homme du quattrocento, c'est-à-dire en

premier lieu les conditions sociales de cette *institution* – sans laquelle il n'est pas de demande, donc de marché de la peinture –, l'*intérêt* pour la peinture et, plus précisément, pour tel ou tel genre, telle ou telle manière, tel ou tel sujet : « Le plaisir de la possession, une piété active, une certaine conscience civique, une tendance à l'auto-commémoration et peut-être à l'autopublicité, la nécessité pour l'homme riche de trouver une forme de réparation par le mérite et l'agrément, le goût des images : en fait, le client qui passait commande d'œuvres d'art n'avait guère besoin d'analyser ses motivations intimes ; car, en général, il s'agissait de formes d'art institutionnalisées – le retable, la fresque de la chapelle familiale, la madone dans la chambre, le mobilier mural dans le cabinet de travail – qui, implicitement, rationalisaient ses motivations à sa place, et de manière plutôt flatteuse, et qui, dans une large mesure, dictaient aux peintres ce qu'ils avaient à faire[9]. »

La brutalité, ou l'innocence, avec laquelle les exigences des clients, et surtout leur souci d'en avoir pour leur argent, s'affirment dans les contrats constitue par soi une première information d'importance, et sur l'attitude des acheteurs du quattrocento à l'égard des œuvres, et, par contraste, sur le regard « pur » – et d'abord de toute référence à la valeur économique – que le spectateur cultivé d'aujourd'hui, produit d'un champ de production plus autonome, se sent tenu de porter sur les œuvres « pures » du présent comme sur les œuvres « impures » du passé. Aussi longtemps que le rapport entre le patron et le peintre peut se donner comme une simple relation commerciale dans laquelle le commanditaire impose ce que l'artiste doit peindre, et dans quel délai, et avec quelles couleurs, la valeur proprement esthétique des œuvres ne peut être vraiment pensée en tant que telle, c'est-à-dire indépendamment de la valeur économique : parfois encore prosaïquement mesurée à la surface peinte ou au temps dépensé, celle-ci est de plus en plus souvent déterminée par le coût des matériaux utilisés et la virtuosité technique du peintre[10], qui doit se manifester avec évidence dans l'œuvre même[11]. Si, comme le montre Baxandall, l'intérêt pour la technique ne cesse de croître au détriment de l'attention aux matériaux, c'est sans doute que l'or devient rare et que le souci de se distinguer des nouveaux riches porte à refuser l'étalage ostentatoire de la richesse, tant dans la peinture que dans le vêtement, cependant que le courant humaniste vient renforcer l'ascétisme chrétien. C'est aussi que, à mesure que le champ de production artistique gagne en autonomie, les peintres sont de plus en plus aptes à faire voir et à faire valoir la technique, la manière, la *manifattura*, donc la *forme*, tout ce qui, à la différence du sujet, le plus souvent imposé, leur appartient en propre.

Mais l'analyse des « réponses plus ou moins conscientes des peintres aux conditions du marché », et du parti qu'ils ont pu tirer, pour affirmer l'autonomie de leur *métier*, de la propension croissante de leurs clients à privilégier l'aspect technique de l'œuvre et les manifestations visibles de la « main du maître », renvoie à une analyse des capacités visuelles des clients, et des conditions dans lesquelles les simples profanes pouvaient acquérir les savoirs pratiques qui leur assuraient un accès immédiat aux œuvres picturales et leur permettaient d'apprécier la virtuosité technique de leurs auteurs.

Reconstruire une « vision du monde », ce projet, en apparence banal, se révèle parfaitement insolite, voire impossible, dès qu'on s'efforce de donner sens à la vieille notion de *Weltanschauung*, sans doute une des plus usées de la tradition scientifique. D'abord parce que, comme le remarque Michael

Baxandall lui-même, « la majeure partie des habitudes visuelles d'une société n'est naturellement pas enregistrée dans les documents écrits[12] » ; ensuite parce que l'utilisation, qui semble s'imposer, de « témoignages de l'activité visuelle » tels que les peintures ou les dessins supposerait résolu le problème qu'on leur demande de contribuer à résoudre. En fait, c'est sur ce cercle même que l'historien prend appui en postulant que les facteurs sociaux « favorisent la constitution de dispositions visuelles qui se traduisent à leur tour en éléments clairement identifiables dans le style du peintre[13] ». La connaissance des dispositions inséparablement cognitives et évaluatives qu'il se donne en s'appuyant sur des sources écrites touchant les usages de l'arithmétique, les pratiques et les représentations religieuses ou les techniques de danse du XV^e^ siècle italien lui permet de comprendre les peintures dans leur logique historique et, par là, de les traiter comme des documents sur une vision historique du monde, de trouver dans les propriétés visibles de la représentation picturale des indications concernant les schèmes de perception et d'appréciation que le peintre et les spectateurs engageaient dans leur vision du monde et dans leur vision de la représentation picturale du monde. « œil moral et spirituel » façonné par la « religion, l'éducation, les affaires[14] », l'« œil du quattrocento » n'est autre chose que le système des schèmes de perception et d'appréciation, de jugement et de jouissance qui, acquis dans les pratiques de la vie quotidienne, à l'école, à l'église, sur le marché, en écoutant des cours, des discours ou des sermons, en mesurant des tas de blé ou des pièces de drap ou en résolvant des problèmes d'intérêts composés ou d'assurances maritimes, sont mis en œuvre dans toute l'existence ordinaire et aussi dans la production et la perception des œuvres d'art. Contre l'erreur intellectualiste qui guette toujours l'analyste, Baxandall vise à restituer une « expérience sociale » du monde, entendue comme l'expérience pratique qui s'acquiert dans la fréquentation d'un univers social particulier, c'est-à-dire, dans le cas considéré, un habitus de marchand ou, comme il le dit lui-même dans un résumé intentionnellement schématique de ses analyses, d'« homme d'affaires qui fréquente l'église et a du goût pour la danse[15] ».

Ces schèmes pratiques, acquis dans la pratique du commerce et investis dans le commerce des œuvres d'art, ne sont pas de ces catégories logiques dont la philosophie aime à donner le tableau. Même dans le cas d'un professionnel du jugement de goût, le critique Cristoforo Landino, les termes qui sont utilisés pour caractériser les peintures, et qui peuvent être compris comme l'expression de leurs « réactions aux peintures, évidemment, mais aussi comme le principe latent de leurs schèmes de jugement[16] », s'organisent selon une structure, mais qui n'a pas la rigueur formelle d'une construction proprement logique : « Pur, facilité, gracieux, orné, variété, prompt, allègre, pieux, relief, perspective, coloris, composition, conception, raccourci, imitation de la nature, amateur de difficultés, tel est l'équipement conceptuel que propose Landino pour appréhender la qualité picturale du quattrocento. Ces termes ont une structure : ils s'opposent ou s'allient, se recouvrent ou s'englobent. Il serait facile de tracer un diagramme où ces relations seraient figurées, mais ce serait introduire une rigidité systématique que les termes n'avaient pas et ne devaient pas avoir dans la pratique[17]. »

Les différentes dimensions que l'analyse isole inévitablement pour les besoins de la compréhension et de l'explication sont intimement liées dans l'*unité d'un habitus*, et les dispositions religieuses de l'homme qui a fréquenté l'église et entendu des sermons se confondent complètement avec les

dispositions mercantiles de l'homme d'affaires rompu au calcul immédiat des quantités et des prix, comme le montre l'analyse des critères d'évaluation des couleurs : « Après l'or et l'argent, le bleu d'outremer était la couleur la plus précieuse et plus difficile d'emploi. Il y avait des nuances chères et d'autres bon marché, et il existait même un substitut encore plus économique qu'on appelait le bleu allemand. […] Pour éviter les désillusions, les clients précisaient que le bleu employé serait le bleu d'outremer ; les clients encore plus prudents stipulaient une nuance particulière – outremer à un ou deux ou quatre florins l'once. Les peintres et leur public étaient très attentifs à tout cela, et les connotations d'exotisme et de danger qui s'associaient au bleu d'outremer étaient un moyen de mettre quelque chose en évidence, ce qui risque de nous échapper car le bleu foncé n'est pour nous guère plus frappant que l'écarlate ou le vermillon. Nous arrivons à comprendre quand le bleu d'outremer est utilisé simplement pour désigner le personnage principal du Christ ou de Marie dans une scène biblique, mais les usages véritablement intéressants sont plus subtils. Dans le panneau de Sassetta, *Saint François renonçant à ses biens*, le vêtement que saint François repousse est bleu d'outremer. Dans la *Crucifixion* de Masaccio, aux couleurs très riches, le geste essentiel à la narration, celui du bras droit de saint Jean, est un geste bleu d'outremer[18]. »

Le fondement de l'illusion charismatique

Aimer une peinture, dans le cas du marchand du quattrocento, c'est *s'y retrouver*, rentrer dans ses débours, en obtenir pour son argent, sous la forme des couleurs les plus « riches », les plus visiblement coûteuses, et de la technique picturale la plus clairement exhibée ; mais c'est aussi – et ce pourrait être une définition de la forme prémoderne du plaisir esthétique – y trouver cette satisfaction supplémentaire qui consiste à s'y retrouver tout entier, s'y reconnaître, s'y trouver bien, s'y sentir chez soi, y retrouver son monde et son rapport au monde : le *bien-être* que procure la contemplation artistique pourrait résulter de ce que l'œuvre d'art donne une occasion d'accomplir, sous une forme intensifiée par la gratuité, ces actes de compréhension réussis qui font le bonheur comme expérience d'un accord immédiat, préconscient et préréflexif, avec le monde, comme rencontre miraculeuse entre le sens pratique et les significations objectivées. C'est dire que l'idéologie charismatique qui décrit l'amour de l'art dans le langage du coup de foudre est une « illusion bien fondée » : décrivant bien la relation de mutuelle sollicitation entre le sens esthétique et les significations artistiques dont le lexique de la relation amoureuse, voire sexuelle, est une expression approchée, et sans doute la moins inadéquate, elle passe sous silence les conditions sociales de possibilité de cette expérience.

L'habitus sollicite, interroge, fait parler l'objet qui, de son côté, semble solliciter, appeler, provoquer l'habitus ; les savoirs, les souvenirs ou les images qui, comme le remarque Baxandall, viennent se fondre avec les propriétés directement perçues ne peuvent évidemment surgir que parce que,

pour un habitus prédisposé, elles semblent magiquement évoquées par ces propriétés (l'efficace magique que s'attribue souvent la poésie trouvant son principe dans cette sorte d'accord quasi corporel qui confère aux mots, et à leurs connotations, le pouvoir de faire lever des expériences enfouies dans les plis du corps). Bref, si, comme ne cessent de le proclamer les esthètes, l'expérience artistique est affaire de sens et de sentiment, et non de déchiffrement et de raisonnement, c'est que la dialectique entre l'acte constituant et l'objet constitué qui se sollicitent mutuellement s'effectue dans la relation essentiellement obscure entre l'habitus et le monde.

Le contrat pour *L'Adoration des mages* entre Ghirlandaio et le prieur de l'hôpital des Innocents de Florence montre que la peinture dans laquelle le sens économique trouve son compte est aussi celle qui comble le sens religieux, en proportionnant la valeur économique des couleurs à la valeur religieuse de leurs supports iconographiques, en donnant l'or au Christ et à la Vierge ou en utilisant le bleu d'outremer pour *mettre en valeur* un geste de saint Jean. Mais on sait, par les travaux de Jacques Le Goff, que l'esprit de calcul du marchand trouvait à s'appliquer aussi dans la sphère proprement religieuse, l'apparition du purgatoire, qui introduit la comptabilité dans l'ordre spirituel, ayant coïncidé avec la naissance de la banque[19]. Il suffit d'ajouter les satisfactions morales (et politiques) que procure la perception d'une représentation harmonique et harmonieuse, équilibrée et rassurante, du monde visible et, tout simplement, le plaisir de dépenser gratuitement une compétence herméneutique, pour voir que, dans le cas de l'homme du quattrocento, l'expérience de la beauté dans ce qu'elle peut avoir de miraculeux naît de la relation d'intromission réciproque qui s'établit entre le corps socialisé et un objet social qui semble fait pour satisfaire tous les sens socialement institués, sens de la vue et sens du toucher, mais aussi sens économique et sens religieux.

L'analyse historique qui répudie les généralités verbales de l'analyse d'essence pour s'immerger dans la particularité historique d'un lieu et d'un moment représente un passage obligé, un moment inévitable (contre le théoricisme vide) et destiné à être dépassé (contre l'hyper-empirisme aveugle), pour toute recherche scientifique des *invariants*. Ainsi conçue, la connaissance des conditions et des conditionnements historiques des plaisirs de l'« œil du quattrocento » peut conduire à ce qui constitue sans doute le principe invariant et transhistorique de la satisfaction artistique, cet accomplissement imaginaire de la rencontre universellement heureuse entre un habitus *historique* et le monde *historique* qui le hante, et qu'il habite.

---

1. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972 ; trad. fr. de Y. Delsaut, *L'Œil du quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985.
2. Cf. P. Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n° 4, 1968, p. 610-664.
3. *Ibid.*, p. 648.
4. *Ibid.*, p. 656.

5. *Ibid.*, p. 649.
6. Cf. P. Bourdieu, « Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n° 4, 1968, p. 646.
7. *Ibid.*, p. 642.
8. Les pages qui suivent sont une version modifiée d'un article écrit en collaboration avec Yvette Delsaut (cf. P. Bourdieu et Y. Delsaut, « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, 1981, p. 3-9).
9. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, *op. cit.*, p. 3.
10. Cf. Baxandall, *op. cit.*, p. 16.
11. *Ibid.*, p. 23.
12. M. Baxandall, *op. cit.*, p. 109.
13. *Ibid.*, Préface.
14. *Ibid.*, p. 109.
15. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, *op. cit.*, p. 109.
16. *Ibid.*, p. 110.
17. *Ibid.*, p. 150. Ce souci d'éviter de donner les choses de la logique pour la logique des choses se voit bien dans la prudence avec laquelle Baxandall accueille toute recherche des sources historiques, spécialement philosophiques, des mots dans lesquels les peintres ou leurs amis exprimaient leurs « idées » sur la peinture et sur l'art. (Cf. M. Baxandall, « On Michelangelo's Mind », *The New York Review of Books*, vol. XXVII, n° 15, 8 octobre 1981, p. 42-43.)
18. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, *op. cit.*, p. 11.
19. J. Le Goff, « The Usurer and Purgatory », in *The Dawn of Modern Banking*, Los Angeles, Yale University, 1979, p. 25-52 ; aussi, *La Naissance du purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.

3

Une théorie en acte de la lecture

> Soyez circonspect si vous ne voulez pas prendre dans cet entretien de Jacques et de son maître le vrai pour le faux, le faux pour le vrai. Vous voilà bien averti et je m'en lave les mains.
>
> Denis Diderot.

> Je vois trop dans les romans que c'est moi qui paye, et donne force de créance et de « vie » à des énoncés dont la plupart *ne coûtent rien* à l'auteur – (Je parle des meilleurs romans ; 75 % des phrases sont changeables *ad libitum* comme le sont, d'ailleurs, dans la « vie » les perceptions, – *courantes*.)
>
> Paul Valéry.

« Quand Miss Emily Grierson mourut, toute notre ville alla à l'enterrement : les hommes, par une sorte d'affection respectueuse pour un monument disparu, les femmes, poussées surtout par la curiosité de voir l'intérieur de sa maison que personne n'avait vu depuis dix ans, à l'exception d'un vieux domestique, à la fois jardinier et cuisinier[1]. » La nouvelle commence comme une histoire quelconque, conforme aux règles du genre : un protagoniste, Miss Emily Grierson, discrètement désignée comme un personnage éminent, des comparses, divisés selon le sexe et caractérisés conformément au stéréotype (le conformisme des hommes, la curiosité des femmes), un narrateur acceptant les conventions habituelles du genre, et discrètement identifié au groupe (« *nous* trouvions », « *nous* dîmes », « *notre* ville »), et aussi tout un ensemble d'indices, temporels notamment (« depuis dix ans »), qui introduisent un je-ne-sais-quoi d'insolite.

Pour présenter Emily, vestige glorieux d'un passé aboli *(fallen monument)*, Faulkner accumule les notations d'apparence anodine mais bien faites pour déclencher, comme autant de ressorts, les présupposés du sens commun, ceux-là mêmes que les romanciers ordinaires mobilisent d'ordinaire, sans trop le savoir, pour produire un effet de réel ; il s'appuie par exemple sur l'idée de noblesse – et tout ce

qu'elle implique, comme le fameux « noblesse oblige », explicitement invoqué dans le texte – pour évoquer l'image d'une vieille personne très digne, dernière survivante d'une grande famille ruinée et symbole des traditions passées, et pour susciter toutes les anticipations qui sont inscrites dans cette sorte d'essence sociale.

Préjugé favorable socialement institué, donc doté de toute la force du social, l'idée de noblesse fonctionne à la fois comme un principe de construction de la réalité sociale qui est tacitement accepté tant par le narrateur et ses personnages que par le lecteur et comme un principe d'anticipations qui trouvent d'ordinaire leur confirmation dans les faits, dans la mesure où la noblesse a le statut d'une essence qui précède et produit l'existence, appelant ou excluant par définition certains possibles. La puissance du présupposé est si forte et les hypothèses de l'induction pratique de l'habitus si robustes qu'elles résistent à l'évidence : « – Je veux de l'arsenic. Le droguiste la regarda. Elle le dévisagea, droite, le visage comme un drapeau déployé. – Mais naturellement, dit le droguiste, si c'est ce que vous voulez. » Le sens des mots et des actes est prédéterminé par l'image sociale de la personne qui les produit et, s'agissant d'une personne « au-dessus de tout soupçon », l'idée même du meurtre est exclue.

Les anticipations du sens commun sont plus fortes que l'évidence des faits ; la vérité officielle (« C'est comme le jour où elle acheta *la mort-aux-rats*, l'arsenic » ; « il y avait écrit sur la boite […] : "Pour les rats" ») plus prégnante que l'aveu ostentatoire, insensé ou cynique (« Je voudrais du *poison*, dit-elle au droguiste »). Et il en est ainsi de tous les signes suspects que l'auteur accumule – « l'odeur », la folie d'Emily disant « que son père n'était pas mort », etc. – et qui sont systématiquement ignorés, ou scotomisés, tant par les concitoyens d'Emily que par le lecteur (« *Personne* ne dit alors qu'elle était folle. *Nous* croyions qu'elle ne pouvait faire autrement. *Nous nous* rappelions tous les jeunes gens que son père avait écartés et *nous* savions que, se trouvant sans rien, elle *devait* se cramponner à ce qui l'avait dépossédée, comme on fait d'ordinaire »). Et de même que c'est seulement après la mort d'Emily, c'est-à-dire quarante ans « après les faits », que les habitants de Jefferson découvrent qu'Emily a empoisonné son amant et conservé son cadavre dans sa maison pendant toutes ces années, c'est à la dernière page du récit que le lecteur découvre sa bévue.

Un roman réfléchissant

Mais il n'y aurait là rien de plus que l'intrigue bien menée d'une nouvelle réaliste s'il n'apparaissait rétrospectivement que Faulkner, par une habile manipulation de la chronologie, a construit son récit comme un piège dans lequel les présupposés de l'existence ordinaire et les conventions du genre romanesque sont mis à contribution pour encourager, tout au long de l'histoire, l'anticipation d'un *sens plausible* qui se trouvera brusquement démenti à la fin. Faulkner met en effet en scène un double abus de confiance : d'abord celui qu'accomplit Emily en s'autorisant de la représentation plus ou moins

fantasmatique de l'aristocratie (« *Nous nous* les étions souvent imaginés comme des personnages de tableau ») et du consensus sur le sens du monde que fonde l'accord tacite des habitus pour abuser le droguiste et tous ses concitoyens, notamment les hommes, plus disposés que les femmes, et leurs ragots, à accorder un préjugé favorable à la vérité officielle, publique ; ensuite, celui qu'il exerce à l'égard du lecteur, en se servant de tout ce que celui-ci accorde tacitement dans le « contrat de lecture » pour orienter son attention vers de faux indices et de fausses pistes et le détourner des indications, temporelles notamment, qu'il sème, sans rien laisser paraître, au cours du récit, à la façon d'un bon auteur de romans policiers, et que seule une lecture méthodique telle que celle de Menakhem Perry[2] pourra repérer et ordonner[3].

En fait, Faulkner rompt sans le dire ce « contrat de lecture » (si tant est qu'on soit fondé à parler de contrat pour désigner la confiance naïve que le lecteur met dans sa lecture et le mouvement de remise de soi par lequel il s'y projette tout entier, important avec lui tous les présupposés du sens commun). Pour opérer cette rupture, il s'arme de procédés qui, comme l'éparpillement d'indices destinés à passer d'abord inaperçus, sont très semblables à ceux du roman policier ; mais, loin de demander à ces procédés ordinaires de permettre au lecteur de réinscrire rétrospectivement dans la logique du monde ordinaire un dénouement d'apparence extraordinaire, il s'en sert ici pour encourager les attentes les plus ordinaires et pour mieux les décevoir et les dénoncer par une issue réellement extra-ordinaire ; si inattendue, en tout cas, qu'elle invite à une relecture ou, à tout le moins, une sorte de récapitulation mentale, qui oblige le lecteur à découvrir, au moins confusément, la mystification dont il a été la victime, et le complice. Le lecteur que demande tacitement « Une rose pour Emily » est bien ce lecteur extra-ordinaire, cet « archilecteur », comme on a dit parfois (sans jamais poser la question des conditions sociales de possibilité de cet étrange personnage), ou, mieux, ce *métalecteur* qui saura lire non le récit, tout simplement, mais la lecture ordinaire du récit, les présupposés que le lecteur engage et dans son expérience ordinaire du temps et de l'action, et dans son expérience de la lecture d'une fiction « réaliste » ou mimétique, qui est censée exprimer la réalité du monde ordinaire et de l'expérience ordinaire de ce monde.

A Rose for Emily est en effet un roman réflexif, un roman réfléchissant qui enferme dans sa structure même le programme (au sens de l'informatique) d'une réflexion sur le roman et la lecture naïve. A la façon d'un test ou d'un dispositif expérimental, il appelle la lecture répétée, mais aussi dédoublée, qui est nécessaire pour cumuler les impressions de la première lecture naïve et les révélations surgies, à la seconde lecture, de l'éclairage rétroactif que la connaissance du dénouement, acquise à la fin de la première lecture, jette sur le texte et surtout sur les présupposés de la lecture naïvement « romanesque ». Ainsi, pris dans cette sorte de piège, véritable provocation à une *allodoxia* vraiment paradoxale puisqu'elle résulte de l'application naturelle des présupposés de la *doxa*, le lecteur est contraint de livrer au grand jour tout ce qu'il accorde d'ordinaire sans le savoir à des auteurs qui ne savent pas davantage qu'ils l'exigent de lui.

En s'appuyant sur l'ensemble des présupposés tacitement engagés et dans l'expérience ordinaire du monde et dans l'expérience ordinaire de la lecture, Faulkner porte au premier plan tout un ensemble de

traits qui orientent l'attention à contresens et cachent la structure véritable, notamment dans sa dimension temporelle. En brouillant l'ordre chronologique, il pousse le lecteur à des anticipations qui seront finalement déçues ; cela, tout en lui livrant, dans un désordre savamment concerté, et le plus souvent à contretemps, les indications temporelles qui pourraient lui permettre d'arracher le récit à la discontinuité, donc de ressaisir, à travers l'ordre des successions réel, les significations et les liens de causalité et de finalité qui n'apparaîtront que rétrospectivement, à partir de la révélation finale.

Pour produire cet effet, il s'appuie d'abord sur les présupposés et les procédés de l'écriture et de la lecture romanesques. A la façon du romancier qui fait semblant de croire ce qu'il raconte et qui demande au lecteur de lire son récit en feignant d'oublier qu'il s'agit d'une fiction, Faulkner accrédite son récit apparent par un usage constant du « nous » ou d'expressions impersonnelles, unanimes et anonymes telles que « tout le monde pensait… » ou « toutes les dames disaient… » ; il se présente ainsi comme le porte-parole du groupe, dont chaque membre accorde à tous les autres ce que chacun d'eux s'accorde à lui-même sans le savoir, les thèses non thétiques qui sont constitutives de la vision du monde commune : ainsi, par exemple, s'il ne manque pas de mentionner les bizarreries du comportement d'Emily, il s'appuie sur la représentation commune de la noblesse pour suggérer qu'elles sont imputables non à la folie, mais à un parti pris de grandeur et de fierté aristocratiques. En demandant au lecteur de lire son récit, selon la convention admise, comme une fausse histoire vraie, il l'autorise et l'encourage à importer dans sa lecture les présupposés qu'il engage dans la vie et la vision de tous les jours, comme celui qui porte à accorder plus de crédit à la vision masculine, officielle et respectueuse des conventions et des convenances, qu'à la vision des femmes, qui sont sociologiquement inclinées à mettre en question les vérités officielles, c'est-à-dire masculines, et à qui la découverte finale donnera raison[4].

Mais il engage aussi, dans l'écriture même du récit, sa maîtrise pratique des présupposés de l'écriture et de la lecture ordinaires qui, comme par exemple le fait qu'on lit un livre en allant du commencement à la fin, sont voués à passer inaperçus, et sa connaissance pratique de l'écart entre la lecture naïve, qui, soumise, pressée et distraite, ne s'embarrasse pas de reconstruire la structure globale des temps et des lieux, et la lecture « scolastique » du lecteur professionnel, qui peut procéder à des retours en arrière et, en rétablissant la chronologie véritable des événements, faire voler en éclats toute la construction insidieusement suggérée au lecteur naïf. La preuve visible de cette double maîtrise est fournie par tous les « elle semblait… », « ses yeux semblaient… », par lesquels se rappelle le point de vue du romancier et qui apparaîtront rétrospectivement comme des rappels de l'ignorance où sont les concitoyens d'Emily sur la vérité du personnage et de ses actions. Cette écriture réflexive appelle donc une relecture réflexive qui, à la différence de la relecture d'une intrigue policière dont on connaît la solution, fait découvrir non seulement un ensemble d'indices trompeurs mais la *self-deception* à laquelle s'est abandonné le lecteur confiant, et les procédés et les effets, liés notamment à la structure temporelle du récit et de la lecture, par lesquels le romancier a su réveiller les présupposés sociaux qui fondent l'expérience naïve du monde et du temps.

Temps de la lecture et lecture du temps

Si l'on s'en tient à cette nouvelle, il n'est pas sûr que l'on puisse dire de la « temporalité chez Faulkner » ce qu'en disait Sartre dans un article célèbre[5]. Sans doute parce que son travail de romancier le portait (ou le forçait) à s'attacher à la relation entre le temps de la pratique et le temps du récit, Faulkner a pris le parti de rompre visiblement avec la conception traditionnelle du roman et avec la représentation, naïvement chronologique, de l'expérience du temps : « Quand on lit *Le Bruit et la Fureur*, dit Sartre, on est frappé d'abord par les bizarreries de la technique. Pourquoi Faulkner a-t-il cassé le temps de son histoire et en a-t-il brouillé les morceaux ? Pourquoi la première fenêtre qui s'ouvre sur ce monde romanesque est-elle la conscience d'un idiot ? Le lecteur est tenté de chercher des repères et de rétablir pour soi-même la chronologie » (p. 65). Mais peut-être est-ce là précisément ce que l'auteur veut obtenir du lecteur : qu'il entreprenne le travail de repérage et de reconstruction indispensable pour « s'y retrouver » et qu'il découvre, ce faisant, tout ce qu'il perd lorsqu'il s'y retrouve trop facilement, comme dans les romans organisés selon les conventions en vigueur (notamment en ce qui concerne la structure temporelle du récit), c'est-à-dire la vérité de l'expérience ordinaire du temps et de l'expérience de la lecture ordinaire du récit de cette expérience.

Pareils à ces œuvres d'art cinétique qui demandent, pour se réaliser, la collaboration active du spectateur, les romans de Faulkner sont aussi de véritables machines à explorer le temps qui, loin de proposer une théorie achevée de la temporalité, qu'il suffirait d'expliciter, obligent le lecteur à *faire lui-même* cette théorie en s'appuyant et sur les éléments fournis, dans le récit lui-même, au sujet de l'expérience temporelle des personnages et, plus encore, sur les questions et les réflexions à propos de sa propre expérience temporelle d'agent agissant et de lecteur qui lui sont imposées par la mise en question de ses *routines de lecture*. En effet, à la façon des interruptions expérimentales du sommeil doxique que pratiquent parfois les ethnométhodologues – lorsque, par exemple, ils suggèrent à un étudiant à qui sa mère demande d'aller chercher le lait dans la cuisine de répondre : « Mais où est la cuisine ? » –, les récits faulknériens dénoncent les accords tacites sur lesquels repose le sens commun – par exemple celui qui unit le romancier traditionnel à son lecteur – et mettent en question la *doxa* partagée qui fonde l'expérience doxique du monde et de la représentation romanesque de ce monde.

En s'affrontant consciemment à l'entreprise, tout à fait extraordinaire dans son apparente banalité, qui consiste à *raconter une histoire*, c'est-à-dire à se placer dans le rapport distancié et neutralisé à la pratique et à sa logique spécifique qu'implique l'acte social de récit, Faulkner s'est trouvé conduit à inscrire dans la structure même de ses histoires une interrogation très profonde sur l'expérience que nous faisons de la temporalité tant dans la vie que dans le récit de notre vie ou de celle des autres. Cette interrogation et les commencements de réponse qu'il lui apporte, avec ses moyens propres d'écrivain, sont une invitation à *produire* une théorie de l'expérience temporelle qui n'est pas, à proprement parler, celle de Faulkner, ni davantage celle que Sartre prête à Faulkner.

Cette théorie, on ne peut la construire qu'à condition de répudier et de surmonter la philosophie spontanée de la temporalité dont la représentation romanesque, dans sa variante biographique notamment,

est la manifestation la plus typique. Cette philosophie spontanée de l'action, et du récit de l'action, que le romancier « pré-faulknérien », et aussi, bien souvent, l'historien, engagent dans l'écriture de l'histoire, et qui trouve son prolongement naturel dans la philosophie (husserlienne ou sartrienne) de la conscience temporelle, interdit l'accès à la connaissance véritable de la structure de la pratique : la production du temps qui s'accomplit dans et par la pratique n'a rien à voir avec une expérience (au sens d'*Erlebnis*) du temps, même si elle suppose une expérience (au sens d'*Erfahrung*), ou, comme dit Searle[6], un ensemble de *background assumptions* (Faulkner nous a donné maint exemple de ces « présuppositions d'arrière-plan », qu'il s'agisse de celles qui soutiennent les hypothèses des concitoyens d'Emily sur le sens de sa relation avec Homer Barron ou leurs pronostics sur l'avenir de cette liaison ou de celles qui fondent leurs jugements unanimes et péremptoires : « Aussi, le lendemain, *tout le monde* disait : Elle va se tuer ; et *nous* trouvions que c'était ce qu'elle avait de mieux à faire. Au début de ses relations avec Homer Barron, *nous* avions dit : Elle va l'épouser. Plus tard *nous* dîmes… »).

L'agent se temporalise dans l'acte même par lequel il transcende le présent immédiat vers l'avenir impliqué dans le passé dont son habitus est le produit ; il produit le temps dans l'anticipation pratique d'un à-venir qui est en même temps actualisation pratique du passé. On peut ainsi répudier la représentation métaphysique du temps comme réalité en soi, extérieure et antérieure à la pratique, sans accepter la philosophie de la conscience qui, chez Husserl, est associée à l'idée (fondatrice) de *temporalisation* : celle-ci n'est ni l'activité constituante d'une conscience transcendantale arrachée au monde, comme chez Husserl, ni même celle d'un *Dasein* engagé dans le monde, comme chez Heidegger, mais celle d'un habitus orchestré avec d'autres habitus (ceci contre l'idée husserlienne d'intersubjectivité transcendantale). Le rapport pratique au monde et au temps qui est commun à un ensemble d'agents engageant les mêmes présupposés dans la construction du sens du monde où ils sont immergés fonde l'expérience de ce monde comme monde de sens commun. L'habitus comme sens pratique qui est le produit de l'incorporation des structures du monde social – et, en particulier, de ses tendances immanentes et de ses rythmes temporels – engendre des présupposés *(assumptions)* et des anticipations qui, étant ordinairement confirmés par le cours des choses, fondent une relation de familiarité immédiate ou de complicité ontologique, totalement irréductible à la relation entre un sujet et un objet, avec le monde familier.

Bref, l'habitus est le principe de la structuration sociale de l'existence temporelle, de toutes les anticipations et les présuppositions à travers lesquelles nous construisons pratiquement le sens du monde, c'est-à-dire sa signification, mais aussi, inséparablement, son orientation vers l'*à-venir*. C'est là ce que Faulkner nous oblige à découvrir en déconcertant méthodiquement le sens du jeu social que nous engageons tant dans notre expérience du monde que dans la lecture naïve du récit naïf de cette expérience : ce sens du jeu est aussi un sens de l'histoire du jeu, c'est-à-dire de l'à-venir qu'il lit directement dans le présent du jeu et qu'il contribue à faire advenir en s'orientant par rapport à lui sans avoir à le poser explicitement dans un projet conscient, donc à le constituer en tant que *futur* contingent.

1. W. Faulkner, « Une rose pour Emily », in *Treize Histoires*, Paris, Gallimard, 1939, p. 135.
2. M. Perry, *Literary Dynamics, How the Order of a Text Creates Its Meanings (Poetics and Comparative Literature)*, Tel-Aviv, Tel-Aviv University, 1976.
3. Soit, pour les trois premières pages du récit : « depuis ce jour où, en 1894, le colonel Sartoris… », « qui datait de la mort de son père », « la génération suivante », « le premier janvier » – sans indication de l'année –, « huit ou dix ans auparavant », « il y avait près de dix ans que le colonel Sartoris était mort », « trente ans auparavant », « deux ans après la mort de son père et peu de temps après que son amoureux l'eut abandonnée ».
4. Il va de soi qu'on n'a pas besoin de prêter à l'auteur une conscience explicite des mécanismes qu'il met en œuvre et dont il a, comme tout agent social, la maîtrise pratique. Ainsi, il est probable qu'il ne (se) pose pas la question du sexe du *lecteur postulé*. Et pourquoi le ferait-il puisque, selon toute probabilité, le dispositif fonctionnera aussi bien dans le cas où le lecteur est une femme ?
5. J.-P. Sartre, « A propos de *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner », *Situations* I, Paris, Gallimard, 1947, p. 65-75.
6. Cf. J. R. Searle, *Intentionality : An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

DA CAPO

L'illusion et l'*illusio*

> Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes […] Chacun de nous se fait donc simplement *une illusion du monde*, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer.
>
> GUY DE MAUPASSANT.

Il faut ainsi admettre que c'est l'analyse historique qui permet de comprendre les conditions de la « compréhension », appropriation symbolique, réelle ou fictive, d'un objet symbolique qui peut s'accompagner de cette forme particulière de jouissance que nous appelons esthétique. Cela sans faire de la connaissance de la vérité historique la condition et la mesure du plaisir esthétique (ce qui reviendrait à condamner les jouissances littéraires ou artistiques qui, comme dans la légende d'Amphitryon, sont le produit du malentendu).

Le « démontage impie de la fiction » – qu'elle se donne elle-même pour feinte et fictive, comme la fiction littéraire (au moins lorsqu'elle est parvenue à la conscience de soi), ou que, comme l'observe Searle, elle prenne au sérieux ce qu'elle dit et accepte d'en répondre, donc, le cas échéant, d'être convaincue d'erreur, comme la fiction scientifique – conduit à découvrir, avec Mallarmé, que le *fondement de la croyance* (et de la délectation que, dans le cas de la fiction littéraire, elle procure) réside dans l'*illusio*, l'adhésion au jeu en tant que tel, l'acceptation du présupposé fondamental que le jeu, littéraire ou scientifique, vaut la peine d'être joué, d'être pris au sérieux. L'*illusio* littéraire, cette adhésion originaire au jeu littéraire qui fonde la croyance dans l'*importance* ou l'*intérêt* des fictions littéraires, est la condition, presque toujours inaperçue, du plaisir esthétique qui est toujours, pour une part, plaisir de jouer le jeu, de participer à la fiction, d'être en accord total avec les présupposés du jeu ;

la condition aussi de l'*illusion* littéraire et de l'effet de croyance (plutôt qu'« effet de réel ») que le texte peut produire.

Pour comprendre cet effet de croyance lui-même, en le distinguant de celui que produit aussi le texte scientifique, il faut, en suivant ici l'analyse en acte de Faulkner, observer qu'il repose sur l'accord entre les présupposés ou, plus précisément, les schèmes de construction que le narrateur et le lecteur (ou, dans le cas analysé par Baxandall, le peintre et le spectateur) engagent dans la production et la réception de l'œuvre et qui, parce que possédés en commun, servent à construire le monde du sens commun (l'accord à peu près universel sur ces structures, spatiales et temporelles notamment, étant le fondement de l'*illusio* fondamentale, la croyance dans la réalité du monde).

Flaubert prolonge, en les approfondissant, l'interrogation de Mallarmé sur les fondements de la croyance que l'on peut appeler scolastique, puisqu'elle est liée à l'existence de champs qui ont en commun de supposer la *skholè*, et l'interrogation de Faulkner sur les fondements de la croyance dans ce qu'exprime le texte. Cela dans des fictions qui se servent de l'effet de croyance pour poser la question des fondements de l'effet de croyance. Il ne se contente pas de mettre en scène des personnages qui, comme Frédéric ou Mme Arnoux, vivent littérairement une aventure littéraire, le mythe d'une grande passion impossible, qui poussent la croyance dans la littérature, c'est-à-dire dans la fiction, dans l'irréel, jusqu'à vivre réellement les poncifs les plus usés de la fiction, comme le mythe de la pureté amoureuse (« il me semble que vous êtes là quand je lis les passages d'amour des livres »). Il lie cette propension à prendre au sérieux les illusions de l'art et de l'amour et à n'affronter le réel qu'au travers d'une anticipation littéraire vouée à la désillusion, à une sorte de pathologie de la croyance primordiale dans la réalité des jeux sociaux, à une incapacité à entrer dans l'*illusio* comme illusion de réalité collectivement partagée et approuvée. Il rattache explicitement cette inclination irrépressible à fuir dans la fiction, qu'il partage avec Frédéric, et qu'il accomplit activement par l'écriture d'une œuvre où il l'objective, à une sorte d'impuissance à prendre au sérieux les jeux de société les plus réels, le monde du sens commun, de l'expérience doxique du monde commun que procure une socialisation réussie, c'est-à-dire capable d'assurer l'incorporation des structures partagées qui fondent ce que Durkheim appelle le « conformisme logique », et, par là, le consensus sur le sens du monde.

Bref, en revenant inlassablement, de *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet*, en passant par *L'Éducation sentimentale*, à des personnages qui vivent la vie comme un roman parce qu'ils prennent la fiction trop au sérieux faute de pouvoir prendre au sérieux le réel et qui commettent une « erreur de catégorie », tout à fait semblable à celle du romancier réaliste et de son lecteur, Flaubert rappelle que la propension à accorder la réalité aux fictions (au point de vouloir conformer la réalité de l'existence aux fictions, comme Don Quichotte, Emma ou Frédéric) trouve peut-être son fondement dans une sorte de détachement, d'indifférence, une variante passive de l'ataraxie stoïcienne, qui porte à voir la réalité comme illusion et à apercevoir l'*illusio* dans sa vérité d'« illusion bien fondée », pour reprendre l'expression qu'employait Durkheim à propos de la religion.

Prendre au sérieux l'illusion littéraire, c'est en fait jouer une *illusio* contre une autre, une *illusio* réservée aux *happy few*, l'*illusio* littéraire, croyance de clercs, privilège de ceux qui vivent de la

littérature et qui peuvent, par l'écriture, vivre la vie comme une aventure littéraire, contre l'*illusio* la plus commune et la plus universellement partagée, l'*illusio* du sens commun. Sancho est à Don Quichotte ce que la servante thrace est à Thalès, un rappel permanent à la réalité du monde du sens commun, du monde commun, à peu près universellement partagé, à la différence des mondes spéciaux, microcosmes fondés, comme l'univers de la littérature ou de la science, sur une rupture avec le sens commun, avec l'adhésion doxique au monde ordinaire.

Mais ce travail d'analyse des formes de l'illusion et des formes de l'*illusio*, et de leurs relations, Flaubert l'accomplit au moyen d'un *mode d'expression* proprement littéraire, donnant ainsi l'occasion de saisir la différence entre l'expression littéraire et l'expression scientifique. S'il pose le problème de la fiction de la réalité et de la réalité comme fiction, c'est dans une fiction qui, sans doute plus qu'aucune autre, est propre à produire l'illusion de la réalité. Cela parce que, comme Faulkner, il met en œuvre les structures les plus profondes du monde social qui sont en même temps les structures mentales que le lecteur engage dans sa lecture et qui, étant le produit de l'incorporation des structures du monde réel, sont accordées à ce monde et propres à fonder la croyance la plus entière dans la fiction qui les évoque, comme elles fondent la croyance de l'expérience ordinaire du monde. Mais ces structures ne sont pas dégagées en tant que telles, comme dans l'analyse scientifique : elles habitent une histoire, dans laquelle elles se réalisent et se dissimulent à la fois. L'expression littéraire, comme l'expression scientifique, repose sur des codes conventionnels, des présupposés socialement fondés, des schèmes classificatoires historiquement constitués, comme l'opposition entre l'art et l'argent, qui organise toute la composition de *L'Éducation sentimentale*, et la lecture de cette œuvre. Mais elle ne livre ces structures et les questions qu'elle pose à leur propos, comme celles que je viens d'examiner, que dans des histoires concrètes, des exemplifications singulières, qui sont, pour parler comme Nelson Goodman, comme des échantillons du monde réel : ces échantillons représentatifs et représentationnels, qui exemplifient très concrètement, comme le morceau de tissu la pièce entière, la réalité évoquée, se présentent de ce fait avec toutes les apparences du monde du sens commun, qui sont aussi habitées par des structures, mais dissimulées sous les dehors d'aventures contingentes, d'accidents anecdotiques, d'événements particuliers. Cette forme suggestive, allusive, elliptique, est ce qui fait que, comme le réel, le texte littéraire livre la structure, mais en la voilant et en la volant au regard. Par opposition, la science tente de dire les choses comme elles sont, sans euphémismes, et demande à être prise au sérieux, même lorsqu'elle analyse les fondements de cette forme tout à fait singulière d'*illusio* qu'est l'*illusio* scientifique.

POST-SCRIPTUM

Pour un corporatisme de l'universel

> Autrefois, les sophistes parlaient à un petit nombre d'hommes, aujourd'hui, la presse périodique leur permet d'égarer toute une nation.
>
> HONORÉ DE BALZAC.

A la différence des chapitres précédents, celui-ci est, et veut être, une prise de position normative fondée sur la conviction qu'il est possible de tirer de la connaissance de la logique du fonctionnement des champs de production culturelle un programme réaliste pour une action collective des intellectuels. Un tel programme s'impose avec une urgence particulière en ces temps de restauration : sous l'effet de tout un ensemble de facteurs convergents, les conquêtes collectives les plus précieuses des intellectuels, à commencer par les dispositions critiques qui étaient à la fois le produit et la garantie de leur autonomie, sont menacées. Il est de mode de proclamer partout, à grand tapage, la mort des intellectuels, c'est-à-dire la fin d'un des derniers contre-pouvoirs critiques capables de s'opposer aux forces de l'ordre économique et politique. Et les prophètes de malheur se recrutent évidemment parmi ceux qui auraient tout à gagner à cette disparition : ces plumitifs que « leur impatience à se voir imprimés, joués, connus, vantés », comme disait Flaubert, pousse à toutes les compromissions avec les pouvoirs du moment, journalistiques, économiques ou politiques, voudraient se débarrasser de ceux qui s'obstinent à défendre ou à incarner les vertus et les valeurs menacées, mais encore menaçantes pour leur inexistence. Il est significatif que l'un des plus représentatifs de ces « philosophes journalistes », comme les appelait Wittgenstein, s'en soit pris expressément à Baudelaire, avant de faire, pour la télévision, une histoire des intellectuels dans laquelle, à la façon de ce personnage de Walter de la Mare qui ne voyait que la partie inférieure du monde, les plinthes, les pieds, les chaussures, il ne rapporte de cette immense aventure que ce qu'il en peut saisir, les lâchetés, les trahisons, les bassesses, les petitesses.

Je m'adresse ici à tous ceux qui conçoivent la culture non comme un patrimoine, culture morte à laquelle on rend le culte obligé d'une piété rituelle, ni comme un instrument de domination et de distinction, culture bastion et Bastille, que l'on oppose aux Barbares du dedans et du dehors, souvent les mêmes, aujourd'hui, pour les nouveaux défenseurs de l'Occident, mais comme instrument de liberté supposant la liberté, comme modus operandi *permettant le dépassement permanent de l'*opus operatum*, de la culture chose, et close. Ceux-là m'accorderont, je l'espère, le droit que je m'accorde ici d'en appeler à cette incarnation moderne du pouvoir critique des intellectuels que pourrait être un collectif intellectuel capable de faire entendre un discours de liberté, ne connaissant aucune autre limite que les contraintes et les contrôles que chaque artiste, chaque écrivain et chaque savant, armé de tous les acquis de ses devanciers, fait peser sur lui-même et sur tous les autres.*

L'intellectuel est un être paradoxal, que l'on ne peut pas penser comme tel aussi longtemps qu'on l'appréhende à travers l'alternative obligée de l'autonomie et de l'engagement, de la culture pure et de la politique. Cela, parce qu'il s'est constitué, historiquement, dans et par le dépassement de cette opposition : les écrivains, les artistes et les savants se sont affirmés pour la première fois comme intellectuels lorsque, au moment de l'affaire Dreyfus, ils sont intervenus dans la vie politique *en tant que tels*, c'est-à-dire avec une autorité spécifique fondée sur l'appartenance au monde relativement autonome de l'art, de la science et de la littérature, et sur toutes les valeurs associées à cette autonomie – désintéressement, compétence, etc.

L'intellectuel est un personnage bidimensionnel qui n'existe et ne subsiste comme tel que si (et seulement si) il est investi d'une autorité spécifique, conférée par un monde intellectuel autonome (c'est-à-dire indépendant des pouvoirs religieux, politiques, économiques) dont il respecte les lois spécifiques, et si (et seulement si) il engage cette autorité spécifique dans des luttes politiques. Loin qu'il existe, comme on le croit d'ordinaire, une antinomie entre la recherche de l'autonomie (qui caractérise l'art, la science ou la littérature que l'on dit « purs ») et la recherche de l'efficacité politique, c'est en accroissant leur autonomie (et, par là, entre autres choses, leur liberté de critique à l'égard des pouvoirs) que les intellectuels peuvent accroître l'efficacité d'une action politique dont les fins et les moyens trouvent leur principe dans la logique spécifique des champs de production culturelle.

Il faut et il suffit de répudier la vieille alternative entre l'art pur et l'art engagé que nous avons tous dans l'esprit, et qui resurgit périodiquement dans les débats littéraires, pour être en mesure de définir ce que pourraient être les grandes orientations d'une action collective des intellectuels. Mais cette sorte d'expulsion des formes de pensée que nous nous appliquons à nous-même quand nous nous prenons pour objet de pensée est formidablement difficile. C'est pourquoi, avant d'énoncer ces orientations et pour pouvoir le faire, il faut tenter d'expliciter aussi complètement que possible l'inconscient que l'histoire même dont les intellectuels sont le produit a déposé en chaque intellectuel. Contre l'amnésie de la genèse, qui est au principe de toutes les formes de l'illusion transcendantale, il n'est pas d'antidote plus efficace que la reconstruction de l'histoire oubliée ou refoulée qui se perpétue dans ces formes de pensée en apparence anhistoriques qui structurent notre perception du monde et de nous-même.

Histoire extraordinairement répétitive parce que le changement constant y revêt la forme d'un mouvement de balancier entre les deux attitudes possibles à l'égard de la politique, l'engagement et la retraite (cela au moins jusqu'au dépassement de l'opposition avec Zola et les dreyfusards). L'« engagement » des « philosophes » que Voltaire, dans l'article du *Dictionnaire philosophique* intitulé « L'homme de lettres », oppose, en 1765, à l'obscurantisme scolastique des universités décadentes et des Académies, « où l'on dit les choses à moitié », trouve son prolongement dans la participation des « hommes de lettres » à la Révolution française – même si, comme l'a montré Robert Darnton, la « bohème littéraire » saisit dans les « désordres » révolutionnaires l'occasion d'une revanche contre les plus consacrés des continuateurs des « philosophes ».

Dans la période de restauration post-révolutionnaire, les « hommes de lettres » parce qu'ils sont tenus pour responsables non seulement du mouvement des idées révolutionnaires – au travers du rôle *d'opinion makers* que leur avait conféré la multiplication des journaux dans la première phase de la Révolution –, mais aussi des excès de la Terreur, sont entourés de méfiance, voire de mépris, par la jeune génération des années 1820 – et tout spécialement par les romantiques qui, dans la première phase du mouvement, récusent et refusent la prétention du « philosophe » à intervenir dans la vie politique et à proposer une vision rationnelle du devenir historique. Mais, l'autonomie du champ intellectuel se trouvant menacée par la politique réactionnaire de la Restauration, les poètes romantiques, qui avaient été conduits à affirmer leur désir d'autonomie dans une réhabilitation de la sensibilité et du sentiment religieux contre la Raison et la critique des dogmes, ne tardent pas à revendiquer, comme Michelet et Saint-Simon, la liberté pour l'écrivain et le savant et à assumer en fait la fonction prophétique qui était celle du philosophe du XVIII^{e} siècle.

Mais, nouveau mouvement de balancier, le romantisme populiste qui semble s'être emparé de la quasi-totalité des écrivains dans la période qui précède la révolution de 1848 ne survit pas à l'échec du mouvement et à l'instauration du second Empire : l'effondrement des illusions, que j'appellerai à dessein quarante-huitardes par analogie avec les illusions soixante-huitardes dont l'écroulement hante encore notre présent), conduit à cet extraordinaire désenchantement, si vigoureusement évoqué par Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*, qui fournit un terrain favorable à une nouvelle affirmation de l'autonomie, radicalement élitiste cette fois, des intellectuels. Les défenseurs de l'art pour l'art, tels Flaubert ou Théophile Gautier, affirment l'autonomie de l'artiste en s'opposant aussi bien à l'« art social », et à la « bohème littéraire », qu'à l'art bourgeois, subordonné, en matière d'art et aussi d'art de vivre, aux normes de la clientèle bourgeoise. Ils s'opposent à ce nouveau pouvoir naissant qu'est l'industrie culturelle en refusant les servitudes de la « littérature industrielle » (sauf au titre de substitut alimentaire de la rente, comme chez Gautier ou Nerval). N'admettant d'autre jugement que celui de leurs pairs, ils affirment la fermeture sur soi du champ littéraire mais aussi le renoncement de l'écrivain à sortir de sa tour d'ivoire pour exercer une forme quelconque de pouvoir (rompant en cela avec le poète *vates* à la Hugo ou le savant prophète à la Michelet).

Par un paradoxe apparent, c'est seulement à la fin du siècle, au moment où le champ littéraire, le champ artistique et le champ scientifique accèdent à l'autonomie, que les agents les plus autonomes de

ces champs autonomes peuvent intervenir dans le champ politique en tant qu'intellectuels – et non en tant que producteurs culturels convertis en hommes politiques, à la façon de Guizot ou de Lamartine –, c'est-à-dire avec une autorité fondée sur l'autonomie du champ et toutes les valeurs qui lui sont associées, pureté éthique, compétence spécifique, etc. Concrètement, l'autorité proprement artistique ou scientifique s'affirme dans des actes politiques comme le « J'accuse » de Zola et les pétitions destinées à le soutenir. Ces interventions d'un type nouveau tendent à maximiser les deux dimensions constitutives de l'identité de l'intellectuel qui s'invente à travers eux, la « pureté » et l'« engagement », donnant naissance à une *politique de la pureté* qui est l'antithèse parfaite de la raison d'État. Elles impliquent en effet l'affirmation du droit de transgresser les valeurs les plus sacrées de la collectivité – celles du patriotisme par exemple, avec l'appui donné à l'article diffamatoire de Zola contre l'armée ou, beaucoup plus tard, pendant la guerre d'Algérie, l'appel au soutien à l'ennemi –, au nom de valeurs transcendantes à celles de la cité ou, si l'on veut, au nom d'une forme particulière d'universalisme éthique et scientifique qui peut servir de fondement non seulement à une sorte de magistère moral mais aussi à une mobilisation collective en vue d'un combat destiné à promouvoir ces valeurs.

Il aurait suffi d'ajouter à cette évocation en survol des grandes étapes de la genèse de la figure de l'intellectuel quelques indications sur la politique culturelle de la République de 1848 ou celle de la Commune pour avoir un tableau à peu près complet des rapports possibles entre les producteurs culturels et les pouvoirs tels qu'on peut les observer soit dans l'histoire d'un seul pays, soit dans l'espace politique actuel des États européens. L'histoire apporte un enseignement important : nous sommes dans un jeu où tous les coups qui se jouent aujourd'hui, ici ou là, ont déjà été joués – depuis le refus du politique et le retour au religieux jusqu'à la résistance à l'action d'un pouvoir politique hostile aux choses intellectuelles, en passant par la révolte contre l'emprise de ce que certains appellent aujourd'hui les médias ou l'abandon désabusé des utopies révolutionnaires.

Mais le fait de se trouver ainsi en « fin de partie » ne conduit pas nécessairement au désenchantement. Il est clair en effet que l'intellectuel (ou, mieux, les champs autonomes qui le rendent possible) ne s'est pas institué une fois pour toutes et à tout jamais avec Zola et que les détenteurs de capital culturel peuvent toujours « régresser », au terme d'une décomposition de cette sorte de combinaison instable qui définit l'intellectuel, vers l'une ou l'autre des positions en apparence exclusives, c'est-à-dire vers le rôle de l'écrivain, de l'artiste ou du savant « purs » ou vers le rôle d'acteur politique, journaliste, homme politique, expert. En outre, contrairement à ce que pourrait faire croire la vision naïvement hégélienne de l'histoire intellectuelle, la revendication de l'autonomie qui est inscrite dans l'existence même d'un champ de production culturelle doit compter avec des obstacles et des pouvoirs sans cesse renouvelés, qu'il s'agisse des pouvoirs externes, comme ceux de l'Église, de l'État ou des grandes entreprises économiques, ou des pouvoirs internes, et en particulier ceux que donne le contrôle des instruments de production et de diffusion spécifiques (presse, édition, radio, télévision).

C'est une des raisons – avec les différences selon les histoires nationales – qui font que les *variations* selon les pays de l'état des rapports présents et passés entre le champ intellectuel et les pouvoirs politiques masquent les *invariants*, pourtant plus importants, qui sont le fondement réel de

l'unité possible des intellectuels de tous les pays. La même *intention d'autonomie* peut en effet s'exprimer dans des prises de position opposées (laïques dans un cas, religieuses dans un autre) selon la structure et l'histoire des pouvoirs contre lesquels elle doit s'affirmer. Les intellectuels des différents pays doivent être pleinement conscients de ce mécanisme s'ils veulent éviter de se laisser diviser par des oppositions conjoncturelles et phénoménales qui ont pour principe le fait que la même volonté d'émancipation se heurte à des obstacles différents. Je pourrais prendre ici l'exemple des philosophes français et des philosophes allemands les plus en vue qui, parce qu'ils opposent le même souci d'autonomie à des traditions historiques opposées, s'opposent en apparence dans des rapports à la vérité et à la raison apparemment inversés. Mais je pourrais prendre aussi bien l'exemple d'un problème comme celui des sondages d'opinion, que certains, en Occident, peuvent tenir pour un instrument particulièrement subtil de domination, tandis qu'il peut apparaître à d'autres, dans les pays de l'Est de l'Europe, comme une conquête de la liberté.

Les intellectuels des différents pays européens ne peuvent surmonter les oppositions qui risquent de les diviser que s'ils ont une claire conscience des structures et des histoires nationales des pouvoirs contre lesquels ils doivent s'affirmer pour exister en tant qu'intellectuels ; et s'ils savent par exemple reconnaître dans les propos de tel ou tel de leurs confrères étrangers (et, en particulier, dans ce que ces propos peuvent avoir de déconcertant ou de choquant) l'effet de la distance historique et géographique à des expériences de despotisme politique comme le nazisme ou le stalinisme, ou à des mouvements politiques ambigus comme les révoltes étudiantes de 1968, ou, dans l'ordre des pouvoirs internes, l'effet de l'expérience présente et passée de mondes intellectuels très inégalement soumis à la censure ouverte ou larvée de la politique ou de l'économie, de l'université ou de l'académie, etc.

Lorsque nous parlons en tant qu'intellectuels, c'est-à-dire avec l'ambition de l'universel, c'est, à chaque instant, l'inconscient historique inscrit dans l'expérience d'un champ intellectuel singulier qui parle par notre bouche. Je crois que nous n'avons quelque chance de parvenir à une véritable communication qu'à condition d'objectiver et de maîtriser les inconscients historiques qui nous séparent, c'est-à-dire les histoires spécifiques des univers intellectuels dont nos catégories de perception et de pensée sont le produit.

Je veux en venir maintenant à l'exposé des raisons particulières qui imposent aujourd'hui, avec une urgence spéciale, une mobilisation des intellectuels et la création d'une véritable *Internationale des intellectuels* attachée à défendre l'autonomie des univers de production culturelle ou, pour parodier un langage aujourd'hui peu prisé, *la propriété des producteurs culturels sur leurs instruments de production et de circulation* (donc d'évaluation et de consécration). Je ne crois pas sacrifier à une vision apocalyptique de l'état du champ de production culturelle dans les différents pays européens en disant que cette autonomie est très fortement menacée ou, plus précisément, que des menaces d'une espèce tout à fait nouvelle pèsent aujourd'hui sur son fonctionnement ; et que les artistes, les écrivains et les savants sont de plus en plus complètement exclus du débat public, à la fois parce qu'ils sont moins enclins à y intervenir et parce que la possibilité d'y intervenir efficacement leur est de moins en moins offerte.

Les menaces sur l'autonomie résultent de l'interpénétration de plus en plus grande entre le monde de l'art et le monde de l'argent. Je pense aux nouvelles formes de mécénat, et aux nouvelles alliances qui s'instaurent entre certaines entreprises économiques, souvent les plus modernistes – comme, en Allemagne, Daimler-Benz ou les banques –, et les producteurs culturels ; je pense aussi au recours de plus en plus fréquent de la recherche universitaire à des sponsors ou à la création d'enseignements directement subordonnés à l'entreprise (comme, en Allemagne, les *Technologiezentren* ou, en France, les écoles de commerce). Mais l'emprise ou l'empire de l'économie sur la recherche artistique ou scientifique s'exerce aussi à l'intérieur même du champ à travers le contrôle des moyens de production et de diffusion culturelles, et même des instances de consécration. Les producteurs attachés à de grandes bureaucraties culturelles (journaux, radio, télévision) sont de plus en plus contraints d'accepter et d'adopter des normes et des contraintes liées aux exigences du marché et, notamment, aux pressions plus ou moins fortes et directes des annonceurs ; et ils tendent plus ou moins inconsciemment à constituer en mesure universelle de l'accomplissement intellectuel les formes de l'activité intellectuelle auxquelles leurs conditions de travail les condamnent (je pense par exemple au *fast writing* et au *fast reading* qui sont souvent la loi de la production et de la critique journalistiques). On peut se demander si la division en deux marchés, qui est caractéristique des champs de production culturelle depuis le milieu du XIX^e^ siècle, avec d'un côté le champ restreint des producteurs pour producteurs, et de l'autre le champ de grande production et la « littérature industrielle », n'est pas menacée de disparition, la logique de la production commerciale tendant de plus en plus à s'imposer à la production d'avant-garde (à travers, notamment, dans le cas de la littérature, les contraintes qui pèsent sur le marché des livres).

Et il faudrait analyser les nouvelles formes de mainmise et de dépendance, comme celles qu'instaure le mécénat, et contre lesquelles les « bénéficiaires » n'ont pas encore développé de systèmes de défense appropriés, faute d'en avoir porté tous les effets à la conscience ; il faudrait analyser aussi les contraintes que le mécénat d'État, bien qu'il permette d'échapper en apparence aux pressions directes du marché, impose, soit à travers la reconnaissance qu'il accorde spontanément à ceux qui le reconnaissent parce qu'ils ont besoin de lui pour obtenir une forme de reconnaissance qu'ils ne peuvent s'assurer par leur œuvre même, soit, plus subtilement, à travers le mécanisme des commissions et des comités, lieux d'une cooptation négative qui aboutit le plus souvent à une véritable normalisation de la recherche, qu'elle soit scientifique ou artistique.

L'exclusion hors du débat public des artistes, des écrivains et des savants est le résultat de l'action conjuguée de plusieurs facteurs : certains ressortissent à l'évolution interne de la production culturelle – comme la spécialisation de plus en plus poussée qui porte les chercheurs à s'interdire les vastes ambitions de l'intellectuel à l'ancienne –, tandis que d'autres sont le résultat de l'emprise de plus en plus grande d'une technocratie qui, avec la complicité souvent inconsciente des journalistes, pris aussi au jeu de leurs concurrences, met les citoyens en vacances en favorisant l'« irresponsabilité organisée » selon le mot d'Ulrich Beck, et qui trouve une complicité immédiate dans une technocratie de la communication, de plus en plus présente, au travers des médias, dans l'univers même de la production culturelle. Il faudrait développer par exemple l'analyse de la production et de la reproduction du pouvoir technocratique ou,

mieux, *épistémocratique*, pour comprendre la délégation quasi inconditionnelle, fondée sur l'autorité sociale de l'institution scolaire, que la grande majorité des citoyens accorde, sur les questions les plus vitales, à la noblesse d'État (et dont le meilleur exemple est la confiance presque sans limites dont bénéficient, notamment en France, ceux que l'on a appelés les « nucléocrates »).

Ayant d'autant moins de choses à communiquer (en fait et en droit) que leur succès, mesuré à l'étendue du public auquel ils s'adressent, est plus vaste, ceux qui contrôlent l'accès aux instruments de communication tendent à instaurer le vide du ronron médiatique au cœur de l'appareil de communication et à imposer toujours davantage les problèmes superficiels et artificiels nés de la seule concurrence pour la plus vaste audience jusque dans le champ politique et les champs de production culturelle. Les forces d'inertie les plus profondes du monde social, sans parler même des puissances économiques qui, notamment à travers la publicité, exercent une emprise directe sur la presse écrite et parlée, peuvent ainsi imposer une domination d'autant plus invisible qu'elle ne s'accomplit qu'à travers des réseaux complexes de dépendance réciproque, à la façon de la *censure* qui s'exerce au travers des contrôles croisés de la concurrence et des contrôles intériorisés de l'autocensure.

Ces nouveaux maîtres à penser sans pensée monopolisent le débat public au détriment des professionnels de la politique (parlementaires, syndicalistes, etc.) ; et aussi des intellectuels qui sont soumis, jusque dans leur univers propre, à des sortes de *coups de force spécifiques*, comme les enquêtes visant à produire des classements manipulés, ou les palmarès que les journaux publient à l'occasion des anniversaires, etc., ou encore les véritables campagnes de presse visant à discréditer les productions destinées au marché restreint (et à cycle long) au profit des produits à circulation large et à cycle court, que les nouveaux producteurs lancent sur le marché.

On a pu montrer que la manifestation politique réussie est celle qui est parvenue à se rendre visible dans les journaux et surtout à la télévision, donc à imposer aux journalistes (qui peuvent contribuer à sa réussite) l'idée qu'elle est réussie – les formes les plus sophistiquées de manifestation étant conçues et produites, parfois avec l'aide de conseillers en communication, en direction et à l'intention des journalistes qui doivent en rendre compte[1]. De la même façon, une part de plus en plus importante de la production culturelle – lorsqu'elle ne provient pas de gens qui, travaillant dans les médias, sont assurés d'avoir l'appui des médias – est définie dans sa date de parution, son titre, son format, son volume, son contenu et son style de manière à combler les attentes des journalistes qui la feront exister en parlant d'elle.

Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il existe une littérature commerciale et que les nécessités du commerce s'imposent au sein du champ culturel. Mais l'emprise des détenteurs du pouvoir sur les instruments de circulation – et de consécration – n'a sans doute jamais été aussi étendue et aussi profonde ; et la frontière jamais aussi brouillée entre l'œuvre de recherche et le *best-seller*. Ce brouillage des frontières auquel les producteurs dits « médiatiques » sont spontanément inclinés (comme en témoigne le fait que les palmarès journalistiques juxtaposent toujours les producteurs les plus autonomes et les plus hétéronomes) constitue la pire menace pour l'autonomie de la production culturelle. Le producteur hétéronome, celui que les Italiens nomment magnifiquement *tuttologo*, est le cheval de

Troie à travers lequel toutes les formes d'emprise sociale, celle du marché, celle de la mode, celle de l'État, celle de la politique, celle du journalisme, parviennent à s'exercer dans le champ de production culturelle. La condamnation que l'on peut porter contre ces *doxosophes*, comme les appelait Platon, est impliquée dans l'idée que la force spécifique de l'intellectuel, même en politique, ne peut reposer que sur l'autonomie que donne la capacité de répondre aux exigences internes du champ. Le jdanovisme, qui fleurit parmi les écrivains ou les artistes médiocres ou ratés, n'est qu'une attestation parmi d'autres que l'hétéronomie advient dans un champ à travers les producteurs les moins capables de réussir selon les normes qu'il impose.

L'ordre anarchique qui règne dans un champ intellectuel parvenu à un haut degré d'autonomie est toujours fragile et menacé, dans la mesure où il constitue un défi aux lois du monde économique ordinaire, et aux règles du sens commun. Et il ne peut reposer sans danger sur le seul héroïsme de quelques-uns. Ce n'est pas la vertu qui peut fonder un ordre intellectuel libre ; c'est un ordre intellectuel libre qui peut fonder la vertu intellectuelle.

La nature paradoxale, en apparence contradictoire, de l'intellectuel fait que toute action politique visant à renforcer l'efficacité politique de ses entreprises est vouée à se donner des mots d'ordre d'apparence contradictoire : d'un côté, renforcer l'autonomie, notamment en renforçant la coupure avec les intellectuels hétéronomes, et en combattant pour assurer aux producteurs culturels les conditions économiques et sociales de l'autonomie par rapport à tous les pouvoirs, sans exclure ceux des bureaucraties d'État (et d'abord en matière de publication et d'évaluation des produits de l'activité intellectuelle) ; d'un autre côté, arracher les producteurs culturels à la tentation de la tour d'ivoire en les encourageant à lutter au moins pour s'assurer le pouvoir sur les instruments de production et de consécration culturelles et à entrer dans le siècle pour y affirmer les valeurs associées à leur autonomie.

Cette lutte doit être *collective* parce que l'efficacité des pouvoirs qui s'exercent sur eux résulte pour une grande part du fait que les intellectuels les affrontent en ordre dispersé, et dans la concurrence. Et aussi parce que les tentatives de mobilisation seront toujours suspectes, et vouées à l'échec, aussi longtemps qu'elles pourront être soupçonnées d'être mises au service des luttes pour le leadership d'un intellectuel ou d'un groupe d'intellectuels. Les producteurs culturels ne retrouveront dans le monde social la place qui leur revient que si, sacrifiant une fois pour toutes le mythe de l'« intellectuel organique », sans tomber dans la mythologie complémentaire, celle du mandarin retiré de tout, ils acceptent de travailler collectivement à la défense de leurs intérêts propres : ce qui devrait les conduire à s'affirmer comme un pouvoir international de critique et de surveillance, voire de proposition, face aux technocrates, ou, par une ambition à la fois plus haute et plus réaliste, donc limitée à leur sphère propre, à s'engager dans une action rationnelle de défense des conditions économiques et sociales de l'autonomie de ces univers sociaux privilégiés où se produisent et se reproduisent les instruments matériels et intellectuels de ce que nous appelons la Raison. Cette *Realpolitik de la raison* sera sans nul doute exposée au soupçon de corporatisme. Mais il lui appartiendra de montrer, par les fins au service desquelles elle mettra les moyens, durement conquis, de son autonomie, qu'il s'agit d'un corporatisme de l'universel.

1. P. Champagne, *Faire l'opinion : le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit, 1990.

Index des noms

About, E., 1, 2, 3, 4.
Abrams, M. H., 1 n., 2 n.
Agathon, 1, 2.
Aicard, J., 1.
Albalat, A., 1 n., 2 n., 3 n., 4 n.
Albinoni, T., 1.
Albrecht, M. C., 1 n.
Alexis, P., 1, 2.
Anderson, R., 1 n.
Anglès, A., 1 n., 2 n.
Antal, F., 1, 2 n.
Antoine, A., 1, 2, 3, 4, 5.
Apollinaire, G., 1, 2.
Aristote, 1.
Arnold, M., 1.
Aron, R., 1, 2, 3, 4, 5.
Artaud, A., 1.
Asholt, W., 1.
Auerbach, E., 1, 2 n.
Augier, É., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 n., 8, 9.
Austin, J.-L., 1, 2, 3, 4.

Bachelard, G., 1 n., 2 n.
Badesco, L., 1, 2 n., 3 n., 4 n.
Bakhtine, M., 1, 2.
Balzac, H. de, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Banville, T. de, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 n., 8, 9.
Barbara, 1, 2.
Barbès, A., 1.
Barbey d'Aurevilly, J., 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Barbier, A., 1.
Barnett, J. H., 1 n.
Barrès, M., 1, 2.
Barthélemy, A., 1.
Barthes, R., 1, 2 n.
Bataille, G., 1.
Baudelaire, C., 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 n., 17, 18 n., 19 n., 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27-28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 n., 39, 40, 41, 42, 43.
Baumgarten, A., 1.
Baxandall, M., 1-2, 3.
Bayle, P., 1 n.
Bazire, E., 1, 2 n.
Beauvoir, S. de, 1 n.
Beck, U., 1.
Becker, C., 1 n.
Becker, H. S., 1.
Beckett, S., 1, 2.
Beethoven, L. van, 1.
Ben, 1.
Benjamin, W., 1, 2.
Béranger, P. J. de, 1, 2 n.
Berdahl, R., 1.
Berg, A., 1.
Bergerat, E., 1 n., 2 n.
Bergeron, L., 1 n.
Bergson, H., 1, 2.
Berlioz, H., 1.
Bernard, C., 1.
Berthelot, 1, 2, 3.
Bertrand, J.-P., 1 n., 2 n., 3 n.
Biasi, P.-M. de, 1 n., 2 n.
Blanc, L., 1.
Blanchot, M., 1.

Bloom, A., 1 n.
Boileau, N., 1, 2.
Bonnetain, P., 1.
Bonvin, F., 1, 2.
Borel, P., 1.
Boschetti, A., 1 n.
Bouilhet, L., 1, 2 n., 3, 4 n., 5, 6 n., 7, 8, 9.
Bourdon, F., 1.
Bourget, P., 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Bourgin, H., 1.
Boutroux, É., 1.
Bouvier, E., 1 n, 2 n.
Brecht, B., 1.
Breton, A., 1, 2, 3 n., 4, 5 n.
Brisset, J.-P., 1, 2 n., 3.
Brombert, V., 1 n.
Brooks, C., 1.
Bruneau, J., 1 n., 2 n., 3, 4.
Brunetière, F., 1, 2.
Brunot, F., 1.
Brunschwicg, L., 1.
Büchon, M., 1.
Buffon, G. L., 1.
Burckhardt, J., 1.
Burnouf, E. L., 1.

Camus, M., 1.
Canguilhem, G., 1 n., 2 n.
Caramaschi, E., 1 n.
Carco, F., 1.
Cardinal, R., 1 n.
Caro, 1.
Casanova, P., 1 n.
Cassagne, A., 1 n., 2, 3 n, 4, 5 n., 6 n., 7 n.
Cassirer, E., 1.
Castagnary, J. A., 1.
Castex, P. G., 1 n.
Céard, H., 1, 2.
Céline, L. F., 1, 2.

Cellier, L., 1 n.
Cervantès, M. de, 1.
Chaillou, M., 1.
Chamboredon, J.-C., 1 n.
Champagne, P., 1 n.
Champfleury, J., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29-30, 31 n, 32, 33.
Charle, C., 1 n., 2 n., 3 n., 4 n.
Chartier, R., 1 n., 2 n.
Chateaubriand, A. de, 1, 2.
Chenavard, A., 1.
Chomsky, N., 1.
Chopin, F., 1.
Cladel, J., 1 n.
Cladel, L., 1, 2.
Claudel, P., 1.
Cohen, J., 1 n.
Colet, L., 1.
Comte, A., 1.
Copernic, N., 1.
Coppée, F., 1.
Corbière, T., 1.
Corneille, P., 1 n.
Costabel, P., 1 n.
Courbet, G., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 n., 12.
Cousin, V., 1, 2.
Cravan, A., 1.
Custine, A. P. de, 1.
Cuvier, G., 1.

Dainville, F. de, 1 n.
Dangelzer, J. Y., 1 n.
Danto, A., 1 n., 2.
Darnton, R., 1, 2, 3, 4.
Darwin, C., 1, 2.
Daval, R., 1 n.
Debray-Genette, R., 1 n.
Delacroix, E., 1, 2, 3, 4.
Delavigne, C., 1.

Delille, J., 1.
Delsaut, Y., 1 n.
Delvau, A., 1.
Descartes, R., 1 n.
Descaves, L., 1.
Descharmes, R., 1 n., 2 n., 3 n.
Descotes, M., 1 n.
Desnoyers, L., 1, 2.
Diderot, D., 1, 2.
Dort, B., 1 n.
Douchin, J.-L., 1.
Du Camp, M., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 n., 8, 9 n., 10.
Dubois, J., 1 n., 2 n., 3.
Duchamp, M., 1, 2, 3, 4, 5-6, 7 n., 8.
Dumashils, A., 1, 2, 3, 4, 5.
Dumas, A., 1, 2 n., 3, 4.
Dumesnil, R., 1, 2 n., 3 n.
Dupont, P., 1, 2, 3.
Durand, P., 1 n., 2 n., 3 n.
Duranty, E., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
Durkheim, É., 1, 2 n., 3, 4.
Durry, M. J., 1 n., 2.

Eliade, M., 1.
Elias, N., 1 n.
Eliot, T. S., 1.
Engels, F., 1.
Erckmann-Chatrian, 1.
Erlich, F. V., 1 n.
Escarpit, R., 1 n.
Estaunié, É., 1.
Even-Zohar, I., 1.

Faulkner, W., 1, 2, 3, 4-5, 6.
Fauré, G., 1.
Faure, M., 1 n.
Feuillet, O., 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Féval, P., 1, 2 n., 3.
Feydeau, E., 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Fichte, J. G., 1.
Fish, S., 1.
Florian-Parmentier, 1, 2 n., 3 n.
Fort, P., 1, 2.
Foucault, M., 1, 2, 3.
Fouillée, A., 1.
Fourastié, J., 1
Fourier, C., 1.
France, A., 1, 2, 3 n.
Freud, S., 1, 2, 3.
Froger, B., 1 n.
Fromentin, E., 1, 2, 3 n.

Gadamer, H. G., 1, 2, 3 n., 4 n., 5, 6-7, 8.
Gamboni, D., 1.
Gautier, A., 1.
Gautier, T., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 n., 9, 10 n., 11 n., 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.
Genette, G., 1, 2, 3, 4 n.
Gide, A., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
Gilbert, J. B., 1.
Gillis, J. R., 1.
Giraudoux, J., 1.
Godmann, M., 1 n.
Goethe, J. W. von, 1.
Goffman, E., 1 n.
Goldmann, L., 1 n., 2, 3, 4 n.
Gombrich, E. H., 1, 2 n.
Goncourt, E. et J. de, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 n, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16.
Goodman, N., 1.
Gossman, L., 1 n., 2.
Gothot-Mersch, C., 1 n.
Gregh, F., 1.
Griff, M., 1 n.
Grojnowski, D., 1 n.
Guetta, P., 1 n.
Guiches, G., 1.
Guilbaud, G.-T., 1.
Guillaumin, É., 1 n.

Guizot, F., 1.

Hacking, I., 1.
Hans, S., 1.
Haskell, F., 1, 2, 3 n.
Hay, L., 1 n.
Hegel, F., 1, 2, 3.
Heidegger, M., 1, 2, 3, 4 n., 5 n., 6, 7, 8.
Henning, E. B., 1 n.
Hennique, L., 1.
Herder, J. G. von, 1.
Heredia, J. M. de, 1.
Houghton, W. E., 1 n.
Houssaye, A., 1, 2.
Hughes, R., 1 n.
Hugo, V., 1, 2 n., 3, 4, 5, 6, 7, 8.
Hulme, T. E., 1, 2 n.
Huret, J., 1 n., 2, 3 n., 4 n., 5 n., 6.
Husserl, E., 1 n., 2, 3, 4, 5.
Huysmans, G. C., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.

Imgarden, R., 1.
Ionesco, E., 1.
Isern, W., 1.

Jakobson, R., 1, 2, 3, 4, 5 n., 6 n.
James, Henry, 1.
Jammes, F., 1, 2.
Janin, J., 1, 2.
Jarry, A., 1.
Jouvenel, B. de, 1.
Joyce, J., 1, 2, 3.
Jurt, J., 1 n., 2 n.

Kafka, F., 1.
Kajman, M., 1 n.
Kant, E., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 n., 8, 9, 10.
Klein, Y., 1.
Klein, R., 1 n.

Kock, P. de, 1, 2, 3, 4 n.
Kojève, A., 1.
Koseleck, R., 1 n.
Kuklick, B., 1 n., 2 n.

La Fontaine, J. de, 1.
Lacan, J., 1.
Lachelier, J., 1.
Lamarck, J.-B. de, 1.
Lamartine, A. de, 1, 2, 3, 4, 5.
Lamennais, F. R. de, 1, 2, 3 n., 4, 5.
Lanson, G., 1, 2.
Lavisse, E., 1.
Le Roy, E., 1 n.
Leavis, F. R., 1.
Leconte de Lisle, C. M., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 n, 12.
Le Goff, J., 1 n.
Leibniz, G. W., 1.
Leibowitz, R., 1.
Leroux, P., 1.
Lethève, J., 1 n.
Lévi-Strauss, C., 1, 2.
Lewin, K., 1, 2.
Lewis, D., 1 n.
Lidsky, P., 1 n., 2 n.
Loti, P., 1.
Lourau, R., 1 n.
Louÿs, P., 1.
Lugné-Poe, 1, 2, 3, 4.
Lukacs, G., 1 n., 2.

Maeterlinck, M., 1, 2.
Mallarmé, S., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11-12, 13, 14.
Malraux, A., 1.
Manet, É., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18 n.
Manzoni, 1.
Mare, W. de la, 1.
Margueritte, P., 1.
Martin, H. J., 1.

Martino, P., 1., 2 n., 3 n., 4 n., 5 n.
Marx, K., 1, 2, 3, 4, 5, 6.
Mathieu, G., 1, 2.
Mauclair, C., 1.
Maupassant, G. de, 1, 2.
Mauriac, F., 1.
Mauss, M, 1, 2, 3.
McGuiness, B., 1 n.
Meinong, A., 1.
Meiss, M., 1 n.
Mendès, C., 1.
Mérimoe, P., 1.
Merleau-Ponty, M., 1.
Miceli, S., 1 n.
Michaut, G., 1 n.
Michelet, J., 1, 2, 3, 4.
Mirbeau, O., 1.
Monnier, H., 1.
Monselet, C., 1, 2.
Montaigne, M. de, 1.
Moréas, J., 1, 2 n.
Morice, C., 1.
Moritz, K. P., 1.
Mornet, D., 1 n.
Moulin, R., 1 n.
Müller, A., 1.
Muller, M., 1.
Murger, H., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
Musset, A. de, 1, 2, 3 n., 4, 5, 6, 7.

Nadeau, M., 1 n., 2 n.
Nerval, G. de, 1, 2.
Noriac, J., 1.

O'Boile, L., 1 n.
Osborne, H., 1.

Panotsky, E., 1, 2, 3, 4 n., 5, 6 n., 7, 8.
Pareto, V., 1 n., 2.

Pariente, J. C., 1 n.
Parsons, T., 1.
Pascal, B., 1.
Péguy, C., 1.
Perry, M., 1 n.
Picasso, P., 1.
Pichois, C., 1 n., 2 n., 3 n., 4 n., 5 n.
Pissaro, C., 1 n.
Planche, G., 1 n., 2 n.
Platon, 1, 2.
Ponge, F., 1.
Ponsard, F., 1, 2, 3, 4, 5, 6 n., 7.
Ponson du Terrail, P. A., 1.
Ponton, R., 1 n., 2 n., 3 n., 4 n., 5 n., 6 n., 7 n., 8 n.
Popper, K., 1.
Poulet, G., 1.
Poulet-Malassis, P. A., 1, 2, 3.
Préault, A., 1.
Prost, A, 1 n., 2 n.
Proudhon, P. J., 1, 2, 3, 4, 5 n.
Proust, J., 1.
Proust, M., 1, 2, 3, 4, 5.

Queneau, R., 1.
Quine, W. V. O., 1.
Quinet, E., 1, 2.

Rabbe, A., 1.
Racine, J., 1 n.
Ransom, J. C., 1.
Redon, O., 1.
Régnier, H. de, 1, 2.
Renan, E., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 n., 10.
René, D., 1, 2 n.
Reynaud, E., 1 n.
Richard, J.-P., 1 n.
Riegl, A., 1 n.
Riffaterre, M., 1.
Rimbaud, A., 1, 2.

Robbe-Grillet, A., 1, 2.
Rogers, M., 1 n.
Romains, J., 1.
Rorty, R., 1 n.
Rosenberg, H., 1 n.
Rosny, J.-H., 1.
Roubine, J.-J., 1 n.
Rousseau, Douanier, 1-2.
Roussel, R., 1.
Rubin, W. S., 1 n.
Russell, B., 1 n.

Saint-Amant, M. A. G. de, 1.
Saint-Hilaire, G., 1, 2.
Saint-Simon, L. de, 1, 2.
Saint-Victor, P., 1.
Sainte-Beuve, C. A., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 n., 10, 11, 12.
Sallenave, D., 1 n., 2 n.
Sand, G., 1, 2, 3, 4, 5.
Sandeau, J., 1, 2, 3, 4.
Sarcey, F., 1.
Sardou, V., 1.
Sartre, J.-P., 1, 2, 3, 4, 5 n., 6 n., 7, 8-9, 10-11, 12, 13.
Saussure, F. de, 1, 2, 3.
Schapira, M. C., 1 n.
Schapiro, M., 1 n., 2 n.
Schneewind, J. B., 1 n.
Schoenberg, A., 1.
Schopenhauer, A., 1.
Schumpeter, J., 1.
Shusterman, 1 n.
Scott, W., 1, 2.
Scribe, E., 1 n.
Searle, J. R., 1, 2 n.
Seigel, 1 n.
Seignobos, C., 1.
Shakespeare, W., 1.
Shattuck, R., 1 n.
Shusterman, R., 1 n., 2 n.

Siegel, J., 1 n.
Simon, C., 1 n., 2 n., 3.
Skinner, Q., 1 n.
Slama, B., 1 n.
Sloane, J., 1.
Smith, A., 1.
Spinoza, B., 1, 2 n.
Spitzer, L., 1.
Steiner, P., 1 n., 2 n., 3 n.
Stendhal, 1, 2.
Strawson, P. F., 1.
Strowski, F., 1 n.
Sue, E., 1, 2 n.
Szondi, P., 1.

Tailhade, L., 1 n.
Taine, H., 1 n., 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
Tate, A., 1.
Thersite, 1, 2.
Theuriet, A., 1.
Thevoz, M., 1 n.
Thibaudet, A., 1, 2 n., 3, 4 n.
Thiesse, A. M., 1 n.
Thuau, E., 1 n.
Trier, 1, 2.
Tynianov, C. J., 1 n, 2.
Tzara, T., 1, 2.

Vacquerie, A., 1.
Valéry, P., 1, 2, 3, 4, 5.
Vallès, J., 1, 2.
Vallier, D., 1 n., 2 n.
Vapereau, G., 1 n.
Venturi, L., 1 n.
Verlaine, P., 1, 2, 3, 4, 5.
Vermorel, A., 1.
Vernois, P., 1 n.
Veuillot, L., 1.
Viala, A., 1 n.

Vigny, A. de, 1, 2, 3.
Villiers de L'Isle-Adam, A., 1, 2, 3, 4.
Vivaldi, A., 1.
Voltaire, 1.
Vuillemain, A., 1 n.

Wagner, R., 1.
Warhol, A., 1, 2.
Warren, A., 1, 2, 3.
Weber, M., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11.
Webern, A. von, 1.
Weinberg, B., 1 n., 2 n., 3 n.
Wellek, R., 1, 2, 3.
Williams, R., 1.
Williams, T., 1 n.
Wilson, S., 1.
Wimsatt, W. K., 1.
Wittgenstein, L., 1, 2 n., 3, 4, 5, 6.
Wohl, R., 1.
Wolfe, T., 1 n.
Woolf, V., 1, 2, 3.

Ziegler, J., 1 n., 2 n., 3 n., 4 n.
Zola, E., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10-11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.

Index des concepts

adolescence, 1, 2, 3.
âge (artistique), 1, 2 ; – (social), 3, *allodoxia*, 4, 5, 6.
amour (formes d'), 1-2, 3.
analyse interne *vs* externe, 1, 2-3.
anomie (institutionnalisation de l'), 1, 2.
anti-intellectualisme, 1, 2, 3.
art (et argent), 1-2, 3, 4-5, 6-7, 8, 9 ; – brut, 10 ; – social, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19.
autonomie (degré d'), 1-2, 3.

banalisation (débanalisation), 1, 2.
biographie, 1, 2, 3.
bohème, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18.

cabaret, 1, 2.
calembour, 1.
canonisation (processus de), 1.
capital symbolique, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
catégories (schèmes classificatoires), 1, 2-3, 4, 5.
champ, 1, 2, 3, 4, 5, 6-7, 8 ; – du pouvoir, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18-19, 20 ; – littéraire, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 ; – politique, 31, 32 ; – scientifique, 33 ; rapports entre – artistique et – littéraire, 34-35.
changement, 1, 2, 3 ; – interne et – externe, 4.
collusion, 1.
compréhension (comprendre), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
conservatisme, 1, 2, 3, 4-5, 6.

contraires (conciliation des), 1, 2-3, 4-5, 6-7.
couples (d'oppositions), 1-2, 3 n., 4, 5-6.
« court-circuit » (paralogisme du), 1-2, 3.
croyance, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11-12 ; – (effet de), 13 ; – (pathologie de la), 14-15, 16-17, 18-19.
cynisme, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7.

date (faire), 1, 2, 3.
définition (luttes de), 1-2.
dénégation *(Verneinung)*, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ; – de l'économie, 10 ; *v. aussi* économie.
désintéressement, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
désir, 1.
diacritique (perception), 1, 2-3.
distinction (dialectique de la), 1.
divulgation (logique de la), 1.
doxa, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

économie (des biens symboliques), 1-2, 3-4, 5-6, 7-8.
écriture, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11-12, 13, 14, 15, 16.
Éducation sentimentale, L', 1-2, 3-4, 5, 6, 7, 8.
émergence, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
espace (des possibles), 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12, 13, 14, 15.
essence (comme quintessence historique), 1-2.
essentialist-fallacy, 1-2, 3-4, 5 ; *v. aussi* « purification ».
éthique (et esthétique), 1, 2, 3-4.
exemplification, 1, 2.
externe (analyse), v. analyse.

fétichisme, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
feuilleton, 1, 2.
formalisme, 1-2 ; – (réaliste), 3, 4-5.
formalistes russes, 1-2.
forme, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
formule (génératrice), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
frontières, 1.

génération, 1 ; – (artistique), 2, 3, 4, 5.
genres, 1, 2, 3, 4 ; – (hiérarchie des), 5, 6-7.

groupes (formation et dissolution des), 1.

habitus, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21.
héritage, 1, 2, 3, 4, 5
herméneutique, 1, 2, 3-4.
hiérarchie, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
historicisation (double), 1-2, 3-4 ; *v. aussi* réflexivité. homologie, 5, 6, 7, 8, 9, 10 ; – entre champs de production culturelle et champ du pouvoir, 11-12, 13-14 ; – entre espace des positions et espace des prises de position, 15-16, 17-18 ; – entre formes de l'art et formes de l'amour, 19-20.

illusio, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 ; – et illusion romanesque, 15-16, 17-18.
importance, 1, 2.
indignation morale, 1, 2.
intellectuel, 1-2, 3.
« intelligentsia prolétaroïde », 1, 2, 3, 4, 5.
intensification (de l'expérience), 1, 2, 3.
intérêt, v. *illusio*, désintéressement.
interne (analyse), v. analyse.
investissement, 1, 2, 3 ; v. aussi *illusio*.

lector, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ; v. aussi *skholè*.
lecture, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
liberté (marge de), 1.
libido, 1.

marchand d'art (de tableaux, éditeur), 1, 2, 3-4, 5, 6, 7.
mécénat (mécène), 1, 2 ; – d'État, 3.
milieu, 1 ; *v. aussi* champ.
morphologiques (facteurs), 1, 2.
musée, 1 n., 2, 3, 4.
« naïf » (écrivain, peintre), 1, 2, 3, 4, 5, 6.

narcissisme, 1, 2, 3.
neutralisme, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7.
nihilisme, 1, 2.
noblesse, 1-2.
nomos, 1, 2, 3, 4, 5.

« œil », v. habitus.
offre (et demande), v. homologie.
origine sociale, 1.

parent pauvre, 1, 2, 3, 4.
parodie, 1, 2.
perspective, 1.
pharisaïsme, 1, 2, 3.
photographie, 1.
placement (sens du), 1, 2-3, 4-5.
plaisir, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8.
poésie, 1.
point de vue, 1, 2-3, 4, 5, 6, 7, 8.
pompiers (peintres), 1-2.
possibles, v. espace.
présent (champ du), 1 ; v. *aussi* temps.
presse, 1, 2, 3.
prise de position, 1, 2, 3, 4, 5, 6 ; v. *aussi* homologie.
problématique, 1 ; v. *aussi* espace des possibles.
« purification » (processus de), 1-2, 3-4, 5-6.

raison d'État, 1, 2.
« réalité », 1-2 ; v. *aussi* croyance, *illusio*.
réalisme, 1, 2, 3, 4-5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13.
réflexivité, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.
résistance (à l'analyse), 1, 2, 3, 4.
ressentiment, 1, 2, 3, 4.
révolution (symbolique), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14.
roman, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 n., 8, 9, 10.

salons, 1-2, 3, 4.
sérieux, 1-2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.
signature (griffe), 1, 2.
skholè (et paralogisme scolastique), 1, 2, 3, 4, 5-6, 7 ; v. aussi *lector*.
socio-analyse, 1, 2.
statistique (littéraire), 1, 2, 3.
structuralisme, 1-2.
style, 1, 2-3, 4, 5, 6.

style indirect libre, 1, 2.

temps, 1-2.
Thersite (point de vue de), 1.
théâtre, 1.
théâtre (bourgeois), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ; – (de Flaubert), 8.
trajectoire, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9.
transcendance, 1, 2, 3, 4, 5 ; – (illusion de la), 6-7.
transgression, 1, 2.

ubiquité sociale, 1 ;
v. aussi neutralisme. universel, 1, 2, 3, 4.

vaudeville, 1, 2, 3, 4, 5.
vieillissement social, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ; *v. aussi* âge.