

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉPISTÉMOLOGIE DE LA  
SOCIOLOGIE DE L'ART DE PIERRE BOURDIEU

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR

SIMON DULMAGE

JUILLET 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur, Lawrence Olivier, pour ses généreux conseils, pour sa patience et ses précieux conseils qui m'ont été d'une grande aide tout au long de ma traversée du désert. Je tiens à remercier également ma famille et mes amis pour leur soutien, leurs encouragements et l'intérêt qu'ils ont porté pour mon travail, et ce, en dépit du fait que mon sujet soit très ésotérique.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA SOCIOLOGIE DE BOURDIEU : LES CRITÈRES DE SCIENTIFICITÉ.....	15
1.1 Notions préliminaires.....	15
1.1.1 L'avant-garde.....	16
1.1.2 Le système des instances de légitimation.....	21
1.1.3 Le champ du pouvoir.....	24
1.1.4 Les gardiennes de l'orthodoxie.....	29
1.2 Orthodoxie et hétérodoxie.....	34
CHAPITRE II	
ANALYSE CRITIQUE DE LA COHÉRENCE INTERNE.....	37
2.1 Les écueils en amont.....	37
2.2 L'enquête sociologique. Le cas des <i>Règles de l'art</i> .....	40
2.2.1 Baudelaire : un prophète iconoclaste.....	47
2.3 De la révolution symbolique. L'ascension des tenants de l'« art pour l'art ».....	51
2.3.1 Flaubert : l'alchimiste.....	56
2.4 La cohérence interne en question.....	68

2.4.1 Du maintien de l'ordre.....	69
2.4.2 Les <i>créateurs-prophètes</i> remis en doute.....	74
CHAPITRE III	
UNE SOCIOLOGIE DÉTERMINISTE?.....	82
3.1 Autonomie relative.....	82
3.2 Caillé contre Bourdieu.....	84
3.3 Pour une critique de la critique de Bourdieu.....	91
CONCLUSION.....	110
BIBLIOGRAPHIE.....	114

## RÉSUMÉ

Ce mémoire constitue une analyse épistémologique, en deux temps, de la sociologie de l'art et, plus spécifiquement, du concept de champ littéraire de Bourdieu. D'abord, nous nous occuperons d'évaluer les limites et la rigueur des écrits du sociologue; autrement dit, nous procéderons à une analyse critique de la cohérence interne. Ensuite, nous confronterons ce discours sociologique à la critique externe mise sur pied par le sociologue Caillé. Considérant que notre travail est présidé par ce double processus d'évaluation, la problématique s'élabore comme suit : au premier pôle, ce qui pose problème c'est la difficulté de la sociologie bourdieusienne de rendre compte des transformations profondes; tandis qu'au second, le problème réside dans le doute ensemencé par les propos de Caillé, nous obligeant à revisiter la science des œuvres culturelles de Bourdieu afin de savoir si le concept de champ est bel et bien une donnée sociologique à tenir compte dans l'analyse.

Nous soutiendrons que Bourdieu n'a pas su démontrer comment les écrivains ont su se libérer, peu à peu, de l'emprise des pouvoirs externes. Pour opérationnaliser cette proposition, on se demandera donc comment les écrivains ont-ils conquis leur indépendance en focalisant notre attention sur les interactions entre l'avant-garde littéraire et les forces de l'orthodoxie. Ainsi, nous serons en mesure de déterminer comment les écrivains ont forgé le champ littéraire et comment ils ont réussi à s'affranchir de l'ordre culturel en vigueur.

Nous postulons que la théorie des champs demeure pertinente, nonobstant les attaques en règle du sociologue. Nous sommes d'avis que le champ comme espace autonome de relations objectives entre positions et comme lieu de luttes entre agents pour la conquête des positions est une donnée tangible. Pour mettre en œuvre cette proposition, on posera la question suivante : comment la sociologie de Bourdieu arrive-t-elle à résister concrètement à l'examen critique? Ainsi, l'analyse épistémologique au niveau de la cohérence interne et de la critique externe nous permettra d'évaluer de façon précise les limites et la rigueur de ce discours scientifique qui prétend offrir un schéma explicatif pouvant supplanter à la fois l'analyse structurale et le déterminisme mécanique.

Mots-clés : champ littéraire, champ du pouvoir, homologie structurale, avant-garde artistique, pouvoir charismatique, habitus, processus d'autonomisation, déterminisme mécanique, analyse structurale, champ des instances de légitimation.

## INTRODUCTION

Cette enquête est née d'un désir d'émancipation à l'égard de deux approches théoriques isolées l'une de l'autre et s'ignorant réciproquement : le déterminisme mécanique et l'analyse structurale. Qu'est-ce à dire? Prenons, par exemple, la création artistique. D'un côté, l'analyse structurale affirme que la vérité profonde d'une production artistique doit se ramener à elle-même, étant donné qu'elle constitue une entité autonome et autosuffisante ne devant rien pour être comprise au contexte social ou à d'autres facteurs extra-littéraires comme la vision du monde de l'auteur (Barsky et Fortier, 1996 : 13). Tandis que de l'autre côté, le déterminisme mécanique professe que le principe explicatif d'une œuvre d'art réside non dans sa composition esthétique, mais exclusivement aux conditions de production sociales et, qui plus est, à l'origine sociale de l'auteur comme porte-parole de sa classe d'appartenance (Barsky et Fortier, 1996 : 13).

Étant entendu que le terme « émancipé » signifie, pour notre part, que nous cherchons délibérément un autre modèle explicatif qui viendrait se substituer aux perspectives citées ci-haut, nous avons choisi la théorie des champs, tirée de l'œuvre de Bourdieu. En fait, elle prétend justement les dépasser tout en conservant leurs acquis. Nous ne nous contenterons pas ici de sélectionner une théorie en acceptant toutes ses « prémisses transcendantales », sans la soumettre à un rigoureux examen critique. Car, si nous voulons savoir avec justesse si elle s'avère être un dépassement de ces deux schémas explicatifs, nous devons la passer au crible de l'analyse épistémologique : nous entreprendrons une évaluation critique de la théorie des champs, en prenant comme cas de figure le champ littéraire<sup>1</sup>. La question initiale de notre investigation est de savoir si la théorie des champs arrive à supplanter l'analyse

---

<sup>1</sup> Nous aborderons également le cas du champ intellectuel, artistique et de la haute couture, étant entendu que ces champs sont tous des champs de production culturelle.

structurale et le déterminisme mécanique. Et puisque pour y répondre nous devons évaluer – par un examen acéré et rigoureux –, les limites de la sociologie de Bourdieu, nous nous demanderons en guise de question phare si le sociologue est cohérent avec ses propres critères de scientificité.

Pourquoi s'intéresser au champ littéraire? Traditionnellement et généralement, l'idée de lutte en science politique renvoie le plus souvent aux formes d'hostilités allant des affrontements armés aux myriades de conflits agitant l'espace public. Conséquemment, il est rare que les politologues s'emparent du thème de la littérature pour en faire une étude destinée à montrer les facettes plus subtiles du conflit. L'intérêt de mener une analyse du champ littéraire sera justement de faire voir comment la zizanie voit le jour dans des sphères, à première vue, périphériques aux lieux d'affrontements traditionnels (arènes politiques, champs de bataille, etc.). L'originalité de l'apport de Bourdieu réside, notamment, dans ses enquêtes sur le monde littéraire où il montre un nouveau visage de la lutte : celle entre écrivains qui luttent perpétuellement pour le monopole de la définition légitime de l'écrivain. Nous y reviendrons. Ceci étant dit, avant d'entamer la revue de la documentation, nous croyons qu'il est nécessaire de donner une définition du concept de champ, histoire de se familiariser avec l'optique bourdieusienne.

De quoi parle-t-on lorsque nous évoquons la notion de champ? De façon générale, nous pourrions dire que les champs sont les mots que l'on accole aux divers domaines des activités humaines : le monde de l'art, de la littérature, de la politique, de l'économie, etc. Aussi, cette notion renvoie aux champs de productions culturelles c'est-à-dire à des espaces génératifs de biens culturels (œuvres d'art, travaux scientifiques, essais philosophiques) auxquelles leurs aient octroyés une double valeur, matériel et symbolique par opposition aux simples marchandises à valeur d'usage de la production en série (Bourdieu, 1971). Enfin, lorsqu'on évoque le concept de champ, on fait référence nécessairement à un microcosme règlementé et

hiérarchisé, où se jouent des luttes de concurrence; en un mot, parler de champ<sup>2</sup> c'est parler avant tout de champ de forces et de champs de luttes. Par champ de force nous entendons un réseau de relations objectives entre agents – c'est-à-dire entre positions – qui agit sur tous les artistes de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (Bourdieu, 1991 : 3-4). Si nous prenons l'exemple du champ littéraire<sup>3</sup>, il faudra garder à l'esprit, d'une part, que l'univers des écrivains n'est pas le règne de l'anarchie où les romanciers et les poètes n'obéiraient à aucune loi émanant de leurs pratiques littéraires et, d'autre part, que n'importe quel individu pourrait prétendre être romancier. L'ordre littéraire est un milieu régi par ses propres règles et tous ceux qui prétendent au titre d'écrivain doivent se soumettre aux normes inscrites dans le champ littéraire sous peine de sanctions allant du discrédit à l'éviction de la « République des lettres ». Ensuite, par champ de luttes nous entendons que chaque champ est une arène où règne le conflit permanent entre agents investis d'un certain volume de capital et, qui plus est, d'un conflit entre dominants et dominés – Bourdieu parle d'une lutte entre auteurs consacrés et nouveaux entrants – pour sauvegarder ou transformer les rapports de forces existants dans le champ (Bourdieu, 1991 : 4, 12). Mais ce n'est pas tout : si chaque champ est régi par ses propres mécanismes et si chaque champ est spécifique quant à la nature des enjeux, il y aura toujours dans chaque champ une lutte pour le monopole de la légitimité (par exemple : dans le cas du monde littéraire, le conflit entre les écrivains portera sur le monopole de la définition légitime de l'écrivain). C'est donc la position occupée au sein du champ littéraire comme univers de relations objectives entre positions et comme lieu de

---

<sup>2</sup> Dans un article signé en 1975, Bourdieu, évoquant cette fois-ci le champ scientifique, définit le champ comme réseau de relations objectives entre les positions et comme lieu de lutte dont l'enjeu spécifique est le monopole de l'autorité scientifique (91). On s'aperçoit que la notion de champ fut l'objet, très tôt dans l'œuvre de Bourdieu, d'une attention singulière.

<sup>3</sup> Précisons que le champ littéraire est un univers homologue à tous les champs de productions culturelles comme le champ intellectuel, scientifique ou artistique, pour n'en nommer que quelques-uns et qu'en conséquence ils sont tous investis du même squelette structurel et fonctionnel.

luttons de concurrence qui détermine et oriente les prises de position<sup>4</sup> des auteurs c'est-à-dire les stratégies de conservation ou de subversion des auteurs – leur objectif étant soit de maintenir, soit d'améliorer leur position dans la structure du champ (Bourdieu, 1991 : 3-4)<sup>5</sup>. Par exemple, les pratiques d'un auteur de pièces à succès tendront vers la conservation de l'ordre artistique établi, tandis qu'il en sera tout autrement des prises de position d'un poète d'avant-garde (Bourdieu, 1991 : 4). En conséquence, toutes les productions culturelles, incluant les œuvres produites par les plus insoumis de l'avant-garde, sont le produit de contraintes émanant de la structure du champ. Lorsqu'un littéraire choisit d'écrire un roman, un poème ou une pièce de théâtre, c'est tout le poids de la structure du champ qui influence sa décision. Et enfin, par microcosme hiérarchisé nous entendons que chaque mode d'expressions artistiques, en l'occurrence les genres littéraires, occupe une place bien déterminée dans la hiérarchie de la légitimité culturelle, et ce, du fait que toutes les significations culturelles ne sont pas équivalentes en dignité et en valeur (Bourdieu, 1966 : 887). Par exemple, dans la France sous le Second Empire – avant que le roman devienne un genre anobli – les œuvres les plus prisées étaient le plus souvent des pièces de théâtre, suivies du roman, et, enfin, la poésie d'avant-garde fermait la marche à titre de genre le plus mésestimé, et ce, sans doute parce qu'elle ne s'adressait pas et ne s'est jamais adressée à un large auditoire (Bourdieu, 1992 : 166).

Cet avant-propos théorique – large survol du concept de champ –, a néanmoins comme vertu de nous préparer à la revue de la documentation. Autre précision : étant donné que notre problématique naquit de notre recherche documentaire et de notre cadre d'analyse et étant donné qu'une problématique est le dernier terme logique d'une étude documentaire, nous présenterons, en premier lieu, notre cadre d'analyse, ensuite, il sera question de la revue de la documentation suivie de la problématique.

---

<sup>4</sup> Plus largement, on peut dire que les manières d'être, les dispositions de l'agent, sont le produit de la position occupée dans le champ.

<sup>5</sup> Dans un article signé en 1975, Bourdieu, évoquant cette fois-ci le champ scientifique, définit le champ comme réseau de relations objectives entre les positions et comme lieu de lutte dont l'enjeu spécifique est le monopole de l'autorité scientifique (91). On s'aperçoit que la notion de champ fut l'objet, très tôt dans l'œuvre de Bourdieu, d'une attention singulière.

Nous tenons à préciser que cette investigation de nature épistémologique se distingue nettement, d'une part, de la sociologie de la connaissance de Latour représentant le pôle empirico-anthropologique de cette discipline et, d'autre part, de celle de Manheim qui ancre son approche dans une perspective théorique. Notre objectif n'est pas de produire un savoir neuf à partir de l'observation ou de la réflexion déductive, mais d'évaluer les limites et la rigueur d'un discours scientifique, en portant un regard critique sur les prétentions de ce discours à rendre compte dans sa plénitude l'intelligibilité des pratiques des écrivains et des artistes.

Le cadre d'analyse par lequel nous allons traiter notre problématique se retrouve au cœur de notre analyse épistémologique consistant à une critique acérée à deux niveaux de la sociologie de Bourdieu : dans un premier axe, nous évaluerons la cohérence interne de la théorie des champs, puis, dans le second, nous vérifierons si cette théorie résiste ou non à la critique externe qui lui est faite. Mais, qu'entendons-nous par une analyse critique de la cohérence interne ? À ce niveau, nous désirons vérifier, via une lecture attentive, si les critères de scientificité, énoncés par Bourdieu, sont effectivement appliqués lorsqu'il fait l'autopsie du champ littéraire. Autrement dit, Bourdieu respecte-t-il ses propres critères d'analyses ? Pour boucler la boucle de cet exercice, nous devons analyser si le discours du sociologue arrive à surmonter les problèmes posés par la critique externe. Plus concrètement, il s'agira de voir, explicitement, comment l'auteur répond, point par point, à la critique concoctée par Caillé que nous esquisserons plus loin.

Sans plus tarder, passons aux thèses saillantes de notre revue de la documentation. *Primo*, nous exposerons la thèse contenue dans *Les Règles de l'art*, *secundo*, nous brosserons un tableau général de travaux pondus par des chercheurs héritiers<sup>6</sup> de Bourdieu, et, *tertio*, nous montrerons les critiques de cette sociologie.

---

<sup>6</sup> Par héritiers nous entendons les successeurs de Bourdieu qui contribuent à prolonger son œuvre en multipliant les métadiscours à l'aide de travaux voués à la défendre, ou bien en lui rendant hommage et,

Dans *Les Règles de l'art*, l'analyse sociologique du champ littéraire peut être perçue comme une investigation visant à rendre compte des principes au fondement de la pratique de l'écrivain et, simultanément, comme un effort pour expliquer le processus d'affranchissement des artistes et des écrivains en France – au milieu XIX<sup>e</sup> siècle sous le Second Empire. Dans cette étude, Bourdieu s'évertue à dégager les conditions de possibilité de l'émergence et de la naissance d'un champ littéraire entièrement revu et corrigé et émancipé des contraintes de la bureaucratie d'État et de l'économie capitaliste. La thèse du sociologue, en un mot, c'est de dire que les écrivains et les artistes sont passés d'un état de dépendance à un état d'autonomie, faisant en sorte qu'ils ne sont plus assujettis à quiconque et ont le loisir de s'adonner, désormais, à la production artistique sans que des tiers aient un droit de regard sur le contenu de leurs créations. En posant, le passage d'un état d'inféodation à un état d'émancipation, l'auteur des *Règles de l'art*, s'attaque de front à la question du changement et, plus précisément, à la question du renversement radical de l'ordre culturel. Or, si l'on se réfère aux critères d'analyse – portant spécifiquement sur les tensions inhérentes générées par les interactions entre l'orthodoxie et l'hétérodoxie –, on s'aperçoit qu'il suggère la quasi-impossibilité de la possibilité de ruptures dans la structure et le fonctionnement des univers sociaux. Il y a donc manifestement un problème au cœur des *Règles de l'art*, dans l'application pratique des principes sociologiques. Cela étant dit, passons en revue les propositions des intellectuels bourdieusiens.

C'est dans *Naissance de la sociologie*, une étude consacrée à l'histoire pré-disciplinaire des sciences sociales, qu'Heilbron emprunte la notion de champ pour l'appliquer au monde des intellectuels. Son objectif est de cerner l'évolution du champ intellectuel en France allant du XVII<sup>e</sup> jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque,

---

enfin, par l'utilisation des outils conceptuels bourdieusiens (*habitus*, *capital*, *champ*, *violence symbolique*, etc.). Parmi les partisans de cette sociologie critique, il y a bien sûr des chercheurs comme Didier Bigo, Patrick Champagne et Olivier Christin qui ont mis en valeur les travaux de Bourdieu. Toutefois, nous allons présenter uniquement deux auteurs, dont les thèses sont assez représentatives des héritiers de Bourdieu : Johan Heilbron et Gisèle Sapiro.

ce que l'on désigne par le signifiant intellectuel peut tout aussi bien être un homme de lettres, un philosophe ou un savant – bien que ce dernier se trouve marginalisé face aux deux premiers jusqu'avant la Révolution de 1789. Toutefois, bien que son ambition soit de reconstituer une histoire des sciences sociales qu'il juge inachevée, il reste qu'il s'intéresse vivement à la compréhension des œuvres intellectuelles, capital pour saisir la trame historique. Et, en ce sens, le concept de champ lui sert d'outil privilégié.

Dans l'introduction générale de son ouvrage, Heilbron pose explicitement son opposition à l'interprétation interne (incarné par l'analyse discursive) ainsi qu'à l'analyse externe qui surestime la puissance explicative du contexte social dans lequel baigne l'intellectuel (Heilbron, 2006 : 17-18). Il reprend, ainsi, à la lettre l'essence de la théorie des champs, et ce, en reprenant l'idée d'autonomie relative des univers sociaux :

En réalité, tout comme dans les théories du reflet de type marxiste, on néglige le fait que les intellectuels ont peu à peu fondé leurs propres institutions lesquelles ont acquis une certaine indépendance, y compris à l'égard de groupes beaucoup plus puissants (Heilbron, 2006 : 18-19)

Reprenant l'idée maîtresse que les manières d'être des sujets sont le produit de la position qu'ils occupent au sein de la structure du champ – dans ce cas-ci le champ intellectuel –, l'auteur indique qu'après la Révolution française le domaine des sciences conquiert une position dominante à l'intérieur du régime intellectuel : tous ceux qui n'étaient pas des scientifiques basculaient brusquement de dominants à dominés. Parce qu'ils occupaient une position dominée à l'intérieur du champ intellectuel, les cercles restreints d'écrivains se mirent à développer du ressentiment envers les savants. Dorénavant, ils étaient dominés par les savants qui s'étaient hissés au sommet de la hiérarchie, de par l'accroissement du capital symbolique qu'ils avaient accumulé dans le domaine de la science (Heilbron, 2006 : 238-239).

Partageant la même origine intellectuelle, Gisèle Sapiro met l'emphase sur le caractère autonome des champs qu'elle explicite dans un article paru dans le collectif *Bourdieu et la littérature*. Ainsi, les pressions externes qu'elles soient exercées par des instances politiques, économiques ou religieuses sont toujours retraduites, par un «effet de prisme» dans la logique spécifique du champ de production culturelle fonctionnant comme un univers social perméable aux demandes externes (Sapiro, 2010 : 46-48).

Sapiro reste fidèle à la matrice bourdieusienne, en ce sens, qu'elle acquiesce au principe de l'autonomie menacée incarnée par la présence d'une fraction dominée de producteurs qui peine à se faire reconnaître parmi leurs pairs et qui pour se faire valoir peuvent avoir recours à une aide étrangère. Il est vrai que les champs sont des espaces de productions souverains, mais les menaces à l'indépendance ne sont jamais réduites au silence, en témoigne l'existence d'agents ayant intérêt à la dépendance envers les groupes dominants (Sapiro, 2010 : 52). Par exemple, l'auteur cite une myriade d'instances (académies, Université, revues, sociétés d'auteurs) pouvant servir à affirmer le caractère distinct du champ littéraire, mais prend soin de mentionner que ces structures peuvent être détournées de leurs objectifs initiaux en période de crise (Sapiro, 2010 : 52-53). Pour rendre compte de ce phénomène, elle prend le cas de la France sous l'occupation nazie :

[Des] instances telles que l'Académie française, l'Académie Goncourt, la Société des gens de lettres, et même *La Nouvelle Revue française*, qui avait incarné la littérature pure dans l'entre-deux-guerres, se sont soumises à l'idéologie dominante, quand elles n'ont pas fait du zèle, malgré l'opposition de certains de leurs membres (Sapiro, 2010 : 52-53).

Le champ est un théâtre d'affrontement permanent entre ceux qui défendent son autonomie et ceux qui cherchent « à répondre, écrit-elle, à la demande idéologique des pouvoirs et des groupements politiques, ou à celle des entreprises économiques tournées vers la quête du profit » (Sapiro, 2010 : 52-53). Enfin, la lutte ininterrompue

entre les producteurs autonomes et hétéronomes donne tout son sens à l'autonomie relative des champs – toujours soumis à des risques de glisser vers la dépendance des intérêts exogènes.

Nous avons procédé à une esquisse des thèses ayant contribué à la visibilité du concept de champ. Or, Bourdieu n'a pas que des adeptes dans le monde intellectuel et il n'a pas été exempt de critique tout au long de sa carrière. Les contradicteurs<sup>7</sup> entrent en scène.

Simon Mounol, dans *Le champ de Bourdieu*, entame une diatribe de la théorie des champs en remettant en cause l'application même du concept de champ dans le monde social. En vérité cette notion serait inadéquate pour traiter des affaires humaines parce qu'elle est issue des mathématiques (Mounol, 2007 : 43). Or, il y a des conditions d'utilisation auxquelles les chercheurs doivent se soumettre s'ils veulent s'approprier un concept fabriqué dans une discipline étrangère. Lorsque Bourdieu prétend que le champ est doté d'une autonomie et qu'il accrédite le champ de cette qualité, il trahit l'essence même de ce concept. Cette notion devrait être empruntée sans en modifier les paramètres proprement mathématiques. À titre d'exemple, dans le système tel que conçu par les mathématiciens, les agents sont des points de vecteurs surdéterminés par une énergie cinétique qui anime l'ensemble d'un champ de vecteur (Mounol, 2007 : 43). Les agents sont alors privés d'autonomie issue d'un champ. Cela dit, le concept de champ peut servir, à la condition de suivre la logique mathématique c'est-à-dire sans en amender les paramètres ce qui n'est pas le cas de la théorie des champs de Bourdieu.

---

<sup>7</sup> Il y a deux types de critiques : d'un côté, il y a les pourfendeurs de la sociologie bourdieusienne qui, à l'instar de Simon Mounol, la rejette en bloc, tandis que, de l'autre côté, il y a ceux qui admettent ses mérites, tout en fustigeant ses zones d'ombre. Nous avons répertorié plusieurs points de vue critiques, tels que ceux formulés par David Gratman, Jean-Louis Fabiani, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. Mais, ici, nous présenterons uniquement trois grandes critiques en insistant singulièrement sur l'une d'entre elles, car elle annonce la problématique de notre enquête épistémologique.

Bernard Lahire ne critique pas sa raison d'être, mais propose tout de même quelques critiques dans un ouvrage collectif, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*. À la lecture de son texte, nous avons décelé deux grandes critiques. Premièrement, il postule qu'elle n'a pas la portée générale et universelle que prétend lui certifier son auteur. La théorie des champs ne pourrait saisir les phénomènes globaux, mais uniquement régionaux (Lahire, 2001 : 32). En fait, Lahire précise qu'elle ne peut être universelle puisqu'elle n'expliquerait point la réalité sociale des individus issus des classes populaires qui sont hors-champ c'est-à-dire qui n'ont pratiquement aucune chance d'espérer entrer dans un champ parce que celui-là se confond à une activité professionnelle dont l'appartenance confère un certain prestige. Le champ serait donc vain pour expliquer les pratiques de ceux qui n'ont pas d'activité professionnelle comme les « femmes au foyer » (Lahire, 2001 : 37).

Deuxièmement, elle ne nous permet point de comprendre la spécificité des pratiques qui se déroulent au sein de la structure du champ. Le chercheur français serait donc plus intéressé à examiner les rapports de pouvoirs entre producteurs culturels que d'expliquer la nature des biens culturels (Lahire, 2001 : 40-41). Le souci du sociologue serait de définir la nature des rapports de domination et non de connaître la nature des œuvres d'art et littéraires en elle-même. Ainsi, il ne se préoccupe guère de la question des contenus littéraire. Bref, les analyses de Bourdieu auraient le vilain défaut de négliger, d'une part, les gens exclus des champs et, d'autre part, d'ignorer le contenu des productions des producteurs pour focaliser abusivement l'analyse sur les « structures inégalitaires, des rapports de domination... » (Lahire, 2001 : 45).

Les critiques que nous avons formulées ont toute leur raison d'être et leur justification, mais dans le cadre de notre analyse épistémologique, nous allons nous en tenir à celle réalisée par le sociologue Alain Caillé. Ce dernier a échafaudé une critique audacieuse, préparée en vue d'un séminaire tenu à l'Université de Lausanne en 1987.

Provisoirement et sommairement, la critique de Caillé s'énonce comme suit : contrairement à ce que Bourdieu prétend, l'autonomie du champ serait inexistante puisque son *nomos* (loi fondamentale) n'est pas défini dans et par le champ lui-même, mais dans le champ primaire des classes sociales. Tous les champs spécifiques (littérature, peinture, scientifique, intellectuel, etc.) se font dicter leurs normes de fonctionnement par le champ des classes sociales. Et compte tenu du fait que l'essentiel des membres des champs se recrute au sein de la classe dominante, c'est cette dernière qui définit les conditions de fonctionnement des champs (Caillé, 1987 : 62). Les champs n'ont jamais conquis une indépendance propre puisqu'il y a une correspondance très étroite entre eux et les fractions de la classe dominante (Bourdieu parle à ce propos d'une homologie structurale) (Caillé, 1987 : 78). Par conséquent, le principe des pratiques d'un agent ne résiderait point dans la position qu'il occupe au sein d'un champ spécifique, mais dans la position qu'il occupe au sein du champ primaire des classes sociales qui déterminent le fonctionnement de tous les champs en vertu du principe d'homologie structurale. De cette façon, il n'y aurait aucun processus de réfraction, car les conditions objectives rattachées à l'origine sociale des agents (écrivains, poètes, intellectuels, etc.) s'appliqueraient directement à leurs productions culturelles. La théorie des champs aurait failli à sa tâche de surclasser l'analyse externe incarnée par le déterminisme mécanique, car tous les changements dans un champ spécifique doivent être rapportés, en dernière analyse, aux classes sociales d'origine des agents s'exprimant à travers leurs *habitus*.

Dans la mesure où Caillé s'attaque au cœur de la théorie des champs c'est-à-dire à son ambition de résoudre toutes les énigmes quant aux pratiques dites individuelles des producteurs de biens culturels, il met cette sociologie des œuvres culturelles à l'épreuve. Conséquemment, le problème de la puissance théorique du concept de champ est, dès à présent, ouvert puisque les critiques prescrites par Caillé font naître de sérieux doutes sur sa validité et sa compétence pour décrypter le monde social. Plus concrètement, le problème posé est le suivant: est-ce que Bourdieu répond de

manière satisfaisante aux critiques qui lui sont adressées par Caillé sur la question de l'autonomie relative des champs ? En d'autres termes, est-ce que la théorie des champs peut suppléer au déterminisme mécanique qui postule la dépendance directe des acteurs à leurs conditions de classes.

Considérant que les problèmes soulevés découlent, *primo*, d'un examen de la cohérence interne et, *secundo*, de la critique externe, voici les composantes fédérées de notre problématique : au premier pôle, ce qui pose problème c'est la difficulté de la sociologie bourdieusienne de rendre compte des transformations profondes; tandis qu'au second, le problème réside dans le doute ensemencé par les propos de Caillé, nous obligeant à revisiter la science des œuvres culturelles de Bourdieu afin de savoir si le concept de champ est bel et bien une donnée sociologique à tenir compte dans l'analyse.

En guise de proposition de recherche, nous affirmons que Bourdieu n'a pas su démontrer comment les écrivains se sont libérés, peu à peu, de l'emprise des pouvoirs externes. Pour opérationnaliser cette proposition on se demandera donc comment les écrivains ont-ils conquis leur l'indépendance en focalisant notre attention sur les interactions entre l'avant-garde littéraire et les forces de l'orthodoxie – il sera question, notamment, des instances de conservation et de consécration. Ainsi, nous serons en mesure de déterminer comment les écrivains ils ont forgé le champ littéraire et comment ils ont réussi à s'affranchir de l'ordre culturel légitime. Aux termes de notre analyse de la cohérence interne, il sera possible de savoir en quoi les explications fournies par Bourdieu ne sont pas explicites et suffisantes, ou bien, dans le cas contraire, en quoi elles sont suffisantes, c'est-à-dire conformes aux principes méthodologiques.

En ce qui à trait à l'autre volet de la proposition de recherche – c'est-à-dire celui qui se réfère à la critique incisive de Caillé –, nous postulons que la théorie des

champs demeure pertinente, nonobstant les attaques en règle du sociologue. Nous soutenons, de même, que le champ comme espaces autonomes de relations objectives entre positions et comme lieu de luttes entre agents pour la conquête des positions est une donnée tangible. Pour mettre en œuvre cette proposition, on posera la question suivante : comment la sociologie de Bourdieu arrive-t-elle à résister concrètement à l'examen critique? Ainsi, l'analyse épistémologique au niveau de la cohérence interne et de la critique externe nous permettra d'évaluer de façon précise les limites et la rigueur de ce discours scientifique qui prétend offrir un schéma explicatif pouvant supplanter à la fois l'analyse structurale et le déterminisme mécanique.

Sur le plan méthodologique, deux opérations seront nécessaires pour valider notre démonstration. Première opération : nous étudierons, nous le rappelons, la cohésion interne de la science des œuvres culturelles de Bourdieu – en prenant le champ littéraire comme cas de figure –, pour mesurer les limites et la rigueur de ses prétentions scientifiques. Dans la première partie, nous définirons la grille d'analyse ce qui inclut la théorie des champs et tout un ensemble de concepts connexes, auxiliaires et complémentaires. Ensuite, nous insisterons sur un critère de scientificité en particulier – celui qui a trait au rapport entre l'orthodoxie et l'hétérodoxie. Ensuite, nous commenterons l'analyse du champ littéraire en nous appuyant sur l'ouvrage *Les Règles de l'art* – le document principal du premier axe de notre enquête –; de cette manière, nous serons en mesure de constater s'il y a symétrie ou dissymétrie entre les critères de scientificité et leurs applications pratiques. Enfin, pour renforcer ce segment de l'analyse, nous nous servirons de textes où l'auteur définit les notions en arrière-plan de l'investigation sur le monde des écrivains.

Deuxième opération : nous répondrons directement et explicitement à la critique de Caillé en montrant concrètement comment la sociologie bourdieusienne réussit-elle ou non à préserver son noyau dur. Dans cette partie, il sera question de confronter

le discours de l'auteur à la critique. Pour mettre en œuvre cet exercice, nous utiliserons les textes signés par Caillé; puis, nous les confronterons aux textes utilisés dans la précédente partie de notre analyse. De cette façon, nous verrons si Bourdieu répond de manière efficace à la critique, en montrant en quoi précisément constitue sa réplique. Cela dit, cette seconde opération arrimée à la première nous permettra de mesurer, dans le menu détail, la cohérence du discours de Bourdieu et son degré de résistance à la critique. En somme, nous serons au fait du degré de cohésion et de la profondeur scientifique de cette sociologie.

## CHAPITRE I

### LA SOCIOLOGIE DE BOURDIEU : LES CRITÈRES DE SCIENTIFICITÉ

Pour que son discours soit cohérent, nous devons examiner si l'intellectuel français a bel et bien appliqué de façon explicite ses propres critères de scientificité afin de vérifier et de confirmer la validité de son investigation sociologique. Occupons-nous de définir, dans un premier temps, les concepts élémentaires formant l'armature de la grille d'analyse bourdieusienne.

#### 1.1 NOTIONS PRÉLIMINAIRES

D'emblée, dans une note de bas de page dans *Les Règles de l'art*, l'auteur affirme explicitement que c'est dans *Le marché des biens symboliques* – un article publié en 1971 dans la revue *L'Année sociologique* – que sont contenus les principes méthodologiques ayant servi de base à la production de l'étude sur le champ littéraire (Bourdieu, 1992 : 260). Et parmi les critères de scientificité mentionnés, notre attention s'est posée sur le fonctionnement des rapports entre l'avant-garde artistique et le système des instances de consécration délégué pour sanctionner les œuvres. Ainsi, puisque nous nous intéressons aux facteurs de changements dans le monde de l'art, il est inévitable que l'on jette notre regard sur les phénomènes pouvant provoquer ou avorter les transformations dans cet univers. Nous insisterons sur les multiples interactions à l'œuvre entre les artistes soucieux de sortir du joug des convenances artistiques et le réseau des institutions mandatées pour consacrer les œuvres d'art. Mais plus précisément, nous aborderons la dialectique de la confrontation entre les fractions les plus endurcies de l'avant-garde et les instances déléguées spécialement pour célébrer et conserver l'ordre culturel, considérant que l'affrontement entre ces deux parties antinomiques est un point névralgique à partir

duquel les transformations se produisent : le premier sont portées par la logique de l'hétérodoxie, tandis que les autres obéissent à la logique de l'orthodoxie. Mais avant d'esquisser le critère de scientificité – auquel repose la responsabilité de rendre sociologiquement compte du changement radical –, nous devons aborder les concepts centraux constituant les grandes lignes de la grille bourdieusienne : *avant-garde artistique*, *système des instances de légitimation* et *champ du pouvoir*.

### 1.1.1 L'AVANT-GARDE

L'*avant-garde artistique* est une fraction *sui generis* de producteurs de biens symboliques, qui s'est constituée à travers un long et lent processus d'autonomisation et de différenciation, jalonné par d'innombrables luttes. Asservi en France pendant toute l'époque médiévale jusqu'à l'âge classique par des instances de légitimité extérieures, le champ artistique amorce une première phase de transformations qui, prenant racine dans la Florence du XV<sup>e</sup> siècle, conduira à la formation d'un champ artistique relativement autonome (Bourdieu, 1971 : 50-51). Les artistes d'avant-garde ont été disposés, au fur et à mesure que se développait un ordre artistique différencié et indépendant, à se libérer des contraintes externes qui pesaient sur le processus de production de leurs œuvres : pensons notamment aux censures exercées par l'Église soucieuse de prosélytisme, des sanctions académiques et de l'ingérence du pouvoir étatique qui, à travers ses commandes, voyait dans l'art une terre fertile pour y faire fleurir sa propagande. La désaliénation économique et sociale de l'*avant-garde artistique* à l'endroit de l'emprise du Saint-Siège et des mécènes aristocrates s'est accomplie par le concours de la multiplication et de la diversification sociale d'un public de lecteurs et de spectateurs en mesure de remplir les conditions élémentaires de l'indépendance économique des créateurs et en mesure de fournir un principe de légitimation concurrent. Ce processus d'émancipation s'est nourri de la formation parallèle d'un corps de spécialistes de l'art disposé à ne reconnaître d'autres

exigences que les impératifs techniques et artistiques au cœur de la profession et, enfin, de l'instauration d'un système d'instances de légitimation placée en concurrence pour la légitimité culturelle (Bourdieu, 1971 : 50).

Mais leur autonomie n'aurait pas le mordant qu'elle a si elle n'était pas appuyée sur des structures permanentes (Bourdieu, 1992 : 93), car ne perdons pas de vue l'essentiel : les artistes sont situés dans un champ artistique et, par conséquent, ils doivent composer avec cette structure s'ils veulent entreprendre des changements de nature à modifier durablement leurs relations avec tous les agents et instances impliquées dans ce champ. En d'autres termes, leur indépendance est indissociable de l'indépendance du champ artistique dans l'espace social.

Aussi, le champ artistique est une structure dualiste qui se scinde en deux marchés de production culturelle. Les créateurs les plus enclins à l'indépendance sont ainsi amenés à forger, peu à peu, à coups de rupture, un sous-champ de production restreinte dans lequel ils élaborent eux-mêmes les normes de leurs productions, ainsi que leurs critères d'évaluation (Bourdieu, 1971 : 51). Par conséquent, les créateurs issus de l'avant-garde se différencient nettement de leurs homologues qui eux produisent des biens culturels dans le sous-champ de grande production. Dans ce dernier, les producteurs de biens symboliques, qu'ils soient contemporains ou du XIX<sup>e</sup> siècle, sont entraînés dans une lutte de concurrence visant à maximiser les profits que peuvent générer les biens culturels, et ce, en atteignant la plus large audience possible (Bourdieu, 1971 : 55). L'illustration typique de ce genre d'artistes mercenaires se retrouve sans nul doute chez ce romancier, couronné par le Grand Prix du roman de l'Académie française :

Je n'ai pas d'autre ambition que d'être lu facilement par le plus grand public possible. Je ne vise jamais au « chef-d'œuvre » et je n'écris pas pour les intellectuels. Je laisse ce soin à d'autres. Pour moi, un bon livre, c'est celui qui vous captive au bout de trois pages (1970 : 45, cité dans Bourdieu, 1971 : 82).

Si les auteurs contemporains ciblent un public indifférencié et aussi vaste que possible et non une catégorie spécifique de consommateurs, les auteurs bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, soucieux de faire commerce de leur art, répondent aux attentes d'un public bourgeois pour maximiser le rendement que peut leur apporter une production culturelle<sup>8</sup>. Tandis que dans le champ de production restreinte, les agents n'obéissent qu'à la concurrence pour la reconnaissance de leurs pairs et plus spécifiquement, à la lutte pour imposer une légitimité proprement culturelle (Bourdieu, 1971 : 55, 87). Dans la production restreinte, les biens symboliques ne sont pas dédiés au grand public c'est-à-dire à des non-producteurs, mais destinés à des *alter ego* qui sont eux-mêmes des producteurs de biens symboliques (Bourdieu, 1971 : 55). Parce que la légitimité culturelle provient uniquement de la reconnaissance de leur pair, ils sont amenés à se couper du public des non-producteurs et à n'avoir que pour client leur propre concurrent (Bourdieu, 1971 : 55). C'est comme si, dans la production restreinte, nous aurions des boulangers qui produiraient du pain uniquement pour d'autres boulangers, tandis que dans la grande production le pain serait destiné à quiconque veut en manger. Entre le grand public, consommateur d'œuvres d'art souvent associé à la fraction non intellectuelle de la classe dominante, et les créateurs émancipés de l'ancien régime de contraintes, il y a véritablement un état de ségrégation symbolique c'est-à-dire une frontière immatérielle reconnue par tous les agents engagés dans le champ et dont l'effet est de départager le peuple des non-initiés des artistes initiés. Bref, l'indépendance des créateurs reconnus par les seuls créateurs rime avec la fermeture d'un univers régi par ses propres règles.

La recherche de la singularité des œuvres, allant de pair avec la disposition à l'indépendance, constitue une autre dimension fondamentale de ce groupe d'artistes. Pour être uniques, ils doivent produire des biens symboliques uniques, donc

---

<sup>8</sup> À l'instar de leurs successeurs contemporains – auteurs de *best-sellers* –, les artistes bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle concourent à maintenir ou restaurer, selon la conjoncture culturelle, l'hétéronomie au sein des champs de productions culturelles. Ainsi, les écrivains bourgeois conservateurs contribuent à freiner, de par leurs productions culturelles, les progrès du champ littéraire vers l'autonomie.

nécessairement incomparables et irréductibles aux simples marchandises réductibles et interchangeables que l'on retrouve dans le marché de grande production et, en conséquence, les auteurs s'évertueront à travailler sur les aspects les plus caractéristiques de l'art (Bourdieu, 1971 : 54). Ainsi, l'attention n'est plus portée sur le sujet lui-même ou sur ce qui est dit, mais sur la manière de les traiter en insistant sur le style (Bourdieu, 1971 : 61). Un auteur d'avant-garde est reconnu, au moins, par sa maîtrise du style et de la forme, peu importe les thématiques abordées. Cependant, la tendance chez ces auteurs à la singularité irréductible n'est pas née de leur pure volonté, car elle a été induite par les règles encadrant le sous-champ de production restreinte. Tout d'abord, entraîné par le jeu ininterrompu de la dialectique de la distinction propulsant le travail artistique jusqu'au dernier seuil du raffinement et aiguillonné par une concurrence pour la reconnaissance des pairs, chaque producteur est disposé à faire de son œuvre un produit culturel arborant le caractère unique de sa propre signature (Bourdieu, 1971 : 62). Parce que leur production s'élabore au cœur de la production restreinte, ils sont voués à pratiquer un art de recherche c'est-à-dire un art pur retravaillé et soumis à la « manipulation savante » dont la logique est de porter jusqu'à leur paroxysme, par l'explicitation et la systématisation, les principes constitutifs de leurs activités artistiques (Bourdieu, 1971 : 64). Ce processus de raffinement peut s'observer notamment dans la musique avec l'œuvre du pianiste Schoenberg : illustration exemplaire de cette quête de la singularité irréductible conduite par la sophistication, elle est le fruit d'un travail conscient visant à rendre explicite ce qui était implicite. Plus spécifiquement, ce musicien de renom entreprit de tirer le maximum des potentialités musicales de l'accord de neuvième (dont l'usage était rare selon les conventions musicales en Occident) et d'y recourir sur toutes ces facettes (Bourdieu, 1971 : 65).

D'autre part, on ne peut comprendre la tendance au raffinement indéfini des œuvres d'art, si l'on ignore la relation particulière que ces auteurs entretiennent avec les fractions dominantes de la classe dominante. Ainsi, du fait qu'ils sont plus

proches de la classe dominante (les bourgeois) que de la classe dominée (le peuple), de par leur style de vie et leur fréquentation, mais qu'ils dépendent matériellement des premiers, ils forment ce que Bourdieu nomme la *fraction dominée de la classe dominante* (Bourdieu, 1971b : 17). Cette position de dominé parmi les dominants – position structurellement ambiguë, jumelée aux aléas des sanctions anonymes du marché –, produits des rapports ambivalents entre ces artistes et les bourgeois et entre le peuple et les artistes, en ce sens qu'ils ont une représentation indéterminée de ces derniers et d'eux-mêmes par la même occasion (Bourdieu, 1971b : 17-18). En plus, les verdicts anonymes du marché renforcent la représentation ambivalente que ces créateurs ont du « grand public », méprisée le plus souvent et associée sans distinction au bourgeois, vulgaire marchand et froid calculateur dont l'équivalent chez le peuple est l'homme abruti par le travail manuel (Bourdieu, 1971b : 17). L'image peu glorieuse du bourgeois et du peuple explique sans doute pourquoi ils veulent s'en distinguer par la production d'œuvres d'art uniques conduisant au raffinement perpétuel exprimant leurs inimitables chefs-d'œuvre dans le champ.

En résumé, l'avant-garde s'affirme et se définit par l'entremise d'un double processus. Dans un premier temps, portée par le processus d'autonomisation, elle s'affranchit des règles qui lui étaient dictées d'une autorité externe et qui détournait les productions artistiques et littéraires de leur fin culturelle, pour créer et obéir qu'à son propre *modus operandi*. Dans un deuxième temps, dans le prolongement de l'autonomisation, elle s'adonne à la surenchère du raffinement contribuant par là à différencier ses œuvres des vulgaires marchandises dont se délecte le grand public.

Enfin, la tendance à la sophistication indéfinie des biens symboliques ainsi que la différenciation du « commun » s'explique principalement par la position qu'elle occupe dans le champ artistique ce qui engendre chez elle des représentations et des pratiques déterminées. Ainsi, elle est contrainte, de par sa position dans le champ de production restreinte, à adopter des attitudes et des pratiques qui renforcent son

caractère autonome et ses dispositions à confectionner des produits culturels toujours plus perfectionnés pour être destinés à la dégustation savante des initiés.

Cependant, soulignons que le groupe d'avant-garde n'entretient pas que des relations avec les autres artistes qui sont généralement des rivaux qui produisent dans le marché de grande production et dont l'ambition à terme est de pondre des œuvres destinées aux attentes d'une large palette de consommateurs indifférenciés. Il maintient également un rapport incontournable et nécessaire avec un réseau d'institutions de légitimation mandatées pour octroyer des verdicts auprès des œuvres leur conférant une valeur symbolique. Cela dit, il est absolument essentiel de définir le concept de *système des instances de légitimation* afin de comprendre en vertu de quoi certaines œuvres sont légitimes et d'autres en voie de légitimité et surtout pour cerner le principe au fondement des opérations de classement de ces produits culturels.

### 1.1.2 LE SYSTÈME DES INSTANCES DE LÉGITIMATION

Le *système des instances de légitimation* – Bourdieu parle également du champ des instances de conservation et de consécration – se définit par la hiérarchisation d'une myriade d'institutions officielles (université, académies, musée) ou plus ou moins officielles (salons, cénacles, critiques d'avant-garde), médiatisées par l'ensemble des positions occupées dans le champ des instances de consécration (Bourdieu, 1971 : 69). Chaque institution ayant partie liée avec la structure du champ artistique se voit décerner une autorité déterminée par la position qu'elle occupe au sein du champ des instances de légitimation. En outre, la position décernée à chacune d'elles est déterminée par la fonction qu'elle exerce (conservatrice ou contestatrice) et surtout par la portée de l'autorité qu'elles manifestent via ses multiples interventions auprès des créateurs et par la même occasion sur le grand public (Bourdieu, 1971 : 70). Parallèlement, les créateurs ne peuvent être indifférents à la présence de ces

institutions, car aucun d'eux ne saurait espérer jouir de la « légitimité culturelle », c'est-à-dire reconnue comme légitime, sans les consécration décernées par ces dernières, fut-ce au nom d'autorités culturelles différentes et antinomiques (Bourdieu, 1971 : 69)<sup>9</sup>. En fait, aucun d'eux n'a le loisir d'ignorer la « légitimité culturelle » proprement dite, parce qu'elle renvoie à cette donnée sociologique implacable que tout être socialisé est ancré, qu'il l'accepte ou non, qu'il l'admette ou non, dans un ordre lui préexistant où s'applique un système de contraintes faisant en sorte que ces pratiques sont toujours passées au crible selon le rapport à la culture légitime (1966 : 889).

Mais le champ des instances de légitimation tient lieu, aussi, de lieu de luttes entre ces instances pour le monopole de la consécration des œuvres, tout comme le champ artistique est un univers régi par la lutte entre les artistes pour le monopole de la légitimité culturelle. Par conséquent, non seulement les institutions sont hiérarchisées entre-elles, mais également les œuvres qui incarnent des valeurs inégales, selon qu'elles bénéficient de consécration d'institutions officielles ou semi-officielles. En un mot, ces instances jouent un rôle déterminant sur l'appréciation que peuvent avoir le public (initiés ou non) envers les œuvres, les genres et les auteurs.

Pour montrer notre propos, prenons le cas des arts visuels. Dans ce domaine, la « hiérarchie des légitimités » est dominée à la fois par la peinture et la sculpture, suivie en ordre décroissant de la photo et, en dernière position, de la décoration au sens large (exemple : la mise en valeur des ameublements par l'ornementation) (Bourdieu, 1966 : 887). Il est important de souligner que tous ces genres peuvent compter sur une forme de consécration qui leur est octroyée par les instances

---

<sup>9</sup> Par contre, l'attribution de consécrations ne signifie pas, pour les auteurs, qu'ils auront automatiquement la légitimité culturelle par un effet d'enchantement, car le sort des œuvres est étroitement lié aux pouvoirs de consécrations des instances de légitimation : par exemple, au XIX<sup>e</sup> siècle, les cénacles littéraires naissants décernent sans problème des formes de consécrations à des auteurs reconnus pour leur hérésie, cela ne veut pas dire qu'elles ont un pouvoir de consécration pouvant légitimer les œuvres, considérant que le monde culturel et artistique est sous l'emprise du camp de l'orthodoxie.

habilitées, d'une part, et d'autre part que le degré de légitimité des genres sera proportionnel au degré de légitimité des instances. La peinture et la sculpture occupent le sommet de la hiérarchie, car elles jouissent d'une pleine légitimité garantie par les verdicts de l'institution universitaire et les académies qui occupent elles-mêmes les positions dominantes dans le champ (Bourdieu, 1966 : 887). Quant à la photo, sa position intermédiaire est due, premièrement, à la fragilité des consécration qui lui sont accordées; deuxièmement, en raison de la concurrence entre les instances lui accordant du crédit (« critiques, clubs »), et enfin, parce que les photographes pratiquent une activité en voie de légitimation ce qui induit qu'elle est une pratique qui « pose à ceux qui s'y adonnent la question de sa propre légitimité » (Bourdieu, 1966 : 890). Tandis que la pratique de la décoration se retrouve quasi dépossédée d'une quelconque valeur symbolique c'est-à-dire d'une quelconque reconnaissance du fait qu'elle est une pratique arbitraire ne bénéficiant pas ou très peu de garanties institutionnelles de validation : le pouvoir de consécration de la publicité et des créateurs de haute couture sont au plus bas de l'échelle dans le champ des instances de légitimation (Bourdieu, 1966 : 887). En définitive, on ne peut comprendre pourquoi certains genres sont adulés et d'autres méprisés, si l'on ne prend pas en compte le fait qu'ils représentent la forme hiérarchisée visible de rapports institutionnels hiérarchisés invisibles (entre tous les acteurs et les instances) médiatisés par un état déterminé de la hiérarchie des légitimités (Bourdieu, 1971 : 69).

Si nous avons présenté le concept de *système des instances de légitimation*, c'est non seulement pour y dégager ses paramètres généraux, mais aussi dans l'optique de montrer la nature du rapport entre les biens culturels et les institutions et établir surtout que les œuvres sont prises en charge par un processus de légitimation irréductible au seul « talent » des créateurs. Ce court survol terminé, nous mettrons l'accent, désormais, sur les instances occupant une position dominante dans le champ des instances de consécration c'est-à-dire les *instances légitimatrices*.

D'après quels critères reconnaît-on ce type d'instances? Les instances de consécration à faible rendement symbolique telles que les critiques d'avant-garde, les cénacles, les revues, etc., ont un pouvoir de consécration bien inférieur par comparaison aux instances légitimatrices à longue portée, ces dernières étant les porte-paroles des fractions de la classe dominante qui leurs délèguent leur autorité (Bourdieu, 1971, 77). La source de leur pouvoir n'est pas logée dans leurs propres organes, puisqu'elle est détenue, *de facto*, par la classe dominante qui les autorise à exercer l'autorité en leur nom. Pour saisir le caractère particulier des instances légitimatrices, il est insuffisant quoique nécessaire de réduire son être à cette relation structurale. En vérité, pour comprendre complètement la nature des institutions de consécration nous devons aborder la notion de *champ du pouvoir*.

### 1.1.3 LE CHAMP DU POUVOIR

Du fait qu'il surplombe et subordonne les champs de productions culturelles, le champ du pouvoir est la structure de domination par excellence des fractions dominantes de la classe dominante. Pour si émancipés qu'ils puissent être à l'égard des pressions externes, ils seront, à chaque instant, exposés aux nécessités du champ englobant du pouvoir (Bourdieu, 1992 : 301). Et puisque les champs de productions culturelles sont des lieux de luttes, il s'ensuit qu'ils sont le théâtre d'un conflit continu entre deux principes de hiérarchisation : le principe hétéronome et le principe autonome. Le premier est favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement – par exemple, les artistes bourgeois dont la production est commandée par le sous-champ de grande production. Tandis que le second réunit les adeptes de l'« art pur » pour qui la production est commandée par le sous-champ de production restreinte, d'une part, et d'autre part porte ses défenseurs les plus intransigeants à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle de l'argent (Bourdieu, 1992 : 301).

Hormis qu'il constitue un obstacle structurel au développement de l'autonomie de ces univers culturels, le champ du pouvoir est, surtout, un champ de forces entre différents agents qui exercent un pouvoir sur le capital dans les différents champs spécifiques et un champ de luttes pour renverser ou conserver les rapports de forces afin d'obtenir le pouvoir sur les différents pouvoirs (Bourdieu, 2011 : 128). Ainsi, ceux qui sont engagés dans cette lutte, pour renverser ou maintenir la structure du champ du pouvoir, convoiteront le système d'enseignement (chargé de la reproduction des inégalités dans la distribution du capital et, par voie de conséquence, de la structure des rapports de forces entre les classes), étant entendu qu'il est autant un levier de pouvoir aux mains de la classe dominante qu'un enjeu de lutte pour l'imposition du principe dominant de domination (Bourdieu, 2011 : 129). Mais pour être admis dans ce champ, qui ne peut être confondu à de simples champs spécialisés, la simple possession de capital ordinaire (culturel ou économique) est insuffisante (Bourdieu, 2011 : 128). Il faut que les membres de la classe dominante possèdent un certain volume de capital leur conférant un pouvoir sur le capital pour avoir l'emprise dans la gestion d'un champ et spécialement sur le système des instruments de reproduction de ce champ. Chaque champ héberge deux classes d'agent : d'un côté, les détenteurs ordinaires de capital et de l'autre côté, ceux qui possèdent suffisamment de capital pour jouir d'un pouvoir sur le capital. Par exemple, le champ de production culturelle est une arène opposant les simples possesseurs de capital culturel aux possesseurs d'un pouvoir sur le capital culturel : on retrouve de simples auteurs non consacrés ou en voie de l'être par opposition à des auteurs consacrés bénéficiant d'un pouvoir de consécration (Bourdieu, 2011 : 128).

Les affrontements au sein du champ du pouvoir sont permanents et découlent de l'existence même des champs en tant qu'univers spécifique générant des intérêts de fractions qui s'opposent aux intérêts génériques issus d'une position de classe (Bourdieu, 2011 : 136) : les conflits qui éclatent opposent généralement les fractions dominées contre les fractions dominantes de la classe dominante. Ces querelles

peuvent même représenter une menace sérieuse pour l'harmonie des groupes dominants lorsque les intérêts génériques viennent se heurter aux intérêts spécifiques liés à une position dans un champ (Bourdieu, 2011 : 136). La situation peut même devenir délicate, voire cauchemardesque, pour la classe dirigeante au sens où une instance légitimatrice dotée d'une relative autonomie a l'audace de détourner à son profit son pouvoir délégué de légitimation (Bourdieu, 2011 : 134). À titre d'exemple, prenons la relation ambiguë entre les détenteurs de capital culturel et les dépositaires du pouvoir politique : un personnage politique de haute envergure comme Charles Quint n'avait guère le loisir de se défaire d'un homme de lettres privilégié comme Pierre Arétin qui pouvait à tout instant détruire sa réputation, soit par des vers satiriques, soit en révélant des secrets pouvant entacher l'image du souverain (Bourdieu, 2011 : 134). En conséquence, il n'a eu d'autres choix que de satisfaire toutes ses demandes en matière de « cadeaux et de pensions » pour acheter son silence (Bourdieu, 2011 : 134).

Certes, les luttes qui font rage entre les dominants sont en mesure d'enclencher des crises, mais ils ne peuvent compromettre de manière dramatique la pérennité du maintien du champ du pouvoir. Car, au-delà des turbulences venant crispier ces relations, ils restent en mesure d'assurer la conservation et la reproduction de la structure de domination par la coordination spontanée entre leurs membres (rendu possible par « l'homologie structurale »<sup>10</sup>) et, surtout, parce qu'ils ont infiniment plus d'avantages à s'unir qu'à ce lancer dans des guerres intestines.

---

<sup>10</sup> Nous reviendrons plus loin sur le concept d'homologie structurale. Pour le moment, une esquisse sommaire et provisoire sera suffisante. On ne comprendra rien à la connivence tacite entre le public bourgeois et l'artiste bourgeois si l'on réduit l'analyse au seul calcul cynique des producteurs culturels ou au seul fait qu'ils appartiennent à la classe dominante. Pour comprendre l'harmonie tacite entre le consommateur bourgeois, les critiques et l'artiste bourgeois, il faut prendre en compte le fait qu'ils occupent des positions équivalentes dans deux espaces différents : entre l'espace des auteurs et l'espace des consommateurs, d'une part, entre « la structure sociale des espaces de production et les structures mentales qu'auteurs, critiques et consommateurs appliquent aux produits », d'autre part (Bourdieu, 1992 : 231).

En raison de la multiplication d'espaces de productions souverains et, donc, de l'accroissement des principes de légitimité concurrents, le pouvoir ne peut être incarné par une poignée d'institutions réunissant entre leurs mains le principe légitimateur unique capable de surplomber la totalité de l'espace social et de soumettre, du même coup, une hiérarchie unique comme jadis dans les sociétés anciennes où elle était détenue par un monarque ou un chef de clan (Bourdieu, 2011 : 137). Ainsi, pour surmonter les défis de la différenciation et de l'autonomisation toujours plus avancée des sphères sociales (accompagné des difficultés inhérentes nées de la concurrence des principes de légitimité), le champ du pouvoir doit coordonner ses forces vives par l'entremise de la division du travail de domination qui elle-même est fondée par la solidarité organique (Bourdieu, 2011 : 129).

Favorisant toujours, en dernière instance, les intérêts collectifs des dominants sur les intérêts fractionnels liés à une position dans un champ, la classe dominante peut compter sur l'efficacité de mécanismes qui commandent et arbitrent les actions et les réactions d'un réseau d'acteurs et d'institutions à la fois complémentaires et concurrentes (Bourdieu, 2011 : 137-138). Concrètement, les mécanismes en question comme les clubs et les salons contribuent non seulement à coordonner l'ensemble de la structure du champ du pouvoir pour atténuer ou réconcilier les nombreuses rivalités, mais constituent également un endroit idéal pour neutraliser la dissension (Bourdieu, 2011 : 138). Puisque ces lieux favorisent l'intégration via les échanges entre les différentes fractions, il est compréhensible qu'à terme les pommes de discorde finissent par se transformer en relatif consensus.

Le maintien de l'ordre est également dû au fait que les dominants ont intérêt à s'allier tacitement avec leurs adjuvants dominants-dominés et vice-versa; l'exemple emblématique de cette proposition est sans doute la relation ambiguë qu'entretient la bourgeoisie d'affaire avec l'artiste. Dans ce cas particulier, la domination ne peut s'exercer avec autant d'efficacité si l'homme d'affaires bourgeois apparaît tel qu'il est, c'est-à-dire en son être strictement défini par ses activités commerciales. La

domination ne peut s'imposer et devenir légitime, c'est-à-dire reconnue et acceptée aux yeux des dominés que par la force brute des rapports de force médiatisés par l'argent. En fait, pour que le règne de l'argent s'instaure en ordre légitime, il faut qu'il dissimule les rapports de force qui le fondent par l'entretien de relations étroites avec le monde de l'art; autrement dit, c'est par l'interrelation entre les artistes et les entrepreneurs bourgeois que les intérêts basement matériels peuvent être minimisés par le biais de la transfiguration de l'être bourgeois<sup>11</sup>. En effet, puisque le créateur représente la subversion à l'égard du pouvoir de l'argent (notamment parce qu'une œuvre d'art pure n'est pas destinée à être monnayable et vendu à n'importe qui), l'interaction entre eux et le bourgeois a pour effet de relativiser le caractère premier de l'homme d'affaires en tant qu'être voué à maximiser ses intérêts objectifs (Bourdieu, 2011 : 139). Enfin, l'artiste exploite lui-même, sur le plan ontologique, la conversion de la représentation du marchand, ce froid calculateur : il a intérêt à se donner une image transfigurée du bourgeois pour se définir c'est-à-dire exister en tant qu'être désintéressé et dédié à la création pour la création.

Malgré tous les conflits agitant les groupes dominants, notamment quand les instances et les agents provoquent des revirements en détournant les pouvoirs qui leur sont accordés, la classe dominante dispose de mécanismes de régulation lui permettant de rétablir l'harmonie en fabriquant le consensus entre les différentes fractions concurrentes. Ainsi, les désaccords sporadiques peuvent nuire au déroulement régulier de l'exercice de la domination sans pour autant saper définitivement la structure du champ du pouvoir, et ce, parce que tous ceux qui occupent les positions dominantes dans chacun des champs ont intérêt à la solidarité et surtout à préserver les liens de sociabilité. De cette façon, les institutions qui trahissent par moment leur vocation première n'osent point miner les fondations de la

---

<sup>11</sup> La transfiguration de l'être bourgeois, rendu possible par les relations étroites avec l'artiste, implique qu'il n'est plus perçu strictement comme un marchand philistin, mais comme un homme d'affaires cultivé ou à tout le moins qui démontre un intérêt pour les choses de l'esprit. La bourgeoisie d'affaires tire sa légitimité de son rapport à la culture.

structure de l'ordre en vigueur, car les agents qui contrôlent directement ces instances ont intérêt, en dernière analyse, à conserver leur rôle de chien de garde de la tradition en endossant le rôle de porte-parole des détenteurs réels du pouvoir de consécration. Afin de conserver leur domination dans un champ spécifique, chaque agent à intérêt, en fait, à maintenir active les structures de domination existante qui contribuent à conserver et reproduire leurs dominations spécifiques. Les mésententes sont toujours mises entre parenthèses au profit du maintien de ce réseau de relations étroites entre agents soucieux de préserver et de pérenniser l'ordre hiérarchique des positions à l'ordre du jour.

Pour rendre intelligible le concept d'instances de consécration il fallait expliciter les filiations entretenues entre ce dernier et le champ du pouvoir, car le champ des instances de légitimation est une instance intégrée dans la structure englobante du champ du pouvoir. Notre propos restera inachevé, toutefois, si l'on omet de s'attarder au rôle déterminé d'instances légitimatrices comme le système d'enseignement et les académies. Ces deux cas de figure nous aideront à cerner les contours de ce que nous entendons par le champ des instances de conservation et de consécration.

#### 1.1.4 LES GARDIENNES DE L'ORTHODOXIE

Il est essentiel de comprendre que, peu importe l'intensité de la subversion, déployée par l'avant-garde, elle rencontrera toujours de la vive résistance provenant du système d'enseignement et des académies<sup>12</sup> dont les fonctions spécifiques servent la conservation de l'orthodoxie culturelle c'est-à-dire les œuvres encensées dans le panthéon des classiques. Cependant, malgré cet objectif central qui les unit,

---

<sup>12</sup> Nous avons choisi de présenter l'Académie française en raison de sa pertinence dans cette analyse du champ littéraire et artistique. Toutefois, nous tenons à soulever l'importance des autres académies dans le champ des instances de consécration comme l'Académie Royale de peinture, l'Académie des Beaux-Arts et l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, même si elles ne figurent pas dans notre démonstration.

n'oublions pas la différence qui les sépare sur le plan de la tendance à la conservation. Ainsi, la distance entre ces deux instances s'explique par la tendance à la très forte inertie du fonctionnement de l'institution scolaire et de sa mission d'enseignement qui la campe à la limite de la pure conservation par opposition aux académies qui doivent alterner entre la tradition et l'innovation (Bourdieu, 1966 : 895). Mais, cette distinction ne doit pas occulter le fait qu'ils ont tous les deux pour mission de défendre la culture légitime.

D'ailleurs, en s'inspirant des travaux de Weber, Bourdieu affirme que le système scolaire remplit une fonction analogue à celle de l'Église, parce qu'il s'évertue à défendre et sauvegarder la prophétie victorieuse contre les attaques prophétiques qui menacent, à tout instant, l'ordre préconisé par les gardiens de la tradition (1971 : 71). On observe le même phénomène chez des académies prestigieuses comme l'Académie française qui contribuent à leurs manières à défendre l'orthodoxie culturelle. Cette dernière a notamment excellé pour décrier les déviances littéraires, de la même manière que l'Église qui s'effrayait de la montée de messages culturels concurrents. Par exemple, en 1824, Augier ouvrit la séance par un plaidoyer qui fut une véritable condamnation incendiaire à l'égard du romantisme naissant :

Un nouveau schisme littéraire, disait-il, se manifeste aujourd'hui. Beaucoup d'hommes élevés dans un respect religieux pour d'anciennes doctrines, consacrées par d'innombrables chefs-d'œuvre, s'inquiètent, s'effraient des projets de la secte naissante et semble(sic) demander qu'on les rassure (cité par Bourdieu, 1971 : 71).

Au sein de l'Académie y régnait une ambiance de rectitude littéraire qui disqualifiait d'emblée toutes innovations esthétiques en les diabolisant : le romantisme lui-même étant considéré comme une poétique barbare profanant dans tous ces aspects la tradition littéraire (Bourdieu, 1971 : 71-72). Bien entendu, la défense et la promotion de la culture légitime par ces instances légitimatrices doivent se faire par un travail systématique de mise en valeur des œuvres, des genres et des

auteurs : ce travail ne peut s'accomplir efficacement sans la contribution du système d'enseignement, pilier de la conservation des traditions culturelles.

*A priori*, la culture n'est pas légitime en soi, mais le devient par un long processus de canonisation qui aboutit à l'octroi par l'institution scolaire d'une haute consécration envers les œuvres considérées – étant entendu qu'elle est la seule instance pouvant conférer des « signes infaillibles de consécration » en inscrivant les œuvres dans les programmes (Bourdieu, 1971 : 70,73). Mais, une fois les biens culturels convertis en classique, il faut les imposer en tant qu'œuvres légitimes à travers un travail continu d'inculcation. Pour l'essentiel, on parvient à convertir un message culturel arbitraire en message culturel légitime en dissimulant le fait qu'il est arbitraire et contingent : les agents mandatés pour inculquer les œuvres légitimes ont recours à la violence symbolique c'est-à-dire une violence *sui generis* qui parvient à prescrire des significations et à les faire reconnaître comme allant de soi en masquant le fait qu'elles sont le produit de rapports de force entre groupes concurrents (Bourdieu, 1970 : 18). Pour le reste, le système scolaire doit accomplir ce travail de légitimation à travers l'inculcation de ce qui est digne d'être transmis et ce qui est indigne de l'être; ainsi, il sera en mesure d'imposer systématiquement la frontière symbolique c'est-à-dire la ségrégation symbolique entre les œuvres légitimes et les œuvres illégitimes (Bourdieu, 1971 : 70-71).

Certes, il serait vain et faux de prétendre que le système d'enseignement parviendrait automatiquement, par *la magie performative du pouvoir d'instituer*, à imposer la légitimité des taxinomies et des problèmes en vigueur sans qu'il n'y ait de conflits remettant en question la hiérarchie des biens symboliques. Parce que l'instance scolaire est un objet de lutte entre fractions rivales dont l'enjeu est le monopole de la légitimité culturelle, des crises peuvent survenir et perturber le consensus au sein des fractions de la classe dominante remettant en question l'arbitraire culturelle du jour en dévoilant le fait qu'il est précisément arbitraire et non naturel. Mais, l'enjeu de ces crises n'est pas de faire table rase des taxinomies et des

problèmes dignes d'être enseignés, mais de réformer les éléments déjà enchâssés dans la hiérarchie des thèmes. L'ordre culturel légitime préconisé par les instances de conservations officielles est précisément remis en question par des groupes concurrents, issus des fractions de la classe dominante, qui veulent imposer un type déterminé d'arbitraire culturel. D'autre part, ces crises, si virulentes soient-elles, échapperont à la prise de conscience des agents (les écoliers) dont la conscience a été façonnée par un long travail d'inculcation consistant à dissimuler la nature arbitraire du contenu de cette inculcation. Le travail pédagogique annule toute possibilité de remise en doute de cet ordre légitime vécu comme une donnée de la nature aux origines lointaines (Bourdieu, 1971 : 97).

La description détaillée des concepts exposés ci-haut n'a pas été vaine. En effet, elle a fourni des éléments pour aiguïser notre regard sur le type de relations entretenues entre les instances de consécration et les artistes d'avant-garde. De ce fait, on retient que la légitimité d'un artiste, le fait qu'il soit connu et reconnu comme un artiste n'est pas le simple effet de son talent, mais dépend étroitement des signes de consécration décernés par les différentes instances de légitimation officielles (université, académies) ou semi-officielles (cénacles, salons). Les verdicts des instances de consécration participent non seulement à la reconnaissance d'un artiste et de sa création, mais certifient également un rang bien déterminé dans la hiérarchie des légitimités, garantie par la distribution de titres honorifiques (diplômes, décorations, postes) : cela implique que les œuvres, les genres et les auteurs sont tous hiérarchisés en fonction des rapports qu'ils entretiennent avec ces instances mandatées pour qualifier et statuer les produits culturels via ces opérations d'arbitrage, leur donnant en quelque sorte une « promotion ontologique » (Bourdieu, 1971 : 97). À ce propos, Bourdieu identifie trois regroupements par lesquels on peut classer, selon leur degré de légitimité culturelle, les biens symboliques : art noble, moyen et vulgaire. Par exemple, ne n'est pas un hasard si les compositeurs de musique classique sont reconnus pour pratiquer un art noble et non un art moyen comme les

jazzmans ou les cinéastes. Blindés de garanties institutionnelles, les premiers bénéficient de la consécration ultime de l'institution universitaire, fondant et refondant la musique classique en genre « canonisé » par l'inscription dans les programmes. Tandis que les deux derniers reçoivent les verdicts, dépossédés de garanties institutionnelles, des critiques de jazz et de cinéma dont la fragile légitimité se trahit pour l'essentiel dans leur penchant à importer en les redoublant les signes extérieurs du monopole du pouvoir de consécration culturelle, par exemple, en singeant, dira Bourdieu, « le ton docte et sentencieux et le culte de l'érudition pour l'érudition de la critique universitaire ou de rechercher une caution théorique, politique ou esthétique dans les obscurités d'un langage emprunté » (1971 : 101).

Néanmoins, il ne faudrait pas oublier la dimension antagonique du marché des biens symboliques dédoublé en deux marchés de productions culturelles qui recouvrent, en fait, des tensions permanentes entre les tenants de l'orthodoxie et les tenants de l'hétérodoxie. Ceux qui produisent pour d'autres producteurs et qui se considèrent comme des artistes hétérodoxes veulent pratiquer un art libre de toutes références aux canons artistiques existants que défendent avec détermination les instances de conservation de la culture, promptes à reconnaître les artistes soumis aux règles en vigueur et qui produisent le plus souvent pour le grand public, ciblé ou indifférencié (par exemple, les artistes bourgeois voués à créer des biens culturels destinés à un public bourgeois, où les auteurs de *best-sellers* qui convoitent la masse indifférenciée du « grand public »). Ces précisions dites, passons dès maintenant au critère de scientificité ayant trait au changement; autrement dit, nous abordons ici la matrice théorique à travers laquelle le sociologue pense les transformations sociales radicales.

## 1.2 ORTHODOXIE ET HÉTÉRODOXIE

Pour comprendre complètement le fonctionnement global du sous-champ de production restreinte comme champ de luttes entre producteurs pour le monopole de la légitimité culturelle et pour le pouvoir de consécration, Bourdieu spécifie qu'il faut nécessairement analyser les rapports qu'il entretient avec le champ des instances de consécration – étant entendu qu'elles deviennent par leurs existences mêmes des concurrents directs pour le monopole de la légitimité proprement culturelle (1971 : 68). Ainsi, si l'on suit jusqu'à terme le déroulement de ce raisonnement, les pratiques des artistes et leur évolution dans la structure du champ artistique nécessite la prise en compte de la logique interne du sous-champ de production restreinte dont la compréhension dépend directement de sa mise en relation avec le champ des instances de consécration. Et, enfin, si l'on détient les clefs pour comprendre comment évolue le sous-champ de production restreinte on comprendra, au final, l'évolution globale des champs de productions culturelles, par exemple, les transformations de la structure des champs s'il y a lieu.

Mais pourquoi s'intéresser à ce critère de scientificité? Essentiellement pour deux raisons que l'on appliquera au cas spécifique du champ littéraire. Tout d'abord, ce principe permet de comprendre les raisons de l'hostilité de l'avant-garde littéraire envers les institutions de légitimation qui consacrent les œuvres des artistes bourgeois. Les artistes reconnus par leurs pairs comme de « grands artistes » ont une conception de l'art et de l'artiste complètement étrangère à celle des instances officielles de conservation qui voient dans l'art une manière de transmettre une éducation en conformité avec la morale bourgeoise, dominante au XIX<sup>e</sup> siècle, qui louange systématiquement le mariage, la bonne administration des propriétés et l'établissement honorable des enfants (Bourdieu, 1992 : 108). Or, les artistes et les écrivains d'avant-garde répudient totalement cette vision de l'art comme servante de la conservation des valeurs morales en vigueur. Farouchement opposés à l'idée de donner des leçons à leur lecteur, l'essentiel pour eux consiste à travailler sur le style et la forme de

l'écriture. Peu leur importe la thématique abordée, l'attention sera toujours fixée sur le culte de la forme pour la forme, ouvrant parfois la porte au « nihilisme éthique ». Cela conduit à deux voies issues de ce même principe : d'un côté, ils ne seront pas embarrassés à narrer des histoires très banales combinées au raffinement de l'écriture et, de l'autre côté, ils ne se gêneront guères à transgresser tous les interdits au profit de la création artistique. Dans cette logique, un écrivain émérite comme Flaubert n'a pas hésité à encourager Feydeau à s'inspirer de sa femme mourante dans le but d'écrire une pièce de théâtre captivante (Bourdieu, 1992 : 161). À ce niveau, le dégoût qu'ils manifestent envers les artistes bourgeois consacrés se comprend par le fait qu'ils représentent le camp de l'hétérodoxie engagé dans une lutte contre le camp de l'orthodoxie. Tout bien considéré, on ne pourra comprendre le sens profond du travail des artistes – s'élevant peu à peu et s'affirmant de plus en plus contre l'ordre légitime –, si l'on ignore qu'il constitue une stratégie de subversion pour renverser le rapport de force symbolique, et ce, au détriment des gardiennes de la légitimité culturelle.

Si nous tirons, d'autre part, toutes les conséquences des relations entretenues entre l'avant-garde artistique et les instances de consécration et spécialement de l'institution universitaire, leur aversion à l'égard des chantres de la culture bourgeoise n'est pas le seul fait de cette dualité conflictuelle. Situé dans le champ littéraire en voie d'autonomie – ce qui implique que les artistes restent dépendant de verdicts externes pour jouir de la légitimité culturelle –, les créateurs jouissant d'une puissante aura charismatique ne peuvent être indifférents au refus des consécration de l'institution universitaire à leur endroit, et ce, du fait qu'elle est la seule instance pouvant leur conférer la consécration ultime (Bourdieu, 1971 : 75). Et puisqu'elle leur prive de cette infaillible légitimité, seul moyen d'obtenir une pleine reconnaissance fondée sur l'effet de certification, l'aversion des artistes d'avant-garde

à son égard ne peut que redoubler<sup>13</sup>. Le ressentiment vécu de ces créateurs à l'égard de l'autorité d'institution est dû également au fait qu'elle leur refuse les signes distinctifs nécessaires pour que les créateurs se transfigurent en noms propres leur permettant de jouir de la pleine existence en tant que créateur « dans un univers, écrit Bourdieu, où exister c'est différer » (1992 : 223).

En second lieu, l'analyse des rapports entretenus entre les cercles de l'avant-garde et le système des instances de légitimation nous apprend que les changements sont issus de luttes entre les forces de l'orthodoxie et de l'hétérodoxie pour imposer des représentations et le classement des représentations. On remarque également que les changements révolutionnaires ou les contre-révolutions dépendent du rapport de force entre les différentes instances dotées de pouvoir de consécration inégale : par exemple, l'Académie française jouit d'un pouvoir de consécration largement plus grand que les cénacles littéraires naissant au XIX<sup>e</sup> siècle dont l'autorité est fondée sur le pouvoir charismatique des créateurs. Mais outre cela, les variations dans la structure du champ ne sont intelligibles que si l'on rend compte explicitement de l'évolution des relations frictionnelles entre les instances de consécration et l'avant-garde littéraire; en d'autres mots, de la guerre symbolique, une lutte à finir, entre les représentants du traditionalisme et les représentants du renouveau.

Notre objectif étant de soumettre à l'examen la cohérence du discours de Bourdieu, l'analyse épistémologique devra prendre en compte toutes les notions préliminaires citées ci-haut. Observons si l'auteur applique de façon fidèle ses propres critères de scientificité en vérifiant s'il y a concordance ou discordance entre les principes d'analyses et l'enquête sociologique.

---

<sup>13</sup> Les relations crispées entre les artistes et les professeurs s'expliquent sans doute parce que les seconds sont des concurrents directs dans le champ littéraire qui se permettent de commenter les œuvres des créateurs au nom de l'autorité scolaire. Or, les partisans de l'art pur ne peuvent tolérer cette ingérence, car au fur et à mesure que le champ de production restreinte progresse vers l'autonomie, les artistes tendent à se percevoir comme « créateur de droit divin, revendiquant l'autorité en vertu de leur charisme, tel le prophète, c'est-à-dire comme *auctores* prétendant imposer une *auctoritas* qui ne reconnaît d'autres principes de légitimation qu'elle-même » (Bourdieu, 1971 : 74).

## CHAPITRE II

### ANALYSE CRITIQUE DE LA COHÉRENCE INTERNE

Dans *Les Règles de l'art*, l'entreprise scientifique de Bourdieu est une enquête visant à montrer le principe des pratiques des écrivains et, dans le même élan, comme un effort pour expliquer le processus conduisant à la conquête de l'autonomie du champ littéraire en France – au milieu XIX<sup>e</sup> siècle sous Napoléon III. Le sociologue dégage les conditions sociales de productions de l'émergence et de l'avènement d'un champ littéraire renouvelé et émancipé de la subordination de l'État impérial, de la presse écrite et des mécènes aristocrates.

#### 2.1 LES ÉCUEILS EN AMONT

La grille d'analyse façonnée par l'intellectuel français ne rend compte que partiellement des transformations profondes qui agitent et renversent toute la structure du champ littéraire en France sous le Second Empire parce qu'elle demeure implicite sur la question du changement radical. Bien qu'elle nous fournisse les conditions générales des transformations culturelles, on ignore les variables indépendantes directement responsables des mutations qui ont permis aux écrivains de s'affranchir réellement de leur état de dépendance à l'égard du champ du pouvoir. En d'autres termes, les causes spécifiques du triomphe de l'avant-garde littéraire aux dépens des forces de l'orthodoxie sont méconnues. On décèle également les limites de la sociologie bourdieusienne à travers celles de la théorie des champs dont la fonction première est de dévoiler les principes par lesquels on comprend les pratiques des écrivains dans l'univers codifié de la littérature.

Les problèmes auxquelles nous faisons face dans l'analyse du champ littéraire trahissent la défaillance en amont des propositions formelles de la grille bourdieusienne démontrant par là son incapacité à rendre pleinement compte des changements structuraux profonds c'est-à-dire les changements qui frappent l'ensemble des relations objectives entre tous les acteurs et les instances engagées dans le monde littéraire et artistique. Examinons ce problème au niveau des outils d'analyses sans nous encombrer, pour le moment, dans l'évaluation de la cohérence interne.

Le cadre d'analyse de Bourdieu ne fournit en fait que les conditions générales préparant le terrain aux progrès du champ vers l'autonomie. Dans ses travaux, le sociologue parle d'un *processus d'autonomisation et de différenciation* qui évoque précisément ces critères généraux induisant le remodelage du champ (Bourdieu, 1971 : 50-54). Les mutations sociales profondes responsables de l'autonomisation proviendraient de la constitution d'un public de lecteurs et de spectateurs, dont l'augmentation numérique va de pair avec la diversité, en mesure de garantir aux écrivains et aux artistes les «conditions minimales de l'indépendance économique ainsi qu'un principe de légitimation concurrent» (Bourdieu, 1971 : 50). De même, elles seraient dues à l'agrégation d'un corps spécialisé de producteurs de biens symboliques, dont les rangs s'agrandissent et se diversifient sans cesse, disposés à ne reconnaître d'autres exigences que les impératifs techniques et artistiques définissant le travail spécifique de l'artiste. Enfin, les changements structuraux jailliraient de la multiplication et de la diversification d'instances de consécration engagées dans une lutte pour le monopole de la légitimité culturelle (académies, université, salons, cénacles, etc.) investies d'un pouvoir de légitimité culturelle qui découle de l'autorité qui elle-même est déterminée par la position qu'elles occupent dans le champ des instances de consécration. Tous ces phénomènes émergent concourent à la production de biens symboliques différenciés par l'institutionnalisation du sous-champ de production restreinte. De plus, les biens symboliques générés par la

production restreinte réactualisent et reproduisent indéfiniment la grande coupure entre ce dernier et le marché de grande production destinés à la masse indifférenciée du public de consommateur. En d'autres termes, la production des biens symboliques contribue à renforcer et à maintenir en place le fer de lance du champ : l'avant-garde artistique.

Mais, le penseur français insiste sur le fait ci-contre : les bouleversements, qu'ils soient totaux ou partiels, auraient pour cause spécifique les luttes permanentes qui secouent et renversent les structures établies du champ. Deux problèmes découlent de ce principe explicatif, sur le plan de la grille. Premièrement, le sociologue n'a jamais explicité comment les luttes permanentes aboutiront aux changements lors de la phase critique. On sait, d'ailleurs, qu'à mesure que le champ gagne en autonomie les auteurs gagnent en autorité et sont investis de pouvoir de consécration nourri par leur charisme. On ignore cependant si les mutations dans le champ sont dues spécialement au pouvoir charismatique des créateurs et à leurs stratégies propres. Sur cet aspect Bourdieu affirme ceci :

À mesure que le champ de production restreinte gagne en autonomie, les producteurs tendent, on l'a vu, à se concevoir comme « créateurs » de droit divin, « revendiquant l'autorité en vertu de leur charisme », tel le prophète, c'est-à-dire comme *auctores* prétendant imposer une *auctoritas* qui ne reconnaît d'autres principes de légitimation qu'elle-même [...] Aussi ne peuvent-ils reconnaître sans résistance ni réticence l'autorité d'institution que le système d'enseignement fonctionnant en tant qu'instance de consécration oppose à leur prétention concurrente (Bourdieu, 1971 : 74).

Autrement dit, plus s'accroît l'autorité des créateurs plus ils sont enclins à ne reconnaître que leur propre régime de légitimité c'est-à-dire à ne reconnaître que les autres créateurs ce qui les incline à maintenir une vive méfiance vis-à-vis les artistes consacrés, le plus souvent bourgeois et les professeurs, *lectores* investies d'une autorité institutionnelle qui commente les œuvres produites par les *auctores* (Bourdieu, 1971 : 74). Par contre, il ne tire pas la conclusion et précise encore moins

que *l'avant-garde artistique* entreprendra de se libérer de l'orthodoxie culturelle par des stratégies appuyées sur le pouvoir charismatique des *auctores*. Il est vrai qu'il est question de *stratégie de subversion* chez les producteurs hétérodoxes dans l'analyse, mais ce procédé entre en vigueur uniquement lorsque le champ se cristallise en entités relativement autonomes c'est-à-dire dans sa phase post-révolutionnaire, tandis qu'ici nous enquêtons sur les principes spécifiques du changement qui accompagne le champ littéraire en voie d'autonomie et toujours subordonné, pour l'heure, à des instances de légitimité externes.

Au bout du compte, les luttes nous entraîneraient dans un cul de sac, car l'auteur des *Règles de l'art* indique que les luttes, si féroces soient-elles, ont de maigres chances de parvenir à des changements conséquents : les fractions de la classe dominante, à l'aide de la solidarité organique entre leurs membres, garantissent la pérennité de l'ordre par des stratégies génératrices de consensus. Rappelons que *l'avant-garde artistique* fait partie de la fraction dominée de la classe dominante et qu'à ce titre, elle fait partie des dominants ce qui implique qu'elle devrait favoriser, en dernière analyse, ses intérêts de classe au détriment de ses intérêts de fraction<sup>14</sup>.

## 2.2 L'ENQUÊTE SOCIOLOGIQUE. LE CAS DES *RÈGLES DE L'ART*

L'analyse du champ littéraire dévoile autant les apports que les limites du travail sociologique de Bourdieu, tout en exprimant les lacunes explicatives de la grille. En effet, le sociologue excelle à traquer et à identifier les conditions sociales de production du changement, mais son ultime faiblesse reste de rendre compte des facteurs spécifiques des grandes transformations. Ainsi, au niveau de l'analyse, le sociologue décrit toute une série de conditions générales préparant la table aux bouleversements qu'a connus le monde littéraire et artistique sous le Second Empire.

---

<sup>14</sup> Nous reviendrons plus loin sur le thème du maintien de l'ordre, lorsque nous analyserons la cohérence interne de la sociologie de Bourdieu.

Depuis ses premiers balbutiements, la littérature a toujours été engluée dans des rapports de dépendance. Soumise directement aux mécènes ou aux protecteurs officiels des arts au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette mise en tutelle ne changea guère dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle (Bourdieu, 1992 : 78). L'inféodation du noyau des artistes aspirant vivre de leur art était assuré par l'intervention de Napoléon III qui instaura à l'époque un système de récompense pour les écrivains et peintres les plus conformes aux canons de l'art autorisé et surtout les plus enclins à servir les visées politiques de l'empereur. Pour s'assurer l'éloge des artistes à son égard, l'usurpateur n'a point hésité à multiplier les gratifications destinées à ceux qui étaient alignés à sa vision de l'art. Les artistes comprenaient ainsi l'importance de se tenir à proximité et dans les bonnes grâces du pouvoir en place pour bénéficier de pensions ou de la chance d'être joué dans les théâtres ou d'exposer au Salon, sans oublier les charges prestigieuses et rémunératrices et les titres honorifiques (Bourdieu, 1992 : 78)<sup>15</sup>. Ces artistes qui touchent des profits matériels et symboliques sont complices de leur propre assujettissement puisqu'ils acceptent tacitement de se faire dicter le *nomos* de leur pratique par des instances de légitimité externes. Le champ littéraire est pour le moment dans un état de « subordination structurale » : domination conjointe des instances politiques qui redoublent leurs influences par l'intermédiaire des salons et des sanctions commerciales qu'exerce la presse.

La première pierre posée du processus d'autonomisation du champ est la mise en place des conditions sociales de production d'un marché des biens symboliques, rendu possible par le décalage croissant entre une portion importante d'individus scolarisés et la demande des postes dans la fonction publique et le secteur privé. La surdiplomation de l'enseignement secondaire tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle entraîna, donc, la multiplication des lecteurs et des producteurs potentiels d'œuvres littéraires favorisant par là l'écart grandissant entre l'offre et la demande du marché du travail :

---

<sup>15</sup> Dans les *Règles de l'art*, l'auteur citera d'ailleurs les pensions de Leconte de Lisle, reçu en secret par l'État impérial, ainsi que le poste de sénateur offert à Sainte-Beuve (1992 : 78).

« 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 » (Bourdieu, 1992 : 85). Ainsi se constitua, pendant cette période critique, un contingent substantiel d'individus diplômés laissé pour compte. Une armée de réserve intellectuelle et artistique naquit. En outre, si l'on était un enfant issu de la petite ou de la moyenne bourgeoisie, les probabilités de faire carrière soient dans l'armée, l'administration ou de pratiquer la médecine s'amenuisait du fait que ces secteurs étaient verrouillés par les cadres de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration. L'écart entre l'offre et la demande des postes peut s'expliquer également par les stratégies entreprises de la grande bourgeoisie visant à réduire à néant les espoirs de ceux qui désiraient grimper dans la hiérarchie sociale grâce à la formation scolaire. De plus, effrayée par les expériences révolutionnaires, la classe dominante réduisait toutes manifestations d'ascensions sociales à une menace pour l'ordre social et corolairement de ses privilèges (Bourdieu, 1992 : 84-85). Dans l'optique de réserver les emplois les plus convoités de la haute administration à leur héritier, elle s'évertua à conserver sa mainmise dans l'accès à l'enseignement secondaire classique.

La constitution d'un ordre littéraire indépendant doit aussi beaucoup à l'établissement des salons. D'emblée, affirmer qu'ils ont contribué à l'affranchissement des littérateurs peut être perçu comme un contresens. Certes, il est vrai que cette institution a favorisé indirectement la conservation de la subordination structurale du champ artistique envers le champ du pouvoir, notamment parce que ce lieu de sociabilité était un monde où se côtoyaient les différentes fractions des classes supérieures (Bourdieu, 1992 : 79). Loin d'aider le projet des créateurs indépendants, les salons ont favorisé la dépendance, à l'endroit des puissants, d'une large portion d'artistes et d'écrivains bien en vue tel que George Sand, Sainte-Beuve, Théophile Gautier et Flaubert. Ces derniers, dans l'objectif de conserver leurs avantages et de profiter des faveurs que leur offraient les tenancières de salons, ne s'empressèrent

point de couper une fois pour toutes le rapport de soumission qui les unissait aux couches sociales aisées. Le salon tenu par la princesse Mathilde est, à ce titre, un exemple édifiant :

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 joué à la Comédie-Française[...] (Bourdieu, 1992 : 82).

La fréquentation de ces salons était aussi un moyen commode pour l'avant-garde littéraire d'éviter d'être jeté dans les eaux glacées d'un marché littéraire saturé et structuré autour des goûts et des valeurs bourgeoises, d'une part, des écrivains engagés et des propagandistes, d'autre part. Cela dit, bien qu'elle consolide l'état de dépendance des littérateurs, l'institution des salons concourt, toutes choses égales par ailleurs, à structurer le champ littéraire autour d'une triple opposition : les écrivains éclectiques et mondains, les grands littérateurs élitistes regroupés autour de la princesse Mathilde et, enfin, les cénacles de la bohème (Bourdieu, 1992 : 82). Ces lieux hautement mondains contribuent, contre toute attente, à façonner le fer de lance de la révolution littéraire et artistique, et ce, en structurant le clan de l'avant-garde dont les forces vives sont réunies au sein du cénacle de la bohème.

L'écrivain d'avant-garde ne saurait exister, néanmoins, sans la représentation sociale qui le fait exister c'est-à-dire sans l'invention de la vie de bohème et sans l'apport des créateurs et, plus précisément, des romanciers responsables de la diffusion de ce concept. La constitution du champ littéraire est indissociable de la naissance de cette nouvelle représentation de l'artiste qui s'impose et se généralise par l'intermédiaire des romans, véritable vecteur d'idées maîtresses sur la nature de l'être artistique. D'ailleurs, l'auteur des *Règles de l'art* souligne la contribution singulière qu'a eue Balzac dans la propagation et la reconnaissance publique du

personnage littéraire de la bohème, notamment en façonnant et en publicisant ses caractéristiques propres (Bourdieu, 1992 : 87). Cet éminent romancier stipule dans *Traité de la vie élégante* que l'artiste est une figure d'exception dans un monde dominé par cette triade : « l'homme qui travaille », « l'homme qui pense » et « l'homme qui ne fait rien » et qui se consacre à la vie élégante (Balzac, 2011b : 6). Écoutons ce que nous raconte Balzac à propos de l'artiste :

L'artiste est une exception [écrit Balzac] : 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 subit pas de lois : il les impose. Qu'il s'occupe à ne rien faire ou médite un chef-d'œuvre sans paraître occupé; qu'il conduise un cheval avec un mors de bois ou mène à grandes guides les quatre chevaux d'un britchka; qu'il n'ait pas vingt-cinq centimes à lui ou jette de l'or à pleines mains, il est toujours l'expression d'une grande pensée et domine la société (2011b : 11-12).

Des romanciers comme Balzac ont été les principaux artisans de la construction de cette nouvelle réalité sociale : un être bohémien qui s'attèle à ne rien faire tout en s'employant à créer de grandes œuvres; il endure sa propre misère et la vie de façon frivole; enfin, peu importe ce qu'il décide d'entreprendre, il s'en tire le plus souvent avec brio. Selon Bourdieu, cette conception est devenue dominante, commune, voire banale, mais elle était au siècle précédant une invention totalement originale due au travail des producteurs culturels qui détenaient à l'époque le quasi-monopole de la production des discours sur le monde social et celui de l'art, en particulier (1992 : 87).

La bohème est un mouvement binaire en ce sens qu'elle se subdivise en deux courants : la «seconde bohème» et la «bohème dorée» (Bourdieu, 1992 : 88). Dans le premier, les écrivains se caractérisent par la production d'œuvres engagées à portée sociale et politique ce qui n'est pas sans rapport avec leur appartenance aux classes sociales les plus précaires. Des auteurs comme Murger, Champfleury et Duranty, dénommés les *intellectuels prolétaroïdes*, pour emprunter une terminologie bourdieusienne, forment l'ossature de l'armée de réserve intellectuelle qui,

directement frappés par les contraintes du marché et ne bénéficiant d'aucune rente, n'ont d'autres choix que de cumuler les petits métiers pour survivre et s'adonner à leurs activités littéraires. Dans le second, les auteurs sont plus privilégiés en raison de leur haute origine sociale faisant en sorte qu'ils peuvent compter sur un héritage financier. Néanmoins, on ne peut les confondre à de simples bourgeois ou aristocrates que l'on a coutume de classer dans les catégories sociologiques grossières qui réduisent, par exemple, l'ontologie bourgeoise au fait qu'un individu soit né au sein d'une famille bourgeoise. La «bohème dorée» se compose de bourgeois et d'aristocrates atypiques au sens où le succès et l'aisance économique leur font défaut. Écrivains en déroute, déclassés, ruinés et en déclin ils sont les parents pauvres et les laissés pour compte des grandes dynasties bourgeoises (Bourdieu, 1992 : 88). Fortunés vis-à-vis les écrivains *prolétaroides*, ils sont misérables lorsqu'on les compare aux bourgeois typiques qu'incarnent l'homme d'affaires et, plus largement, tous ceux, par exemple, qui ont choisi d'arpenter la voie royale d'une carrière d'avocat ou de médecin. Possédant un habitus divisé qui se partage entre un héritage culturel bourgeois et des conditions matérielles désavantageuses, ces littérateurs sont prédisposés à occuper une position de dominée chez les dominants. Cette position bancal, en porte-à-faux, les conduit à l'indétermination objective : leurs pratiques deviennent plus imprévisibles que prévisibles et ils deviennent, par ce fait même, soient des agents potentiels de changements radicaux, soient des agents qui se déplacent pour appuyer la partie renforcée du pouvoir (Bourdieu, 1992 : 89).

Les bourgeois déclassés et voués à l'avenir incertain de la carrière littéraire s'éloignent des bourgeois typiques en raison de leurs conditions économiques et surtout parce qu'ils forgent leurs identités et leurs valeurs par opposition à celles que chérit la bourgeoisie. L'ordre littéraire émergent se constitue en reniant le credo du bourgeois. Il devient *persona non grata*. Le mépris et l'horreur qu'inspirent à ces hommes de lettres ce régime de parvenus à l'esprit étriqué est dus au fait qu'ils ne peuvent tolérer les prétentions de la bourgeoisie industrielle, à leurs yeux discrédités,

de manier à leur guise les instruments de légitimation culturelle dans le but d'imposer une définition avilie et appauvrie de l'art et de la culture (Bourdieu, 1992 : 90)<sup>16</sup>. Les détenteurs des moyens de diffusion excellent notamment dans cette tâche. Exposons le cas de l'essor de la presse.

L'avant-garde littéraire répugne et vomit spécialement ceux qui s'engagent dans le journalisme afin d'offrir leurs talents au magnat de la presse. Au XIX<sup>e</sup> siècle beaucoup d'écrivains ont embrassé la profession de chroniqueurs ou d'éditorialistes pour le compte d'un grand quotidien. Sous le regard des littérateurs, ce sont des plumitifs, des noircisseurs de papiers qui se vautrent dans le succédané littéraire et la production culturelle sans profondeur. Pensons par exemple à Ponson du Terrail, un archétype du visage commercial de la presse, qui écrivait une page chaque jour pour cinq journaux différents : « *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. » (Bourdieu, 1992 : 83). Pensons également au quotidien *Le Figaro*, fondé par Henri de Villemessant : leurs chroniqueurs avaient pour principale mission de collecter les ragots et les rumeurs à effets sensationnelles circulant dans les coulisses, les salons et les cafés (Bourdieu, 1992 : 83). Enfin, *Le Petit Journal*, « journal à un sou » tout à fait caractéristique de l'esprit frivole qui régnait dans les salles de rédaction, était sciemment apolitique et confirmait la prédominance du fait divers romancé.

Dans ce contexte où l'émergence de la presse de masse coïncide avec la montée en puissance des philistins anti-intellectuels bourgeois auxquelles ces écrivains-journalistes vendent leur force de travail, on peut comprendre le dégoût qu'inspire

---

<sup>16</sup> Notons qu'ici le mépris est bilatéral, car si l'artiste dédaigne l'entrepreneur capitaliste anti-intellectuel, ce dernier n'est pas prompt à tendre la main aux intellectuelles. Écoutons le témoignage d'André Siegfried à propos de la ligne de pensée de son père : « Dans cette éducation, la culture intellectuelle n'entraîne pour rien. A vrai dire, il n'aura jamais de culture intellectuelle et jamais ne se souciera 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, d'autant plus qu'il n'aura jamais le temps de s'y adonner » (Bergeron, 1978 : 77).

aux écrivains indépendants le monde journalistique. La haine des écrivains à l'égard de ces scribouilleurs cible notamment le critique d'art qui s'autoproclame juge suprême du goût littéraire en prenant la liberté de condamner toutes œuvres susceptibles de remettre en cause sa propre compétence (Bourdieu, 1992 : 84). Au fur et à mesure que le champ littéraire s'affirme comme un monde clos, le critique est perçu comme un corps étranger dans les cercles étroits de l'avant-garde tolérant de moins en moins les verdicts externes provenant d'agents n'ayant pas payé le *droit d'entrée*<sup>17</sup>, c'est-à-dire la reconnaissance dans la valeur des enjeux et des normes du champ (Bourdieu, 2002 : 115-116), pour être inclus dans le club sélect des pairs. Enfin, considérant que les grands organes de presse, donnant le ton à l'époque, comme *Le Figaro* ou *Le Petit Journal*, sont des quotidiens à but lucratif dédiés à des consommateurs, la rupture avec le monde bourgeois ce comprend aisément, du fait que l'écrivain d'avant-garde, se souciant davantage de son estime auprès de ses pairs et non de ces revenus dans l'immédiat, n'a pour client que ses plus proches rivaux.

### 2.2.1 BAUDELAIRE : UN PROPHÈTE ICONOCLASTE

Jusqu'ici nous avons esquissé les conditions générales présidant à l'émergence et à la formation des contours du champ littéraire, en prenant acte du fait qu'il est toujours, pour le moment, sous l'influence de pressions externes. Mais quels sont les actes et moments fondateurs du champ?

De prime abord, la conquête de l'indépendance du champ et le processus menant à l'autonomie effective des artistes et des littérateurs sont sans rapport avec le projet d'indépendance qu'on a coutume d'associer aux mouvements de libération visant à terme l'application d'un programme politique. Ainsi, le « projet » d'émancipation de l'*avant-garde artistique* bien que collectif se met en branle sans programme fixe ni

---

<sup>17</sup> Le concept de *droit d'entrée* fera l'objet d'un propos plus soutenu lors du chapitre trois.

chef de file explicitement nommé, par comparaison à ces mouvements sociaux, guidés par une chefferie proclamée, dont les membres sont pleinement conscients, à la fois des objectifs poursuivis et des moyens entrepris. Néanmoins, s'il fallait identifier un auteur personnifiant le « chef de parti », cette attribution reviendrait à Baudelaire (Bourdieu, 1992 : 95). Occupant la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la rébellion totale, radicale et sans compromis contre toutes les institutions de légitimation et de conservation de la culture, ce poète maudit est une sorte de *héros-fondateur* qui ose entreprendre des actes héroïques afin d'accélérer la longue marche du champ vers l'autonomie de ses propres structures<sup>18</sup>. L'auteur des *Fleurs du Mal* entreprend d'établir l'anomie, à titre de norme fondamentale du champ, c'est-à-dire la libre compétition entre les *créateurs-prophètes* proclamant le *nomos* singulier, original et sans équivalent qui les caractérisent en propre (Bourdieu, 1992 : 96).

En présentant sa candidature à l'Académie française, institution hautement prestigieuse, Baudelaire défie tout l'ordre littéraire instauré et sidère du même coup autant les artistes subversifs que les artistes conservateurs. Évidemment, cet attentat symbolique doublé d'une *transgression créatrice* ne peut que provoquer le grincement des dents, en plus de susciter la consternation chez ceux, selon Augier, qui avaient été « élevé dans un respect religieux pour d'anciennes doctrines » et qui s'effrayaient de la montée des nouveaux courants comme le romantisme (Cité par Bourdieu, 1971 : 71). Mise au ban de la société des artistes, du moins les auteurs consacrés, sa poésie est à leurs yeux synonyme de profanation et d'outrage à la morale.

Plus profondément, en ébranlant brusquement les structures mentales des écrivains – c'est-à-dire les catégories de perception et d'appréciation ajustées

---

<sup>18</sup> Contrairement à ses semblables qui payaient le prix de l'hétéronomie en fréquentant et en se complaisant dans les salons, Baudelaire ne fit aucun compromis avec les classes et groupes dominants de l'époque afin de jouir d'une totale liberté artistique.

étroitement aux structures sociales faisant en sorte que le rapport à ceux-ci est perçu et vécu comme des données de la nature –, il révèle la vérité objective de la soumission inconsciente, fossilisée, immédiate et généralisée de toute la communauté des littérateurs envers la hiérarchie des instances de légitimité et plus spécifiquement l'autorité culturelle prééminente de l'Académie française (Bourdieu, 1992 : 95). En apparence, Baudelaire affirme son droit à la consécration officielle en s'appuyant sur une reconnaissance acquise dans les cercles ésotériques de l'avant-garde. Or, considérant que cette institution est, selon son appréciation, discréditée, les intérêts de l'artiste bohémien se situent sur un autre plan (Bourdieu, 1992 : 96). Son désir est moins d'accéder à des honneurs que de montrer, à toute l'avant-garde, l'incapacité de cette instance à le reconnaître en déclarant le devoir pesant sur les nouveaux détenteurs de la légitimité de faire table rase de l'ordre ancien qui excommunie systématiquement les initiatives de l'avant-garde. De ce fait, il contraint ses pairs, encore ahurés par sa candidature, à admettre qu'ils reconnaissent encore et plus qu'ils ne le croient, l'orthodoxie littéraire, une épave pour Baudelaire (Bourdieu, 1992 : 96).

Outre la prise de conscience générée par cet acte bravant les conventions à l'ordre du jour, l'auteur des *Fleurs du Mal* a le mérite d'instituer la coupure entre l'édition marchande (représenté par Hachette, Lévy ou Larousse) et l'édition d'avant-garde (Bourdieu, 1992 : 102). La distance s'élargit entre l'artiste bohème et l'artiste bourgeois, de plus en plus éloignés, différenciés et irréductibles l'un de l'autre. Ainsi, en nouant des relations avec Poulet-Malassis, éditeur avant-gardiste, il contribue à instaurer un champ des éditeurs homologues à celui des littérateurs et, par le fait même, à établir un pont entre l'écrivain de combat et l'éditeur. Ce dernier, malgré sa position dominée dans le champ des instances de consécration, est prêt à tout risquer : rappelons-nous que Poulet-Malassis fut sévèrement condamné pour la parution des *Fleurs du Mal* et contraint d'émigrer pour éviter les foudres du ministère d'État (Bourdieu, 1992 : 102). Cet éditeur hardi vécut la banqueroute et fut emprisonné pour

dette parce qu'il a osé publier toute l'avant-garde poétique, notamment Baudelaire, Banville, Gautier et Leconte de Lisle (Bourdieu, 1992 : 79).

Baudelaire, cet être saturnien condamné à errer dans les marges, réussit également le tour de force de déposséder le critique d'art de son rôle traditionnel d'arbitre, et ce, en décriant l'incompétence et l'incompréhension du *lectore* qui prétend octroyer des verdicts aux créations de l'*auctor*. Il exige, notamment, que le critique s'assujettisse à l'œuvre pour décrypter le mystère et l'intention profonde du créateur (Bourdieu, 1992 : 103). Seule la critique des pairs compte dans cet univers régi par la concurrence entre les *créateurs-prophètes*. Le champ littéraire se ferme sur lui-même.

Le titre de *héros-fondateur* revient à ce prophète iconoclaste parce qu'il a su élaborer une vision prophétique de ce que sera le champ littéraire. Ainsi, boudant le décret du 12 octobre 1851 qui encourage les auteurs de pièces à orienter leurs scénarios d'après une perspective éducative et moralisante, il écrit : « Il y a dans un prix officiel quelque chose qui brise l'homme et l'humanité, et offusque la pudeur et la valeur [...] Quand(sic) aux écrivains, leur prix est dans l'estime de leurs égaux et dans la caisse des libraires » (Cité par Bourdieu, 1992 : 101). Et le 31 janvier 1862 il écrit à Flaubert : « 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? » (Cité par Bourdieu, 1992 : 96). Désormais, nul ne pourra bénéficier des profits symboliques que confère le statut d'écrivain d'avant-garde sans adhérer aux normes cardinales du champ que sont l'indifférence aux honneurs, les refus des compromissions, le déni des injonctions de la morale et de la politique et la reconnaissance de la critique des *alter ego*, seul moyen d'accumuler le capital spécifique nécessaire pour jouir d'un certain prestige auprès des écrivains reconnus par les écrivains. À mesure que le champ se bâtit des remparts pour prévenir l'ingérence externe – c'est-à-dire les menaces de subordination –, la frontière devient de plus en plus étanche et visible entre les producteurs hétéronomes et autonomes

(Bourdieu, 1991 : 5). Un écrivain est qualifié d'hétéronome lorsqu'il a pour base de légitimité un champ extérieur au champ littéraire et lorsqu'il est privé simultanément de la reconnaissance des écrivains reconnus et légitimes dans le champ de production culturelle. Parce qu'ils prônent des valeurs et des normes étrangères aux règles immanentes du champ, comme le succès commercial ou la conformité aux valeurs ambiantes des classes possédantes, ses producteurs sont exclus par les détenteurs de la légitimité culturelle (Bourdieu, 1991 : 5). Leurs entreprises, sans valeur aux yeux de l'avant-garde (celles des écrivains-journalistes, par exemple) menace potentiellement l'autonomie du champ puisqu'ils sont des agents de l'hétéronomie du champ littéraire envers le champ du pouvoir. Les écrivains autonomes, quant à eux, sont de « vrais » écrivains reconnus par d'autres « vrais » écrivains. Étant les forces vives du champ littéraire, leur mission à terme est d'arracher le monde artistique des pressions et des demandes externes, et ce, soient par des actes de transgressions créatrices, soient par des alliances avec des éditeurs généreux. Réunissant les adeptes du culte de la forme artistique et n'ayant pour client que leur plus proche concurrent, ils représentent l'*avant-garde artistique* (Bourdieu, 1992 : 301).

### 2.3 DE LA RÉVOLUTION SYMBOLIQUE. L'ASCENSION DES TENANTS DE L'« ART POUR L'ART »

La révolution symbolique est une révolution *sui generis* du fait qu'elle ne touche pas *a priori* et directement l'organisation matérielle d'une société déterminée, mais du fait qu'elle affecte, de manière irréversible et dramatique, les structures mentales à un tel point que s'ensuivent à coup sûr des transformations drastiques sur le plan des rapports de force. La révolution s'accélère avec les coups d'éclat de Baudelaire, mais elle reste encore inachevée si les tenants de l'« art pour l'art » n'imposent pas leur *nomos* auprès des écrivains bourgeois et des intellectuels *prolétaroïdes* (Bourdieu, 1992 : 114). Mais avant de traiter spécifiquement de la position de l'« art pour l'art »,

brossons le tableau général des positions établies, esquissées implicitement ci-haut, dans le champ littéraire. De cette façon, nous pourrions saisir la particularité des partisans de l'art pur, en définissant d'abord ce qu'ils ne sont pas.

Pour qu'une position puisse s'enraciner et avoir droit de cité dans un champ donné, elle doit correspondre à une position équivalente dans le champ des classes sociales, et ce, en vertu du principe de l'homologie structurale (Bourdieu, 1992 : 231). C'est le cas de l'« art bourgeois » dont les artistes sont l'écho des fractions dominantes de la classe dominante, et ce, autant par leur mode de penser que leur système de valeurs ou leur style de vie. Ce n'est pas le fruit du hasard si ce type d'écrivain investit son talent dans la composition de pièces de théâtre. Originaire de la classe dominante, sa production est prédisposée à être consommée et appréciée exclusivement par un public bourgeois assez pourvu en capital économique pour assister à des représentations. Ainsi, les créateurs de pièces bourgeoises tirent autant de profit économique que symbolique, car, d'une part, le théâtre leur assure de juteux bénéfices et, d'autre part, ils jouissent de la consécration offerte par l'Académie française (Bourdieu, 1992 : 108). Prenons l'exemple d'Émile Augier et d'Octave Feuillet dont les œuvres ont fortement contribué à la diffusion de la morale conservatrice. Augier, pour sa part, entreprenait de tirer à boulet rouge sur le romantisme avec la mise sur pied de la pièce *Gabrielle* qui s'est révélé être une tentative de restauration de l'art « sain et honnête » :

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 (Bourdieu, 1992 : 108).

De son côté, Octave Feuillet, soumet un romantisme édulcoré aux valeurs et normes maîtresses de la bourgeoisie comme l'apologie du mariage, l'éducation

classique des enfants et la bonne gestion des propriétés. La littérature, pour un écrivain bourgeois consacré, a le devoir de soutenir la morale ainsi que de se dresser contre les errements de ceux qui prétendent que l'art ne doit rien à personne comme en témoigne cet extrait tiré du *Fils naturel* de Dumas fils : « 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 » (Cité par Bourdieu, 1992 : 109).

Occupant la position de l'« art social » ou l'« art réaliste », les écrivains *prolétariques* forment le second et dernier pôle établi du champ littéraire. Provenant de milieux populaires et provinciaux, leurs œuvres sont bien entendu dédiées aux classes populaires : parmi eux, soulignons des artistes, représentant de la « seconde bohème », telle que Murger dont le père était concierge tailleurs et Champfleury qui était fils d'un secrétaire de mairie à Laon (Bourdieu, 1992 : 111). Primant une ligne de conduite militante, ils promeuvent une littérature engagée auprès des couches sociales paupérisées. Pour eux, l'écriture est un sport de combat dans l'arène politique (Bourdieu, 1992 : 109). Selon l'auteur des *Règles de l'art*, s'ils sont si enclins à se définir comme des écrivains militants ayant pour mission de libérer les masses opprimées des élites opprimantes, c'est parce qu'ils confondent en fait le champ politique et le champ littéraire (1992 : 135)<sup>19</sup>. De ce fait, en important des manières de raisonner et d'agir qui sont rattachées au monde politique, ils sont disposés à percevoir le littéraire comme un activiste qui prend position dans une lutte politique et l'activité littéraire comme une entreprise collective, fondée sur des assemblées régulières, des mots d'ordre et une ligne de parti (Bourdieu, 1992 : 135).

Les apôtres de l'« art social » s'éloignent, quant à eux, des artistes bourgeois du fait qu'ils fréquentent les cafés et les brasseries, lieux de sociabilité dont l'ambiance est diamétralement opposée à celle que l'on retrouve dans les salons. En ces lieux y règne un esprit de camaraderie où l'on s'adonne à des débats théoriques enflammés

---

<sup>19</sup> Selon Bourdieu, l'indifférenciation du champ politique et du champ littéraire est la définition stricte de l'art social (1992 : 135).

sur des thèmes artistiques, littéraires et politiques. Ces endroits sont des terrains propices au lyrisme intellectuel, au déchaînement des passions, ainsi que des occasions de rencontres hasardeuses entre les jeunes auteurs, littérateurs ou étudiants et, ce faisant, ils contrastent avec les salons, lieux régis par la sélection des membres et n'ouvrant ses portes qu'à une caste d'artistes (Bourdieu, 1992 : 110). Ainsi, ils sont séparés de l'« art bourgeois » non seulement par l'origine sociale, le public visé et le type d'œuvre, mais également par les lieux de fréquentations : la frontière symbolique est bouclée entre le milieu des auteurs « patriciens » de celui des auteurs « plébéiens ». Ils occupent chacun les deux pôles ayant droit de citer dans le champ. Mais cet ordre des choses est en train de se lézarder.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, l'orage gronde au sein des cercles littéraires français. En effet, à cette époque tumultueuse, l'état du champ littéraire, structuré autour de ces deux pôles, est sur le point d'être balayé par une troisième voie en ascension : les tenants de l'« art pour l'art » s'efforcent à cette époque de redéfinir les règles proprement littéraires. Les partisans de l'art pur, issu de la « bohème dorée », feront voler en éclat les pesanteurs de la subordination structurale qui maintenaient jusqu'alors la forte dépendance de la société des artistes envers l'État et le marché. La révolution se met en marche grâce aux efforts de cette fraction d'écrivains armée d'une hardiesse et d'un capital symbolique suffisant pour se dresser contre tout l'ordre littéraire établi. Toutefois, ces *héros-fondateurs* ne peuvent parvenir à leur fin sans le détachement esthétique, « véritable principe de la révolution symbolique », selon Bourdieu, c'est-à-dire la propension chez eux à vouer un culte à l'art en lui-même et pour lui-même au détriment de toutes autres valeurs (1992, 113).

Cependant, un problème de taille persiste. Parce qu'elle n'a pas d'ancienneté dans le champ littéraire et demeurant dépourvue de tout équivalent dans le champ des classes sociales, la position de l'« art pour l'art » reste une position à faire de toutes pièces (Bourdieu, 1992 : 114). Or, elle ne devrait pas exister sociologiquement puisqu'une telle position comprenant une catégorie spécifique de producteurs se doit,

pour être tenue, de corresponde avec une position similaire dans l'espace des consommateurs, composés par des membres détenant les structures mentales ajustées pour adhérer et savourer des biens symboliques eux-mêmes adaptés aux goûts du public convoité. En ce sens, le fait que les écrivains *prolétaroïdes* destinent leurs produits culturels aux dominés n'est pas le produit direct d'une solidarité ayant pour principe explicatif une origine sociale commune (populaire et provinciale), bien qu'elle compte dans l'analyse (Bourdieu, 1992 : 111). L'alliance tacite entre l'artiste militant et les couches sociales précarisées s'explique complètement par le fait qu'ils occupent des positions dominées dans leur champ respectif ce qui implique évidemment une correspondance avec l'héritage de la famille et le milieu social de chacun. Bien qu'il existe à l'état potentiel dans la structure des positions établies du champ, le statut ontologique de l'« art pour l'art » n'est pas consolidé pour l'heure. Il pourrait bénéficier de la pleine existence c'est-à-dire de la pleine reconnaissance, si ceux qui désirent l'occuper entreprennent de refonder le champ dans lequel il pourrait trouver place, et ce, en réaménageant non seulement la structure des positions, mais également l'ordre hiérarchique de ces dernières (Bourdieu, 1992 : 114).

Mais comment font-ils pour instituer une fois pour toutes la troisième option littéraire? Pour établir définitivement la position de l'« art pour l'art », les partisans de l'art pur doivent inventer l'« écrivain moderne professionnel », ce nouveau personnage social qui se consacre entièrement et exclusivement à son travail de littérateur; en outre, insensible aux projets politiques et aux prescriptions de la morale, la seule ligne de conduite qu'il adopte lui est dictée par les règles de son art (Bourdieu, 1992 : 115). Ce faisant il est le porteur et le messager des normes désormais en vigueur dans le champ. Né par nécessité ontologique au sein d'une société des artistes agitées, l'artiste professionnel, cette figure représentative de l'« art pour l'art », s'oppose constamment, afin de fonder et refonder son être irréductible, à la fois au conformisme moral de l'« art bourgeois » et à la complaisance éthique des

adeptes de l'« art social » qui vante les vertus supérieures des masses opprimées (Bourdieu, 1992 : 113-114).

### 2.3.1 FLAUBERT : L'ALCHIMISTE

Aussi, Bourdieu insiste sur la contribution salvatrice du romancier Flaubert dans la fondation du champ. Nous connaissons les prouesses de Baudelaire et la place déterminante que lui accorde le sociologue dans le processus de création de l'ordre littéraire. Les ondes de choc que provoqua sa candidature à l'Académie française, les effets irréversibles que causa son alliance avec l'éditeur Poulet-Malassis et tout cela couronnée par la chute du critique d'art ont fait de lui un pionnier dans le monde littéraire au sens où son entreprise donnait un sérieux coup de barre au procès d'autonomisation. Nous savons de même que l'auteur des *Fleurs du Mal* produisit une rupture héroïque en défiant les autorités culturelles de l'heure, puis en refusant toutes formes de compromissions dispensées par les tenancières de salons, l'État impérial et les propriétaires de la presse : cette attitude contrastait d'ailleurs avec celle de ses collègues écrivains qui acceptaient sans difficulté les honneurs attribués par des instances de légitimité extra-littéraire. Toutefois, bien qu'éclatant, ses exploits ne suffisent pas à eux seuls pour nous faire entrer dans une nouvelle ère de l'histoire de la littérature. Car si avec Baudelaire la grande révolution artistique s'accélérait brusquement, elle ne peut se confirmer sans l'apport de Flaubert qui produit le dernier acte de la longue marche des artistes vers l'autonomie.

Par quelles manœuvres réussit-il à annoncer l'aube du champ littéraire, parachevant la révolution symbolique et, dans le même temps, la mise en place définitive de la position de l'« art pour l'art »? Les réalisations de Flaubert se déploient sur trois plans. En premier lieu, l'auteur de *Madame Bovary* remet en question les formes de pensées établies qui apparaissent si familières aux artistes qu'ils se présentent à leurs yeux comme des décrets de la nature. Il existe une entente

tacite chez les artistes selon laquelle il est interdit de mixer les genres parce qu'ils se réfèrent à des ordres de significations distincts. Ainsi, un artiste dont les principes de perception et d'appréciation sont ajustés aux structures du champ littéraire n'oserait sciemment associer de la poésie à de la prose et encore moins du lyrisme à de la vulgarité (Bourdieu, 1992 : 141). Et pourtant, faisant fi des conventions en vigueur, Flaubert n'a pas hésité dans *Madame Bovary* à écrire la vie ordinaire comme on écrit l'épopée ou de grandes histoires épiques, appliquant de cette façon la poésie au prosaïque (Bourdieu, 1992 : 142). Sans doute son entreprise de mélanger les genres en conciliant les contraires n'aurait eu le succès qu'elle a connu si elle n'était guidée par son programme esthétique de « bien écrire le médiocre » : ce projet littéraire de Flaubert consistait, à traiter de sujets reconnus comme vulgaires et *ipso facto* indignes de faire l'objet d'une œuvre d'art, mais d'en traiter avec les plus hautes exigences de styles et de formes. D'ailleurs, le fait qu'il préférait se saisir de matières prosaïques pour écrire des romans peut s'expliquer par le double refus de se ranger, d'une part, parmi les artistes militants soucieux de prosélytisme politique et, de l'autre, les artistes exaltant le sentimentalisme romantique, ces derniers restant conformes à la règle qui délimitait les deux mondes séparés de la poésie et de la prose. Le choix de prendre des thèmes puisés dans la vie quotidienne se comprend, en outre, par le fait que le romancier avait un penchant prononcé pour l'impassibilité, l'exactitude plastique et l'amour de l'érudition (Bourdieu, 1992 : 146). En conséquence, parce qu'il était animé par la « neutralité axiologique » du regard scientifique découlant de sa passion pour les savoirs érudits, les objets les plus banals se prêtaient bien aux goûts et intérêts de l'écrivain dont le travail se réduisait à mettre en scène, à travers des textes romancés, des événements ordinaires, mais relatés en respectant scrupuleusement, à la manière des savants, les plus hautes exigences de la discipline littéraire.

En second lieu, Flaubert inscrit son œuvre dans l'histoire de la littérature, anoblissant du même coup le genre romanesque<sup>20</sup>. Si le roman flaubertien est un produit symbolique unique en son genre et s'il revêt un aspect discordant lorsqu'on le place face à ses contemporains c'est parce qu'il entre en dialogue au moins négativement avec l'ensemble des œuvres pertinentes c'est-à-dire l'ensemble du monde littéraire dans lequel il est inscrit (Bourdieu, 1992 : 145). C'est par exemple avec *L'Éducation sentimentale*, le livre le plus achevé de cette confrontation avec la totalité des prises de position pertinentes, que le littérateur entre dans l'histoire de la littérature (Bourdieu, 1992 : 148). Il est vrai qu'il est question dans ce roman des concurrents de Flaubert (par exemple, Murger et Champfleury); cependant, Bourdieu persiste surtout à souligner le rôle spécifique qu'a joué la référence à Balzac dans son œuvre et au-delà de son œuvre dans le processus de constitution du champ littéraire. En se référant au père fondateur du roman, il montre beaucoup d'égard envers lui, tout en se gardant de s'en faire le successeur ou l'épigone. Plus précisément, nous dit le penseur français, loin de s'approprier le style balzacien, l'écrivain emprunte ses thèmes en prenant soin d'en épurer toute sa signature, démontrant ainsi qu'il est pensable de faire un roman sans faire du Balzac (Bourdieu, 1992 : 149). En quelque sorte, la référence à Balzac représentait pour Flaubert le point de départ afin de se tailler une place dans l'histoire de la littérature. Lorsque Flaubert invoque les acquis de l'histoire du champ en citant des classiques tels que Cervantès, Balzac et Musset il s'inscrit *de facto* dans l'histoire du champ et contribue par la même occasion à révolutionner l'univers littéraire, cette transformation radicale « prenant la forme d'un retour aux sources, à la pureté des origines » (Bourdieu, 1992 : 149).

Et enfin dernière manœuvre que l'on impute à Flaubert et, dans une certaine mesure, à Baudelaire: la mise en œuvre de la révolution esthétique, dernière pierre

---

<sup>20</sup> Flaubert a dut surmonter la difficulté *a priori* que le roman était un genre considéré comme inférieur. Certes, le roman soulève Bourdieu « était perçu comme un genre inférieur ou mieux, pour parler comme Baudelaire, « un genre roturier », « un genre bâtard », malgré le prestige reconnu à Balzac qui, d'ailleurs, n'aimait guère lui-même à définir ses œuvres comme des romans » (1992 : 132).

posée du processus révolutionnaire. Au moment où le champ littéraire est occupé par les deux positions de l'art bourgeois et de l'art social, la prose et la poésie, ce qui revient à nommer dans l'ordre les thèmes ordinaires et les thèmes nobles, sont des genres dissociés et perméables l'un de l'autre. Les thèmes vulgaires et triviaux, par exemple ceux qui relatent la vie de héros au caractère fruste et s'habillant mal ne devraient pas faire l'objet d'une œuvre d'art (Bourdieu, 1992 : 155). Enfin dans l'ordre littéraire, l'art et la morale sont indissociables ce qui implique, spécialement pour les écrivains bourgeois, que l'art est la servante de la morale et qu'en conséquence tous les sujets licencieux et sordides sont proscrits; quant aux sujets médiocres, ils n'ont pas de raison d'être dans le monde littéraire, et ce, parce qu'on ne peut en tirer une quelconque leçon de vie. Et puisque l'art est sommé de rendre des comptes à la morale (cela vaut autant pour l'art bourgeois que pour l'art social), toutes œuvres se doivent, en guise de finalité, de promouvoir une vision du monde qui, sous forme de jugements de prescriptions, fait office de guide spirituel. Cela dit, on entrevoit le conflit qui fera rage entre ceux qui préconisent une conception moralisante de l'art, qu'elle soit conservatrice ou progressiste, et ceux qui défendent une littérature épurée de toutes questions éthiques.

Dans les *Règles de l'art*, lorsque Bourdieu parle de révolution esthétique, il se réfère au grand projet des partisans de l'« art pur » d'inventer une esthétique « pure » désormais praticable en raison de la séparation entre l'art et la morale engendré par le détachement esthète (Bourdieu, 1992 : 161). Dans la conscience de l'avant-garde littéraire, l'esthétique « pure » infère à une littérature détachée de la normativité en se donnant pour seule norme le respect absolu des exigences de la forme et du style. Ainsi, une littérature fondée sur une telle démarche ne pourrait coexister sans heurt avec le modèle artistique qui régnait jusqu'à ce jour, notamment, en ce qui a trait aux responsabilités éthiques de l'auteur. Qu'en est-il exactement de la révolution esthétique? Pour répondre à cette interrogation, nous devons montrer en quoi consiste le travail littéraire spécifique de Baudelaire et surtout de Flaubert.

L'offensive menée par Flaubert pointe justement l'axiome interdisant de romancer les sujets médiocres, vulgaires ou banals. De fait, non seulement Flaubert remet en cause les manières de faire et de penser la littérature, mais, en outre, il contribue à imposer cette nouvelle nécessité selon laquelle tout sujet mérite d'être romancé. Certes, il reste insuffisant de réhabiliter ou de déclarer beau ce qui fut naguère disgracieux aux yeux des censeurs de l'esthétisme officiel. Car, pour convertir la « médiocrité » en chef d'œuvre, il faut affirmer le pouvoir propre de l'art « de tout constituer par la vertu de la forme » (Bourdieu, 1992 : 156). Autrement dit, c'est en activant le pouvoir de transfiguration de l'art qui trouve sa source dans le travail de l'écriture que l'auteur de *Madame Bovary* peut sublimer n'importe quelles thématiques, du plus scabreux aux plus insignifiants en passant par le plus vulgaire, en créations artistiques. Affichant une totale indifférence vis-à-vis le sujet comme tel et convaincu de l'illégitimité des taxinomies officielles qui classifient sans appel d'un côté, les sujets « beaux » et de l'autre les sujets « infectes », Flaubert argue que les notions de bons et de mauvais sont sans pertinences puisqu'en fait le style lui-même devient une façon d'appréhender le monde (Bourdieu, 1992 : 156). C'est la raison pour laquelle le romancier, écrit Bourdieu, « 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 nombre » (1992 : 155). Transgressant la norme dictant une stricte séparation entre le vulgaire et le noble, il ne se prive pas dans son œuvre à subordonner « l'intérêt littéral et littéraire pour le sujet à l'intérêt pour la représentation » et non plus de sacrifier « la sensualité ou la sentimentalité à la sensibilité au médium littéraire » (Bourdieu, 1992 : 155).

Dans le même esprit, la poésie de Baudelaire exprime la volonté d'un artiste fermement déterminé à unir les symboles antinomiques par le « travail pur sur la forme pure » (Bourdieu, 1992 : 157). À ce propos, le sociologue parle, pour ces deux auteurs, de *formalisme réalisme* dont le programme esthétique vise la « conciliation de possibles indûment séparés par la représentation dominante de l'art » (1992 :

157)<sup>21</sup>. Le prophète iconoclaste ambitionne ainsi de relier les contraires, et ce, en liquidant les distinctions, entre la forme et le fond, d'une part, et de l'autre entre le style et la forme (Bourdieu, 1992 : 157). L'auteur des *Fleurs du mal* ne s'arrête pas là, car, en fait, il exhorte à la communauté des poètes d'intégrer, écrit Bourdieu « l'esprit et l'univers comme un réservoir de symbole dont le langage peut ressaisir le sens caché en puisant dans l'inépuisable fond de l'universelle analogie » (1992 : 157). Repensant toute la tradition littéraire pluriséculaire, Baudelaire revendique le droit de tout associer par le jeu des analogies. Pour lui, la finalité de son projet n'est pas tant de chahuter les structures mentales ou de réveiller les consciences qui sommeillent que de confédérer en un seul bloc la chaîne quasi-infinie des symboles, et ce, par le moyen du jeu des équivalences combiné au pouvoir de l'imagination et des possibilités insoupçonnées du langage. Parallèlement, c'est au nom de l'esthétisme pur qu'il peut tenir la position de l'« art pour l'art » en se braquant à la fois contre le « lyrisme sentimental du romantisme [...] qui conçoit la poésie comme l'expression raffinée des sentiments » et contre « l'objectivisme pictural et descriptif de Gautier et du Parnasse qui renonce à la recherche d'une pénétration réciproque de l'esprit et de la nature » (Bourdieu, 1992 : 158). Étant contre l'un et l'autre, l'iconoclaste s'efforce tout de même de les réunir : ainsi, il préconisera un « mysticisme de la sensation élargie par le jeu du langage » (Bourdieu, 1992 : 158). Il trouva le moyen, de cette façon, d'unir ces deux perspectives antagoniques sans passer par le sacrifice du lyrisme ou du travail sur la forme qu'induit l'objectivisme, le but étant toujours de concilier l'inconciliable. Prenant le contre-pied de ses concurrents, tout conformiste et cloisonné qu'ils sont, ils se donnent le droit d'explorer toutes les formes d'associations et d'arrangements possibles entre les nombreuses significations existantes, l'unique restriction étant celle commandée par les limites du langage écrit. Si le poète maudit et l'auteur de *Madame Bovary* peuvent affirmer le pouvoir quasi-

---

<sup>21</sup> Nous aborderons plus loin l'effet déterminant du « travail pur sur la forme pure ». Pour l'instant, il suffira de dire qu'elle envoie à la semi-révolution esthétique entamée antérieurement par le réalisme, mais avortée par ces mêmes romanciers réalistes.

illimité de l'art de façonner en objet transfiguré n'importe quelle réalité de l'univers, c'est parce qu'ils possèdent la maîtrise du travail de l'écriture.

Par-delà qu'elle trouve ses armes dans les pouvoirs intrinsèques de l'art pur, que cherche-t-elle à surpasser? Cette question renferme bien entendu l'idée en arrière-plan qu'il y a eu des précurseurs à la révolution symbolique. Les auteurs réalistes annoncèrent de fait le prologue du virage esthétique. Et bien qu'on ignore exactement en quoi le réalisme fut révolutionnaire, hormis le fait que ces auteurs furent les premiers à s'intéresser à des sujets « médiocres », on connaît du moins les raisons de son échec. Ainsi, malgré la dissonance qu'il fait montre (par exemple: Murger présente des « héros qui s'habillent mal, parlent irrespectueusement de tout et ignorent les convenances » (Bourdieu, 1992 : 155), le réalisme ne met pas en doute le mariage tacite entre les valeurs esthétiques et les valeurs morales, ce que s'attèleront à faire les tenants de l'« art pour l'art » rejetant en bloc ce mode de pensée doxique consistant à faire de la littérature l'auxiliaire d'un système de valeurs transcendant. L'intellectuel français nous rappelle, de même, que l'union entre l'art et la morale a été érigée en théorie par Victor Cousin et qu'en conséquence elle présidait aux humeurs de la critique notamment lorsqu'elle condamnait une pièce de théâtre, un roman ou un poème pour son indifférence cynique ou s'on affront à la morale (1992 : 154). De plus, si le réalisme met en doute le *statu quo* de la hiérarchie des sujets desdits « bons » ou « mauvais » c'est uniquement pour inverser les termes dans un but de revanche et non pour le supprimer afin de reconstruire à neuf l'édifice de la littérature (Bourdieu, 1992 : 154). Mais en quoi précisément les partisans de l'art pur, et spécialement Flaubert – le véritable héros à qui revient le mérite d'achever la révolution –, ont-ils dépassé le réalisme? Les effets déterminants du travail de l'écriture ne se réduisent pas, en fait, à la sublimation de la vie ordinaire. Le travail sur la forme pure donne naissance au réel dans sa plénitude. Ainsi, ne pouvant se réduire qu'à une stricte exécution mettant en forme une idée préexistante, elle constitue une recherche sérieuse visant à construire les conditions de production de

l'apparition de l'idée mettant en relief le réel lui-même (1992 : 158). Corollairement, tout lecteur osant se frotter à la prose flaubertienne se risque à une « expérience intensifiée du réel » (Bourdieu, 1992 : 159). L'amplification de l'effet de réel contraint ainsi le destinataire à s'arrêter sur la structure du texte afin d'y percevoir une représentation intensifiée du réel. On peut d'ailleurs mesurer l'ampleur de la réaction que suscite ce type d'écriture, par exemple, à travers les commentaires de la critique littéraire d'Henry Denys :

Il contient des pages éblouissantes d'audaces 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 les 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 (cité par Bourdieu, 1992 : 159).

Les écrits de Flaubert, puisqu'ils réussissent à capter l'attention du lecteur sur une représentation décuplée de la réalité au sens où cette dernière, médiatisée par l'écriture, devient plus réelle que réelle, suscitent l'indignation plus que l'admiration de la critique pourtant très généreuse en ce qui a trait aux ouvrages dépouillés de la magie évocatrice du travail sur la langue (Bourdieu, 1992, 160). Le romancier surpasse les réalistes par sa maîtrise de l'écriture génératrice de l'hyper-réalité. Mais s'il parvient à achever la révolution c'est parce qu'il tranche, une fois pour toutes, les liens de solidarité entre l'art et la morale, d'un côté, et de l'autre parce qu'il affirme le droit inconditionnel de l'écrivain de parler de tout et de réunir tous les thèmes dans un seul et même ouvrage, qu'ils soient « nobles » ou « vulgaires », faisant, de cette manière, table rase des hiérarchies établies par l'esthétisme littéraire dominant en produisant une sorte de syncrétisme artistique. En ce sens, on pourrait avancer l'hypothèse en s'inspirant du sociologue italien Alberoni que la révolution, à l'instar de l'« amour naissant », « sépare ce qui était uni et unit ce qui était séparé » (1981 :

31)<sup>22</sup>. Et de fait il est vrai qu'en recréant le champ littéraire, les *héros-fondateurs* séparaient qui étaient unis (l'art et la morale) et unissaient ce qui étaient séparés (les sujets « bon » et les sujets « médiocres »).

Il est clair que la grande révolution artistique ne peut reposer sur les artistes dominants qui ne peuvent pas ne pas applaudir l'ordre qui les consacre, mais il n'est pas moins faux qu'elle incomberait aux artistes dominés que leurs conditions précaires et leurs dispositions entraînent le plus souvent à une pratique routinière de la littérature. De fait, les dominés fournissent autant d'êtres dévoués pour embrasser la cause des iconoclastes que pour adhérer au programme de conservation de la grande tradition (Bourdieu, 1992 : 163). La grande révolution symbolique est plutôt le fait de ces *êtres bâtards et inclassables* que leurs dispositions aristocratiques amènent à entretenir une impatience aiguë envers les limites sociales et esthétiques de la pratique littéraire, ainsi qu'une « intolérance hautaine, dira Bourdieu, de toutes les compromissions avec le siècle » (1992 : 163). Bref, c'est l'ensemble de la pratique littéraire de Flaubert qui annonce le crépuscule de cette structure bipolaire (art bourgeois et art social) au profit d'une structure tripolaire que domineront dorénavant les tenants de l'« art pour l'art ». Au moment où le camp de l'hétérodoxie s'impose comme la fraction hégémonique de l'ordre littéraire, les partisans de l'« art pur » – bien qu'ils soient toujours sous l'emprise relative des nécessités du champ englobant du pouvoir –, réussissent le tour de force de subordonnée le principe de hiérarchisation externe (principe de l'hétéronomie) au principe de hiérarchisation interne (principe de l'autonomie), renforçant, par la même occasion, l'autonomie du champ de productions culturelles. Plus spécifiquement, c'est parce que le champ littéraire est présidé par le principe d'autonomie, c'est-à-dire le principe qui impose l'obéissance aux normes spécifiques du champ et qui met au-devant de la scène les valeurs maîtresses du clan de l'« art pour l'art » (refus des gratifications mondaines,

---

<sup>22</sup> Cette proposition tirée du livre *Le choc amoureux* pourrait en toute légitimité s'appliquer aux révolutions, dans le cas qui nous intéresse, mais nous tenons à préciser qu'Alberoni la conçut pour une tout autre fin : analyser l'« amour naissant ».

des décrets de la morale et de la politique et culte de l'« art pour l'art »), qu'il peut jouir d'une grande autonomie (Bourdieu, 1992 : 301-302). Dès lors, on peut comprendre la mauvaise presse des artistes bourgeois dans le monde des artistes, étant donné qu'ils représentent la figure de l'hétéronomie c'est-à-dire de la dépendance envers les demandes du grand public (les bourgeois philistins).

Désormais, nul ne pourra ignorer les règles fondamentales du champ qui est d'autant plus indépendant désormais qu'il ne nécessite que rarement, pour se faire obéir, des interventions pratiquées par des pères fondateurs. Étonnamment nous dit Bourdieu, c'est le travail même des *créateurs-prophètes* qui ont rendu caducs les actes de *transgression créatrice* qui qualifiait l'héroïsme des premiers temps (1992 : 103). Dans un champ ayant atteint une haute autonomie (c'est-à-dire une grande autorité faisant en sorte que tous les membres subissent les injonctions spécifiques du champ) ce sont les mécanismes de la concurrence qui prescrivent la bonne conduite des littérateurs assurant du même coup l'intégrité du champ : quiconque aspire à devenir écrivain doit s'abstenir de monnayer son art ou d'en faire une mission civilisatrice. Si, par malheur, un artiste commet l'impair de faire fi de la règle en vigueur, il est aussitôt frappé d'une répression symbolique prenant la forme d'une remise à l'ordre dispensée par les ténors du champ et par tous ceux qui adhèrent à la doxa du champ<sup>23</sup>.

Nous ne suggérons pas toutefois que l'argent n'a pas son mot à dire dans l'activité artistique, car n'oublions pas, comme l'a justement dit Zola que l'argent a libéré l'art en libérant l'écrivain des nécessités matérielles (cité par Bourdieu, 1992 : 136). Et de fait, un artiste dit « indépendant » doit jouir de conditions matérielles adéquates s'il désire au moins conserver le caractère autonome et inaliénable de son

---

<sup>23</sup> Soulignons que ces rappels à l'ordre sont le produit direct de la loi fondamentale du champ, l'anomie qui consiste en la pure concurrence entre les créateurs-prophètes : ceux-ci étant le tribunal de première et de dernière instance pour octroyer des verdicts aux œuvres.

art et éviter, par la même occasion, la tentation gênante des gratifications mondaines qu'offrent les mécènes, les pouvoirs publics et les philistins bourgeois.

On remarquera ici qu'il n'existe sans doute pas de meilleure preuve de l'efficacité de cette répression symbolique que la reconnaissance des auteurs reconnus *a priori* pour leur soumission directe aux exigences externes. En fait, tout se passe comme si, ces auteurs, le plus souvent proches du pouvoir, faisait montre d'une certaine distance vis-à-vis les valeurs dominantes dans le but d'honorer leur statut d'écrivain. Sur ce plan, les écrivains bourgeois fournissent de lumineux exemples de subordination à la règle. Ainsi, malgré leurs dispositions bourgeoises, ces derniers ne peuvent contourner le fait incontournable qu'un écrivain digne de l'être doit au minimum démontrer son indépendance d'esprit et montrer qu'il n'est plus désormais au service des goûts et valeurs des puissants. C'est pourquoi leurs pièces de théâtre – par-delà du fait qu'elles poursuivent leurs louanges envers la morale conservatrice – proposent une critique corrosive du bourgeois qui se nourrit de la satire à l'endroit de hautes personnalités de la cour et de la grande bourgeoisie impériales (Bourdieu, 1992 : 105). Pensons notamment à Ponsard, un auteur pourtant reconnu pour s'être fait la bête noire du romantisme naissant et qui, pour ce faire, prit la tête de l'« École du bon sens » (Bourdieu, 1992 : 105). Mais, faisant volte-face, l'auteur de la *Lucrèce* ouvre le feu sur le bourgeois en dévoilant le côté sombre de l'argent : dans l'*Honneur* et l'*Argent*, deux pièces consacrées à la critique, il jette la pierre sur ceux qui se complaisent dans des richesses malhonnêtement acquises au détriment d'une honnête pauvreté, montrant par là la supériorité des humbles sur les ambitieux. Sans oublier Augier, ce grand bourgeois de la ville Lumière, connu avec *Gabrielle* pour ses opinions pro-bourgeoises, sera celui qui dénoncera avec vigueur la corruption induite par les effets maléfiques de la course à l'argent. C'est ainsi que 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 » (Bourdieu, 1992 : 106). Puis, dans *Les Effrontés*, *Le Fils de Giboyer* et *Lions et Renards* il traîne dans la

boue les hommes d'affaires imbus d'une déloyauté exemplaire qui exploite le journalisme et fustige le succès des effrontés sans scrupules (Bourdieu, 1992 : 106).

On observera à l'inverse que si l'autonomie du champ peut se mesurer par sa capacité à faire respecter ses normes, ses enjeux et ses règles du jeu à l'ensemble des agents composant la structure du champ, elle pourrait de même se mesurer par le rapport qu'elle entretient avec les autres champs; en d'autres termes, il s'agira d'examiner les relations extérieures qu'entretient le champ de production culturelle avec les autres champs. Et de ce fait, lorsque le champ est en mesure d'imposer son capital symbolique au sein d'un autre champ, on peut conclure sans difficulté que le champ jouit d'un très haut degré d'autonomie. Par exemple, si un romancier comme Zola peut prendre position dans l'affaire Dreyfus et le faire en tant qu'intellectuel au nom de normes proprement littéraire, c'est précisément parce que l'autonomie du champ littéraire le lui permet (Bourdieu, 1992 : 186). Son *J'accuse* signe en fait la rupture finale avec l'ordre établi en réaffirmant, contre la *realpolitik*, l'irréductibilité des valeurs de vérité et de justice, et, au même moment, l'indépendance des artistes et des écrivains par rapport aux règles de la politique (celles du patriotisme par exemple), et aux contraintes de la vie économique (Bourdieu, 1992 : 186). Quand il intervient dans l'espace politique, ce romancier naturaliste, loin de troquer son manteau de romancier pour un manteau de politicien, entreprend une action politique en intellectuel, et ce, nous le rappelons, au nom de l'autonomie et des règles spécifiques du champ littéraire parvenu à un haut degré d'indépendance à l'égard du pouvoir.

Résumons-nous : la route vers l'autonomie des écrivains, dont nous venons d'achever la description, sera longue et ponctuée de résistance. Tout commence avec la formation d'un marché des biens symboliques, puis lorsqu'une *avant-garde artistique* naît, d'un marché de production restreinte. Soudainement, les choses s'accéléreront avec l'établissement des salons : bien qu'il participe à la subordination structurale des littérateurs, ils travaillent au rayonnement de l'*avant-garde artistique*,

et cela, par la reconnaissance des tenancières de salons. Le destin des artistes et des écrivains prend alors un tournant décisif lorsqu'on invente la vie de bohème et, par la même occasion, lorsque l'artiste devenu bohème, ce parent pauvre de la bourgeoisie, se met à vouer une inimitié féroce envers l'artiste bourgeois, cet être mercantile qui s'abaisse à chanter les litanies du conservatisme moral. Mais, l'évènement le plus fracassant, fondant au passage la position de l'« art pour l'art », est sans contredit la pratique littéraire des *créateurs-prophètes*, ces révolutionnaires de l'ordre symbolique au sens où ils s'attaquent, par des attentats symboliques, aux formes de pensées légitimes, aux « allant de soi », en un mot, au *statu quo* social et esthétique. Il va sans dire que la démolition des cadres de pensées à l'ordre du jour reste insuffisante pour recréer le champ littéraire, car, bien entendu, le projet d'indépendance de l'avant-garde littéraire, menée sans programme ni chef, n'aurait vu le jour sans la révolution esthétique qui, venant achever la grande révolution artistique, propose et impose une nouvelle manière de pratiquer l'art.

#### 2.4 LA COHÉRENCE INTERNE EN QUESTION

On ne saurait appréhender les manières de faire et de penser de l'*avant-garde artistique* si l'on ignore qu'elle entretient de la suspicion à l'endroit des institutions officielles de conservation, l'Académie française en tête. Et on ne pourrait prétendre, dans cette logique, rendre pleinement compte de la fameuse révolution symbolique, enclenchée par les *créateurs-prophètes*, en soustrayant de l'analyse qu'elle a été mise en œuvre contre les instances de conservation, leurs visions de l'art étant obstinément opposés et inconciliables. Or, revoyons la thèse de l'auteur des *Règles de l'art* : la grande révolution artistique a été le fait de *héros-fondateurs* qui, armés d'un grand volume de capital symbolique, ont su manier à la fois des attaques subversives tout en préconisant et dictant un nouveau *nomos*. Et pourtant en défendant une telle proposition, Bourdieu contourne les principes fondamentaux de sa propre science des

œuvres d'art, car en tirant toutes les conséquences de la grille d'analyse on en déduit la thèse selon laquelle tous changements révolutionnaires sont voués à se buter contre les parois étanches de la structure de domination. Ici le problème n'est pas tant qu'il défende l'idée indéfendable de l'impossibilité de tout changement pour l'éternité, mais qu'il envisage le changement radical, fracassant et irréversible, ce qui est théoriquement impensable lorsqu'on se réfère aux notions sociologiques préliminaires.

#### 2.4.1 DU MAINTIEN DE L'ORDRE

Puisque les artistes dépendent des institutions pour jouir de la légitimité en tant qu'artistes et puisque les institutions se voient déléguer leur autorité par les seuls groupes dominants, les transmutations ne peuvent éclore dans et par les luttes au sein du champ littéraire. Étonnamment, le véritable terrain des affrontements où se joue l'enjeu des transformations radicales et durables se trouve à être dans la structure du champ du pouvoir comme champ surplombant tous les champs ordinaires. Suivant cela, il est fort improbable de voir des mutations surgir dans et par la structure du champ littéraire parce qu'il a besoin pour se réformer d'une intervention ou d'un soutien issu de la structure du pouvoir ce qui de toute évidence est sociologiquement voué à l'échec : la logique intrinsèque de la structure du pouvoir est de produire les conditions de conservation et de reproduction de l'état des rapports de forces matérielles et symboliques. La logique implacable de ce monde clos est, de fait, de maintenir l'ordre en maintenant ses propres structures et d'y parvenir malgré les luttes claniques permanentes opposant la fraction dominée contre la fraction dominante de la classe dominante (Bourdieu, 2011).

S'ils sont en mesure de conserver la structure des rapports de classes et de la conserver malgré la multiplication des sphères d'activité et des principes de légitimité concurrents, c'est, en autres choses, parce qu'ils ont su garantir la pérennité de

l'exercice de la domination par la division du travail de domination fondée sur la solidarité organique (Bourdieu, 2011 : 129). Qu'est-ce à dire? Notions empruntées à la tradition durkheimienne, la solidarité mécanique était en vigueur dans les sociétés traditionnelles très peu différenciées et soudées par des liens de proximité très puissants, tandis que la solidarité organique a vu le jour dans les sociétés modernes avancées, de plus en plus différenciées où les liens d'interdépendance avaient pris le relais des liens tissés sur une base communautaire. La pluralité des principes concurrents de légitimation au sein du champ du pouvoir, dont la structure se duplique à mesure que prolifèrent les champs, rend dès lors impensable l'imposition d'un principe hiérarchique unitaire trouvant ses assises dans la solidarité mécanique (Bourdieu, 2011 : 137). Le péril du naufrage de l'ordre établi qu'annonçait le procès de différenciation a lui-même rendu nécessaire la division du travail de domination mise en forme par la solidarité organique, c'est-à-dire un mode d'organisation sociétale qui s'appuie non sur la similitude des consciences et l'homogénéité des intérêts et des valeurs, mais sur leurs complémentarités et leur interdépendance, l'objectif visé étant de minimiser les effets maléfiques générés par les luttes de concurrence.

Mais pour comprendre fondamentalement la très grande capacité de restructuration qu'ont les groupes dominants, nous devons faire appel à la notion d'*effet de corps*. Tout au contraire des classes dominées, soumises à la logique des classes<sup>24</sup>, la classe dominante obéit elle à la logique des corps ce qui explique qu'elle possède cette propriété bien singulière de se constituer en groupe durablement institué et confédéré par l'imposition d'un nom identique prenant la forme de clubs, de corporations professionnelles ou d'associations d'anciens élèves (Bourdieu, 2011 :

---

<sup>24</sup> Lorsque Bourdieu aborde le thème de la logique des classes, il parle en fait des « classes sur le papier » et les renvoie à des personnes qui, réduites à des catégories statistiques, n'ont d'autres liens d'appartenance que la relation objective entretenue par la proximité de leur position dans l'espace social (1985 : 73). En un mot, les membres des classes dominées sont composés d'individus qui ont en commun de partager un ensemble de propriétés sociales comme le fait d'être salarié et de détenir peu de capital culturel.

128). Les groupes hégémoniques se coordonnent comme une sorte de confédération de grandes familles soudées par un « contrat social » socialement sanctionnée, voire certifiée par des pouvoirs institutionnels leur attribuant une consécration qui redouble et renforce symboliquement les liens objectifs associés à la solidarité organique (Bourdieu, 2011 : 128). C'est parce qu'ils forment des clans institués par de très puissants liens de solidarité qu'ils peuvent aisément se réorganiser afin de conserver la stabilité de l'ordre.

L'apparition de microcosmes autonomisés et *ipso facto* de pratiques autonomisées, rendraient pensable, en effet, les transformations radicales du fait de l'isolement et de l'éloignement des pratiques, créant, dans un premier temps, une occasion de sortir du cadre social légitime et, dans un second temps, une opportunité de travailler, à partir de cette marge de liberté, à l'encontre de ce qui est prescrit par les gardiens de l'ordre social. Mais ce que donne à penser le cadre théorique de Bourdieu c'est que les structures assurant le maintien de l'ordre ne dorment jamais et ne prennent jamais leurs vacances, et cela, même si elles sont mises en danger par le procès d'autonomisation. Et de fait, le sociologue a su déceler les trois mécanismes régulateurs par lesquels le champ du pouvoir parvient à neutraliser les possibilités de dérives vers le changement radical. Tout d'abord, nous aborderons le mécanisme de l'autoreproduction des champs qui répond à la problématique de l'autonomisation des champs. Puis nous insisterons sur l'effet d'homologie et dans le même temps, le mécanisme de production du consensus, ces deux moyens répondant aux défis posés par les luttes fractionnelles au sein de la classe dominante.

C'est le développement des sphères d'autonomie qui, en fait, maintiennent au bout du compte la structure et le fonctionnement du champ du pouvoir : l'ensemble des pratiques ayant cours dans un champ remplit ainsi une fonction de conservation sociale. Éclairons-nous en prenant le cas spécifique du champ du système scolaire. D'emblée, soit nous percevons l'École comme une instance revêtant tous les signes de l'autonomie absolue, soit nous l'appréhendons comme le reflet direct de luttes de

pouvoir dans l'espace social. Écartant l'une et l'autre de ces hypothèses, Bourdieu spécifie que, paradoxalement, c'est précisément en vertu de son autonomie relative que le système d'enseignement peut apporter sa contribution propre à la conservation de l'ordre social parce qu'il lui suffit simplement de se plier à ses propres règles pour remplir du même coup sa fonction sociale de reproduction de la structure des rapports de classe (1970 : 237). Sa reproduction cependant ne doit rien à des forces occultes qu'incarneraient des sujets mus par la volonté de domination: en fait, si l'institution scolaire a le don de s'auto-reproduire si parfaitement c'est parce qu'elle possède cet atout extraordinaire de détenir le monopole de la production des agents mandatés de la reproduire, c'est-à-dire ceux qui sont pourvus de la formation durable leur permettant d'exercer *a posteriori* le travail pédagogique nécessaire à l'inculcation d'une formation similaire chez de nouveaux candidats à la reproduction (Bourdieu, 1970 : 76). Et c'est précisément par ce travail d'inculcation que les agents reproducteurs façonnent la conscience des sujets-écoliers à travers la formation d'habitus comme principe unificateur et générateur de pratiques reproductrices des structures sociales existantes (Bourdieu, 1970 : 48). Ainsi va l'autoreproduction : le système scolaire produit des reproducteurs qui reproduisent à leur tour d'autres reproducteurs en constituant les habitus en série. De cette façon, la logique de la reproduction se présente comme une histoire sans fin de reproduction des conditions de reproduction.

Il serait légitime de penser que de l'autonomie naîtrait l'hétérodoxie et qu'en conséquence les pratiques pédagogiques libérées de contraintes directes conduiraient tôt ou tard à une remise en question de l'ordre scolaire en vigueur et après coup de l'ordre social. Et pourtant, c'est la liberté même du pédagogue – investissant tout son talent et son zèle au service de l'institution – qui favorise les cycles renouvelés de l'autoreproduction. L'enseignant charismatique peut exhiber un style hors norme en citant des références déconcertantes, voire hermétiques, ou user de plaisanteries pour faire passer des savoirs, il n'en demeure pas moins que son action pédagogique, si

décentrée soit-elle, contribue à l'inculcation de la culture légitime (Bourdieu, 1970 : 159). De même, les professeurs reconnus comme étant populaires ou populistes – s'ils ne peuvent être confondus aux professeurs rigoristes – ne doivent en aucun cas être confondus à des producteurs hétérodoxes : ce sont des agents autorisés à user de l'autorité scolaire pour inculquer la doctrine officielle de l'institution. Et si l'autorité d'institution tolère et encourage avec autant d'empressement ces pratiques excentriques et ce décalage par rapport à la norme, c'est que l'inculcation du contenu et de la valeur de la culture légitime se fait d'autant mieux qu'elle est transmise par un communicateur hors pair dont le travail consiste à maîtriser l'art de transmettre les savoirs érudits (Bourdieu, 1970 : 159). Ici, enseignants et système d'enseignement s'échangent leur atout : les premiers se servent de l'autorité du second pour jouer avec les normes, tandis que le second se sert des prouesses du premier pour inculquer l'arbitraire culturel et le présenter comme une essence transhistorique dotée d'une valeur immuable à portée universelle. En définitive, la conquête de l'autonomie, loin d'autoriser le désordre, contribue indirectement à la conservation de l'ordre social puisqu'en dernière analyse les meilleurs alliés du maintien de l'ordre sont contre toutes attentes ceux qui jouissent d'une suffisante autonomie pour servir en fait le programme de la reproduction sociale. Comme nous le rappelle Bourdieu dans *La reproduction* c'est la liberté conjointe de l'enseignant et de l'École qui tend à renforcer les mécanismes de la reproduction :

Si la liberté que le système d'enseignement laisse à l'enseignant est la meilleure façon d'obtenir de lui qu'il serve le système, la liberté qui est laissée au système d'enseignement est la meilleure manière d'obtenir de lui qu'il serve la perpétuation des rapports établis entre les classes, parce que la possibilité de ce détournement des fins est inscrite dans la logique même d'un système qui ne remplit jamais aussi bien sa fonction sociale que lorsqu'il semble poursuivre exclusivement ses propres fins (1970 : 159).

Ce que nous enseigne la sociologie de Bourdieu c'est que ni le fourmillement des champs, ni le fourmillement conséquent des luttes de concurrence ne peuvent être des conditions de production du renversement des structures établies, et ce, en raison du fonctionnement intrinsèque de la structure des champs. D'un côté, si l'ordre social réussit à se conserver par ses propres moyens c'est parce qu'il peut compter sur l'effet des homologues entre les champs faisant en sorte que la course aux intérêts spécifiques alors même qu'elle s'oriente contre la structure du pouvoir travaille au maintien de l'ordre (Bourdieu, 2011 : 136). D'un autre côté, si le désir de renouveau, qui est le plus souvent le fruit de désaccords idéologiques, se désamorce systématiquement c'est en raison de l'existence de ces lieux de socialisation que sont, pour n'en nommer que quelques-uns, les salons et les clubs et dont la fonction est de fabriquer le consensus ou à tout le moins d'atténuer la dissension en favorisant, pour ce faire, les échanges et l'intégration entre les diverses fractions (Bourdieu, 2011 : 138). Plus précisément, lorsque l'auteur des *Règles de l'art* parle de consensus au sein des groupes dominants il évoque en fait l'élaboration, dans un lieu « neutre », d'« une idéologie commune qui contribue à la neutralisation des conflits entre les différentes fractions » (2011 : 138). Pour toutes ces raisons, il est difficile d'entrevoir les chemins empruntés de la grande révolution artistique, à moins bien entendu que l'on accorde du crédit à l'argument du pouvoir de consécration des *héros-fondateurs* qui aurait changé la donne selon les conclusions de l'enquête sur le champ littéraire.

#### 2.4.2 LES CRÉATEURS-PROPHÈTES REMIS EN DOUTE

Mais bien sûr on rétorquera que si la grande révolution artistique fut possible c'est grâce à l'intervention salutaire de ces *êtres bâtards et inclassables* qui, par leurs prouesses littéraires et leur maîtrise exceptionnelle du pouvoir de l'art, ont su se faire les maîtres d'œuvre à la fois de cette grande coupure et de la reprogrammation du champ littéraire. Et on rappellera, non sans raison, qu'il en fut ainsi parce que l'avant-

garde artistique était pourvue d'un capital symbolique nécessaire et suffisant pour s'affranchir de la mise en tutelle du champ du pouvoir. De cette proposition nous tirons deux problèmes épineux : le premier concerne l'argument du pouvoir de l'écriture, tandis que le second porte sur le pouvoir de consécration des *créateurs-prophètes*.

Le raisonnement du sociologue est sans équivoque : Flaubert et Baudelaire ont accompli la révolution esthétique et l'ont réalisé grâce au pouvoir de l'écriture consistant à sublimer n'importe quelle réalité du quotidien en œuvre d'art. Ainsi, le propre des créations artistiques serait, non la simple contemplation, mais le surgissement d'un réel plus que réel que l'on obtient dès que l'on active la magie évocatrice du pouvoir du langage. La révolution passerait par un travail esthétique. L'idée selon laquelle le travail de l'écriture posséderait une fonction transfiguratrice signifierait, en conséquence, qu'il serait le produit direct de l'art de recherche, un type d'art que l'on retrouve uniquement dans le sous-champ de production restreinte.

Pourtant, nous notons ici un décalage entre la grille d'analyse et son application pratique : on se rend compte, en effet, que le scientifique français n'a jamais fourni de détails concernant le concept de « pouvoir de l'écriture » et encore moins son pouvoir d'évoquer l'hyperréalité au moyen du travail pur sur la forme pure. Tout en restant muet sur les pouvoirs intrinsèques de l'art, le cadre d'analyse met plutôt l'emphase sur le type de productions artistiques selon le public auquel les auteurs destinent leurs œuvres. Plus précisément, les pratiques esthétiques en vigueur dans la production restreinte, loin d'impliquer la magie évocatrice du travail de l'écriture, se définissent avant tout par l'art de la recherche, d'un côté, et de l'autre par la dialectique de la distinction, ce double processus travaillant de concert vers la même finalité : la singularité irréductible des créations. Et de fait, tandis que la dialectique de la distinction fouette la concurrence qui entraîne la surenchère du raffinement, l'art de recherche soumet chaque projet d'art à la manipulation savante qui renforce les

dispositions de l'avant-garde à la production de biens symbolique arborant la marque de l'unicité et son caractère inestimable.

Mais dans l'hypothèse où Bourdieu s'est fourvoyé quand il fait intervenir les pouvoirs inhérents à l'art, on nous redira qu'on ne peut nier cette donnée maîtresse de l'analyse : les créateurs disposent d'un pouvoir charismatique qui, mesuré par rapport à la position qu'ils occupent dans la structure du champ, est le véritable facteur générateur de la transmutation de la vie ordinaire ainsi que la véritable clef du changement social radical. Ainsi, si les produits de l'avant-garde sont des représentations transfigurées de l'existence ce n'est pas tant en raison du pouvoir propre de l'écriture que du pouvoir émanant de l'aura charismatique des *créateurs-prophètes*. Et enfin, on ne manquera pas de nous réaffirmer qu'au fond c'est l'autorité charismatique de *l'avant-garde artistique* et son pouvoir inhérent de consécration qui est au fondement de la révolution esthétique.

Or, cette thèse serait recevable si l'auteur des *Règles de l'art* avait pris la peine de démontrer théoriquement la primauté du pouvoir charismatique des *héros-fondateurs* sur le pouvoir institutionnel des institutions de légitimation officielles. Le sociologue, en vérité, est très parcimonieux à propos du pouvoir charismatique des créateurs. On apprend ainsi qu'au fur et à mesure que le champ de production restreinte gagne en autonomie, l'avant-garde artistique sera de plus en plus encline à la méfiance vis-à-vis les autorités institutionnelles et surtout les artistes qui se plient à la demande esthétique des bourgeois ou du peuple (Bourdieu, 1971 : 74). En quelque sorte, le pouvoir charismatique leur sert essentiellement de tremplin pour revendiquer l'autorité qu'il réclame au nom de leur statut de créateur de droit divin. En plus, lorsque Bourdieu évoque le pouvoir charismatique, ce n'est pas pour analyser la nature spécifique de ce pouvoir, en montrant en quoi il est si différent du pouvoir institutionnel et en quoi il peut le supplanter, mais essentiellement pour analyser la nature des rapports entre les tenants de l'« art pour l'art » et leurs concurrents dans le champ.

Dans sa grille d'analyse, le sociologue garde le silence sur la nature même du pouvoir des artistes hétérodoxes sans toutefois se priver d'aborder, dans l'application pratique de cette même grille, les effets du pouvoir charismatique, comme s'il avait établi d'emblée la prééminence du pouvoir de consécration des créateurs sur celui des autorités institutionnelles. Mais de ce premier problème s'en cache, en fait, un second, car non seulement il est impossible pour nous de statuer définitivement sur la primauté de l'autorité des créateurs, mais, en plus, les facteurs causaux du changement demeurent masqués ou au mieux ils sont implicites et à moins de déborder de générosité herméneutique on ne peut que bannir toutes argumentations fondées sur le socle du sous-entendu. L'ouvrage *Les Règles de l'art* est justement une illustration idéal-typique de ce *modus operandi* où le chercheur français ne fait que décréter l'apparition soudaine d'évènements qui ont ponctué l'évolution du champ sans en expliciter les causes profondes. Pour endosser l'argumentaire du sociologue, il faudrait faire comme si le pouvoir de consécration des *créateurs-prophètes*, sans être nommé formellement par le sujet épistémique, jouait le rôle du facteur causal par défaut à chaque fois qu'un grand changement survient. Par exemple, lorsque le sociologue commente les exploits héroïques de Baudelaire, il en parle comme des faits accomplis : quand celui-ci fait prendre conscience à tous les artistes le fait qu'ils demeurent encore soumis aux principes de visions et de divisions de l'ordre artistique à l'ordre du jour, Bourdieu ne parle jamais de pouvoir charismatique et n'explique à aucun moment ce qui a rendu possible ce tour de force; en fait, il ne fait que souligner son exploit et les conséquences immédiates. Ainsi, on sait que Baudelaire a entrepris d'instituer l'anomie dans le champ littéraire, mais on ignore en vertu de quoi il a pu le faire.

Mais le plus spectaculaire de ces faits accomplis est sans doute l'invention de l'écrivain professionnel, ce nouveau personnage social qui se voue corps et âme à la pratique de son art. L'avènement du littéraire moderne est en fait très commode puisqu'elle permet à l'analyse sociologique d'inspiration structurale de suivre son

cours. Qu'est-ce à dire? Nous savons qu'en raison du principe d'homologie structurale une position littéraire ne peut exister, c'est-à-dire être connu et reconnu sans bénéficier d'une position équivalente dans le champ des consommateurs. L'apparition de l'écrivain moderne arrive à point nommé parce qu'en s'identifiant à la fois aux champs des producteurs et des consommateurs il évite le cul de sac du fait que la position de l'« art pour l'art » était une position à faire, donc une position qui ne devrait pas exister. Grâce à l'arrivée *in extremis* de l'écrivain professionnel, les tenants de l'« art pour l'art » ont trouvé l'identité de leur public cible c'est-à-dire l'écrivain professionnel lui-même et, de cette façon, la position de l'« art pour l'art » s'est vu doter d'une position correspondante dans le champ des consommateurs. Certes, cette invention vient sauver l'honneur de l'analyse structurale, mais elle est très commode également parce qu'elle reconfirme la valeur scientifique de la sociologie de Bourdieu en montrant sa capacité de rendre pleinement compte autant de la logique de la reproduction que de la logique du changement. Quel problème pose ce raisonnement? Le chercheur français reproduit ici le même problème que l'argument du pouvoir charismatique, en posant comme axiome le lien de causalité entre l'émergence d'une représentation et la production de mutations profondes. On peut douter de la nature de ce rapport, considérant que la grille d'analyse ne nous renseigne guère sur la nature du lien entre les représentations et les changements. Ici l'écueil n'est pas tant que les représentations seraient réduites à des gargouilles muettes faisant office d'épiphénomènes, mais plutôt qu'on soutienne la proposition selon laquelle ils produiraient des changements d'ordre structurels. Ainsi, l'intellectuel français nous assure que la représentation de l'écrivain moderne se trouve à être, par son existence même, la pièce maîtresse de l'institutionnalisation de la position de l'« art pour l'art », même si nous savons qu'en fait le statut causal des représentations est loin d'aller de soi. De fait, d'autres représentations, citées dans l'analyse sociologique, ne sont pas dotées de cette vertu génératrice de changements comme l'invention de la bohème par les romanciers : loin de contribuer à créer les transformations structurelles, la construction de cette nouvelle réalité sociale a plutôt

contraint le public et les auteurs à la reconnaissance d'une nouvelle figure artistique et sociale. Tout bien réfléchi, pour entériner l'analyse sociologique il faudrait acquiescer à ce système axiomatique qui établit, sans élaboration formelle préliminaire, une relation causale entre l'avènement soudain de l'écrivain moderne et l'instauration de la position de l'« art pour l'art ».

Bien qu'il soit vrai que cette sociologie se confond à la doxologie sur les points soulevés, il n'est pas moins vrai qu'on peut renvoyer au fond la dissymétrie entre le cadre d'analyse et son application pratique aux limites de la théorie des champs. Si l'analyse peut parfois errer dans l'incohérence, c'est parce qu'en fait la sociologie de Bourdieu est inadaptée pour appréhender le phénomène du changement social radical. La raison d'être de la théorie des champs n'est pas de déceler les principes générateurs du renversement des rapports de force dans un champ, tant s'en faut, mais d'investiguer sur les principes qui sous-tendent les prises de position des agents, d'une part, et de l'autre de déterminer la nature des relations entre tous les agents dans la structure du champ (Bourdieu, 1992 : 298). Notamment, on dira que c'est en vertu de la structure du champ comme champ de forces et champ de luttes que l'on a quelques chances d'appréhender avec succès les prises de position des Flaubert et Baudelaire. S'ils ont désiré une plus grande autonomie en tant qu'artistes et, dans le même temps, exécuter des auteurs comme Feuillet et Murger c'est parce que leur vision du monde était médiatisée d'un côté, par la position occupée dans le champ et de l'autre, par leurs catégories de perceptions générées par l'habitus, ces deux facteurs étant au principe de leurs pratiques littéraires (Bourdieu, 1992 : 92). Aussi, on ne peut comprendre les actions entreprises par Flaubert et Baudelaire (publications, reconnaissance mutuelle, haine du bourgeois, etc.) si l'on ne prend pas en compte qu'elles sont le produit, d'une part, de cette structure de relations objectives entre les positions et d'autre part, qu'elles découlent de luttes pour le monopole de la légitimité culturelle (Bourdieu, 1991 : 18). Adapté pour enquêter sur les raisons profondes des prises de position des auteurs, le concept de champ se retrouve ainsi dégriffé lorsqu'il

s'attaque aux problèmes des transformations, de ruptures et toutes les formes de discontinuités dans l'espace social. Autant il peut nous éclairer sur le mépris des Flaubert et Baudelaire envers les Augier, Feuillet et Champfleury, autant il est impuissant à nous montrer les causes profondes au principe du renversement de la structure des rapports de forces du champ littéraire. Somme toute, la portée heuristique de la théorie des champs se réduit à la découverte de règles régissant les relations objectives entre les individus : si l'artiste d'avant-garde oscille entre la haine du bourgeois et le mépris de l'intellectuel *prolétaroïde* c'est en vertu de la position qu'il occupe dans le champ littéraire; ainsi, on connaît la variable indépendante responsable de la lutte, la position occupée dans le champ; par contre, nous ignorons toujours les causes responsables du changement. Le champ est une structure relativement statique où se joue des luttes de concurrences et d'où surgit, à des moments bien déterminés, des transformations structurelles qu'induirait le pouvoir charismatique des *créateurs-prophètes*, une force mystérieuse dont le mode opératoire nous demeure méconnu.

L'analyse critique de la cohérence interne du discours sociologique de Bourdieu nous amène ainsi à établir le diagnostic de l'inadéquation entre le projet scientifique du sociologue – élucider la conquête de l'autonomie des écrivains – et la portée explicative de la grille. Ainsi, le maillon faible de cette sociologie reste d'identifier les facteurs au fondement du changement que rendrait possible, par exemple, une théorie du pouvoir charismatique dédiée à résoudre l'aporie de la tension continue entre le désir d'autonomie des créateurs et les mécanismes de conservation de l'ordre : dit autrement, pour sortir de sa contradiction interne, la sociologie de Bourdieu doit fournir de façon explicite les facteurs générateurs du renversement de l'ordre établi. Et tant et aussi longtemps que les travaux de Bourdieu restent hantés par le spectre de la reproduction infinie des structures sociales, la formalisation des principes du changement sera nécessaire. Par-delà ce fait, c'est sans doute le reproche que l'on peut faire à tous les travaux d'obédience déterministe : leurs cogitations convergent

toutes à rendre compte exclusivement de l'inertie et de la reproduction des structures, oblitérant le fait du changement et des discontinuités inhérentes à toutes formations sociales déterminés, comme s'ils postulaient une ruse des institutions. En outre, pour surmonter les discordances entre la grille et son application, le sociologue aurait dû réviser et corriger les fondements théoriques de sa science des œuvres culturelles en vue d'y intégrer la notion du « pouvoir de l'écriture » : par ce réaménagement conceptuel, cette sociologie se doterait ainsi d'une base intellectuelle au principe du pouvoir des écrivains de transfigurer n'importe quelle réalité du monde. Au bout du compte, le problème n'est pas qu'il ait omis de parler des luttes entre les tenants de l'orthodoxie et les tenants de l'hétérodoxie, le problème est que son cadre d'analyse prend parti, en dernière analyse, pour l'inertie et la reproduction sociale, en raison du fait que le champ du pouvoir ne permet aucune variation conséquente de la structure des champs. L'autre problème étant qu'il n'a pas fourni le *modus operandi*, dans sa grille, du pouvoir charismatique et du pouvoir de l'écriture.

L'analyse épistémologique ne doit, toutefois, pas se limiter à une évaluation critique de la cohérence interne. Car, pour mesurer complètement la cohérence du discours sociologique de Bourdieu, nous devons procéder à la critique externe de son travail. Nous passons ainsi à une autre phase de la mise en examen de la sociologie bourdieusienne : de l'évaluation critique de la cohérence interne, nous mesurerons la cohérence de la pensée de Bourdieu à travers sa confrontation avec la critique incisive qui lui est adressée par le sociologue Caillé.

## CHAPITRE III

### UNE SOCIOLOGIE DÉTERMINISTE ?

#### 3.1 AUTONOMIE RELATIVE

En dépit des échecs de la théorie des champs pour rendre sociologiquement compte de la grande révolution artistique, elle demeure très pertinente quand vient le moment d'explicitier les phénomènes relativement statiques comme la logique des luttes qu'engendrent les microcosmes sociaux. Ainsi, nous savons que c'est à la condition de restituer l'artiste, comme producteur de biens symboliques, dans le système des relations objectives entre positions placées en situation de concurrence permanente entre toutes les positions que le sociologue peut dépister la vérité profonde du comportement des artistes (leurs pratiques prennent le plus souvent la forme de prises de position stratégique dans ces univers commandés par les affrontements continus) (Bourdieu, 1992 : 254). Faisant une pierre deux coups, la notion de champ permet non seulement de rendre intelligible les prises de position des créateurs en montrant que toutes productions intellectuelles, scientifiques et artistiques sont dûment générées par les champs de productions culturelles, mais, en outre, elle trace une nouvelle voie scientifique crédible capable de surpasser l'alternative entre l'approche interne (analyse structurale), d'une part, et l'explication externe (déterminisme social), d'autre part (Bourdieu, 1992 : 254)<sup>25</sup>. Par approche interne, le sociologue entend toutes ces perspectives théoriques se rapportant « à un formalisme né de la codification de pratiques artistiques parvenues à un haut degré d'autonomie », tandis que l'explication externe se réfère à un « réductionnisme attaché à rapporter directement les formes artistiques à des formations sociales » (1992 : 254-255). Rappelons-nous que l'approche interne professe que le sens

---

<sup>25</sup> Ces deux perspectives étaient promues par toutes les sciences des œuvres culturelles comme l'histoire sociale, la sociologie de la religion ainsi que l'art et la littérature (1992 : 254).

profond d'une œuvre doit se ramener à l'œuvre elle-même parce qu'elle la considère comme une entité autonome et autosuffisante ne devant rien pour être comprise à des facteurs d'ordre extra-littéraire comme le contexte social de production et de réception (Barsky et Fortier, 1996 : 13). Tandis que l'explication externe renvoie directement l'œuvre, pour être comprise, à ses conditions de production en faisant fi de la composition esthétique de l'œuvre (Barsky et Fortier, 1996 : 13). Par conséquent, parce qu'elles omettent de prendre en compte l'univers littéraire comme champ de production doté d'une relative indépendance, ces deux postures théoriques demeurent inaptes à restaurer le sens caché des œuvres culturelles. En effet, ce que nous enseigne la sociologie de l'art de Bourdieu c'est qu'on ne saurait rendre intelligibles les comportements de l'artiste sans prendre acte de l'autonomie relative comme donnée incontournable dans l'analyse. Pour ce savant, elle ne constitue pas une pseudo-nuance, tant s'en faut, mais un phénomène observable que l'on peut mesurer par l'importance de ce qu'il appelle l'effet de retraduction ou de *réfraction*. Plus précisément, on peut mesurer le degré d'autonomie du champ par l'ampleur de l'effet de *réfraction* que ses règles immanentes imposent aux pressions et commandes externes (Bourdieu, 1992 : 306). Il y a effet de *réfraction*, ce qui revient en somme à un effet de champ, lorsque les déterminations externes, prenant la forme de contraintes ou de représentations religieuses, sont redéfinies à travers l'idiosyncrasie du champ. D'ailleurs, dans *Raisons pratiques* Bourdieu répudie le déterminisme mécanique :

Les déterminants externes qu'invoquaient les marxistes – par exemple l'effet des crises économiques, des transformations techniques ou des révolutions politiques – ne peuvent s'exercer que par l'intermédiaire des transformations de la structure du champ qui en résultent. Le champ exerce un effet de *réfraction* (à la façon d'un prisme) : c'est donc seulement à condition de connaître les lois spécifiques de son fonctionnement (son « coefficient de réfraction » c'est-à-dire son *degré d'autonomie*) que l'on peut comprendre les changements dans les rapports entre écrivains, entre les tenants des différents genres (poésie, roman et théâtre par exemple) ou entre différentes conceptions artistiques (art pour l'art et art social

par exemple), qui surviennent par exemple à l'occasion d'un changement de régime politique ou d'une crise économique (1994 : 68).

Soulevons que l'ambition du travail sociologique de Bourdieu visant sciemment à rendre caduc l'approche interne et l'explication externe se redouble de celle consistant à se distinguer du schéma analytique voulant que l'origine sociale soit le principe explicatif autonome et transhistorique que l'on doit poser pour comprendre les comportements des agents, et ce, indépendamment des écarts entre les pratiques effectives et les normes commandées par le berceau des origines culturelles. Mais, par ailleurs, s'il faut sans cesse se dresser contre cette fâcheuse manie de s'en remettre à la causalité directe et mécanique comme clé de compréhension c'est sans doute que cette forme de raisonnement simpliste est « encouragée, écrit Bourdieu, 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 et l'œuvre ») que statistique » (1992 : 126). Au grand dam du sociologue, un petit cercle d'intellectuels lui ont, pourtant, fait le reproche de constituer une analyse sociologique qui s'enracine dans le déterminisme classique, et ce, nonobstant sa ferme intention d'en finir avec ce même déterministe.

### 3.2 CAILLÉ CONTRE BOURDIEU

Au courant des années 1980, certains universitaires entreprennent de critiquer les thèses bourdieusiennes. Les philosophes Ferry et Renaud avaient promu dans *La Pensée 68* l'idée selon laquelle la science des œuvres culturelles de Bourdieu faisait office de *variante distinguée du marxisme vulgaire*<sup>26</sup> puisqu'en dernière analyse cette sociologie embrassait toujours l'esprit du déterminisme ou du marxisme mécanique,

---

<sup>26</sup> La source de cette expression provient de Raynaud dans « Le Sociologue contre le droit », tiré de la revue *Esprit* et publié en mars de l'année 1980 (Ferry et Renaud, 1985 : 217).

et ce, en dépit du fait que le sociologue, comme nous venons de le montrer, a dénié de façon catégorique cette affiliation intellectuelle (1985 : 217)<sup>27</sup>. Pour eux, l'œuvre de Bourdieu ne serait qu'un extrait concentré de déterminisme social. Dans *Critique de Bourdieu*, Caillé adopte une position similaire : l'arsenal conceptuel de Bourdieu est, en fait, englué dans la boue du déterminisme mécanique, et ce, même s'il ait pris acte du fait que le sociologue argumentait avec ostentation le principe de *réfraction* au détriment de la théorie marxiste du reflet<sup>28</sup> que Bourdieu, pourtant, condamne vertement (1987 : 60). L'autonomie du champ fut-ce relative est, selon les mots de Caillé, « largement illusoire » parce que leur fonctionnement, loin de se rapporter aux mécanismes intrinsèques du champ, dépend *ab initio* du champ des classes sociales (1987 : 68). En ce sens, cette science des œuvres culturelles ne serait, en vérité, que le déploiement de la logique déterministe et, qui plus est, d'un déterminisme social dénié. Pour exposer et rendre intelligible l'argumentation de Caillé, concernant sa parenté avec le marxisme mécanique, nous devons procéder en deux temps.

Dans un premier temps, le déterminisme chez Bourdieu renvoie au fait que chaque trajectoire sociale est orientée et dépend des conditions sociales objectives initiales. Pour illustrer cela, examinons, au niveau formel, le rapport qu'entretiennent les champs spécifiques avec la structure des rapports de classes. De prime abord, nous explique Bourdieu, pour être admis dans un champ et participer à sa production propre, en un mot, pour en jouer le jeu, il faut impérativement que les acteurs adhèrent aux règles du jeu, d'une part, et d'autre part accordent du crédit aux enjeux du champ. Mais outre cela, pour être engagés dans un champ les agents devront non seulement intérioriser la doxa du champ et octroyer une valeur à ses enjeux, mais également éprouver un intérêt pour les enjeux du champ (Caillé, 1987 : 60-61). Si les

<sup>27</sup> D'après les auteurs de *La Pensée 68*, la seule raison au principe des multiples déclarations pour se distinguer de la tradition marxiste, c'est en fait la mauvaise presse dont elle est frappée dans la décennie 1980.

<sup>28</sup> Précisons que dans la critique concoctée par Caillé, le marxisme signifie simplement le déterminisme mécanique qui se trouve à être la théorie du reflet, et qu'en ce sens il ne fait pas de distinction entre les différents courants de la tradition marxiste.

candidats potentiels sont strictement ceux qui pressentent un intérêt à jouer le jeu et à respecter les règles du jeu, les seuls participants que l'on pourra anticiper seront ceux qui estiment avoir toutes les chances de rafler les positions dominantes dans le champ (Caillé, 1987 : 62). Conséquemment, l'harmonie tacite entre la disposition à espérer gagner et le fait de gagner réellement ne doit rien aux aléas de l'existence ni à la volonté d'ascension des agents, mais plutôt au fait que ceux qui dominent les champs sont ceux qui jouissent *a priori* d'une position dominante dans le champ des classes sociales. Ainsi, le déterminisme social de Bourdieu se rapportait en quelque sorte à une relation de causalité directe entre la position occupée dans un champ spécifique et l'origine sociale. Néanmoins, selon les observations de Caillé, le déterminisme social de l'auteur des *Règles de l'art* ne se réduirait pas à mettre de l'avant la causalité toute puissante de l'appartenance à la classe dominante ou dominée ou, dit autrement, à l'axiome que les sujets sont fortement dépendant, et ce, autant dans leur manière de faire que de penser, de leur héritage culturel. Mais à ce premier niveau s'en superpose un deuxième plus fondamental.

Dans un deuxième temps, si le rapport de causalité direct et mécanique est avéré, entre l'appartenance à la classe dominante et la position dominante dans un champ, c'est parce qu'en fait chaque champ n'est que la reproduction légèrement amendée du champ des classes sociales. Mais ce n'est pas tout : si le déterminisme social persiste à hanter la sociologie bourdieusienne, c'est parce que les champs sont régis d'après le même *modus operandi*, faisant en sorte qu'ils sont, en raison de l'*homologie structurale*, homologues les uns vis-à-vis des autres, c'est-à-dire qu'ils tendent à s'aménager selon la même logique en érigeant des hiérarchies en fonction du capital spécifique détenu par chaque agent (Bourdieu, 1979 : 257 cité par Caillé, 1987 : 61). Somme toute, chaque champ est doté d'une hiérarchie entre dominants et dominés, entre les tenants et les prétendants ce qui induit que leur mode de fonctionnement provient non de causes immanentes aux champs, mais précisément du champ des classes sociales (Caillé, 1987 : 78). Et c'est précisément parce que l'autonomie exige

que le champ possède son propre mode opératoire qu'il ne peut l'être. Le champ ne constitue pas le point d'ancrage à partir duquel se confectionnent les règles de fonctionnement, car cette qualité revient au champ matriciel des classes sociales comme centrale, unificatrice et génératrice du mode opératoire sur lequel chaque univers social est sommé de s'aligner. De ce fait, le principe explicatif du fonctionnement véritable et, de surcroît, des pratiques des agents ne résiderait point dans la position occupée dans le champ, mais dans la position occupée au sein de la structure des rapports de classes comme l'indique Caillé dans *Critique de Bourdieu* :

La clé de l'intelligibilité du mode de fonctionnement de tous les champs réside dans leur *homologie structurale* et dans le fait que toutes ces homologies sont elles-mêmes homologues au champ primaire qu'organise le rapport entre les classes « primaires ». C'est donc dans la situation de classe originelle qu'il faudrait rechercher la vérité cachée derrière l'apparente diversité du champ de la pratique. De quelque manière qu'on interprète la notion de causalité, la situation de classe fait ainsi clairement office de cause (1987 : 78).

Mais la critique de Bourdieu ne serait ni légitime, ni honnête, ni efficace si elle omettait de tenir compte du concept d'*habitus*. Car à l'instar du concept de champ celui d'*habitus* est composé de particularités qui lui sont propres, faisant en sorte que les manières de penser et de faire des agents ne sont pas le produit direct de leur héritage culturel brut. Rappelons que dans l'œuvre de Bourdieu l'*habitus* se présente comme une structure dualiste, marquée par deux versants : dans le premier, l'*habitus* fait office de structure structurée c'est-à-dire qu'il se réduit, en premier lieu, à être le produit de conditions objectives et cela implique autant le fait d'appartenir à une formation sociale déterminée à une époque déterminée que le fait d'hériter d'un certain volume de capital. Tandis que dans le second, l'*habitus* se présente comme une structure structurante : l'acteur social, bien que façonné par une série de déterminants externes interagit avec l'ensemble des structures sociales par le truchement de son *habitus* comme « système de schèmes générateurs est générateur

de stratégie » (Bourdieu, 2002, 119-120). Dès lors que l'habitus génère des représentations et des pratiques, le sujet ne peut plus être considéré comme une salle d'enregistrement dans le monde social, et ce, parce qu'il y apporte sa contribution.

En suivant jusqu'à terme la ligne de ce raisonnement, on se rend compte que les individus ne sont ni des êtres désincarnés de leurs conditions sociales, ni des êtres constituant le prolongement de mécanismes structurels, et ce, en raison du fait qu'ils détiennent une relative autonomie de conscience qui leur ait fourni par l'habitus comme structure ayant la faculté d'engendrer des pratiques. Ne relevant ni du déterminisme ni de son envers, l'habitus se présente à nos yeux comme la conciliation entre la liberté individuelle et les contraintes sociales ou, selon Bourdieu, comme un concept destiné à rayer du paysage scientifique la fausse opposition renvoyant dos à dos l'holisme et l'individualisme méthodologique et, par voie de conséquence, l'individu et la société comme deux entités séparées<sup>29</sup>. Et tout comme le champ, l'habitus constitue un intermédiaire où passent les conditions sociales objectives pour y être retraduites selon les normes spécifiques du champ et les particularités de l'habitus inclusivement. Une fois que l'on reconnaît les propriétés de l'habitus, telles que définies ci-haut, on serait bien contraint d'admettre au minimum l'autonomie relative des agents : le déterminisme que l'on rattache à la sociologie bourdieusienne ne pourrait que tomber, emportant dans sa chute toute la critique formulée par Caillé.

Et pourtant, toujours selon Caillé, l'habitus ne remplit pas ses promesses de rendre compte de l'autonomie des pratiques. L'auteur persiste et signe : tous les efforts du sociologue pour mettre en valeur le concept d'habitus sont vains. L'habitus ne change pas la donne : la sociologie de Bourdieu demeure cloisonnée dans le déterminisme social. Ainsi, par-delà le fait que l'habitus est une structure structurée et

---

<sup>29</sup> Du fait que le noyau dur de l'être individuel est le produit de l'intériorisation du sociale, ce que Bourdieu nomme le « corps socialisé », il est vain d'isoler l'individu de la société. Comme il l'évoque dans Questions de sociologie : « Le corps socialisé (ce que l'on appelle l'individu ou la personne) ne s'oppose pas à la société : il est une de ses formes d'existence » (2002 : 29).

structurante, il ne faut pas oublier, nous rappelle Caillé, que dans une perspective bourdieusienne toutes les pratiques sociales de membres issus de la même classe « sont objectivement harmonisées entre elles, en dehors de toute recherche intentionnelle de la cohérence, et objectivement orchestrées en dehors de toute concertation consciente, avec celles de tous les membres de la classe » (Bourdieu, 1974 : 31 cité par Caillé, 1987 : 116). De cette proposition l'auteur de *Critique de Bourdieu* en tire deux effets concomitants. Premier effet : si les pratiques sociales de membres de la même classe sont « objectivement orchestrées » c'est parce qu'ils sont porteurs du même habitus, faisant en sorte que celui-ci ne bénéficie d'aucune marge de liberté envers les conditions sociales objectives (Caillé, 1987 : 116). Deuxième effet : affirmer que les pratiques sociales sont « objectivement harmonisées » les unes par rapport aux autres, c'est dire que la conscience d'un individu constitue une surface lisse sans contradiction et que l'habitus, dans ce cas, se présente comme mécanisme de réajustement des pratiques à l'endroit des conditions objectives (Caillé, 1987 : 116-117). En résumé, si toutes les pratiques sont objectivement harmonisées entre elles c'est parce que les habitus sont identiques; or, si les habitus sont indifférenciés entre eux, cela trahit le fait qu'ils sont, en dernière instance, le simple reflet des conditions sociales objectives. Ne générant aucune autonomie d'action et de réflexion chez les agents, l'habitus prend part ainsi à ce raisonnement tautologique qu'exprime avec concision cette phrase écrite par Caillé : « Des conditions objectives identiques engendrent des habitus identiques (« objectivement orchestré ») qui produisent à leur tour des pratiques identiques (« objectivement harmonisées ») » (Caillé, 1987 : 117). Dans cette logique, l'habitus ne serait être que le simple réfléchissement des structures sociales et les sujets de simples rouages de la structure.

Certains argueront, bien entendu, que si l'autonomie des pratiques est une réalité tangible c'est parce que les agents mettent en œuvre des stratégies que l'on doit imputer au sens du jeu que détient chaque acteur inscrit dans un champ. Ainsi, la notion de jeu et son auxiliaire la stratégie constitue l'énigme et l'ultime effort de

Bourdieu pour se différencier du déterminisme mécanique. Bourdieu dira dans *Choses dites* : « l'habitus, comme social inscrit dans le corps, dans l'individu biologique, permet de produire l'infinité des actes de jeu qui sont inscrit dans le jeu à l'état de possibilités et d'exigences objectives » (Bourdieu, 1987b : 80 cité par Caillé, 1987 : 80). C'est parce que l'habitus comme structure structurante permet « l'infinité des actes de jeu » qu'il n'est pas entièrement sous la tutelle de la tyrannie du déterminisme; en effet, l'infinité de coups possibles générés par l'habitus dans le cadre du jeu impliquerait que l'habitus s'autorégule pour les besoins immanents du jeu et, de ce fait, son fonctionnement ne peut se ramener simplement aux conditions objectives en amont de la trajectoire sociale. Ici, les actes de jeu impliqueraient *ipso facto* l'existence d'enjeu et de jeux aux règles spécifiques, c'est-à-dire autonomisées par rapport à tous les autres univers sociaux réglés.

Gardant toujours à l'esprit que toutes les pratiques sont synchronisées entre elles, Caillé montre que la notion de jeu et de stratégie sont caduques. D'une part, si tous les coups des agents sont réellement et objectivement harmonisés entre eux, faisant en sorte qu'ils sont imputables à un même principe générateur dont la connaissance est suffisante pour prévoir l'enchaînement des coups alors, dira Caillé, « c'est que le jeu n'apporte rien de véritablement nouveau par rapport à ses conditions objectives de départ » (Caillé, 1987 : 120-121). En quelque sorte, les jeux sont déjà joués en vertu de lois objectives qui coordonnent l'ensemble des coups c'est-à-dire des stratégies qui sont, nous dit Bourdieu « le produit du sens du jeu qui conduit à « choisir » le meilleur parti possible étant donné le jeu dont on dispose, c'est-à-dire les atouts ou les mauvaises cartes... et l'art de jouer dont on est capable » (1987b : 80 cité par Caillé, 1987 : 122). Ici le déterminisme reprend ses droits. Car, en fait, l'allusion aux stratégies à partir desquelles semble se manifester une certaine marge de liberté ne parvient pas à dérober la sociologie bourdieusienne de sa lame de fond déterministe, en vertu du fait qu'elles sont elles-mêmes déterminées par des causes objectives externes au sujet. En dernière analyse, si le champ, l'habitus, le jeu et les stratégies

n'apportent rien de nouveau à l'analyse sociologique et si le seul facteur dont l'on doit tenir compte s'avère être l'origine sociale du sujet alors la pierre angulaire de cette sociologie n'est pas la rencontre d'un champ et d'un habitus, mais le capital hérité de la famille. Comme le dira Caillé : « c'est bien le capital détenu par le sujet, et en dernière analyse son capital économique, qui conduit son habitus et détermine ses stratégies objectivement « rationnelles » (1987 : 122). Et il rajoute : « ce n'est donc qu'en apparence et tout provisoirement que la métaphore du jeu et des stratégies a permis de déserrer(sic) les boulons de la machinerie conceptuelle matérialiste » (1987 : 122). En fin de compte, pour rendre pleinement compte des pratiques des agents, il faut, pour l'essentiel, connaître la quantité et la structure du capital détenu par un agent, le capital faisant ici office de fil d'Ariane : les stratégies renvoient à l'art de jouer qui infère à l'habitus qui est lui-même le produit direct de l'héritage culturel.

### 3.3 POUR UNE CRITIQUE DE LA CRITIQUE DE BOURDIEU

Mais si Caillé impute à Bourdieu de pratiquer une sociologie d'inspiration déterministe mécaniciste c'est parce qu'il sous-estime grandement ou ne prend guère au sérieux toute la portion de la théorie consacrée à démontrer ce qui précisément la différencie de la théorie du reflet d'inspiration marxiste. Toute la question est de savoir si l'argumentation déployée par le sociologue est suffisante pour démanteler la critique selon laquelle il y aurait connivence entre son œuvre et le déterminisme social. De deux choses l'une : soit l'on radie la théorie des champs, faisant de la sociologie bourdieusienne une simple variable distinguée d'un déterminisme étriqué, soit l'on admet la valeur scientifique de celle-ci ce qui revient, en somme, à entériner l'existence du champ comme microcosme investi d'une véritable autonomie, et ce, qu'elle soit entière ou relative, endurcie ou fragile, garantie ou menacée par l'entremise de pressions externes. Or, reste à montrer si la notion d'autonomie

relative est fondée sur le plan empirique ou, dans le cas contraire, montrer si elle n'est en réalité qu'une diversion ou une astuce pour faire taire subrepticement les murmures du déterminisme.

Comme l'a soulevé Caillé, il y a bel et bien homologies entre les champs : du fait, qu'il y a dans chacun des champs une hiérarchie ordonnant le capital de chaque agent selon leur volume et leur structure et, du fait, qu'il y a dans tous les champs existants des luttes perpétuelles entre les dominants et les dominés pour le monopole de la légitimité, on peut en induire, sans risque de ce fourvoyer, que les champs sont tous semblables entre eux. En un mot, ils ont le même squelette structurel et fonctionnel, au sens où tous les champs sont, au minimum, le lieu de tensions permanentes entre les dominants et les dominés. Mais un problème persiste : dire que les champs sont semblables sur le plan structurel et fonctionnel est une chose, dire qu'ils sont dépourvus d'une identité et d'une autonomie propre parce qu'ils ne seraient qu'une pâle imitation du champ des classes sociales en est une autre. Car le fait que ces microcosmes sociaux – en particulier les champs de productions culturelles – soient sous la pression du champ englobant du champ du pouvoir n'induirait pas *ipso facto* qu'ils sont dépossédés de constitution propre.

On pourra toujours dire que les champs sont homologues entre eux, qu'ils sont tout munis d'une hiérarchie entre les tenants et les prétendants et qu'ils sont le théâtre d'affrontements incessant, il ne faudrait pas ignorer qu'ils sont, par-delà leurs similitudes, des lieux singuliers, du fait que leurs enjeux, leurs intérêts et leurs règles du jeu différents entre eux, et ce, dépendamment du champ auquel on a affaire, qu'il s'agisse du champ artistique, du champ de la haute couture ou du champ intellectuel. Le champ littéraire, par exemple, se définit par des enjeux et des intérêts qui sont irréductibles à ceux d'autres champs et, de fait, il abritera des individus prêts à s'investir corps et âme pour prendre part à ses luttes spécifiques ce qui implique le renoncement voire l'indifférence envers d'autres luttes supposant d'autres enjeux et

intérêts : on ne pourra pas faire courir un homme de lettres avec des enjeux d'homme d'affaires (Bourdieu, 2002 : 114).

Outre cela, postuler l'autonomie relative du champ et affirmer l'existence du champ comme prisme c'est-à-dire comme champ de forces s'interposant entre les conditions objectives qu'absorbe l'habitus et les pratiques, c'est justement ne pas dénier l'existence de pressions effectives qui pèsent sur le champ pour, ensuite, insister sur le fait que le champ comme réseau de relations objectives entre producteurs possède la marge de liberté nécessaire pour développer et consolider sa propre nécessité, sa propre logique et son propre *nomos* (Bourdieu, 2001 : 95). Dire que le champ fonctionne comme un prisme c'est également dire que, lorsqu'un champ rencontre un habitus, l'habitus se réfracte au champ de forces du champ, et plus précisément à la position occupée dans un champ. On parle alors d'effet de champ et d'effet de *réfraction*, lorsque les agents adoptent des stratégies et des tactiques adaptées en fonction de la position qu'ils occupent dans un champ. C'est parce qu'ils n'avaient pas leur place dans le champ littéraire et parce qu'il détenait des dispositions aristocratiques doublées d'une haine aigüe envers le bourgeois que les tenants de l'« art pour l'art » s'opposaient simultanément aux tenants de l'« art social » et aux tenants de l'« art bourgeois ». De même, s'il est évident que l'artiste est soumis à des demandes provenant du grand public qui ne doivent rien à la discipline de l'art, il ne faut pas en conclure que la pratique de l'artiste est déterminée par de telles conditions étrangères, et ce, malgré qu'elles comptent dans l'analyse. La proposition selon laquelle il n'y aurait rien à considérer entre l'écrivain et son œuvre est, en fait, extrêmement difficile à tenir en raison du fait que l'homme de lettres doit, pour être reconnu par ses *pairs-concurrents*, respecter un ensemble de conditions déterminées qui ne doivent rien à l'appréciation des demandeurs, mais aux écrivains eux-mêmes, c'est-à-dire ceux qui à la fois façonnent et sont façonnés par la structure

du champ<sup>30</sup>. Enfin, c'est parce que le champ n'est ni un lieu vide, ni un simple lieu de passage et parce qu'il dispose de ses propres enjeux qu'il tient lieu de réalité immanente que l'on peut rendre sociologiquement compte en observant ce qui s'y produit à la fois en son sein et à sa lisière. Pour démontrer ce qu'implique l'autonomie du champ dans la pratique, examinons le cas des intellectuels conservateurs allemand.

Apparues en Allemagne au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à une époque où les fondements traditionnels et les certitudes des élites aristocratiques à l'endroit de leur propre légitimité étaient brusquement secoués (notamment du fait des réformes tendant à faire disparaître le servage et les privilèges), les philosophies conservatrices produites par les idéologues professionnels de l'époque se distinguaient nettement de celles générées par les essayistes amateurs au sens où les ouvrages des premiers étaient les porteurs de nombreux signes d'appartenance au champ intellectuel (Bourdieu, 1991 : 8). Les systèmes philosophiques dudit de « droite » étaient dès lors en étroite corrélation avec le déclin d'une noblesse moribonde. Mais qu'est-ce qu'un intellectuel conservateur, hormis le fait qu'il n'est pas un idéologue amateur, qu'il est issu de la classe dominante et qu'il occupe une position au sein du champ intellectuel ? Les idéologues conservateurs, dont il est question ici, ne sont, en effet, ni des idéologues amateurs<sup>31</sup> (homme d'État, essayistes amateurs ou éminents aristocrates) préoccupés uniquement par l'art de la rhétorique pour la défense de l'ordre féodal, ni des producteurs amateurs qui se limitent le plus souvent à mâcher et remâcher les discours d'écoles et qui ne s'embarrassent guères de la rigueur intellectuelle et des

---

<sup>30</sup> Du fait, qu'ils composent par leur existence même la structure de la distribution du capital du champ, du fait, qu'ils concourent tous à l'imposition de la loi fondamentale du champ et, du fait, qu'ils sont tous contraints, sous peine d'excommunication, d'observer les lois du champ, on peut dire qu'ils sont autant des producteurs que des sujets déterminés du champ.

<sup>31</sup> Par exemple, l'amateurisme de Friedrich August von der Marwitz transparaît notamment lorsqu'il exalte les vertus « dans des lettres ou des essais destinés à ses congénères, la terre, la naissance, la nature et la tradition et 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 » (Bourdieu, 1991 : 8).

débats et enjeux théoriques dont ils ignorent souvent jusqu'à l'existence (Bourdieu, 1991 : 8-9)<sup>32</sup>. Par intellectuel conservateur, nous entendons un idéologue professionnel qui doit, pour conserver la reconnaissance qu'il a acquise auprès de ses pairs, montrer son appartenance au champ intellectuel en inscrivant sa doctrine dans la tradition philosophique signifiant par là qu'il doit engager un dialogue avec les grandes figures du monde intellectuel. Pour se distinguer des essayistes amateurs, Adam Müller ne pouvait s'en tenir à défendre le catéchisme des valeurs aristocratiques par le biais d'un plaidoyer en faveur de la terre, de la tradition et des droits acquis à la naissance. Pour lui donner une portée intellectuelle, la « théorie » de Müller, fondée sur l'« idée » de « richesse naturelle » devait s'inscrire dans le champ intellectuel, en ce sens, qu'il a dû engager une violente polémique à l'égard de Fichte, d'une part, et d'autre part des traditions intellectuelles dominantes en Allemagne (Bourdieu, 1991 : 8). La doctrine qu'il avait érigée s'en prenait, en conséquence, au concept kantien de la « loi naturelle », à la théorie des physiocrates concernant l'« agriculture rationnelle » et, enfin, à l'idéologie du marché et du libre-échange d'Adam Smith.

Du fait, par ailleurs, qu'ils sont issus de la classe dominante (le champ du pouvoir) c'est-à-dire un milieu disposé au conservatisme et hostile envers la critique sociale et, du fait, qu'ils occupent une place dans le champ intellectuel, univers jaloux de son autonomie et prompt à réprimander les serviteurs empressés du pouvoir, ces idéologues professionnels sont dans ce que Bourdieu appelle une « position contradictoire de double exclusion » (1991 : 9). Sous la menace permanente d'excommunication du champ du pouvoir par les dominants qui les appréhenderaient comme trop intellectuels, c'est-à-dire trop enclins à la critique de l'ordre établi, les intellectuels conservateurs craignent, au même moment, leur éviction du champ

---

<sup>32</sup> Bourdieu nous rappelle que cette littérature d'inspiration technocratique, qui a proliféré en France entre 1950 et 1970, a été le fait soit d'hommes politiques (Michel Poniatowski, Valérie Giscard d'Estaing), soit de dirigeants d'industrie (François Dalle) soit, enfin, de hauts fonctionnaires (François Bloch-Lainé ou Pierre Massé) (1991 : 9).

intellectuel par les intellectuels de « gauche », leurs ennemis jurés du champ (Bourdieu, 1991 : 9). En raison des liens étroits qu'ils entretiennent avec les fractions dominantes de la classe dominante, ils seront toujours suspectés d'être les courroies de transmission de l'ordre bourgeois. Or, pour maintenir cette position en porte-à-faux, position qui les voue à une certaine incertitude, du fait que la reconnaissance acquise de leurs pairs est toujours susceptible de s'inverser en non-reconnaissance (par exemple, s'ils deviennent complaisants envers les possédants), ils doivent entreprendre une « double stratégie contradictoire » : les philosophes conservateurs sont priés de s'en tenir à des discours ni trop intellectuel, ni trop conservateur.

Au premier pôle, peu importe le choix des tactiques en demi-parcours, une de leurs stratégies sera de ne pas verser dans les discours trop ramifiés pour éviter d'être perçus pour des intellectuels subversifs et, surtout, pour conserver leurs entrées dans les cercles restreints de la classe bourgeoise. Tandis qu'à l'autre pôle, pour se soustraire de leur réputation peu enviable de valets de la classe dominante, ils doivent manier les armes des intellectuels de « gauche » contre eux : de cette façon, ils n'hésiteront pas à emprunter la logique de la critique sociale ou à réduire à l'absurde les thèses de leurs adversaires pour aboutir à des leçons à la fois de politiques et de bon sens (Bourdieu, 1991 : 9). Pour éviter de ce faire jeter l'opprobre par leurs pairs, les intellectuels de « droites » seront contraints de se distinguer du conservatisme primaire, en d'autres termes, ils doivent, pour bénéficier de la « promotion ontologique » de figure intellectuelle, démontrer que leurs discours valent mieux, sur le plan argumentatif, que les simples pamphlétaires conservateurs, tels que Friedrich August von der Marzitz, un écrivain allemand reconnu par ses contemporains pour s'être fait le défenseur inconditionnel des idéaux d'une aristocratie déclinante, en exaltant les biens de la nature et de la tradition (Bourdieu, 1991 : 8). Mais il y a plus : pour maintenir leur statut d'intellectuel – une condition statutaire fragilisée du fait de leur position contradictoire de double négation –, ils doivent faire montre d'une grande habileté à riposter en « intellectuels » aux critiques de leurs *pairs-concurrents*,

et ce, en se justifiant du fait que leur « goût de la clarté et de la simplicité, même s'il s'inspire d'une forme d'anti-intellectualisme, écrit Bourdieu, est l'effet d'un libre choix intellectuel » (1991 : 9-10). Tout comme les partisans de l'« art pour l'art » qui se démenait avec vigueur pour ne pas être confondu à la fois aux artistes *prolétaroïdes*, dont la rigueur littéraire faisait défaut, et aux artistes bourgeois, dont le comportement mercantile scandalisait les promoteurs de l'« art pur », les intellectuels de « droite » sont aussi engagés dans une lutte sur deux fronts (Bourdieu, 1992 : 115). En effet, tenus de persuader leurs pairs qu'ils ne sont pas interchangeables avec les idéologues amateurs, ils sont aussi contraints de rassurer leurs homologues du champ du pouvoir qu'ils ne sont pas assimilables avec les intellectuels de « gauche », ces derniers représentant une menace pour les fractions dominantes. À la lumière de ce qui a été dit, un des enjeux de lutte dans les champs de productions culturelles est le dépassement de la représentation grossière du personnage social de l'écrivain ou de l'intellectuel amateur, en d'autres termes, celui qui n'a pas payé le *droit d'entrée* pour entrer *de facto* dans un champ. Mais à la différence des intellectuels conservateurs, le travail de distinction des tenants de l'« art pour l'art » ne visait pas à terme la conservation du capital symbolique pour être pleinement reconnu comme écrivain, mais la supplantation d'un principe de légitimité par un autre. La lutte symbolique qui sévissait entre les littérateurs en France vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle devait sceller un combat entre deux représentations concurrentes de la définition légitime de l'écrivain : l'une clamait qu'il se devait de prescrire une ligne de conduite, tout en ne trouvant rien à redire que l'on fasse commerce de l'art, tandis que l'autre vision exérait l'idée même qu'on puisse marchander les œuvres d'art, tout en professant que l'homme de lettres ne doit obéir qu'à l'injonction du travail d'écrivain et, qui plus est, un travail que le sujet écrivain doit consacrer à temps plein s'il veut atteindre les cimes et inscrire son œuvre dans l'histoire de la littérature. D'ailleurs, ce n'est pas tant le travail spécifique des écrivains qui fut le ressort de leur action que la position contradictoire qu'il occupait dans un champ saturé par l'art bourgeois et l'art social. Le principe générateur des stratégies de *subversion* des partisans de l'« art pur », ne

réside pas dans la volonté raisonnée des artistes, mais dans leur position contradictoire de double négation. Mais à l'inverse de ces littérateurs (*les bâtards inclassables*), la position contradictoire qu'occupent les intellectuels conservateurs, fragilise non seulement leur statut d'intellectuel, mais fait office de principe générateur de leurs stratégies de survit. Une de leurs tactiques, pour éviter les risques d'amalgames avec les pamphlétaires ou leurs rivaux intellectuels, est de n'opter, d'emblée, pour aucune position afin d'adopter la prise de position adéquate en fonction de la position de leurs interlocuteurs. Clamant n'être ni de « droite » ni de « gauche », ils pourront, par cette manœuvre, adopter l'une ou l'autre de ces positions pour, le moment venu, reprocher « à la gauche de n'avoir pas la rigueur de la droite [et] à la droite de manquer de l'intelligence généreuse de la gauche (Bourdieu, 1991 : 10)<sup>33</sup>. Soyons clairs : si l'intellectuel de « droite » désire se présenter à nos yeux comme philosophe a-idéologique, ce n'est ni parce qu'il n'accorderait aucun crédit au clivage gauche/droite, ni parce qu'il créditerait son discours de la neutralité axiologique, mais, plutôt, parce que sa disposition à ne s'identifier à aucune position visible et reconnu dans le champ intellectuel est déterminé par la position qu'il occupe dans le réseau de relations objectives formé par l'ensemble des intellectuels, d'une part, et d'autre part la position occupée dans le champ du pouvoir. Leur objectif n'est pas de nous convaincre du non-sens des débats idéologiques et encore moins de parvenir à l'objectivité, mais de conserver l'estime de leurs pairs intellectuels avec lesquelles ils croisent le fer, sans s'aliéner les groupes dominants peu disposés, il va sans dire, voire hostiles aux discours critiques et alambiqués des intellectuels. Bien entendu, du fait qu'ils occupent une position bancale et, du fait, qu'ils possèdent une

---

<sup>33</sup> Dans un article consacré au champ littéraire, Bourdieu présente d'ailleurs, en la personne de Raymond Aron, un exemple idéal-typique de cette disposition à se soustraire sciemment des catégories idéologiques reconnu (1991 : 9) Et dans *L'opium des intellectuels* ce dernier écrira notamment dans sa préface : « Personnellement, keynésien avec quelque regret du libéralisme, favorable à un accord avec les nationalismes tunisien et marocain, convaincu que la solidité de l'alliance atlantique est la meilleure garantie de la paix, je serai qu'on se réfère à la politique économique, à l'Afrique du Nord ou aux rapport Est-Ouest, classé à gauche ou à droite » (Aron, 1995 : 10-11).

habilité singulière pour modifier leurs perspectives selon l'enjeu des discussions, on peut dire, comme le souligne Bourdieu, qu'ils excellent dans l'art de « renvoyer dos à dos la droite et la gauche en renvoyant à chacune l'image que l'autre en a ou devrait en avoir » (1991 : 10). Condamné à perpétuité à la gymnastique intellectuelle, c'est-à-dire à démontrer leur crédibilité dans chaque position sans en entériner entièrement le titre, ils doivent simultanément fusionner avec la figure de l'intellectuel, de l'homme d'action, du savant et de l'homme politique, et ce, « 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 » (Bourdieu, 1991 : 10-11).

Considérer le champ comme réalité immanente investie de son propre régime de sanctions c'est répudier le raisonnement selon lequel on peut ramener les prises de position des intellectuels au seul fait qu'ils sont originaires des classes supérieures, leurs stratégies étant – si l'on endosse la logique déterministe mécaniciste – le reflet direct de l'héritage culturel et de l'histoire sociale c'est-à-dire de l'histoire qui a trait spécifiquement aux luttes de classes ayant cours dans l'espace social. Or, même si l'idée de rendre intelligibles toutes les actions humaines par une théorie générale, mettant à profit la causalité toute puissante de l'unique histoire sociale, est très séduisante, au final, nous dit Bourdieu, la question des pratiques sociales ne peut se dénouer sans la prise en compte du fait social de la rencontre de deux histoires. Car si l'on veut comprendre complètement les pratiques des producteurs de biens culturels, il faut non seulement prendre acte de l'histoire de la formation sociale déterminée – c'est-à-dire celle qui est responsable de la production des habitus – que de l'histoire des champs et plus précisément de la position dans la structure du champ – c'est-à-dire de ces univers qui part un long processus de différenciation et d'autonomisation sont parvenus à se doter d'une formation sociale singulière et irréductible aux forces agissant dans l'espace social (Bourdieu, 1992 : 356). Aussi, tenir compte du champ comme donnée sociologique, c'est admettre le champ comme producteur de déterminations et point d'ancrage incontournable pour expliquer complètement les

pratiques des créateurs. Si les intellectuels conservateurs entreprennent des stratégies contradictoires et s'évertuent à conserver ce statut fragilisé, ce n'est pas en raison de leur conscience de classe « bourgeoise », mais parce qu'ils doivent s'adapter à la donne du champ intellectuel c'est-à-dire tenir compte des figures canoniques, des problématiques à l'ordre du jour, ainsi que des thématiques en vigueur. Ici l'effet de *réfraction* s'exprime au moment où ces intellectuels, porteurs d'un habitus déterminé et, donc, de dispositions favorables à la classe bourgeoise, se plient aux injonctions immanentes du champ. Avoir droit de citer dans le champ intellectuel implique, au minimum, l'engagement dans les débats argumentés avec les *pairs-concurrents* et la prise de distance à l'égard des pouvoirs et, spécialement, des serviteurs du pouvoir (êtres entièrement dédiés à la défense des acquis de l'Ancien Régime et qui ne portent aucunes considérations envers quelques exigences intellectuelles que se soient). Dit autrement, on dira qu'il y a *réfraction* dans la mesure où les conditions objectives c'est-à-dire celles qui façonnent les habitus (faisant en sorte que des individus issus de la même classe sociale sont disposés à coordonner tacitement leur action en vue d'affirmer leurs intérêts de classe) se trouvent édulcorées lorsque l'habitus entre dans un champ en ce sens que la conscience des agents n'est plus directement et entièrement commandée par le milieu social d'origine, mais par un champ de forces et un champ de luttes générateur de règles. Dans le même ordre d'idée, si les stratégies des intellectuels conservateurs consistent à n'être ni des intellectuels, ni des conservateurs à part entière c'est parce que leurs habitus comme structures structurées par l'idéologie conservatrice de la classe dominante doivent observer un minimum de règles lorsqu'ils y font leur entrer. Au moment crucial où on leur octroie le titre d'intellectuel, ils doivent atténuer les références au conservatisme au risque d'être associés au conservatisme primaire. Mais, au risque de se faire éjecter du champ du pouvoir, ils ne peuvent embrasser ostentatoirement leur identité statutaire, et cela, parce que l'habitus continue de jouer un rôle, bien qu'il soit retravaillé par les structures idiosyncrasiques du champ : ils ne peuvent se départir de leur inclinaison au conservatisme qu'il soit primaire ou élaboré comme système doctrinaire. Par

ailleurs, de la même manière que les intellectuels de « droite » dans le champ intellectuel en Allemagne, les artistes bourgeois dans le champ littéraire en France étaient tenus, dorénavant, de prendre leur distance envers le pouvoir impérial du Second Empire en adoptant une posture critique vis-à-vis les valeurs de la bourgeoisie. Si des auteurs de pièce de théâtre comme Ponsard et Augier se permettaient de transgresser les règles de l'art en acceptant les honneurs ou en faisant des compromissions avec le siècle, ils se devaient à tout le moins de faire le procès de l'homme d'affaires, même s'ils furent d'éminent représentant du crédo bourgeois (éloge du mariage, établissement honorable des enfants et culte de la propriété privée).

Mais la souveraineté du champ de production culturelle – que l'on observe lorsque les agents enjoignent à leurs homologues une ligne de conduite prescrite par des règles qui sont le produit de l'histoire particulière du champ et non de l'histoire de la société globale – peut aussi se manifester à la porte d'entrée. On reconnaît l'indépendance relative de ces agrégats socialement constitués par le *droit d'entrée*. Il est possible qu'un agent soit refusé à l'orée de la communauté des intellectuels ou des artistes et, par conséquent, qu'il ne pose jamais un pied dans ces espaces à titre de membre à part entière. Pour être admis dans le champ et avoir droit au capital spécifique qu'il procure, il faut impérativement être à la hauteur de ses exigences objectives, et ce, affirme Bourdieu, par la maîtrise théorique ou pratique de son histoire et de l'espace des possibles c'est-à-dire l'espace des positions constitutives du champ (1992 : 338). Le *droit d'entrée*, aussi, c'est tout autant la compétence acquise, le capital spécifique incorporé que l'adhésion à la doxa du champ c'est-à-dire la croyance non seulement dans les enjeux, mais, de surcroît, dans le jeu lui-même; en un mot, dans le fait que le jeu vaut la peine qu'on y sacrifie une autre destinée sociale (Bourdieu, 2001 : 101-102)<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Pensons à toutes ces personnes qui, poussé des aspirations singulières et de puissantes ambitions de devenir « écrivain » de renom, ont choisi de rayer de leur destin une carrière d'avocat, pour ceux qui avaient entrepris des études de droit et dont le paternel « voulait pour eux une haute position sociale » :

Ce qui distingue cette modalité par lequel le champ exprime son irréductibilité – c'est-à-dire le *droit d'entrée* comme mécanisme de reproduction de la réaffirmation du champ comme univers fermé sur lui-même – de la première, c'est qu'à ce segment de l'analyse il est strictement question de conditions minimales et spécifiques à remplir afin de passer la barrière douanière d'un champ pour y occuper une position. Tandis que dans la première modalité – que nous avons représentée par l'effet de *réfraction* – il était question de conditions à remplir une fois que l'agent était admis en tant que membre à part entière du champ de production culturelle. Ainsi, les enjeux seront différents selon qu'on est positionné à l'intérieur ou à la lisière du champ. Au sein du champ, les agents cherchent en employant toutes leurs ressources et dans le respect des normes à s'arracher du semblable et s'ils se dévouent corps et âme dans une véritable course pour l'accumulation de capital spécifique c'est parce qu'ils désirent, en dernier lieu, se faire un nom et obtenir du prestige auprès de leur *alter ego*, fut-ce leur concurrent. À la porte du champ, par contre, il s'agit de montrer les signes de l'appartenance au champ ce qui veut dire en être digne autant par le maniement des compétences requises que par l'adhésion à l'« idéal » projeté par le champ. Par exemple, lorsque les littérateurs français imposent le modèle de l'écrivain moderne professionnel au XIX<sup>e</sup> siècle, il sonne le glas de la conception entrepreneuriale de l'artiste; désormais, nul n'entre dans le monde des écrivains s'il se compromet avec le siècle de l'argent. Adhérer à la doxa promue semi-consciemment par les Baudelaire et Flaubert s'était posséder la conviction profonde que le succès immédiat et les titres honorifiques étaient un gage d'hétéronomie et trahissait le principe selon lequel l'artiste ne doit faire aucune concession dans le processus de production de ces œuvres. D'autre part, acquiescer aux valeurs du champ littéraire s'était assurément et implicitement faire sienne des manières d'être et de faire tout aussi improbable qu'incompatible en apparence comme le sens de la transgression et de la liberté vis-à-vis le conformisme moral et politique et la rigueur

---

« c'est le cas de Flaubert, de Banville, de Barbey d'Aurevilly, de Baudelaire et de Fromentin » (Bourdieu, 1992 : 127).

d'une discipline de vie et de travail extrêmement stricte, rendue possible par l'aisance bourgeoise et le célibat (Bourdieu, 1992 : 162).

C'est en vertu du *droit d'entrée* que l'on peut saisir ce qui advient à un agent, en l'occurrence son renvoi, lorsqu'il fait fi de règles inhérentes à un champ. Par exemple, lorsqu'un sujet détenteur d'un capital symbolique acquis dans un champ spécifique tente de transférer son capital dans un autre champ et d'y imposer son autorité spécifique – issu d'un principe de légitimité différent – il s'expose à l'expulsion immédiate du champ, l'intervention étant jugé illicite par les membres autorisés à user de l'autorité pour radier la candidature d'un nouvel entrant et, qui plus est, un créateur ayant acquis une haute notoriété dans un autre champ de production culturelle.

Rappelons-nous que dans une logique bourdieusienne, les produits culturels et leurs auteurs sont distribués d'après une hiérarchie de la légitimité, et cela, conformément aux verdicts que leur octroient les instances de consécration – comme l'université, l'académie, le marché, etc. – leur conférant une valeur symbolique c'est-à-dire une valeur connue et reconnue par le public des pairs et insubstituable par comparaison des simples biens marchands produits à la chaîne. Si les professions de décorateur, de photographe et de cinéaste sont des pratiques culturelles considérées inférieures par rapport à la pratique littéraire, à la sculpture ou à la musique classique c'est notamment, nous dit Bourdieu, parce que toutes les significations culturelles ne sont pas équivalentes en dignité et en valeur, et surtout parce que leur valeur est étroitement reliée aux sanctions qu'émet le *système des instances de légitimation* (1966 : 887). Donc, compte tenu de la ségrégation symbolique entre les différentes pratiques culturelles et étant donné qu'au sein de chaque champ y est produit un capital spécifique conférant une autorité qui ne vaut que dans ce champ, l'autorité acquise par l'accumulation d'un capital symbolique dans un espace de production X ne pourra être converti ou transféré dans un espace de production Y – comme si les différentes espèces de capital étaient équivalentes entre eux et comme si les agents

étaient dupes en ne reconnaissant pas leurs pairs ou pire encore toléraient la contrefaçon de capital. Certes, il existe des similitudes entre les pratiques et les discours des créateurs occupant des positions homologues dans des champs différents (par exemple, il y a des rapprochements évidents à faire entre les créateurs investis dans le champ de la haute couture et celui des arts légitimes comme la peinture et la sculpture) cela ne pourrait faire taire les différences dues à la position que les différents champs de productions culturelles occupent dans la hiérarchie de la légitimité (Bourdieu, 1975b : 16). Par exemple, il suffit, écrit Bourdieu, qu'un éminent couturier comme Pierre Cardin – parvenu au sommet de la hiérarchie de son champ – essaie de transférer son capital dans un champ artistique pour que le champ de rang supérieur se mobilise pour rappeler, de façon explicite, les hiérarchies (1975b : 16). Plus concrètement, s'étant fait rabrouer par des spécialistes des arts légitimes, Cardin ne disposait comme argumentaire que la réaffirmation de son autorité spécifique de couturier :

Je suis capable mieux que personne de distinguer la laideur de la beauté et je ne permets(sic) pas à des gens incultes de le faire. Je connais le monde entier. J'ai eu le loisir par mon métier de voir ce qui se faisait de mieux un peu partout et j'ai entrepris pour Paris ce que personne n'avait encore osé ou pu faire (Cardin, cité par Bourdieu, 1975b : 16).

Et le critique d'art, Patrick d'Elme, au fait de ces propos, peut se contenter de récuser ce transfert illégitime de capital :

C'était vraiment ne pas manquer d'audace dans un domaine où l'humilité devrait toujours prévaloir. Certes, chacun est bien content que la danseuse de M. Cardin soit une fille publique plutôt qu'un yacht privé, mais l'argument s'use. C'est de la qualité, et non de la suffisance, que l'on attend » (Elme, 1971 : 66-67, cité par Bourdieu, 1975b : 16).

Un peu à la manière de Platon qui avait marqué au fronton de l'Académie « que nul n'entre ici s'il n'est géomètre! », la riposte donnée par d'Elme à Cardin va dans le

même sens. Si le champ artistique était un endroit bien déterminé comme le fut autrefois l'Académie de la Grèce antique – espèce de sanctuaire réservé à quelques-uns – on y inscrirait, au-devant de l'entrée principale, « que nul n'entre ici s'il est un marchand d'art, un moraliste ou un déclamateur! ». Et on pourrait rajouter : « que nul n'entre ici s'il n'est alchimiste! », c'est-à-dire un artiste qui maîtrise suffisamment sa discipline pour transfigurer n'importe quelle réalité du quotidien en œuvre d'art. Sommes toutes, le commentaire du critique d'art, bien qu'il fasse penser à un verdict unilatéral, est l'expression d'un désaveu collectif qui incombe à tous ceux qui occupent une position dans la structure du champ artistique et qui ne sauraient tolérer les interventions externes d'un néophyte de l'art, fut-ce un personnage bien en vue de la haute couture. Bref, on n'entre pas chez les artistes comme on entre dans une taverne sans risquer d'y être expulsé par les membres permanents.

Puisqu'il y a des normes à ne pas enfreindre, puisqu'il y a un code tacite et des aptitudes à maîtriser et puisqu'il faut, en plus, croire avec ferveur à la valeur des enjeux, le champ – cette structure intangible à laquelle l'existence n'est pas sans effet tangible – est une réalité immanente. Que ce soit le champ intellectuel, le champ artistique ou le champ littéraire, les agents sont tenus d'observer une ligne de conduite qu'ils suivront d'autant mieux qu'ils ont intérêts à adhérer aux croyances inhérentes de cette dernière. Et à chaque fois qu'un intellectuel, un littéraire ou un artiste modifie sa manière d'être pour être en conformité avec les règles qui régissent sa pratique, il fournit la preuve que ses actes ne sont pas le produit de sa conscience individuelle, mais le fruit de l'appartenance aux microcosmes. De même, le fait qu'ils doivent répondre de leurs univers sociaux respectifs se voit aussi par le fait qu'ils sont totalement indifférents aux enjeux des autres univers : l'intellectuel n'a, en effet, rien à faire du travail de l'écriture qui, pourtant, est d'une importance capitale pour tout écrivain désireux de se distinguer de ses *pairs-concurrents*. Et de même qu'il n'a cure des intérêts spécifiques de l'homme de lettres, ce dernier n'a rien à dire et ne veut rien dire sur les débats qui agitent tant les philosophes.

Bien qu'il y ait une homologie structurelle entre la position occupée dans le champ et la position occupée au sein de la classe sociale, c'est être imprudent que de poser une relation causale directe entre l'œuvre et l'origine sociale sur la base de l'homologie structurelle entre tous les champs. Et dire que les champs sont tous régis par le même *modus operandi* sur la base d'une utilisation douteuse du concept d'homologie structurelle, c'est faire preuve de maladresse. En fait, cette hypothèse n'a pas lieu d'être, parce qu'il n'y a pas de relation de réciprocité immédiate, ni de rapport causal direct entre l'appartenance à la classe bourgeoise et l'appartenance au monde artistique, fut-ce pour l'artiste bourgeois. Sans dénier qu'il y ait un rapport entre l'origine sociale et l'œuvre d'art, l'écrivain bourgeois tout comme les tenants de l'« art pour l'art » font partie d'un ordre affranchi de l'espace social et auquel le sociologue doit prendre acte s'il veut saisir dans son entièreté l'intelligibilité de la pratique des producteurs de biens symboliques. De surcroît, il n'est pas moins faux de dire que l'habitus est une boîte d'enregistrement des conditions sociales objectives et que les pratiques sont « objectivement harmonisées » entre elles (cela revient à poser la thèse que les habitus, lorsqu'ils entrent dans les champs, sont toujours comme des poissons dans l'eau). Ce qui donne à penser que l'habitus est un support de structure c'est qu'il est, de prime abord, un « système de dispositions acquises par l'apprentissage implicite ou explicite », autrement dit, il intériorise, il enregistre le milieu social (Bourdieu, 2002, 119-120). Fort bien! Mais n'en restons pas à la boîte d'enregistrement. En examinant le cas bien particulier des intellectuels conservateurs allemands, nous avons pu constater à quel point les agents doivent tordre leurs manières d'être pour être en mesure de payer le *droit d'entrée*. Si les intellectuels conservateurs peuvent survivre dans le monde des intellectuels et être reconnus comme tels, c'est parce que leurs habitus fonctionnent comme système générateur de stratégie et donc, grâce à cette faculté propre à l'habitus, ils peuvent s'adapter en exécutant des manœuvres inattendues (par exemple, en excellant dans l'art de n'être ni trop conservateur, ni trop intellectuel). Enfin, s'ils peuvent tirer leur épingle du jeu, ce n'est pas parce que leurs pratiques sont « objectivement orchestrées » à leur

habitus et à leur classe sociale, mais parce que leur habitus réussit à faire face à la musique qu'impose le champ, et ce, du fait que le champ est un champ de forces et qu'il y a nécessairement collision entre l'habitus et la structure du champ.

Étant entendu que les microcosmes ne sont pas le simple reflet passif de l'espace social, reste, cependant, à résoudre un dernier problème. L'autonomie du champ est « relative » et non « conquise ». Le fait que Bourdieu ait fait référence dans *Les Règles de l'art* à la conquête de l'autonomie peut alimenter la confusion inhérente à la signification du signifiant « conquête ». En effet, l'expression « la conquête de l'autonomie » donne à penser que l'indépendance des artistes à l'égard des bureaucraties d'État et du marché est définitive, durable et fixe pour toujours; or, le monde artistique doit constamment affirmer et réaffirmer son autonomie contre les attaques, les pressions et les demandes externes. Les champs de productions culturelles ne sont jamais en paix : les créateurs doivent se battre sans relâche pour contrer les menaces d'un retour à l'hétéronomie.

Ce qu'exprime la notion d'autonomie « relative » c'est, d'un côté, le constat de microcosmes qui, en dépit de leur constitution propre, sont toujours dominés au sein du champ englobant du pouvoir et de l'autre, la coexistence entre des forces contraires, l'une tendant vers l'autonomie et le renversement du *statu quo*, l'autre tendant vers l'hétéronomie et la conservation de l'ordre. Tant et aussi longtemps que le principe de hiérarchisation interne subordonne le principe de hiérarchisation externe, les champs de productions culturelles ne sont, pour l'heure, ni des lieux pleinement affranchis, ni des lieux totalement asservis (Bourdieu, 1992 : 302). Ce sont des points névralgiques de tensions permanentes. Parce qu'il y a une avant-garde, parce qu'il y a un champ de production restreinte, parce qu'il y a des producteurs autonomes qui imposent leurs conditions aux producteurs hétéronomes, on peut dire que les champs ne sont pas entièrement sous l'emprise des pressions du public de la classe dominante. Aussi, en dépit de tout ce long et lent procès d'autonomisation et de différenciation, en dépit des actes de ruptures héroïques des *héros-fondateurs*, en

dépit du fait que les champs sont dotés de leur propre histoire et donc d'une accumulation de capital distinct, ces univers sociaux devront toujours faire face aux contraintes des exigences économiques et politiques. Le sort de ces espaces de productions dépendra, en dernière analyse, de l'issue des luttes en cours.

Nous sommes enfin aptes à répondre à notre questionnement initial à savoir si la théorie des champs arrive à dépasser l'analyse structurale et le déterminisme mécanique tout en conservant ces acquis. L'analyse que nous avons déployée donne à penser qu'effectivement on peut parler d'un dépassement théorique. Au premier pôle, il n'est pas imprudent de dire qu'elle surpasse les analyses dédiées à décrypter l'œuvre en tant qu'unité esthétique ne devant rien à ses propres conditions sociales de productions. L'œuvre d'un auteur n'est pas le produit de la création d'un créateur incréé, mais le produit d'un créateur créé par tout un univers social de possibilité et de contraintes. À l'autre pôle, si le bien culturel n'est pas le fruit d'un être désincarné de son milieu social, il n'est pas plus le simple reflet de l'origine sociale de l'auteur. Poser le champ comme réalité sociale, c'est dire qu'on ne peut aller directement de l'homme à l'œuvre et encore moins faire des distinctions scolaires entre auteurs « plébéiens » et auteurs « patriciens ». Poser le champ comme fait réel c'est dire qu'on peut aller de l'homme à l'œuvre à condition de passer par toutes les relations entre les hommes et par toutes les relations entre les œuvres et par toutes les relations entre les œuvres, les hommes et les instances de consécration (Bourdieu, 1999 : 21). Par exemple, pour aller de Flaubert à son œuvre il a fallu, écrit Bourdieu restitué « Flaubert dans l'espace des écrivains contemporains, à qui il était uni par des rapports d'opposition, de complémentarité, de concurrence, et il faut restituer son œuvre dans l'espace des œuvres contemporaines » (1999 : 21). Cela étant dit, quels acquis conservent-elles? Considérant que la théorie des champs est une théorie sociologique, la composition esthétique, bien qu'incontournable, est secondaire pour saisir le sens profond du travail de l'écrivain. La démarcation étant très nette lorsqu'on pose face à face la sociologie de Bourdieu et l'approche interne, le constat

n'est pas le même avec l'explication externe, et ce, parce qu'ils ont au moins en commun de s'accorder sur le fait élémentaire suivant : tout comme les idées, les productions humaines ne sont pas pures inventions, elles constituent des représentations sociales qui trouvent leur fondement dans la chair du social.

## CONCLUSION

Comme nous avons pu le constater, l'évaluation des limites et de la rigueur du travail sociologique de Bourdieu n'est pas automatiquement et obligatoirement le prélude à une critique systématique de sa pensée, sans toutefois en exclure la possibilité. Ce travail épistémologique ne s'est pas borné à la critique de l'auteur. Les faits saillants de cette analyse en sont la preuve. Dans ce segment qui vient clore notre réflexion sur les champs de productions culturelles, nous effectuerons un dernier survol des résultats de l'analyse épistémologique tout en montrant les vertus d'une telle approche et, pour finir, nous soulignerons les limites rencontrées par l'analyse épistémologique.

C'est donc par l'analyse de la cohérence interne que nous avons été en mesure de découvrir les limites de la sociologie bourdieusienne. Alors que, dans *Les Règles de l'art*, l'analyse de la phase d'émergence du champ littéraire se prêtait à une approche diachronique qui s'attèle à décrire la trame évolutive des écrivains, on a eu droit à une approche synchronique – c'est-à-dire une analyse qui, ancrée dans le moment présent, fut dédiée à nous dévoiler les principes explicatifs du travail de l'écrivain. Le problème ici, n'est pas tant que Bourdieu conçoive que les théories à portée historique sont sans valeur heuristique ou, encore pire, qu'il prétende ne pas faire une analyse synchronique. Le problème c'est qu'il est contraint, de par son objet d'étude – le processus d'autonomisation du champ littéraire –, d'adopter un angle historique pour y déceler les facteurs directement responsables de l'ascension des littérateurs hétérodoxes. Or, du fait que son cadre théorique a été conçu pour servir une visée synchronique, il ne peut effectuer ce virage analytique sans sombrer dans l'incohérence. En fait, puisque la grille bourdieusienne était inadaptée et désarmée pour s'attaquer aux problèmes du procès d'autonomisation du champ littéraire, la discordance entre les critères de scientificité et l'enquête sur le monde artistique fut

inélucltable. Mieux faite pour expliquer les mécanismes de reproduction du système d'enseignement ou les mécanismes de reproduction de la domination tout court, la sociologie de Bourdieu rencontre de sérieuses difficultés, dès lors, qu'elle se donne pour ambition de décortiquer les phénomènes de ruptures, comme la révolution symbolique des artistes (Bourdieu, 1970). Dire que la grande révolution artistique fut le fait d'« écrivains-prophètes » hors normes s'était, en quelque sorte, se précipiter dans une grave contradiction : les changements fracassants, radicaux et irréversibles, ne sont pas permis dans le monde selon Bourdieu, c'est-à-dire dans un monde où règne la reproduction systématique et infinie des structures sociales. Le second problème posé par cette thèse étant que les concepts de « pouvoir charismatique » et de « pouvoir de l'art » sont des termes non explicités dans la grille d'analyse; or, ils sont d'une importance capitale puisque c'est sur la base de l'autorité charismatique et du pouvoir de l'art que les Baudelaire et Flaubert prennent d'assaut le champ littéraire pour le reconfigurer à leur image. S'il y a une discordance entre les principes d'analyses et leurs applications pratiques, ce n'est pas parce que la sociologie des œuvres culturelles de Bourdieu est caduque, mais parce qu'elle n'a pas été conçue pour rendre compte des transformations radicales. On dira, ainsi, qu'une des vertus de l'analyse épistémologique – lorsqu'elle soumet à l'examen les écrits d'un auteur – est de condamner tout chercheur à l'explicitation systématique et à l'application en tout point de leur programme théorique. Autre vertu de l'épistémologie : elle met en garde le lecteur des dérives vers l'éloge de l'auteur, en maintenant une distance entre le récepteur et l'émetteur. Mais, plus précisément, par l'analyse de la cohérence interne, le lecteur – cet épistémologue en devenir –, ne se laisse pas impressionner par les discours intellectuels grandiloquents en gardant constamment à l'esprit qu'une théorie – système conceptuel formel et lunette à travers laquelle on appréhende la réalité –, n'a de valeur scientifique que si elle fait ses preuves lors d'une application pratique. Mais si l'épistémologie n'adhère à rien *a priori*, une des grandes difficultés de sa pratique reste de ne pas succomber aux séductions de la science auréolée, de la science imbue de l'autorité charismatique, de la science comme discours et pratique

sociale ayant acquis une certaine autorité. On ne dit pas ici, tant s'en faut, que tout discours scientifique est vain et que tous les acquis de la science sont des savoirs recevables non parce qu'ils ont été éprouvés par la démonstration, mais parce qu'ils ont été canonisés par des institutions de consécration. On dit qu'il faut toujours faire preuve de vigilance lorsqu'on aborde un auteur, et ce, en discernant ses écrits de sa notoriété.

Pour mesurer complètement la cohérence du discours sociologique de Bourdieu, il a fallu faire appel à la critique externe de Caillé. Cette confrontation nous offre, ainsi, plusieurs avantages : d'une part, la critique nous oblige à revisiter l'œuvre de Bourdieu, à revoir le réseau des concepts à la base de la science des œuvres culturelles. La diatribe de l'auteur de *Critique de Bourdieu* nous offrait l'opportunité de nous replonger dans le réseau de notions clefs de champs, d'habitus et d'homologie structurale. Dans ce cas, la critique menée par Caillé nous donnait l'occasion de resouligner les propriétés spécifiques du champ comme champ de forces et champ de luttes. Le même raisonnement vaut pour l'habitus : il n'est pas le produit direct du contexte social, et ce, du fait qu'il interagit avec l'environnement social et contribue à façonner les institutions qui l'ont façonné. Si une œuvre d'art ne peut se réduire à un objet sublimé auquel la compréhension profonde se dérobe à toutes investigations scientifiques, il n'est pas moins faux qu'elle ne peut être que le simple reflet de conditions objectives posées par l'espace social. Les produits culturels (tableaux, essais philosophiques, travaux scientifiques, romans) sont l'aboutissement de luttes sans merci entre producteurs et, qui plus est, de luttes symboliques qui trouvent leurs principes dans le champ de production culturelle. Il est absolument essentiel ici de distinguer les enjeux de champs des enjeux de classes, de distinguer les enjeux spécifiques entre les champs, en dépit des homologies.

Pour terminer, tout l'enjeu de l'analyse épistémologique est de maintenir cet équilibre, difficile à tenir, entre la distance critique et le respect des conventions de l'auteur. Et même si on réussissait à maintenir cet équilibre, il y aurait, toutes choses

égales par ailleurs, des limites inhérentes à l'analyse épistémologique. On pourra lire l'œuvre de Bourdieu autant de fois qu'on le désirera et être investi des plus belles intentions (rendre justice à l'auteur, tout en ne faisant aucun compromis avec les normes de la logique argumentaire), un travail de cette nature sera toujours la proie de l'arbitraire et des errances de la conscience.

## BIBLIOGRAPHIE

Alberoni, F. (1981). *Le choc amoureux : recherches sur l'état naissant de l'amour*. Paris : Éditions Ramsay.

Aron, R. (1995). *L'opium des intellectuels*. Paris : Calmann-Lévy.

Balzac, H. (2011b). *Traité de la vie élégante* (4<sup>e</sup> éd.). Paris : Éditions Sillage.

Barsky, R.-F. et Fortier, D. (1996). *Introduction à la théorie littéraire*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Bigo, D. (2001) Pierre Bourdieu and International Relations: Power of Practices, Practices of Power. *International Political Sociology*, 5, p.225-258.

Bourdieu, P. (1966). Champ intellectuel et projet créateur. *Les Temps modernes*, (246), p.865-906.

Bourdieu, P. et Passeron, J.-C. (1970). *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques. *L'Année sociologique*, (22), p.49-126.

Bourdieu, P. (1971b). Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe. *Scolies, Cahiers de recherche de l'École normale supérieure*, (1), p.7-26.

Bourdieu, P. (1974). Avenir de classe et causalité du probable. *Revue française de sociologie*, 15(15-1), p.3-42.

Bourdieu, P. (1975). La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison. *Sociologie et sociétés*, 7(1), p.91-118.

Bourdieu, P. (1975b). Le couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(1), p.7-36.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1987b). *Choses dites*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89 (89), p.3-46. Récupéré de [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss\\_0335-5322\\_1991\\_num\\_89\\_1\\_2986](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1991_num_89_1_2986)

Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*. Paris : Éditions du Seuil.

Bourdieu, P. (1999). Le fonctionnement du champ intellectuel. *Regards Sociologiques*, (17), p.5-27.

Bourdieu, P. (2001). *Science de la science et réflexivité*. Paris : Éditions Raisons d'Agir.

Bourdieu, P. (2002). *Questions de sociologie* (2<sup>e</sup> éd.). Paris : Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (2011). Champ du pouvoir et division du travail de domination : texte manuscrit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985-1986. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5(190), 126-139. Récupéré de <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2011-5-page-126.htm>

Bergeron, L. (1978). *Les capitalistes en France (1780-1914)*. Paris : Gallimard.

Caillé, A. (1987). *Critique de Bourdieu*. Lausanne : Institut d'anthropologie et de sociologie.

Champagne, P. et Christin, O. (2004) *Pierre Bourdieu. Mouvement d'une pensée*. Paris : Bordas, p.141-176.

Ferry, L. et Renaut, A. (1985). *La pensée 68 : essai sur l'anti-humanisme contemporain*. Paris : Gallimard.

Gratman, D. (1991). Culture as class symbolization or mass reification?: a critique of Bourdieu's "Distinction". *American Journal of Sociology*, 97(2), p.421-447.

Heilbron, J. (2006). *Naissance de la sociologie* (2<sup>e</sup> éd.). Marseille : Agone.

Lahire, B. (dir.). (2001). *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*. Paris : La Découverte/Poche, p.75-91.

Martin J.-P. (dir.). (2010). *Bourdieu et la littérature*. Nantes : Éditions Cécile Defaut, p.45-61.