

1. L'AVENIR D'UNE ILLUSION : L'UNIVERSALISME PAR LA FORME

1

La réflexion sur l'art existe depuis que l'homme pense, ne fût-ce qu'au travers des problèmes posés par l'exécution des rituels religieux qui suppose des objets de culte façonnés à cet effet. C'est seulement avec Kant que naît l'esthétique moderne en propre, une esthétique qui cesse d'être subordonnée au théologique. Le protestantisme a été déterminant dans l'avènement de l'esthétique comme discipline philosophique. Il s'appuie sur la croyance en une divinité transcendante qu'aucun rituel ne peut représenter ni influencer afin qu'elle agisse sur le monde profane. Cela a, entre autres, poussé les hommes à se voir libres et autonomes et à se prendre en main dans la conduite de l'économie et de la politique, sans recours extérieur. Du même coup, l'art a cessé d'être vu comme un instrument du religieux et il ne pouvait plus être expliqué par une quelconque fonction rituelle, qu'il avait pourtant depuis l'aube du christianisme aussi bien que dans les civilisations non chrétiennes. Il fallait donc en rendre compte autrement, ce qui impliquait, à l'époque moderne, le renvoi à la subjectivité et aux facultés de l'esprit. C'est ce qui fait que Kant, après les empiristes anglais (Burke, Hutcheson), ait ramené la faculté esthétique à une affaire de goût, donc de sensibilité et de subjectivité. Mais chez Kant, ni la sensibilité ni la subjectivité ne sont purement individuelles comme on serait tenté de le croire aujourd'hui, où subjectif veut dire individuel. La subjectivité est quelque chose que se partagent tous les hommes, leur "essence" en quelque sorte. Elle est en chacun et à la fois en personne en particulier. Elle transcende l'individu qu'elle caractérise, bien qu'elle le détermine comme individu, ce qui crée un décalage avec soi, celui d'un moi partagé entre l'individuel et l'essentiel. Mais il y a plus : pour Kant, la subjectivité ne sert pas à comprendre ce qui distingue et différencie les goûts et les intérêts de chacun mais elle est ce qui démarque l'homme du réel où il s'insère. Dès lors, la subjectivité s'oppose à l'objectivité non pas comme l'individuel à l'universel, puisque les deux domaines sont également universalisâmes et soumis à des règles, mais ils s'opposent comme des univers où régner des lois distinctes. Kant a toujours dissocié la nature, avec son déterminisme propre, de la liberté, comme maîtrise des déterminismes qui nous affectent. L'ambiguïté tient à ce que l'homme est à la confluence de ces deux ordres, et c'est bien ce qui distingue la raison pure de la raison pratique, comme l'histoire et la morale qui motivent l'une et l'autre nos actions. De toute façon, on est loin d'une subjectivité qui se définirait par l'individualité. Pour Kant, le problème d'une scission entre l'homme subjectif et l'homme en tant qu'homme n'a aucun sens : l'homme en tant qu'homme est subjectif. Dans son esthétique, la Critique de la faculté de juger, Kant poursuit cette ligne de pensée en faisant du goût et des jugements auxquels il donne lieu quelque chose d'universel. Il y a pour lui une portée universelle implicite qui est immanente aux jugements que l'on porte sur les œuvres d'art. Il l'appelle le jugement réfléchissant parce que l'universel se réfléchit dans le particulier. Pourtant, rétorquera-t-on, le

beau procure un plaisir toujours personnel, individuel. Pour Kant, il n'en est rien : un plaisir subjectif est un plaisir de la subjectivité qui se réfléchit comme telle. A ce titre, on a affaire à quelque chose d'universalisable. Dire que quelque chose est beau, c'est faire appel à cette exigence, à cette possibilité de partage où l'indicible (l'absence de concept, comme on dit) repose néanmoins sur une communion des esprits doués d'entendement. Le beau revendique cette communauté d'assentiment. Mais pour Kant, l'esthétique est aussi le lieu où la sensibilité retrouve son harmonie avec l'entendement sans s'y soumettre, sans se conceptualiser dans des règles a priori : c'est l'imagination à l'œuvre. L'appréciation de ce qui est artistique relève dès lors du jeu des facultés. N'en déplaise aux nostalgiques du kantisme, une telle explication n'est guère convaincante. Qui accepte encore de considérer la subjectivité comme un universel et non comme le lieu de l'individualité la plus irréductible ? Qui se contente encore de formules du genre « le beau est une finalité sans fin, un intérêt désintéressé, un jugement sans concept » ? Ce sont là davantage des métaphores, donc des énigmes, que de réelles réponses. Elles indiquent un problème, mais ne disent pas comment le penser et le résoudre. D'où la question : comment théoriser l'art, sans basculer pour autant dans l'irrationalisme dont Kant voulait nous préserver ? Il y a une logique du jugement esthétique qui vise à l'universel du beau derrière la particularité de l'objet (ou de la sensation) qu'on ne dénierait pas. Il y a un intérêt pour l'œuvre qui transcende l'usage de ce qui en est l'objet : l'objet artistique est sa propre fin. Ainsi, je peux admirer le Palais des Médicis à Florence comme une grande œuvre d'architecture, à condition que je ne l'utilise pas pour y habiter par exemple, auquel cas il perd sa valeur esthétique pour n'être plus qu'un objet utilitaire comme un autre. L'œuvre d'art se suffit à elle-même. Comment concilier cela avec le fait que l'art répond à des exigences qui n'ont rien d'artistique ? Écoutons Bourdieu : « L'universalisme esthétique, dont Kant a donné l'expression la plus pure dans une interrogation sur les conditions de possibilité du jugement de goût passe sous silence les conditions sociales de possibilité de ce jugement » ([1]). Sans

[1] Pierre Bourdieu, *La distinction*, p. 88, L'universalisme est une illusion pour les masses, l'art pur, Paris, ... sans rapport à l'utilité ou plus exactement à une fonction préalable ([2]) (le pot de fleurs sert à mettre des fleurs et « ça fait [2] Pierre Joly »), est une illusion pour les élites ([3]). Bref, l'art est [3] Ibid, p. 566. marqué socialement et s'il y a une apparente autonomie Distinction, de l'art qui le rend « pur » et « désintéressé », cela p. 43, Paris, s'explique par autre chose que lui-même. Editions... 2

Bourdieu, on le voit bien, dépasse le kantisme qui est une philosophie qui refoule ce à quoi elle répond : cette illusion, partagée par bien des philosophes, consiste à croire qu'ils se sont affranchis de l'Histoire alors qu'ils en reflètent l'effectivité incontournable. Bien plus, ces philosophes cultivent l'idée d'une autonomie de la philosophie qui est

aussi une illusion lorsque cette autonomie relative n'est pas réfléchie, et quand elle l'est, elle suppose un point de vue qui répond à une nécessité historique de le faire. Les philosophes oublient que si, d'un côté, leurs questions sont autonomes en tant que questions parce qu'inaugurales, d'un autre côté, elles répondent à des problématiques externes par rapport auxquelles elles ne sont que secondes. Ce sont deux plans différents, mais faute de distinction question-réponse, les philosophes perdent de vue que l'originale philosophique n'est originale que sur un plan et croient abusivement qu'il l'est de façon absolue. Bourdieu a le grand mérite de souligner qu'il y a une extériorité philosophique à la philosophie, ce qui devrait inciter les philosophes à questionner à nouveau l'originale.

3

Le dépassement du kantisme devrait séduire tout philosophe sérieux, mais doit-il déboucher pour autant sur une sociologie de la philosophie, voire sur un retour au marxisme qui, comme tout retour en arrière, n'est guère séduisant ? Ce serait mal comprendre l'apport de Bourdieu et en tout cas, ce serait réduire son originalité. Qui sacrifie encore à l'explication mécaniste des classes sociales et des intérêts économiques ? Expliquer de la sorte le goût, l'art, voire la science, serait aujourd'hui d'une grande naïveté. Sans nier le rôle de ces intérêts et de ces enracinements, Bourdieu sait bien qu'il existe une autonomie du littéraire et de l'artistique (comme de la science) par rapport au milieu social, qui fait partie du poids de celui-ci. La force théorique de sa pensée est d'avoir tracé une voie médiane entre le mécanisme pur et l'autonomie illusoire par sa théorie des champs. Un champ renferme un ensemble de dispositions pratiques qui président à son bon fonctionnement et que ceux qui y accèdent (ou y régissent) possèdent, entre autres par l'éducation ou d'autres formes d'apprentissage. Ce sont les règles implicites d'un univers qui en assurent la continuité et partant, la reproduction. Le champ est régi par une doxa ou des évidences partagées. « Si les implications de l'inclusion dans un champ sont vouées à rester implicites, c'est en effet qu'elle n'a rien d'un engagement conscient et délibéré, d'un contrat volontaire » ([4]). Néanmoins, si on n'intègre pas ces règles, on ne fait

[4] Méditations pascaliennes,

aux champs littéraire, artistique ou philosophique comme il y en a aujourd'hui aux champs des affaires par exemple. Un exemple anodin : il est bon, dans le « business », de parsemer son discours de mots anglais, ou mieux, américains. Cela donne l'impression qu'on est un initié, qu'on est même allé aux « States » pour se pénétrer de la pratique des affaires et que l'on en déchiffre les clés les plus pointues, puisque l'Amérique est la Mecque de l'économie de marché. Un tel langage impressionne les novices, même s'il fait sourire ceux qui sont au balcon.

4

Bref, les champs s'autonomisent pour permettre à ceux qui y évoluent d'opérer sans avoir à repenser ce champ et à se projeter à l'extérieur pour ce faire. De là vient l'illusion d'autonomie du champ (pas d'extériorité) mais surtout l'utilité de cette croyance, une utilité toute pratique, puisqu'elle permet à chacun de fonctionner et de calculer ses moyens sans avoir à remonter des effets aux causes, et ainsi de suite, indéfiniment. L'autonomisation du champ est donc rationnelle, ce qui l'est moins est de ne pas voir en quoi cela répond à une problématique d'économie de moyens, et d'en faire un absolu théorique, du genre « Le monde littéraire a ses lois, et l'histoire, ou le social, n'a rien à voir avec lui », ou encore « Le monde de l'art est autonome et ce à quoi cette autonomie répond n'existe pas, l'Histoire, le social, n'interférant pas dans le fonctionnement de l'art ». Ce que Bourdieu récuse ici n'est pas le fait que l'art jouisse d'une certaine autonomie mais le fait d'ignorer que cette autonomie relève d'une construction vécue par les agents eux-mêmes qui ont à refouler tout ce qui précède pour agir à l'intérieur du champ, où la compétition fait rage. C'est donc la naïveté du théoricien qui est en cause ici et non celle de l'acteur, qui lui s'est rendu familier avec les exigences initiatiques du champ où il veut opérer. Bourdieu a appelé ces pratiques implicites des *habitus* : par là, il faut entendre les formes partagées et reconnues de la socialisation d'un champ. D'une manière générale d'ailleurs, ce que Bourdieu conteste est l'opposition entre le pratique et le théorique et partant, celle qui prévaut depuis toujours entre l'action et la contemplation. C'est là une césure qui repose sur un luxe : celui de n'avoir pas à agir et de pouvoir s'occuper de problématiques élevées que le « bon

peuple », qui doit bien survivre pour vivre, n'a ni le temps ni le loisir de cultiver. De là à dire que les goûts artistiques de ceux qui n'ont pas ce loisir ne peuvent réellement se détacher d'une pratique de survie élémentaire, il n'y a qu'un pas. Pour rester sur le plan philosophique, rappelons que la dissociation entre la théorie et la pratique est source de bien des apories et qu'il faut oser la dépasser. La pratique reste un raisonnement, voire un calcul, et la théorie, qui semble se suffire à elle-même, répond de son côté à des pratiques et est même, pour certains, une pratique. La théorie, dit Bourdieu, est une pratique qui refoule l'intérêt auquel elle répond, d'où son apparente et nécessaire autonomie. L'art n'est donc pas sans fonction : il sert à établir la différence de ceux qui sont différents et qui peuvent se permettre de l'être, du moins dans la consommation des œuvres; pour la production de celles-ci, c'est peut-être une autre histoire. Encore que Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, montre bien le rôle de pôle d'attraction que joue la notoriété littéraire pour ceux qui luttent pour s'inscrire de manière créatrice dans le champ des lettres. Rien là de désintéressé.

5

L'universalisme de Kant débouche ainsi sur une illusion de partage dans les affaires de goût qui néglige ce à quoi le goût répond en général. Une esthétique qui ne serait fondée que sur la seule forme passe sous silence ce que les époques consacrent et puis oublient. L'universalité est le vide de l'Histoire. Pourtant, objectera-t-on, on ne peut tomber dans le relativisme qui lie l'esthétique aux conditions socio-historiques, ni pour analyser l'offre d'art ni pour étudier la demande esthétique. Il y a, dans le jugement esthétique, un rapport transcendant qui en fait une prétention générale et généralisable : si je dis « Cette toile de Léonard de Vinci est belle », je lui attribue une propriété qui semble s'appliquer objectivement, donc valoir pour tous. C'est là, semble-t-il, que la théorie de Bourdieu apparaît très forte : le beau n'est pas l'esthétique. Si le beau est bien l'objet de toutes les attentions de Kant, c'est parce que c'est une notion formelle, donc vide par définition, dont le refoulement des conditions d'application conduit à en faire une propriété des objets mêmes. En réalité, le beau n'épuise pas le champ esthétique, sauf chez Kant où l'on a même un rôle important accordé au sublime, qui apparaît encore plus formel que le

beau puisque c'est explicitement un rapport de grandeur (la majesté de la nature par exemple). Une telle vision permet de ne pas avoir à conceptualiser le beau comme étant une réponse qui s'ignore comme telle. Refoulée en tant que réponse, le beau semble effectivement ne répondre à rien sauf à sa propre nécessité, la nécessité d'être nécessaire. D'où l'universalité affirmée du beau comme attribution projetée sur les objets esthétiques. Par contre, dès lors que le beau est interprété comme réponse, on doit accepter l'idée selon laquelle certaines œuvres posent question, parfois plus que d'autres, et qu'il faut bien que quelqu'un relève ces questions pour que le beau soit perceptible. Il ne l'est ni par nature ni par nécessité. La forme pure apparaît ainsi pure forme. Pourtant, le beau est bien forme, objectera-t-on encore. Certes, mais c'est la forme d'une réponse qui consiste précisément à refouler ce à quoi elle répond. L'esthétique consacre la distance de la différence : elle est la forme d'une appropriation qui ne peut que rester de l'ordre de la fiction. La force de la conception défendue par Bourdieu tient au rôle qu'il attribue à la différence, aux différences ([5]), qui jouent en esthétique comme dans les autres champs. Il fait de la forme un aspect subordonné dans le jugement esthétique, subordonné à un jeu de différences qui sont, à l'inverse des autres champs qui découpent le social, refoulé dans son effectuation, qu'engendre précisément l'autonomie illusoire de l'universalité formelle dans le champ artistique.

6

Voyons cela de plus près.

2. LE JEU DES DIFFÉRENCES OU LA DÉCOUPE DU SOCIAL : L'HOMOLOGIE DE L'ART AUX AUTRES CHAMPS

7

Trois paramètres sont déterminants dans l'analyse. La place du champ au sein des autres champs constitue une première relation de différentialité. Les rapports de force et de concurrence, virtuelle ou réelle, au sein de chaque champ constituent une seconde relation de différence. Enfin, les trajectoires des différentes positions occupées à l'intérieur du champ représentent un troisième élément de différentialité. « La science des œuvres culturelles suppose trois

opérations aussi nécessaires et nécessairement liées que les trois niveaux de la réalité sociale qu'elles appréhendent : premièrement, l'analyse de la position du champ littéraire (etc.) au sein du champ du pouvoir, et de son évolution au cours du temps; en second lieu, l'analyse de la structure interne du champ littéraire (etc.), univers obéissant à ses propres lois de fonctionnement et de transformation, c'est-à-dire la structure des relations objectives entre les positions qu'y occupent des individus ou des groupes placés en situation de concurrence pour la légitimité; enfin, l'analyse de la genèse des habitus des occupants de ces positions, c'est-à-dire les systèmes de dispositions qui, étant le produit d'une trajectoire sociale et d'une position à l'intérieur du champ littéraire (etc.), trouvent dans cette position une occasion plus ou moins favorable de s'actualiser (la construction du champ est le préalable logique à la construction de la trajectoire sociale comme série des positions occupées successivement dans ce champ)». ([6]) Que signifient au juste ces trois moments de

[6] Ibid.p. 351. différentialité ? Ne sont-ils pas arbitraires ou ad hoc ? Le

premier paramètre est le rapport des champs : on observe des concurrences, donc des mimétismes qui les rendent homologues. C'est l'esprit d'une époque (le *Zeitgeist*) qui émerge de relations où les champs se font écho comme dans un jeu de miroirs. L'exemple le plus connu que considère Bourdieu est le lien entre la pensée scolastique et l'architecture gothique, étudié par Panofsky dans un livre célèbre que Bourdieu a postface. ([7]) Il existe une homologie entre les domaines

[7] Erwin PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*,... On y trouve la même structuration architectonique où

tout s'enchaîne à partir d'un principe unique et où tout doit être soutenu par les éléments subordonnés. La pensée est comme une cathédrale, parce qu'elle y renvoie à Dieu comme elle.

Cet habitus, qui est donc une façon commune de penser les choses en général, s'étend à tout et donne forme aux œuvres que l'homme construit à cette époque. D'où la conclusion qui s'impose : la forme est (issue de) l'homologie entre les champs. C'est un rapport entre les réponses du moment qui confèrent unité, harmonie et structure à la

façon de représenter le réel mais aussi d'y répondre, sans que l'on doive se rapporter à ce à quoi on répond ce faisant. Le beau est l'évidence des formes, une évidence variable parce que toujours fondée sur des différences qu'elle semble légitimer en retour. De quelles différences est-il question ici ?

8

Penchons-nous sur la traduction sociale des champs, là où s'instituent les différences, à commencer par ce qui les différencie les uns des autres : c'est ce que, de Marx à Weber, on a appelé le statut. Il y a des champs dits nobles, comme l'art ou la recherche scientifique, et des champs plus éloignés du pouvoir et de la valorisation sociale élevée : un bon truand ou un grand criminel peuvent être au sommet de leur « profession », celle-ci n'en a pas moins aucune dignité dans la société. Le statut, c'est la valeur distinctive d'une activité dans l'espace social dont l'agent bénéficiaire est le représentant.

9

L'autre paramètre, c'est le pouvoir, c'est-à-dire la place relative que l'on occupe dans le champ. Là encore, l'analyse se fait différenciellement. Les rapports de force entre les individus sont déterminés par les positions respectives qu'ils y occupent. Reste enfin le troisième élément de différentialité, qui va déterminer la capacité à monter l'échelle sociale (la trajectoire) et par conséquent, affecter de façon déterminante le revenu. On pourrait se dire que les trois paramètres définis par Bourdieu ne sont que des habillages des composantes de base définis jadis par Weber : le statut, le pouvoir et le revenu. Mais eux-mêmes reprenaient les trois définitions de la classe sociale selon Marx. Pour ce dernier, une classe se définit par trois éléments. Le premier est constitué par la conscience que l'on a de sa classe, de son appartenance sociale. Le concept de classe présente un second aspect : c'est un mode de production, une place dans l'appareil économique qui distingue chacun. Du statut, on est ainsi passé au revenu. Enfin, une classe, c'est aussi une opposition, une rivalité, ce qui définit la lutte des classes comme la lutte pour le pouvoir. Ces trois déterminations ne se recouvrent pas forcément selon Weber, alors que pour Marx, elles constituaient la même facette d'une même réalité, celle du concept de classe, comme si les trois situations n'en faisaient

nécessairement qu'une, le bas-revenu signifiant l'absence de pouvoir et une place inférieure dans l'échelle de la production des biens. Ce qui incitait Marx à procéder de la sorte est le contexte socio-économique de son époque qu'il a projeté sur l'Histoire en entier. Lorsqu'une classe se paupérise — et comme c'était le cas des ouvriers au XIXe siècle — le masque des idéologies nécessaires à la coopération pacifique des classes tombe, et chacun est poussé à lutter au nom de la conscience qu'il a de son oppression, elle-même liée au rôle économique qu'il assume dans le champ général de la société et qui coïncide avec son appartenance sociale. Mais Weber a bien montré que statut, revenu et pouvoir ne coïncidaient pas forcément, même s'il peut y avoir congruence à long terme. Bourdieu va un pas plus loin dans l'analyse. Il se demande ce qui se passe lorsque ces paramètres évoluent, parfois en sens contraire. S'ils sont distincts, comme le pensait Weber, ils n'en demeurent pas moins corrélés. Et c'est dans l'étude de ces corrélations que l'œuvre de Bourdieu accomplit un pas décisif. Il les analyse comme des différentielles relatives. Il intègre le fait 1) que les champs ont des valeurs relatives dans la société, 2) que les individus présentent eux-mêmes des différences de trajectoires et de dispositions à les vaincre, donc à gravir « l'échelle sociale », et 3) que les individus sont en lutte à l'intérieur de chaque champ et accusent des différences qui affectent la façon dont ils opèrent {habitus) pour obtenir ce qu'ils recherchent ([8]). Reprenons l'exemple sur lequel Bourdieu s'est penché à plusieurs reprises, celui du champ littéraire à la fin du XIXe siècle. A l'inverse de ce qui se passe dans le champ où le pouvoir est récompensé par l'argent, le monde intellectuel n'accorde pas forcément une reconnaissance financière aux meilleurs, et au XIXe siècle, la corrélation est même inverse entre l'art qui se crée et l'argent. Pour bien comprendre comment fonctionnent ces deux champs, qui s'autonomisent, il faut les conceptualiser en termes de différences, celles de revenu et de prestige en l'occurrence, et il n'est pas inutile d'invoquer ici un principe de superposition qui est à l'oeuvre. La superposition est une notion issue de la mécanique quantique qui règne à tous les niveaux de la matière mais qui permet surtout de comprendre le réel en général. Quand y a-t-il superposition ?

[8] Raisons pratiques, pp. 78

D'une façon purement formelle, la superposition surgit quand au lieu d'avoir une opposition entre les termes d'une alternative, on a une superposition de ces termes; ce qui signifie que si avec A, on a B ou C, pour B équivalant à non-C ou D, on obtient pour A soit C ou non-C soit D. Si avec A, on observe D, C ou non-C se superposent sans s'annuler, ils sont ignorés dans l'observation de D.

10

Mais si on demande C ou non-C, on est confronté à leur coexistence. Dans l'exemple retenu par Bourdieu, on peut associer le choix de la carrière à A, et définir le revenu et le prestige liés à ce choix par x et y, et réserver la lettre z pour dénoter le pouvoir. Cela donne alors 1) $A = x \text{ ou } y$, le choix d'une carrière, littéraire par exemple, soulève la question « argent ou prestige ? », avec comme condition interne 2) $x = \text{non-}y \text{ ou } z$. La recherche d'un revenu élevé peut ainsi signifier l'absence de prestige, laissant ouverte la question du pouvoir, soit z. Si on introduit 2) dans 1), cela donne : $A = \text{non-}y \text{ ou } y \text{ ou } z$. Cela signifie que le choix de la carrière, littéraire en l'occurrence, n'implique pas forcément de hauts revenus même si on y exerce le pouvoir. La superposition y/non-y désigne une question ouverte parce qu'il n'y a pas de corrélation mécanique entre la réussite dans le champ littéraire et des revenus élevés. En clair, cela veut dire que dans l'obsession du pouvoir et du statut, l'homme de lettres peut ou non gravir l'échelle des revenus, ces deux situations contradictoires se superposant dans l'ensemble du champ. Par contre, si c'est l'argent qui intéresse un individu, c'est-à-dire x, le statut devient indifférent, que ce soit dans le champ des lettres ou à l'extérieur. Rien n'empêcherait d'ailleurs de définir z par rapport à x ou à y, pour y introduire une nouvelle superposition et partant, une alternative avec des choix distincts qui vont, dit Bourdieu, donner lieu à des pratiques littéraires différentes plus avantageuses financièrement ou plus prestigieuses, comme le sont le théâtre, la poésie ou le roman à différentes époques. L'avantage méthodologique que présente l'introduction du principe de superposition est de pouvoir concrétiser une des grandes thèses de Bourdieu par laquelle il rompt avec Marx, comme avec Weber, à savoir qu'il n'y a pas de causalité mécanique entre superstructure et infrastructure mais homologie des champs. Les trois grands

paramètres, ici x, y et z, ne sont pas dans des relations d'implication directe mais dans des variations alternatives. Le fait d'avoir A, donc, ici, d'être dans le champ littéraire, n'implique pas forcément richesse ou pauvreté, statut ou absence de reconnaissance mondaine (ou interne au champ), mais éventuellement tout cela. Toutes ces possibilités se superposent. La superposition du champ littéraire sur celui des revenus signifie qu'ils ne s'excluent pas plus qu'ils ne se recouvrent automatiquement, mécaniquement. ([9])

[9] //></.,
p. 73.

3. L'HISTOIRE INTERNE COMME HISTOIRE DES ARTS

11

Une objection demeure présente à l'esprit. Comment une telle théorie, fondée sur des paramètres sociaux, pourrait-elle expliquer révolution interne des arts, voire même le surgissement de l'un par rapport à l'autre, comme celui de la sculpture italienne par rapport à l'architecture, à la Renaissance par exemple ? « Mais, dira-t-on, qu'advient-il des œuvres dans tout cela et n'a-t-on pas perdu en chemin ce que les défenseurs les plus subtils de la lecture interne avaient apporté ? » ([10]) Est-il possible d'expliquer l'évolution d'un art

[10] Ibid, p. 69 de façon purement interne, comme l'histoire du théâtre, du genre romanesque ou même de l'architecture (par exemple le passage du roman au gothique) sans aller voir à quoi ils répondent historiquement du point de vue social ? Bourdieu lui-même reconnaît la pertinence d'une telle question. Pourtant, quand on lit les histoires de l'art qui sont sur le marché, on est frappé par le caractère arbitraire ou naïvement empirique de l'évolution qui est présentée, parce qu'elle est purement interne précisément. On nous présente une succession juxtaposée d'œuvres. Ainsi, on raconte l'histoire de la littérature italienne, sans se préoccuper de l'absence de tragédie (malgré Alfieri), alors qu'il semble naturel d'avoir Racine et Corneille chez nous. En Angleterre, on a la tragédie avec Shakespeare et puis quelques comédies à la Restauration, après c'est l'ère de la poésie, puis le règne du roman. Soit. La musique est chantée en Italie mais devient instrumentale en Allemagne. Le théâtre italien ne « décolle » jamais avant Goldoni, ni après, du moins au niveau du répertoire, alors que l'opéra français piétine dans le récitatif. Bref, les

évolutions ici et là, art par art, présentent autant de lacunes que de présences inexplicables. Il faudrait sûrement réécrire l'histoire de l'art d'une façon rationnelle en s'interrogeant sur les différences, sur les absences comme sur les présences, et surtout, il faudrait le faire à partir d'une vision articulée des champs.

12

A cet égard, la théorie de Bourdieu offre d'étonnantes ressources.

13

Chaque art est à envisager comme un champ qui doit se situer par rapport aux autres champs comme un possible superposable qui se différenciera à un moment donné, comme la sculpture qui fait partie de l'architecture chez les Egyptiens (un Sphinx par exemple) pour s'autonomiser en propre chez les Grecs. Les arts eux-mêmes se structurent et se subdivisent en tableaux, avec une forme artistique par case, les cases vides étant — vides parce que vidées par l'Histoire pour ainsi dire — remplies non par une forme artistique, qui fait défaut ici ou là, mais par un art spécifique. Ainsi, la comédie allemande naît et meurt avec Lessing, ce qui fait que le pathos comique renvoie à une case vide, permettant aux opéra buffa de Mozart d'assumer cette fonction. Ce que la théorie de Bourdieu vise à saisir est ce qui se passe quand la concurrence artistique dévie le créateur vers un champ où il a plus de chance d'exceller parce que « la case » est vide. Le « meilleur » exemple nous est offert par la littérature. Il est en tout cas le plus connu : c'est celui de Cervantes. Il s'essaie à la comédie, mais sans succès en raison de la présence tutélaire de cette machine à faire des pièces qu'était Lope de Vega. Il va ensuite vers la nouvelle picaresque (1613), mais là encore, le Lazarillo de Tormes (1554) et le Guzmán de Alfarache (1599) le précèdent. Il s'essaie ensuite à la tragédie, que devait rejeter l'Espagne chrétienne, puisque dans le christianisme, — surtout lorsqu'il est aussi pregnant qu'en Espagne — l'homme est toujours sauvé en fin de compte. Les essais de Cervantes en cette matière ne pouvaient donc rencontrer aucun succès. C'est alors qu'il imagine une œuvre critique de tous ces genres, et qui les dépassera (**[11]**): ce sera son roman, le premier dans la littérature occidentale,

[11] Voir Les règles de l'art, p. 489. case vide de la narration réaliste, même si elle veut

recouvrir l'épopée, la comédie et la tragédie, non par la forme mais par le contenu.

14

Prenons maintenant le cas d'une case qui se ferme en raison du prestige qui diminue. C'est le cas de la tragédie au XVIII^e siècle, dont le mélo fait sourire le bourgeois. Si Cervantes connaît le succès (enfin !) grâce au roman, que dire de l'exemple contraire offert par Voltaire, qui croyait qu'il serait immortel en raison de ses tragédies (comme la Henriade)? Voltaire pensait concurrencer Corneille et Racine, voire les surpasser, à une époque de réalisme bourgeois où le seul théâtre qui pouvait s'imposer allait être celui de la comédie, avec Goldoni, Marivaux et Beaumarchais. Les faits d'armes des « grands hommes » n'intéressent désormais plus le public. La tragédie est historiquement morte. « Ainsi, les catégories qui sont engagées dans la perception et l'appréciation de l'œuvre d'art sont doublement liées au contexte historique : associées à un univers social situé et daté, elles font l'objet d'usages eux-mêmes socialement marqués par la position sociale des utilisateurs. » ([12])

[12] Ibid., p.15

484.

Comme on le voit, le champ artistique se subdivise en genres qui sont des cases que viennent remplir des œuvres et le fait que quelqu'un les occupe par un art donné (musique, littérature, sculpture, etc.) ou dans un art donné (poésie, tragédie, comédie, roman, etc.) peut s'expliquer par l'analyse bourdieusienne sur le prestige et la concurrence entre les champs comme à l'intérieur de ceux-ci. L'analyse interne ne saurait suffire pour expliquer un surgissement ou un aspect dominant dans le champ culturel. Bourdieu parle à propos de l'artiste d'un « écart différentiel qui est constitutif de sa position, son point de vue, entendu comme vue prise à partir d'un point, en prenant une des positions esthétiques possibles, actuellement ou virtuellement, dans le champ des possibles (et en prenant ainsi position sur les autres positions). Situé, il ne peut pas ne pas se situer, se distinguer, et cela, en dehors même de toute recherche de la distinction : en entrant dans le jeu, il accepte tacitement les contraintes et les possibilités inhérentes au jeu, qui présentent à lui, ainsi qu'à tous ceux qui ont le sens du jeu, comme

autant de "choses à faire", formes à créer, manières à inventer » ([13]).

[13] Raisons
pratiques, p. 72.

Ceci rappelle fort à propos que toute esthétique sérieuse devrait reposer sur le concept de différence. En effet, la différence qu'impose l'Histoire aux réponses constituées les rend problématiques : elles ne sont plus que des métaphores de réponse parce qu'on ne peut plus les prendre au pied de la lettre ([14]). Il y a donc une différence qui surgit et que la consommation esthétique d'avant-garde repère, affirmant sans doute par là sa propre situation avant-gardiste dans l'espace social comme il y a une façon de nier et de rabattre les différences nouvelles sur les identités anciennes, ce qui est une autre manière d'y répondre, plus conservatrice. En tout état de cause, il y a esthétique, donc art, dans la mesure où l'on s'approprie (par la production ou la consommation) symboliquement la différence. On comprend dès lors que l'art permette d'affirmer une différence, sociale en l'occurrence, et que l'esthétisme de certains s'apparente à un déplacement de leur différence, ainsi affichée dans des goûts dits élitistes, où l'esthétisme rejoint parfois une forme de snobisme ou de dandysme. Il n'en reste pas moins vrai que c'est le rôle que joue la différence dans un contexte social donné qui est pertinent pour la forme de l'art et son évolution interne comme pour ses rapports externes aux autres arts. Prenons un exemple : l'art grec. Les dieux sont immanents. Les rites permettent de s'approprier l'efficace du divin et d'importer le sacré dans le profane. Mais la conséquence en est que les dieux, immanents et humains, ont forcément l'apparence des hommes. Vénus pourrait être une femme quelconque, comme la représentation d'Apollon, être celle d'un homme réel. La différence hommes-dieux ne s'estompette-elle pas dans ces conditions ? Les Grecs ont répondu à cette question en introduisant le concept de beauté, beauté qui devait reposer sur des proportions et des formes que nul d'entre nous ne présente. L'idéal de beauté, l'idéal esthétique, est ainsi devenu la marque d'une différence que l'anthropomorphisation des dieux menaçait de réduire à néant. En Orient, lorsque la religion est fortement ritualisée, comme c'est le cas avec l'hindouisme ou le bouddhisme chinois et le taoïsme, on observe

là aussi le souci de rétablir la différence, par la taille des statues par exemple. Chez les Grecs, le jeu ne porte pas sur la taille mais sur l'aspect extérieur. La grandeur est alors réservée aux temples qui abritent ces sculptures : les statues étant chez les Egyptiens, comme chez les Orientaux d'ailleurs, de nature architecturale. Comme on le voit, on se trouve ici devant des espaces de possibles où les virtualités s'actualisent comme les modalités du champ littéraire à la fin du XIXe siècle. Des cases se dessinent, se remplissent, accueillent des différences nécessaires. Ce que nous avons dit des arts plastiques vaut aussi pour la littérature d'autres époques. Pensons au genre épique où l'on chante les hauts faits des puissants. Avec leur chute progressive, l'épopée cède le pas à la tragédie, où la différence devient une hybris qui se paie, puisque ce n'est pas la « bonne » différence qui est maintenue en l'état. Après la chute des faux héros, il reste à chanter la force et la vertu des nouveaux. Avec l'idée de différence, peut-on répondre à la question de savoir pourquoi il n'y a pas de tragédie au Moyen Age ? Sans doute parce que le salut est enfin possible. Et le salut, c'est la victoire sur la différence absolue, la mort. On comprend dès lors que l'Espagne ignorera ce genre, mais pourquoi l'Allemagne invente-t-elle plutôt le drame ? Ces questions ne se laissent pas résoudre simplement de façon interne. Ainsi, le rôle joué par la forme tragique (celle-ci étant devenue impossible historiquement), comme on l'a vu avec l'exemple de Voltaire, doit être repris par une autre forme de discours fictionnel, comme le roman, voire par une autre forme artistique comme cela a été le cas avec l'opéra italien. Et si l'on devait se pencher sur une histoire de la tragédie, on ne pourrait comprendre celle-ci par la juxtaposition mystérieuse des époques et des genres, comme s'il y avait continuité interne dans le genre seul. Il n'empêche : ne nous répète-t-on pas qu'après les Grecs, il y a les Elisabéthains (mais pas les Romains) puis l'âge classique français, et ainsi de suite, comme si tous ces moments étaient corrélés entre eux par Dieu sait quel miracle de causalité. Plus vraisemblable serait sans doute une histoire de l'opéra, comme celle qu'on peut lire actuellement sous la plume de Roger Parker (Oxford, 1994) ou de Leslie Orrey et Rodney Milnes (Thames and Hudson,

1972), mais ces histoires font toutes l'impasse quant aux facteurs d'évolution qui n'ont rien d'interne, parce qu'ils découlent de l'état de la peinture de l'époque autant que de celui de la musique et du théâtre. Ainsi, pour reprendre l'exemple de l'opéra italien, il occupe la case laissée vide par un théâtre quasi-inexistant et d'une musique que seul le protestantisme pouvait vivre comme langage intérieur et abstrait. Mais cette forme musicale fondée sur la représentation aurait-elle pu naître à Venise si la peinture maniériste n'avait pas épuisé le côté spectacle de l'art italien à la même époque ?

17

Concluons. Bourdieu, par sa théorie des complémentarités internes aux champs, a su soulever la question capitale de la logique interne de l'art ou plutôt, des arts. Loin d'avoir réhabilité une vision mécanique, issue du marxisme, il a vu que des rapports de structure se dessinaient grâce au concept de différence à l'intérieur des champs et entre eux. Mais il a aussi mis en évidence la naïveté à ignorer le rôle de l'Histoire dans ces rapports, ce qu'avait fait le structuralisme. La fécondité de son approche, pour le philosophe en tout cas, tient aux questions qu'il oblige le philosophe à se poser désormais lorsqu'il fait de l'esthétique.

Notes

[(1)]

Pierre BOURDIEU, Méditations pascaliennes, p. 88, Paris, Le Seuil.

[(2)]

Pierre BOURDIEU, La Distinction, p. 43, Paris, Editions de Minuit, 1979.

[(3)]

Ibid, p. 566.

[(4)]

Méditations pascaliennes, p. 23.

[(5)]

Pierre BOURDIEU, Les règles de l'art, p. 381, Paris, Le Seuil, 1992

[(6)]

Ibid.p. 351.

[(7)]

Erwin PANOFSKY, Architecture gothique et pensée scolastique, tr. fr. de P. Bourdieu, Paris, Minuit, 1967.

[(8)]

Raisons pratiques, pp. 78 et suiv.

[(9)]

//></., p. 73.

[(10)]

Ibid, p. 69

[(11)]

Voir Les règles de l'art, p. 489.

[(12)]

Ibid., p. 484.

[(13)]

Raisons pratiques, p. 72.

[(14)]

Voir M. MEYER, Questionnement et Historicité, §45, Paris, PUF, 2000.

Plan de l'article

1. **1. L'AVENIR D'UNE ILLUSION : L'UNIVERSALISME PAR LA FORME**
2. **2. LE JEU DES DIFFÉRENCES OU LA DÉCOUPE DU SOCIAL : L'HOMOLOGIE DE L'ART AUX AUTRES CHAMPS**
3. **3. L'HISTOIRE INTERNE COMME HISTOIRE DES ARTS**

Pour citer cet article

Meyer Michel, « De Kant a Bourdieu : un renouvellement de l'esthétique ? », Revue internationale de philosophie, 2/2002 (n° 220), p. 259-274.