

## Bourdieu l'hérésiarque

Philippe SAUNIER

**La révolution symbolique opérée par Manet exige pour être comprise de rompre avec les représentations traditionnelles de l'histoire de l'art – ce qui implique une autre révolution dans les esprits. Derrière Manet se profile donc un autre hérésiarque : Bourdieu lui-même.**

Recensé : Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique*, édition établie par Pascale Casanova, Patrick Champagne, Christophe Charle, Franck Poupeau et Marie-Christine Rivière, Paris, Raisons d'Agir / Seuil, coll. « Cours et Travaux », 2013, 776 p., 32 €.

La transcription et la publication des cours donnés en 1998-1999 puis en 1999-2000 par Pierre Bourdieu au Collège de France sur Édouard Manet étaient très attendues. On savait en effet que Bourdieu avait jeté toutes ses forces, parallèlement à la rédaction des *Règles de l'art*, dans l'examen de l'œuvre et de la carrière du peintre Manet, en qui il voyait le catalyseur et le révolutionnaire d'un champ artistique autonome. L'hérésiarque Manet, homologue de l'hérésiarque Gustave Flaubert dans le champ littéraire, obsédait Bourdieu qui se percevait lui-même comme un hérésiarque du champ intellectuel et qui procédait en quelque sorte à son auto-analyse à travers la figure du peintre. Avec la parution de *Manet, une révolution symbolique*, le lecteur tient enfin un approfondissement passionnant du fameux article des *Cahiers du musée national d'art moderne*, « L'institutionnalisation de l'anomie » (1987) dans lequel Bourdieu posait les bases de sa réflexion sur la constitution et le fonctionnement du champ artistique au milieu du XIXe siècle.

### Bis repetita

Avec ses 500 pages, transcription de dix-huit cours professés pendant deux années (auxquelles s'ajoute le manuscrit inachevé d'un ouvrage consacré à Manet), l'ouvrage est extraordinairement foisonnant. On retrouve le Bourdieu pédagogue et sa langue digressive, mais toujours structurée, logique et compréhensible, y compris par les moins familiers de sa sociologie. Bourdieu doit composer avec un public certes cultivé mais hétérogène. De fait, la formule même du cours détermine le propos : redites, comparaisons, parenthèses, qui, d'un côté retardent la progression, mais qui, de l'autre, conditionnent les esprits. Car la révolution symbolique opérée par Manet n'a de chance d'être comprise que si l'auditoire adopte le point de vue du sociologue et rompt avec les représentations traditionnelles de l'histoire de l'art. Bourdieu est confronté à une difficulté qu'il énonce d'emblée : comment faire comprendre la révolution symbolique sans opérer une révolution des esprits qui la rend compréhensible ?

Le lecteur aguerris de Bourdieu ne boudera pas son plaisir, même s'il ne trouvera rien de bien nouveau par rapport à l'ouvrage abouti *Les Règles de l'art*. Bourdieu explique que l'autonomie (toujours relative) de l'œuvre d'art est le résultat d'une conquête historique dont il faut rendre compte ; elle s'affirme en même temps que se constitue le champ artistique dans lequel Manet occupe une place éminente. Manet crée une position nouvelle, en rupture totale avec le pôle de l'art académique, remettant en cause le « monopole de la manipulation légitime des biens artistiques » dont l'Académie était la détentrice. Ainsi l'anomie devient

progressivement la règle. Manet affronte le sens commun, caractérisé par l'accord entre les structures cognitives et les structures sociales ; il opère une révolution symbolique en modifiant les catégories de perception.

La notion de champ reste évidemment centrale dans l'outillage bourdieusien. Il s'agit d'un univers social, relativement autonome, dans lequel chacun se situe, c'est-à-dire existe par rapport à autrui. Par la concurrence qui s'exerce de fait entre les uns et les autres, les positions changent, et la force de Manet est d'être parvenu à renverser la table des valeurs, non, comme insiste Bourdieu, sans s'être appuyé sur la maîtrise qu'il a acquise de l'univers académique, et qu'il retourne contre ce dernier. L'hérétique Manet est tout sauf un naïf : « Il a rompu par la continuité, il a rompu par le retour aux sources, il a rompu par une surenchère dans le sens de la tradition » (p. 354).

Naturellement, il y a des conditions de possibilité à la révolution symbolique opérée par Manet. Bourdieu en avait déjà évoqué plusieurs dans *Les Règles de l'art*, au premier rang desquelles la multiplication des diplômés du secondaire. Parmi ces diplômés, plusieurs embrassent la carrière artistique, sans pouvoir tous emprunter la filière académique (verrouillée par un *numerus clausus*) ; ils forment une population, sinon frondeuse, du moins prompte à accueillir favorablement les attentats esthétiques d'un Manet et, plus largement, à nourrir la « crise de la croyance ». Bourdieu évoque entre autres l'invention des tubes de peinture (qui incitent les peintres à sortir de leur atelier pour se frotter à la nature), le désengagement progressif de l'État (dans l'organisation du Salon notamment), l'accroissement de la demande du côté de la bourgeoisie (amatrice de portraits et de scènes de genre plutôt que de peintures d'histoire), la multiplication des expositions privées, etc. Toutes ces « conditions favorisantes », sur lesquelles Bourdieu, faute de temps, passe assez vite, préparent le terrain pour la révolution. Reste à expliquer le rôle propre de Manet, sa position dans le champ, et à expliciter le principe même de ses actes. Au lieu de dérouler la biographie du peintre (comme la plupart des historiens de l'art s'en contentent), Bourdieu invoque l'habitus de Manet. Car, comme tout un chacun, Manet est « un être biologique socialisé, doté de dispositions permanentes socialement constituées. » Issu de la bourgeoisie éclairée, doté d'un important capital social, économique, culturel, le républicain Manet est capable de discuter d'égal à égal avec son maître Thomas Couture, tout en se montrant subversif, rebelle ; proche de la bohème et du monde des cafés, il conserve néanmoins ses distances et continue d'aspirer à la consécration officielle. En somme, l'habitus « clivé » de Manet, « contre tous et avec tous » (p. 485), lui permet de « tenir ensemble des choses que les autres ne peuvent pas tenir ensemble » (p. 462).

En soi, ces cours sur Manet restent donc dans le droit fil des travaux antérieurs de Bourdieu. Bien au contraire, il s'agit pour lui d'appliquer l'appareillage conceptuel à la figure de Manet, considérant que ses travaux sur le champ artistique doivent nourrir une science des productions culturelles.

### **L'approche dispositionnaliste**

Il est un point sur lequel Bourdieu insiste longuement et qui donne son sous-titre aux cours professés en 1999-2000 : la théorie « dispositionnaliste ». C'est là sans doute une des contributions les plus mordantes de Bourdieu face à l'univers scolastique de l'histoire de l'art. L'auteur de *l'Esquisse d'une théorie de la pratique*, du *Sens pratique* ou encore de *Raisons pratiques* fait peu de place à l'intention du créateur : Manet, comme n'importe quel agent social, a une maîtrise pratique de son art ; ses actions ne sont pas toutes pensées, préméditées, objectivées, rationalisées, et la révolution qu'il accomplit lui échappe en partie. Ses dispositions, « inculquées consciemment et inconsciemment » (p. 82), ont raison de lui. Pris

par la logique même de ses actes, Manet est emporté par des problèmes pratiques auxquels il répond pratiquement. Par le simple fait d'être un agent socialisé, doté d'un habitus, il crée des problèmes esthétiques particuliers et y apporte des solutions singulières, au point qu'il peut y avoir dans sa peinture « plus de sens que Manet ne le sait » (p. 81). Mais Bourdieu, prudent, prend bien soin de préciser : « Le producteur met en œuvre des dispositions, ce qui ne veut pas dire qu'il ne sait pas ce qu'il fait, mais seulement qu'il ne sait pas *tout* ce qu'il fait. » (p. 78)

Pris, lui aussi, par la logique de sa réflexion, Bourdieu en vient à se livrer à un exercice étonnant, quasi impossible, et hautement transgressif. Dans le noir de l'amphithéâtre et sous la projection à l'écran du *Déjeuner sur l'herbe*, le sociologue tente, en parole et en gestes (la transcription ne peut en rendre compte qu'imparfaitement), de « restituer l'acte de peindre » : « Je vais prendre le point de vue de Manet en train de peindre *Le Déjeuner sur l'herbe*. Je vais cesser de lire l'œuvre de Manet et faire une sorte de reconstruction imaginaire fondée sur une théorie de la pratique dispositionnaliste. Je vais essayer de reconstruire l'acte de peindre au lieu de me contenter du point de vue d'un *lector* herméneute. » (p. 117) Bourdieu se « jette à l'eau » (selon une formule qu'il commentera plus loin) et entreprend de rendre compte des problèmes très concrets (sujet, composition, mise en forme) auxquels Manet apporte, à tâtons, une réponse. « Il a improvisé une œuvre et il aurait pu le faire un peu différemment », note Bourdieu qui s'excuse de son audace consistant à « prendre le point de vue de Manet ».

Il s'agit là, sans doute, d'un des passages les plus étonnants. Certes Bourdieu touche du doigt, si l'on peut dire, la singularité du travail du peintre, qui mobilise ses acquis sans savoir « complètement ce qu'il allait faire » (p. 121) ; mais il ne peut approcher que très imparfaitement cet « acte de peindre » par nature irréductible au langage. « Il faudrait parler le langage des peintres »... (p. 119) Nul doute que ce passage en fera sourire certains qui n'y verront (à tort) que naïveté et prétention. De fait, cette théorie de la pratique « ayant son principe, non pas dans les intentions conscientes ou dans des préméditations, mais dans des dispositions » (p. 76) ne séduira guère les historiens d'art, armés contre la sociologie en général, contre Bourdieu en particulier, et contre toutes les tentatives pour fonder une science des œuvres d'art.

### **À rebrousse-poil**

Il faut dire que Bourdieu n'y va pas avec le dos de la cuillère lorsqu'il évoque l'histoire de l'art. Cette discipline est, comme beaucoup d'autres, un univers scolastique, où l'on adopte volontiers une posture théorique (Bourdieu aime rappeler que « *theorein* veut dire 'regarder du dehors', sans être impliqué » (p. 100)). L'érudition tatillonne y tient souvent lieu de réflexion, et la recherche des sources d'inspiration fait figure d'alpha et d'oméga. Les historiens de l'art, écrit-il, « sont des profs qui posent des problèmes de profs à un artiste. Ils se demandent: 'Qu'est-ce que le peintre cite ?' Ils cherchent des références à mettre dans des *footnotes*, se demandent ce que l'artiste a *voulu* faire, comment il a fait, etc. Ils cherchent donc des sources, des références. » (p. 273) Bourdieu souligne un autre écueil : le délire interprétatif, qui s'autorise de la démarche iconologique de Panofsky. « Il y a une tératologie de l'histoire de l'art comme de toutes les disciplines, mais l'histoire de l'art est particulièrement exposée dans la mesure où l'œuvre d'art, du fait de son équivocité, de sa plurivocité, de sa polysémie, etc., peut tout accueillir. Et le jeu du « ça me fait penser à » ne trouve guère de limite, surtout dans un univers où le critère, le contrôle de la scientificité, est souvent discrédité *a priori*. » (p. 46) Ajoutons qu'aux yeux de l'immense majorité des historiens, l'art est chose sacrée – Bourdieu va jusqu'à dire qu'il est « le lieu d'un

obscurantisme » (p. 152) –, si bien que la démarche sociologique – accusée de réduire et de désenchanter – est accueillie avec défiance.

Pour ne rien arranger, Bourdieu s'attaque à quelques figures qui font autorité. C'est le cas de Timothy James Clark, ou encore de Michael Fried, auteur en 1996 d'un *Manet's Modernism* auquel il reproche tout à la fois son « délire iconologique » et son obsession de chercher des « références à tout (...) comme si le peintre tirait d'une boîte des reproductions, puis se mettait à peindre » (p. 297). L'historien de l'art « et ami » Jacques Thuillier (1928-2011) en prend lui aussi pour son grade, quoique sous une forme plus feutrée. L'éminent collègue du Collège de France commet rien moins qu'une « erreur de base » lorsque, établissant un parallèle entre la formation des peintres pompiers (académiques) et les classes préparatoires aux grandes écoles, il n'en tire pas les conséquences : Jacques Thuillier y puise un motif de réhabilitation, alors que Bourdieu voit dans cette analogie la confirmation du caractère profondément scolastique de l'art pompier. En somme, Thuillier, lui-même produit des classes préparatoires, entretient un rapport non analysé avec l'objet qu'il étudie (ou pour le dire autrement, il ne s'est pas soumis à « l'impératif de réflexivité » (p. 166)). Bourdieu égratigne également le musée d'Orsay, une institution ambiguë selon lui, lieu d'une « demi-historicisation », voire d'une « réhabilitation », de l'art académique. Sur tous ces aspects – et sur bien d'autres encore –, on ne peut pas donner tort au sociologue. Reste que ces coups de griffe risquent hélas de détourner la corporation des historiens de l'art d'un ouvrage qui, sans ménagement aucun, les prend à rebrousse-poil.

Mais la résistance des historiens de l'art à la sociologie de l'art développée par Bourdieu tient à des causes plus profondes, et sans doute irrémédiables. Prévenu contre une discipline prétendument réductrice, l'historien de l'art n'accepte pas que l'œuvre puisse être un « fait social total », qu'elle soit « habitée par des structures qui sont en affinité avec (...) le monde environnant » (p. 140). L'idée même qu'« il y a des effets esthétiques trans-individuels dont on peut faire l'analyse et dont on peut rendre compte » (p. 50) va à contre-courant d'une discipline qui entend fonder sa légitimité et son autonomie sur la *singularité* de son objet. Pour Bourdieu, « l'objet de l'histoire de l'art, de l'histoire du droit, de l'histoire tout court est d'établir ces catégories [i.e. les schèmes d'appréciation], de les porter au jour. » (p. 78). De fait, l'histoire selon Bourdieu s'affranchit du récit linéaire, de l'interprétation inspirée, de la recherche des sources (qui donne souvent à l'histoire de l'art l'aspect de longues généalogies stylistiques) ; il s'agit au contraire d'établir des invariants, des règles, de dégager des structures, de sorte que ses ouvrages sont émaillés de propositions et de principes explicatifs qui portent la réflexion à un degré supérieur de généralité (comprendre : de validité). « On peut parler d'une œuvre en ne parlant pas que de l'œuvre, écrit Bourdieu. Je pense, au fond, qu'un des sens de ce que j'ai fait, c'est de dire que pour parler d'une œuvre, il faut parler de toute autre chose que de l'œuvre elle-même. » (p. 131) Faut-il préciser qu'une telle affirmation est inaudible par le commun des historiens de l'art ?

### **Apories**

Si Bourdieu a choisi de consacrer ses cours à Manet, c'est que ce dernier est à ses yeux l'auteur d'une révolution symbolique. Au sein de l'histoire de l'art, le peintre joue un rôle unique, incomparable et « sans précédent » (p. 450). Toute la difficulté est d'articuler cette unicité avec l'existence de prédécesseurs et de contemporains qui ont rendu possible sa révolution. « Cette relation n'est pas simple du tout et la révolution symbolique que Manet a menée serait restée une aventure isolée, une entreprise excentrique si, à la faveur d'une crise objective de l'appareil académique que j'ai décrite longuement, cette révolution symbolique n'avait pu trouver dans l'univers artistique lui-même la complicité et le concours d'artistes, de critiques et surtout d'écrivains qui étaient eux-mêmes en train d'opérer une semblable

conversion dans leur propre champ. » (p. 450) Bourdieu n'a évidemment pas la naïveté de croire que Manet porte, à lui seul, la révolution qu'il accomplit. La notion de champ (redevable d'une analyse historique) permet de restituer son épaisseur à un phénomène dont Manet est, par son habitus, le catalyseur.

Mais le récit de cette révolution demeure, par la force des choses, quelque peu schématique : dix-huit cours ne suffiraient pas à un récit un peu plus détaillé et nuancé d'une histoire qu'il est toujours possible de faire remonter plus haut dans le temps (et, partant, de relativiser). « Il est très difficile de dire où et quand les choses ont commencé, souligne Bourdieu, parce que c'est un peu partout à la fois (...) il y a toute une série de réactions en chaîne qui commencent à faire craquer l'institution. » (p. 244) De sorte que, comme il le dit ailleurs, « il n'y a pas de commencement absolu en histoire, surtout dans une histoire de l'art, de la science ou de la littérature » (p. 353). Manet n'est donc pas le premier (il surgit dans un univers où la norme académique est depuis longtemps fragilisée) et il n'est pas davantage le seul ; mais il y a dans la démarche du peintre « une détermination méthodique et radicale » (p. 450) qui justifie de lui consacrer deux années au Collège de France. Ainsi, tout en niant pouvoir assigner une origine à un phénomène inscrit dans la durée, Bourdieu reconnaît en Manet *le révolutionnaire* par excellence au risque de restaurer, bien malgré lui, une certaine idée du grand homme (voire du génie) que sa sociologie récuse au nom du « tout est social ». Bourdieu a beau s'élever contre l'alternative rupture/continuité, on est quelque peu gêné par un exposé qui grossit l'affrontement entre l'hérésiarque Manet et le pôle académique.

Par ailleurs, quelle est, au juste, la part de Manet dans le processus d'autonomisation du champ artistique ? Dans *Les Règles de l'art*, Flaubert (avec quelques autres) était crédité d'un rôle essentiel dans le champ littéraire. Manifestement convaincu que Manet est, dans le registre pictural, l'homologue de Flaubert, Bourdieu semble attribuer au peintre une responsabilité éminente. Il serait donc créateur *et* révolutionnaire du champ artistique : « C'est cela un révolutionnaire symbolique : c'est quelqu'un qui, complètement possédé par un système, arrive à en prendre possession en retournant la maîtrise qu'il possède de ce système contre ce système. (...) Dans les états avancés des univers autonomes, des champs, c'est la seule forme de révolution. » (p. 377). Si l'on comprend bien, Manet contribue à autonomiser un champ qui se trouve déjà dans un « état avancé » d'autonomie, tout en le révolutionnant.

Sans dénier à Manet le mérite qui est le sien, Bourdieu aurait peut-être gagné à élargir la focale en examinant la contribution d'autres artistes à la révolution symbolique, comme celle d'Edgar Degas, par exemple, dont la position dans le champ artistique est très semblable à celle qu'occupe Flaubert dans le champ littéraire. Sans doute cet élargissement aurait-il permis d'apporter des nuances sans remettre en cause, bien au contraire, la thèse générale. Mais en se focalisant sur Manet (homologue de Flaubert), Bourdieu rejoue la partie contre Sartre (l'auteur de *L'Idiot de la famille*) et, cette fois-ci, contre Michel Foucault également (qui avait promis aux éditions de Minuit un ouvrage sur Manet)...

Dans le même esprit, les commentaires sur ce que Bourdieu appelle la « simili-révolution », celle des « profiteurs » (comme Bastien-Lepage) manquent-ils de cette neutralité qu'on attend d'un sociologue. S'il est exact que ces artistes sont moins audacieux que les révolutionnaires purs (et qu'ils peuvent passer pour plus intéressés), ils n'en ont pas moins une fonction essentielle : ils transforment de l'intérieur le sous-champ des artistes dominants (pour parler comme le sociologue). Ces personnages conquis – contaminés – par la révolution adoucissent certes cette dernière, mais ils la propagent (ils sont les chevaux de Troie malgré eux de la révolution). « Dès le moment où la révolution symbolique est en marche, il y a place pour l'imposture de la révolution, le faire-semblant de la révolution » (p. 24), note Bourdieu ;

à cette formulation critique, on pourrait préférer celle-ci : il y a place pour des aménagements, des compromis, qui sont des manifestations tangibles que la révolution opère et gagne du terrain. En somme, pour conquérir son auditoire, à commencer par celui des historiens de l'art, un peu plus d'histoire et de nuance n'auraient pas été de trop.

Un point, enfin, effleuré par Bourdieu, gagnerait à être approfondi. « C'est, souligne-t-il, l'institution détentrice du monopole de la production des producteurs qui a exercé, au moins négativement, une influence déterminante sur toute l'évolution de l'art en France. » Comme Marcel Gauchet affirmant, à propos du christianisme, qu'il s'agit de la religion de la sortie de la religion, il faudrait se demander si l'Académie ne portait pas en elle-même le germe de son effacement selon un principe d'action/réaction tout à fait mécanique (et donc sans visée réhabilitatrice).

On l'aura compris, ces bémols (qui, d'un point de vue stratégique, eussent été utiles pour convertir les plus rétifs) ne disqualifient nullement la partition. Au terme de ces dix-huit cours, Bourdieu a livré non seulement une symphonie (inachevée), mais aussi un véritable programme de travail (une histoire de l'art à réécrire sous l'angle du structuralisme génétique). Que Bourdieu n'ait pas pu s'acquitter de ce travail surhumain, il n'y a là rien que de très normal. À ceux, enfin, qui sont réfractaires par principe à l'analyse sociologique de l'art, on invoquera Picasso lui-même, confiant à Brassai son rêve d'une « science de l'homme à venir qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme-créateur... ». « Je pense, ajoute-t-il, souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible. » Cette science a un nom, c'est la sociologie.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 19 mars 2014

© [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr)