

## La grandeur de Manet

Olivier ROUEFF

**Après les cours sur l'État, la publication des cours de Pierre Bourdieu consacrés à Édouard Manet, suivis d'un manuscrit rédigé avec Marie-Claire Bourdieu, permet de voir le sociologue au travail. Introduction pédagogique aux finesses d'un édifice théorique dédié à l'enquête, loin de la dimension statique et close des synthèses abstraites, l'ouvrage étudie la « révolution symbolique » de Manet et son rôle de « créateur de champ ».**

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 €.

Je tiens à remercier Sibylle Gollac, Bernard Pudal et Séverine Sofio pour leurs remarques sur une première version de cette recension. Je reste seul responsable du point de vue qui y est avancé.

L'ouvrage publié par les éditions Raisons d'Agir / Seuil rassemble les cours de Pierre Bourdieu au Collège de France<sup>1</sup> des années 1998-2000, consacrés à Manet, ainsi qu'une esquisse de manuscrit sur le même sujet, rédigé par Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Les éditeurs datent le manuscrit de la fin des années 1980 : il faisait partie d'un projet d'analyse générale de la formation des champs artistiques dont seules *Les Règles de l'art*, centrées sur la littérature, ont été achevées<sup>2</sup>. Les cours marquaient alors une reprise destinée à avancer l'analyse du champ de la peinture – et probablement, aussi, à servir une théorie générale des champs en dialogue avec la reprise contemporaine de l'enquête sur le champ économique<sup>3</sup>.

### Une révolution symbolique

Mais l'objet principal de l'enquête est de reprendre de manière plus systématique l'analyse sociologique d'une révolution symbolique, déjà abordée dans *Les Règles de l'art* : ce moment qui « rompt un ordre symbolique, l'accord entre les structures cognitives et les structures sociales qui est au fondement du monde social comme allant de soi » (p. 35). Manet, et plus précisément l'exposition en 1863 de son tableau *Le Déjeuner sur l'herbe* au Salon des Refusés, est en effet constitué en point de bascule historique des différentes transformations qui voient le délitement du système académique et l'avènement du champ de

<sup>1</sup> Il fait suite à la publication des cours sur l'État : Pierre Bourdieu, *Sur l'État. Cours au Collège de France 1989-1992*, Paris, Raisons d'Agir / Seuil, coll. « Cours et Travaux », 1992.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. En 1987 était paru un extrait de l'enquête sur la peinture : Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, n°19-20, juin 1987, p. 6-19.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Les structures sociales de l'économie*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2000.

la peinture – Manet est ainsi décrit comme un créateur de champ<sup>4</sup>. L'ampleur des matériaux traités et des facteurs articulés empêche de faire mieux ici que d'en désigner quelques jalons. Le premier temps de l'analyse est consacré à la restitution de l'« œil » académique (les règles esthétiques de l'art « pompier », essentiellement fondées sur la *mimesis* classique) et du système de production « corporatif » qu'il soutient. En substance, l'Académie, institution étatique qui organise les carrières quasi-bureaucratiques des « maîtres », monopolise le pouvoir de consécration des peintres par le biais des ateliers, espaces de production et de socialisation des prétendants (comparés aux classes préparatoires des grandes écoles), ainsi que du Salon annuel, lieu d'exposition et de commercialisation non seulement central mais exclusif. Ce système entre en crise sous l'effet de plusieurs facteurs dont le principal est l'explosion du nombre de jeunes hommes accédant aux études secondaires et la formation conséquente de la « bohème ». Espace d'expérimentations esthétiques mais aussi sociales, sexuelles et politiques, le milieu bohème produit un ensemble de prétendants à la carrière artistique que le système académique ne peut plus absorber, fournissant ainsi une main-d'œuvre pour les industries culturelles et médiatiques en expansion, érodant le monopole sur la commercialisation des œuvres par la constitution d'un réseau de diffusion parallèle, contribuant aussi à la formation d'un public bourgeois disposé aux innovations esthétiques. Manet fréquente les cafés bohèmes avec l'autorité du scandale provoqué par *Le Déjeuner* et, aussi, de l'habitus d'un bourgeois cultivé sachant « bien parler » de l'art – tout en cultivant un capital social élitaires auquel les bohèmes accèdent rarement, en partie hérité de ses parents et entretenu par sa femme (la formation des dispositions et des capitaux de Manet, au fondement d'un « habitus clivé », est minutieusement analysée).

Le « coup » de Manet, avec *Le Déjeuner*, réussit dans ce contexte : il est exposé au Salon des Refusés, créé par l'Académie pour faire face à la contestation de ces prétendants en nombre croissant que le jury du Salon refuse mais dont il ne peut plus nier l'existence – il s'agit essentiellement du groupe des impressionnistes. Conçu comme un lieu de relégation voire d'humiliation, les tableaux hérétiques étant en quelque sorte mis au rire et, d'ailleurs, raillés par la majorité des visiteurs et des critiques, le Salon des Refusés a aussi pour effet de rendre visible l'hérésie et de lui attirer de nouveaux soutiens : un pôle de producteurs contestant le monopole de légitimité de l'Académie se voit durablement installé. Manet en devient l'un des chefs de file grâce au scandale du *Déjeuner* : ce tableau apparaît d'emblée comme singulier car il ne se contente pas de proposer d'autres principes de production comme le font les impressionnistes, mais attaque directement, en les parodiant, les principes académiques. Le problème pratique que se pose Manet consiste en effet à « établir un équivalent moderne d'une scène classique, ce qui le met en situation extrêmement difficile de conflit entre la fidélité aux maîtres anciens et la fidélité aux modernes, situation qui renvoie à son habitus clivé » (p. 88). Le registre parodique fait alors solution : sorte de défi lancé à son maître, Thomas Couture, et à ses collègues académiciens, plutôt que volonté consciente de rupture totale, la parodie permet à la fois de manifester la maîtrise virtuose du code académique et de l'histoire de la peinture, empêchant la disqualification complète pour incompétence qu'essuient la plupart des refusés du Salon, et de miner ce code de l'intérieur en visant tous ses éléments constitutifs d'un même tenant (la hiérarchie des genres, les règles de perspective et de modelé, l'euphémisation de l'érotisme des nus féminins, l'impératif de « cohérence » de la scène dépeinte avec laquelle Gustave Courbet ou les impressionnistes ne rompent pas entièrement, etc.).

---

<sup>4</sup> P. Bourdieu n'utilise pas ici le terme de nomothète (« créateur de norme ») qu'il attribuait à Baudelaire dans *Les Règles de l'art*, peut-être pour ne pas créer de confusion avec l'analyse de l'avènement du champ comme univers anomique, où la définition des normes est l'objet d'une lutte jamais stabilisée car aucune instance de légitimation n'est en mesure de l'emporter pleinement et définitivement sur les autres.

Pour que ce coup devienne révolution, pour que les possibles qu'il ouvre se déploient jusqu'à précipiter l'avènement d'un univers de pratiques radicalement différent de l'ancien, il faut néanmoins qu'il soit repris, exploité, développé collectivement. P. Bourdieu souligne ainsi que Manet reste incompris de ses contemporains, y compris ses soutiens, au moins jusqu'aux premiers textes de Mallarmé à son sujet. On peut en retenir deux des principales conditions de possibilité. D'une part, les peintres exclus du Salon bénéficient de la multiplication des sociétés coopératives à partir de 1862 (Société nationale des beaux-arts créée par le marchand Louis Martinet) et de l'apparition de marchands dédiés à l'art moderne (tel Paul Durand-Ruel) : ils trouvent là, sinon des instances de consécration, encore monopolisée par le Salon, des réseaux d'exposition et de vente ainsi que des sociabilités collectives aidant au partage des expériences et au maintien d'une croyance inédite en la valeur de l'« art pour l'art »<sup>5</sup>. D'autre part, ces peintres « modernes » trouvent le soutien d'écrivains en vue déjà engagés dans la formation du champ littéraire – dont l'autonomisation est plus tôt constituée car l'autonomie des écrivains vis-à-vis de l'Etat est plus ancienne, et le recrutement social et scolaire des écrivains est supérieur à celui des peintres : l'émergence d'un espace de la critique picturale est ainsi analysée comme une excroissance du champ littéraire et non une émanation du monde de la peinture. P. Bourdieu propose en particulier une analyse circonstanciée du roman *L'Œuvre* (1886) d'Emile Zola, premier soutien visible de Manet dès 1863, et surtout du texte de Stéphane Mallarmé paru en 1874, « Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet ». Du fait de la double homologie de trajectoire et de position entre Mallarmé et Manet, Mallarmé est en effet le premier à saisir la pleine portée du travail de Manet et à en proposer une sorte de formalisation et d'explicitation : purifier l'acte de peindre pour exploiter les spécificités de cet art – non plus dédier le tableau à une signification « théâtrale » (la *mimesis* académique) ou dépeindre le réel de manière réaliste (comme Gustave Courbet), mais agencer des effets poétiques spécifiquement visuels dans les deux dimensions d'une toile. L'*illusio* spécifique du champ de la peinture est ainsi révélé, et la création du Salon des Indépendants en 1884 sert alors de point de repère de l'avènement de cet espace de production dédié à l'art pictural : le passage d'une logique de corps à une logique de champ, soit la fin du monopole de l'Académie sur le pouvoir de consécration des peintres, au profit d'un univers polycentré et « anémique » car nul n'y est capable de reconstituer un monopole incontesté – champ concurrentiel où les luttes portent ainsi non seulement sur les œuvres et les artistes, mais aussi sur les normes elles-mêmes et sur le pouvoir à dire les normes.

### **Le travail sociologique**

Cette analyse de la « révolution symbolique », quoique très avancée, est déployée sous une forme inachevée dans les cours et le manuscrit. Les redondances entre les deux ensembles sont indéniables, des formulations et exposés d'analyses de détail jusqu'au plan général de l'argumentation, strictement identique de l'un à l'autre – le manuscrit a probablement servi de support au cours. Pour autant, ayant à faire à des comptes rendus d'enquête inachevés, les deux formats s'avèrent complémentaires.

Avec le manuscrit, on dispose de formulations théoriques plus ramassées et surtout de descriptions empiriques plus étendues et plus précises, alors que les cours, format oral oblige, donnent parfois l'impression d'une suite d'esquisses de démonstration et de restitutions de

---

<sup>5</sup> P. Bourdieu s'appuie ici sur les travaux de Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle », *Romantisme*, n°54, 1986, p. 89-113, et mobilise aussi à de nombreuses reprises l'enquête de Harrison C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au dix-neuvième siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 [1965].

lectures qui n'arrivent jamais entièrement jusqu'à l'épreuve empirique : si l'enquête n'est certes pas totalement aboutie, le manuscrit permet néanmoins de vérifier sur pièces l'ampleur et la précision de l'analyse. Avec les cours, on assiste en quelque sorte « en direct » au travail de recherche, de lecture critique, de veille réflexive sur les présupposés de l'analyse, de reprise et d'affinement des interprétations. Cette exposition d'une partie des coulisses de l'enquête est particulièrement plaisante : sociologie en acte, des enjeux théoriques habituellement plus euphémiques y sont explicités, des tours de main méthodologiques y sont expliqués et mis en œuvre sous nos yeux, des tensions conceptuelles y sont mises en avant plutôt que lissées par le « fini » de l'écriture. Si bien que par un effet de mise en abyme dont ne cesse de jouer P. Bourdieu, les lecteurs sont placés devant la spécificité-même du travail sociologique de représentation du monde, ses contraintes et ses possibles en tant que science du social plutôt que travail littéraire ou critique, de la même manière que les révolutionnaires de la peinture moderne se sont attachés à rompre avec l'injonction académique au « fini » au profit de l'exhibition, dans les tableaux, de la main et de l'œil du peintre – donnant ainsi le sentiment à nombre de commentateurs d'alors que les nouveaux peintres se contentaient d'exposer publiquement les esquisses et croquis qui jusque-là ne passaient pas le seuil des ateliers.

On sait que la réflexivité est pour P. Bourdieu au cœur de la définition générale de l'autonomie du champ et de ses producteurs. On voit ici empiriquement comment la formation du champ de la peinture consiste en une entreprise collective de spécification de l'objet de ce champ – une sorte de purification progressive des potentialités spécifiques d'une pratique : que peut-on faire avec la peinture qu'on ne peut pas faire avec d'autres arts, d'autres activités ? – corrélative de la constitution d'une auto-référentialité – un dialogue intensifié de chacun avec une histoire spécifique, avec des pairs spécialisés, avec des normes auto-définies. On retrouve aussi, comme dans *Les Règles de l'art*, l'explicitation du point de vue de P. Bourdieu sur la question de la valeur des productions symboliques, forme d'origine normative de l'élaboration conceptuelle qui explique en partie l'insistance rémanente sur la notion d'autonomie (sans que celle-ci ne puisse être simplement réduite à celle-là, faut-il le préciser). Ce qui, pour P. Bourdieu, fait la valeur des œuvres de Manet ou de Flaubert, c'est leur capacité à maîtriser l'ensemble des possibles contenus dans les états passés et présent du champ et à les intégrer tout en les subvertissant au sein de leurs productions : concilier les possibles qui apparaissent antagoniques à un moment donné pour dépasser ces antinomies et élargir ainsi les potentialités spécifiques de la pratique. Capacité acquise collectivement avec les débuts de l'autonomisation du champ et de ses normes mais aussi grâce à l'ascèse, au travail d'arrachement de soi aux forces hétéronomes (les « séductions » et les « facilités » du pouvoir, du renom immédiat, de l'argent) que des individus particuliers mettent en œuvre presque malgré eux et souvent dans la souffrance, appelés ainsi « révolutionnaires symboliques » (ou « grands hérésiarques »).

Autre intérêt de l'oralité du cours : le souci pédagogique du professeur placé face à un auditoire hétérogène, mêlant spécialistes et curieux, collègues, étudiants et profanes, l'incite à rappeler les principes de sa démarche sociologique de manière unifiée. Quand dans les ouvrages, les synthèses théoriques, les descriptions et interprétations de l'objet (les « résultats ») et les annexes méthodologiques tendent à être exposées dans des registres contrastés et des parties différentes, on voit mieux ici comment l'analyse de l'objet conduit à mobiliser des outils théoriques qui ne sont autre chose que des précis de méthode, dans un mouvement de réflexivité permanente et d'enrichissement progressif. Si bien qu'au-delà de Manet, ce cours peut servir d'introduction à la théorie des champs et du sens pratique, avec des formulations condensées des principaux concepts, et surtout une exposition pédagogique

des implications de l'épistémologie « relationnelle » en termes de recueil et d'analyse du matériel empirique – d'œil et de tours de main spécifiquement sociologiques.

### **Le traitement du singulier : œuvres et puissance d'agir des individus**

Ceci d'autant plus qu'on a affaire ici à un morceau de bravoure qui devrait empêcher les critiques du modèle bourdieusien d'affirmer qu'il est intrinsèquement rétif et aveugle à la singularité des œuvres et des sujets. C'est exactement l'inverse qui est démontré, à l'instar des enquêtes sur Heidegger<sup>6</sup> ou Flaubert, mais peut-être plus fermement établi ici malgré le caractère inachevé. D'un côté, l'ensemble de l'enquête débouche sur plusieurs analyses de tableaux : la thèse du sociologue selon laquelle la connaissance sociologique des contextes permet d'enrichir plutôt que d'appauvrir l'interprétation des œuvres est magistralement administrée<sup>7</sup> – tout au moins du point de vue d'un non spécialiste, et même si l'on peut douter que cela nourrisse nécessairement le plaisir esthétique comme l'avançait l'introduction des *Règles de l'art*.

De l'autre côté, outre l'analyse particulièrement stimulante de l'habitus pictural de Manet, au moyen d'une « esthétique dispositionnaliste » rarement explicitée aussi précisément par P. Bourdieu, c'est en particulier l'espace des possibles – concept clé de la théorie qui reste souvent sous-utilisé – qui est minutieusement reconstitué. On voit en effet se dessiner l'ensemble polarisé des prises de positions possibles à un moment donné tel qu'il se présente au point de vue subjectif de Manet : « subjectif » au sens où il s'agit de catégories cognitives individuellement situées, produit de la « réfraction » de l'espace des positions (la distribution des « propriétés agissantes ») par la médiation du point de vue individuel que détermine sa position (soit l'association entre dispositions et capitaux hérités d'une trajectoire). P. et M.-C. Bourdieu parviennent à restituer et à décrire l'ensemble des styles, plus ou moins partagés ou portés par des individus, avec lesquels Manet dialogue dans ses tableaux, et la manière dont ce dialogue engage ou traduit les enjeux structurels multiples indiqués plus haut. Et si l'ensemble des conditions sociales de possibilité de la « révolution » opérée par Manet est restitué, ce n'est jamais pour y réduire ce qu'elles ont permis : Manet apparaît bien « agissant », exploitant « activement » ce dont il hérite pour élaborer des solutions inédites aux aspirations qu'il développe et aux problèmes qu'il rencontre.

Reste que cette manière de montrer un agent social « singulier » et « acteur », de décrire une puissance d'agir individuelle (une *agency*), est très sélectivement mobilisée par P. Bourdieu dans l'ensemble de son œuvre : elle n'apparaît presque jamais qu'au sujet des « grands » individus, manifestant un biais implicite et pourtant massif dans la mise en œuvre concrète de la théorie. N'y aurait-il de sujet individuel que « grand » ? Peut-on accéder à la capacité d'*agir* sans être pour autant un « grand hérésiarque » ou un « révolutionnaire symbolique » à l'instar de Beethoven<sup>8</sup>, Manet, Flaubert, Heidegger ou Bourdieu<sup>9</sup> ? On sait que ce sont des questions souvent posées à la théorie des champs. L'ouvrage a, de ce point de vue et au-delà de ce biais majeur, un double mérite. D'un côté, il montre comment les outils conceptuels fournis par le modèle permettent en réalité mieux que d'autres de rendre compte d'une singularité individuelle et de sa puissance d'agir non pas contre mais *par* la composition minutieuse des contraintes et des possibilités contenues dans les structures

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1988.

<sup>7</sup> On peut remarquer d'ailleurs qu'entre cette sociologie minutieuse et une histoire de l'art rigoureusement attentive aux contextes, la frontière disciplinaire tend à devenir indiscernable.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés et Représentations*, n°11, février 2011, p. 13-18.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'Agir, coll. « Cours et Travaux », 2004.

qu'engrène l'action<sup>10</sup>. De l'autre côté, il permet, par ses apports conceptuels comme par son biais de mise en œuvre, de souligner combien la réduction impensée du sujet de l'action à un individu en chair et en os, à laquelle se réduisent trop souvent les arguments « anti-déterministes » depuis le reflux des structuralismes, est l'un des exemples les plus dommageables de l'illusion du « faux concret ». *Qui agit dans une action individuelle est bien un problème que l'enquête doit construire conceptuellement et résoudre empiriquement, et qu'il s'agisse nécessairement de l'instance actancielle contenue dans une enveloppe corporelle individuelle est rien moins qu'évident. S'il est aujourd'hui de bon ton de railler l'idée selon laquelle les individus seraient agis par les structures, il n'est pas sûr non plus qu'ils agissent toujours* : l'oscillation et l'appui réciproque entre agir et subir ont fourni les plus riches pages, par exemple, d'un John Dewey, d'un Pierre Bourdieu ou d'une Judith Butler, qui paraissent pourtant si antinomiques dans l'espace contemporain des invectives et des filiations revendiquées.

### Révolution symbolique et génie individuel

La lecture est portée vers ces questions de singularité et d'*agency* car l'objet de l'enquête est en partie ambigu. Il est formulé en termes de « révolution symbolique » : comment rendre compte sociologiquement d'une rupture radicale et durable des structures cognitives ou catégories de perception ? (avec des développements fournis sur le modèle du changement historique engagé dans l'analyse, n'en déplaise aux contempteurs d'une théorie structurale qui serait rétive à l'historicité). Mais il concerne en pratique essentiellement « *la révolutionnaire symbolique* » : comment rendre compte de la rupture *opérée par Manet* ? Toute l'analyse, ample et érudite, semble orienter vers une attribution de cette rupture à un sujet collectif, figuré par *plusieurs* noms propres singuliers qui servent de référents privilégiés (modèles ou adversaires) à l'ensemble des agents pour l'accomplissement pratique de la rupture. Pourtant, P. Bourdieu tient absolument à l'attribuer *in fine* au seul Manet, génie au-dessus de la mêlée, individu plus unique que les autres en qui et par qui s'accomplit la révolution – plus précisément : à l'attribuer à la rencontre entre l'état critique du système académique et l'action de Manet. Dans leurs postfaces respectives, Christophe Charle relativise cette attribution en mettant en avant la figure de Gustave Courbet<sup>11</sup>, quand Pascale Casanova en souligne avec bienveillance l'une des raisons personnelles, à savoir l'identification de P. Bourdieu avec Manet et les autres « grands hérésiarques » qu'il a étudiés.

Cette ambiguïté amène surtout à s'interroger sur quelques impasses, observées dans les ouvrages aboutis, et que les cours et le manuscrit sur Manet remettent en lumière du fait même de la minutie avec laquelle la genèse du champ est restituée<sup>12</sup>. D'une part, ici comme ailleurs, alors que la rhétorique de la « dernière instance explicative » est déconstruite au

---

<sup>10</sup> Le cours abonde en précisions et mises en garde sur la théorie de la causalité engagée dans le modèle : la causalité structurale est une causalité distribuée dans l'effet réciproque de multiples facteurs qu'on n'isole que pour les besoins de l'analyse ; les conditions « d'émergence » ou « de possibilité » sont favorisantes et non nécessitantes, autre manière d'affirmer que la relation entre l'action et son contexte ne peut être mécaniste. Si l'on trouve certaines formulations simplifiées qui mettraient probablement d'accord la quasi-totalité des sciences sociales tant elles sont convenues et, aurait pu dire P. Bourdieu lui-même, « même pas fausses » (une « liberté sous contrainte structurale », p. 138), de nombreuses pages sont consacrées à déployer empiriquement des condensés conceptuels plus stimulants, en particulier autour de l'acte de peindre et de l'« esthétique dispositionnaliste » (spécification raffinée de la théorie du sens pratique) engagée dans l'analyse.

<sup>11</sup> Les arguments qu'il avance pour rehausser le rôle de Courbet, comme sur le lien entre autonomisation et virilisation, sont d'ailleurs convaincants. Voir Christophe Charle, *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 183-200.

<sup>12</sup> C'est le problème de la publication des esquisses : on pourra toujours dire que ce qui manque aurait été complété dans la version finale ; en l'occurrence, je prends le risque de supposer que ce n'aurait pas été le cas.

profit d'une causalité structurale, multidimensionnelle, alors que les questions de genre et surtout de sexualité sont souvent abordées, le caractère sexué des transformations analysées apparaît à la fois manifeste et obliéré – une sorte de « lucidité aveuglée »<sup>13</sup>. L'autonomisation du champ est corrélative de sa masculinisation, et ce n'est pas là un facteur secondaire : l'univers des cafés bohèmes est construit comme androcentré contre la domesticité bourgeoise féminine des salons, le scandale sexuel des tableaux polémiques concerne essentiellement des nus féminins, l'artiste hérésiarque rejette la morale et la sentimentalité subjective de l'œil académique au profit de l'affirmation d'une puissance créatrice « objective » – l'artiste autonome est explicitement un artiste *viril*<sup>14</sup> –, et d'ailleurs, les femmes peintres, très présentes dans les ateliers et les premiers temps de la grande transformation, sont quasi absentes de la consécration moderniste, etc.<sup>15</sup> Focaliser l'analyse sur un seul individu, dépeint sans vraiment le voir avec tous les atours de la virilité bourgeoise et intellectuelle, conduit à minorer l'importance de cette dimension sexuée des catégories de perception engagée dans la révolution symbolique, ainsi que certains de ses facteurs morphologiques pourtant massifs : la surproduction de diplômés prétendants à la carrière est quasi-exclusivement masculine.

D'autre part, l'analyse se fait moins systématique dans le traitement des systèmes d'intermédiation qui organisent la division sociale du travail de production et de diffusion des œuvres. Plus précisément, le système d'intermédiation académique est minutieusement décrit, avec le rôle de l'État et du Salon, le travail et les carrières des maîtres, les fonctions et pratiques d'ateliers, jusqu'à l'« œil » dominant, soit les règles de production et d'évaluation des peintures. Mais quand on passe du corps académique au champ de la peinture, d'un ordre social monopolistique à l'anomie d'un univers concurrentiel polycentré, les développements sont plus parcellaires. La plupart des aspects du nouveau système d'intermédiation sont abordés plus ou moins cursivement – développés en ce qui concerne les critiques, même si leur spécialisation est davantage traitée en termes de catégories spécifiques de perception et d'écriture qu'en termes de développement professionnel ; à peine abordés en ce qui concerne les marchands d'art, à travers quelques mentions de leur importance et quelques portraits de figures centrales, alors qu'ils jouent un rôle capital dans l'autonomisation du champ et de ses normes<sup>16</sup>. La construction sociologique du champ est centrée sur l'espace des prises de position esthétiques, point focal des activités, à partir duquel sont restitués l'espace et la pratique des producteurs et, ici et là, le rôle des intermédiaires. Mais cette construction du champ, qui aurait pu être le sujet de la révolution, sert en réalité à contextualiser l'analyse de la geste révolutionnaire d'un seul individu, Manet. Le problème de la division sociale du travail et, avec, de la segmentation et de la répartition des tâches, des risques et des profits, ne peut que s'en trouver mis au second plan alors même que la théorie des champs est une

---

<sup>13</sup> Anne-Marie Devreux, « Pierre Bourdieu et les rapports entre les sexes : une lucidité aveuglée », in Danielle Chabaud-Rychter, Virginie Descoutures, Anne-Marie Devreux, Eleni Varikas (dir.), *Sous les sciences sociales, le genre. Relectures critiques de Max Weber à Bruno Latour*, Paris, La Découverte, 2010, p. 77-93.

<sup>14</sup> Dans un passage assez alambiqué du cours, P. Bourdieu souligne par exemple, avec un embarras surprenant, que Manet et Mallarmé portaient sur les femmes un regard réifiant, mais c'est seulement pour en faire une illustration du regard objectivant que l'art pour l'art, comme les sciences humaines, porte sur les choses en général (p. 308).

<sup>15</sup> Sur tous ces points, voir la thèse de Séverine Sofio à paraître aux éditions du CNRS : *L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2009.

<sup>16</sup> P. Bourdieu fait plus de cas des sociétés coopératives étudiées par J.-P. Bouillon, sorte de format organisationnel transitoire entre le monde académique et le monde des marchands, même si c'est pour démontrer qu'elles fournissent un marché alternatif mais pas une instance de consécration légitime. L'ouvrage qui le premier a mis au jour sociologiquement l'avènement du « système marchand-critique » comme soubassement de la rupture moderniste, alors publié par P. Bourdieu, n'est ici jamais utilisé : Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, coll. « Le Sens Commun », 1967 (rééd. 1989).

théorie de la division sociale du travail – mais entre les champs, plutôt qu'à l'intérieur de chacun d'eux.

Une sociologie complète des agents impliqués dans tel ou tel champ, moins exclusivement focalisée sur les producteurs, permettrait en particulier de problématiser les rapports qui se jouent entre les différentes activités concernées. Il faudrait ainsi parvenir à traiter avec précision et systématiquement de la multipositionnalité des agents au-delà de la concession aux données, au-delà aussi d'une simple propriété exclusive des plus dominants<sup>17</sup> : la pluriactivité – à un même moment ou successivement – est souvent la règle à tous les pôles des champs artistiques et probablement de nombreux autres. De même que les intermédiaires sont rarement monoactifs, les peintres écrivent, exposent, enseignent, vendent en plus de peindre – si bien que la frontière entre producteurs et intermédiaires est parfois difficile à tracer et que les luttes dont elle fait l'objet sont souvent vives, les agencements de pluriactivité différant qui plus est selon les périodes historiques, selon les positions dans le champ et selon les phases de la carrière. Par exemple, P. Bourdieu souligne que les peintres académiques sont avant tout des maîtres d'ateliers, lieux conjointement de production et de formation, et qu'ils monopolisent ainsi la reproduction du corps en plus du pouvoir de consécration *via* le jury du Salon. Mais s'il montre bien que l'avènement du champ est celui d'un marché sans monopole (concurrentiel), il ne tire pas toutes les conséquences du fait que cela signe aussi l'accaparement des mécanismes de sélection à l'entrée et de consécration par des intermédiaires qui pour l'essentiel ne sont plus producteurs. L'affirmation de la critique spécialisée et de la galerie d'art marque, en même temps que cet avènement d'un espace polycentré plus favorable à l'autonomie des artistes, le recul du contrôle des artistes sur leurs moyens de production et de reproduction. Cet apparent paradoxe d'une autonomie normative sur fonds d'expropriation économique et organisationnelle se dissoudrait en partie si l'on pouvait montrer que c'est en réalité l'autonomie de quelques-uns qui est permise par l'exploitation de beaucoup d'autres. Encore faudrait-il inclure pleinement l'ensemble des agents impliqués dans le champ pour pouvoir traiter ces questions : il n'est pas sûr que la division des tâches divise mécaniquement les populations d'agents en autant de sous-champs chacun spécialisés dans *une* activité de production ou d'intermédiation. On pourrait alors imaginer de construire un champ à partir d'unités constituées par des configurations de cumul d'activités tout aussi bien que par les positions des seuls producteurs cardinaux, même accompagnées de sous-champs alignés sur chaque activité d'intermédiation (espace de la critique, des marchands, etc.) : on approfondirait ainsi l'étude de la division sociale du travail *entre* en même temps qu'à *l'intérieur* des champs.

Quoi qu'il en soit de ces points de discussion, le « Manet de Bourdieu » est bien plus qu'une simple publication d'esquisses : au-delà de son intérêt pédagogique et de son apport à l'étude des activités artistiques, il propose une mise en œuvre particulièrement raffinée de l'articulation entre théorie des champs et théorie du sens pratique – lecture aussi utile pour ses usagers que pour ses critiques.

Publié dans [laviedesidees.fr](http://laviedesidees.fr), le 18 mars 2014

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

---

<sup>17</sup> Luc Boltanski, « L'espace positionnel : multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe », *Revue française de sociologie*, 14-1, 1973, p. 3-26.