

*Pierre Bourdieu*

# Les règles de l'art

Genèse et structure  
du champ littéraire

NOUVELLE ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

*Éditions du Seuil*



## Avant-propos

Ange. Fait bien en Amour et en littérature.

GUSTAVE FLAUBERT.

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

RAYMOND QUENEAU.

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

Je remercie Marie-Christine Rivière pour l'assistance

qu'elle m'a apportée dans la préparation  
et la mise au point du manuscrit de ce livre.

1. D. Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, *passim*.

2. *Ibid*

3. *Ibid*

la littérature, l'essence se découvre d'un coup, elle est donnée avec sa vérité, dans sa vérité, comme la vérité même de l'être qui se dévoile<sup>4</sup> ?

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

La revendication de l'autonomie de la littérature, qui a trouvé son expression exemplaire dans le *Contre Sainte-Beuve* de Proust, implique-t-elle que la lecture des textes littéraires soit exclusivement littéraire ? Est-il vrai que l'analyse scientifique soit condamnée à détruire ce qui fait la spécificité de l'œuvre littéraire et de la lecture, à commencer par le plaisir esthétique ? Et que le sociologue soit voué au relativisme, au nivellement des valeurs, à l'abaissement des grandeurs, à l'abolition des différences, qui font la singularité du « créateur », toujours situé du côté de l'Unique ? Cela parce qu'il aurait partie liée avec les grands nombres, la moyenne, le moyen, et, par conséquent, avec le médiocre, le mineur, les *minores*, la masse des petits auteurs obscurs, justement méconnus, et avec ce qui répugne par-dessus tout aux « créateurs » de ce temps, le contenu et le contexte, le « référent » et le hors-texte, le dehors de la littérature ?

Pour nombre d'écrivains et de lecteurs attirés de la lit-

4. D. Salleneuve, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991, *passim*.  
5. *Ibid*

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

Pourquoi tient-on tant à conférer à l'œuvre d'art — et à la connaissance qu'elle appelle — ce *statut d'exception*, sinon pour frapper d'un discrédit préjudiciel les tentatives (nécessairement laborieuses et imparfaites) de ceux qui entendent soumettre ces produits de l'action humaine au traitement ordinaire de la science ordinaire, et pour affirmer la transcendance (spirituelle) de ceux qui savent en

6. H.-G. Gadamer, *L'Art de comprendre, Écrits*, II, *Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*, Paris, Aubier, 1991, p. 17 ; et aussi, sur l'irréductibilité de l'expérience historique comme « immersion dans un "advenir" excluant la connaissance de "ce qui advient" », p. 197.

*reconnaitre* la transcendance ? Pourquoi s'acharne-t-on contre ceux qui tentent de faire avancer la connaissance de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique, sinon parce que l'ambition même de produire une analyse scientifique de cet *individuum ineffabile* et de l'*individuum ineffabile* qui l'a produit constitue une menace mortelle pour la pré-tention si commune (au moins parmi les amateurs d'art), et pourrante si « distinguée », de se penser comme individu ineffable, et capable de vivre des expériences ineffables de cet ineffable ? Pourquoi, en un mot, oppose-t-on une telle *résistance à l'analyse*, sinon parce qu'elle porte aux « créateurs », et à ceux qui entendent s'identifier à eux par une lecture « créatrice », la dernière et peut-être la pire des blessures infligées, selon Freud, au narcissisme, après celles que marquent les noms de Copernic, Darwin et Freud lui-même ?

Est-il légitime de s'autoriser de l'expérience de l'ineffable, qui est sans doute consubstantielle à l'expérience amoureuse, pour faire de l'amour comme abandon émerveillé à l'œuvre saisie dans sa singularité inexprimable la seule forme de connaissance qui convienne à l'œuvre d'art ? Et pour voir dans l'analyse scientifique de l'art, et de l'amour de l'art, la forme par excellence de l'arrogance scientiste qui, sous couvert d'expliquer, n'hésite pas à menacer le « créateur » et le lecteur dans leur liberté et leur singularité ? A tous ces défenseurs de l'inconnaissable, acharnés à dresser les remparts imprenables de la liberté humaine contre les empiétements de la science, j'opposerais ce mot, très kantien, de Goethe, que tous les spécialistes des sciences naturelles et des sciences sociales pourraient faire leur : « Notre opinion est qu'il sied à l'homme de supposer qu'il y a quelque chose d'inconnaissable, mais qu'il ne doit pas mettre de limite à sa recherche ? » Et je

7. J. W. Goethe, « Karl Wilhelm Nöse », *Naturwiss. Sch.*, IX, p. 195, cité in E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, Paris, Belin, 1991, p. 114.

crois que Kant exprime bien la représentation que les savants se font de leur entreprise lorsqu'il pose que la réconciliation du connaître et de l'être est une sorte de *focus imaginarius*, de point de fuite imaginaire, sur lequel la science doit se régler sans jamais pouvoir prétendre s'y établir (cela contre l'illusion du savoir absolu et de la fin de l'histoire, plus commune chez les philosophes que chez les savants...). Quant à la menace que la science ferait peser sur la liberté et la singularité de l'expérience littéraire, il suffit, pour en faire justice, d'observer que la capacité, procurée par la science, d'expliquer et de comprendre cette expérience, et de se donner ainsi la possibilité d'une liberté réelle par rapport à ses déterminations, est offerte à tous ceux qui voudront et pourront se l'approprier.

Plus légitime serait peut-être la crainte que la science, en mettant l'amour de l'art sous son scalpel, ne vienne à tuer le plaisir et que, capable de faire comprendre, elle soit incapable à faire sentir. Et on ne peut qu'approuver une tentative comme celle de Michel Chaillou lorsque, se fondant sur le primat du sentir, de l'éprouver, de l'*aisthêsis*, il propose une évocation littéraire de la vie littéraire, étrangement absente des histoires littéraires de la littérature<sup>8</sup> : en s'ingéniant à réintroduire dans un espace littéraire singulièrement confiné ce qu'on peut appeler, avec Schopenhauer, les *parerga et paralipomena*, les entours négligés du texte, tout ce que les commentateurs ordinaires laissent de côté, et en évoquant, par la vertu magique de la nomination, ce qui fit et fut la vie des auteurs, les détails familiers, domestiques, pittoresques, voire grotesques ou « crotesques » de leur existence et de son décor le plus quotidien, il opère un renversement de la hiérarchie ordinaire des intérêts littéraires. Il s'arme de toutes les ressources de l'érudition, non pour contribuer à la célébration sacrali-

8. M. Chaillou, *Petit Guide pédestre de la littérature française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hatier, 1990, notamment p. 9-13.

sante des classiques, au culte des ancêtres et du « don des morts », mais pour appeler et préparer le lecteur à « trinquer avec les morts », comme disait Saint-Amant : il attache au sanctuaire de l'Histoire et de l'académisme des textes et des auteurs fétichisés pour les remettre en liberté.

Comment le sociologue, qui doit aussi rompre avec l'idéalisme de l'hagiographie littéraire, ne se sentirait-il pas en affinité avec ce « gai savoir » qui recourt aux associations libres rendues possibles par un usage libéré et libérateur des références historiques pour répudier la pompe prophétique de la grande critique d'auteur et le ronron sacerdotal de la tradition scolaire ? Mais, contrairement à ce que la représentation commune de la sociologie pourrait faire croire, il ne peut se satisfaire complètement de cette évocation littéraire de la vie littéraire. Si l'attention au sensible convient parfaitement lorsqu'elle s'applique au texte, elle conduit à manquer l'essentiel lorsqu'elle se porte sur le monde social dans lequel il est produit. L'effort pour rendre la vie aux auteurs et à leur environnement pourrait être d'un sociologue et il ne manque pas d'analyses de l'art et de la littérature qui se donnent pour fin de reconstruire une « réalité » sociale susceptible d'être saisie dans le visible, le sensible et le concret de l'existence quotidienne. Mais, comme j'essaierai de le montrer tout au long de ce livre, le sociologue, proche en cela du philosophe selon Platon, s'oppose à « l'ami des beaux spectacles et des belles voix » qu'est aussi l'écrivain : la « réalité » qu'il poursuit ne se laisse pas réduire aux données immédiates de l'expérience sensible dans lesquelles elle se livre ; il ne vise pas à donner à voir, ou à sentir, mais à construire des systèmes de relations intelligibles capables de rendre raison des données sensibles.

Est-ce à dire que l'on soit de nouveau renvoyé à la vieille antinomie de l'intelligible et du sensible ? En fait, il appartiendra au lecteur de juger si, comme je le crois (pour l'avoir moi-même éprouvé), l'analyse scientifique des

conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire : comme on le verra à propos de Flaubert, elle ne paraît annuler d'abord la singularité du « créateur » au profit des relations qui la rendent intelligible que pour mieux la retrouver au terme du travail de reconstruction de l'espace dans lequel l'auteur se trouve englobé et « compris comme un point ». Connaître comme tel ce point de l'espace littéraire, qui est aussi un point à partir duquel se forme un point de vue singulier sur cet espace, c'est être en mesure de comprendre et de sentir, par l'identification mentale à une position construite, la singularité de cette position et de celui qui l'occupe, et l'effort extraordinaire qui, au moins dans le cas particulier de Flaubert, a été nécessaire pour la faire exister.

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

Mais n'est-ce pas payer très cher cette intensification de l'expérience que d'avoir à affronter la réduction à la nécessité historique de ce qui veut se vivre comme une

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

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

## PROLOGUE

Flaubert

analyste de Flaubert

Une lecture de *L'Éducation sentimentale*

On n'écrit pas ce qu'on veut.

GUSTAVE FLAUBERT.

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

On pensera peut-être que c'est le sociologue qui, en projetant ses propres interrogations, fait de Flaubert un sociologue, et capable par surcroît d'offrir une sociologie de Flaubert. Et la preuve même qu'il entend donner, en construisant un modèle de la structure immanente à l'œuvre qui permet de réengendrer, donc de comprendre dans son principe, toute l'histoire de Frédéric et de ses amis, risque d'apparaître comme le comble de la démesure scientifique. Mais le plus étrange est que cette structure qui, à peine énoncée, s'impose comme évidente, a échappé aux interprètes les plus attentifs<sup>2</sup>. Ce qui contraint de poser en

1. Pour permettre au lecteur de suivre plus facilement l'analyse proposée ici et d'en contrôler la validité en la confrontant à d'autres lectures, on a reproduit en annexes à ce chapitre un résumé de *L'Éducation sentimentale* (cf. p. 72), et quelques interprétations classiques de cet ouvrage (cf. p. 74).

2. Par exemple, ce n'est pas sans quelque délectation maligne que l'on apprend par Lucien Goldmann que Lukács voyait dans *L'Éducation* un roman psychologique (plus que sociologique) tourné vers l'analyse de la

des termes moins communs qu'à l'ordinaire le problème du « réalisme » et du « réfèrent » du discours littéraire. Qu'est-ce en effet que ce discours qui parle du monde (social ou psychologique) *comme s'il n'en parlait pas* ; qui ne peut parler de ce monde que sous la condition qu'il n'en parle que comme s'il n'en parlait pas, c'est-à-dire dans une forme qui opère, pour l'auteur et le lecteur, une *dénégation* (au sens freudien de *Verneinung*) de ce qu'il exprime ? Et ne faut-il pas se demander si le travail sur la forme n'est pas ce qui rend possible l'anamnèse partielle de structures profondes, et refoulées, si, en un mot, l'écrivain le plus préoccupé de recherche formelle – comme Flaubert et tant d'autres après lui – n'est pas conduit à agir en *medium des structures* (sociale ou psychologique) qui parviennent à l'objectivation, à travers lui et son travail sur des mots inducteurs, « corps conducteurs » mais aussi écrans plus ou moins opaques ?

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

### *Places, placements, déplacements*

Ce « jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux », « nouvellement reçu bachelier », que « sa mère, avec la somme indispensable, avait envoyé au Havre voir un oncle, dont elle espérait, pour lui, l'héritage », cet adolescent bourgeois qui pense « au plan d'un drame, à des sujets de

vie intérieure (cf. L. Goldmann, « Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman », *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 2, Bruxelles, 1963, p. 225-242).

tableaux, à des passions futures », est parvenu à ce point de la carrière d'où il peut embrasser d'un regard l'ensemble des pouvoirs et des possibles qui lui sont ouverts et des avenues qui y conduisent. Frédéric Moreau est, au double sens, un être indéterminé, ou, mieux, déterminé à l'indétermination, objective et subjective. Installé dans la liberté que lui assure sa condition de rentier, il est commandé, jusque dans les sentiments dont il est apparemment le sujet, par les fluctuations de ses placements financiers, qui définissent les orientations successives de ses choix<sup>3</sup>.

L'indifférence, qu'il trahit parfois, pour les objets communs de l'ambition bourgeoise<sup>4</sup>, est un effet second de son amour rêvé pour Mme Arnoux, sorte de support imaginaire de son indétermination. « Qu'est-ce que j'ai à faire dans le monde ? Les autres s'évertuent pour la richesse, la célébrité, le pouvoir ! Moi, je n'ai pas d'état, vous êtes mon occupation exclusive, toute ma fortune, le but, le centre de mon existence, de mes pensées<sup>5</sup>. » Quant aux intérêts artistiques qu'il exprime de loin en loin, ils n'ont pas assez de constance et de consistance pour offrir un point d'appui à une ambition plus haute, capable de contra-

3. La rente s'incarne pendant longtemps dans sa mère « qui nourrit une haute ambition pour lui » et qui ne cesse de le rappeler à l'ordre et aux stratèges (en particulier matrimoniales) nécessaires pour assurer le maintien de sa position.

4. « Il se récrie » lorsque Deslauriers, invoquant l'exemple de Rastignac, lui trace cyniquement la stratégie capable de lui assurer la réussite : « Arrange-toi pour lui plaire [à Dambreuse], et à sa femme aussi. Deviens son amant ! » (G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 49 ; voir aussi G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 35 [les références É. S., P. et F., suivies d'un numéro de page, renvoient désormais aux éditions parues respectivement dans les collections Pléiade et Folio]). Il manifeste, à l'égard des autres étudiants et de leurs préoccupations communes, un « dédain » (É. S., P., p. 55 ; F., p. 42) qui, comme son indifférence à la réussite des sois, s'inspire de « prétentions plus hautes » (É. S., P., p. 93-94 ; F., p. 80). Mais il évoque sans révolte ni amertume un avenir d'avocat général ou d'orateur parlementaire (É. S., P., p. 118 ; F., p. 106).  
5. É. S., P., p. 300-301 ; F., p. 296.

rier positivement les ambitions communes : lui qui, lors de sa première apparition, « pensait au plan d'un drame et à des sujets de tableaux », et, d'autres fois, « rêvait de symphonies », « voulait peindre » et composait des vers, il commence un jour « à écrire un roman intitulé *Sylvio, le fils du pêcheur* », où il se met en scène, avec Mme Arnoux ; puis il « loue un piano et compose des valses allemandes », se convertit ensuite à la peinture, qui le rapproche de Mme Arnoux, pour revenir enfin à l'ambition d'écrire, une *Histoire de la Renaissance* cette fois<sup>6</sup>.

Toute l'existence de Frédéric, comme tout l'univers du roman, va s'organiser autour de deux pôles, représentés par les Arnoux et les Dambreuse : d'un côté « l'art et la politique », et de l'autre « la politique et les affaires ». A l'intersection des deux univers, au moins au départ, c'est-à-dire avant la révolution de 1848, outre Frédéric lui-même, le seul père Oudry, invité chez Arnoux, mais au titre de voisin. Les *personnages repères*, Arnoux et Dambreuse notamment, fonctionnent comme des symboles chargés de marquer et de représenter des positions pertinentes de l'espace social. Ce ne sont pas des « caractères », à la manière de La Bruyère, comme le croit Thibaudet, mais plutôt des symboles d'une position sociale (le travail d'écriture crée ainsi un univers saturé de détails significatifs et, par là, plus significatif que nature, comme en témoigne l'abondance des indices pertinents qu'il livre à l'analyse<sup>7</sup>). Ainsi, par

<sup>6</sup> *É. S., P.*, p. 34, 47, 56-57, 82, 216 ; *F.*, p. 20, 33, 42-43, 69, 208.

<sup>7</sup> Pour montrer jusqu'à quel degré de précision Flaubert pousse la recherche du détail pertinent, il suffira de citer l'analyse du blason des Dambreuse proposée par M. Yves Lévy : « Le senestrochère (bras gauche mouvant du flanc dextre de l'écu) est un meuble héraldique très rare, et qu'on peut considérer comme la forme difflamée du dextrochère (bras droit mouvant du flanc senestre de l'écu). Le choix de ce meuble, son poing fermé, et d'autre part le choix des émaux (sable du champ, or du bras et argent du gan) et la devise si significative ("par toutes voies") indiquent assez l'intention de Flaubert de donner à son personnage des armoiries parlantes ; ce n'est pas l'écu d'un gentilhomme, c'est le blason d'un exploitateur. »

exemple, les différentes réceptions et réunions sont tout entières significées, et différenciées, par les boissons qu'on y sert, depuis la bière de Deslauriers jusqu'aux « grands vins de Bordeaux » des Dambreuse en passant par les « vins extraordinaires » d'Arnoux, liptraoli et tokay, et le champagne de Rosanette.

On peut ainsi construire l'espace social de *L'Éducation sentimentale* en s'appuyant, pour repérer les positions, sur les indices que Flaubert livre en abondance, et sur les différents « réseaux » que délimitent les pratiques sociales de cooptation telles que réceptions, soirées et réunions amicales (*cf. diagramme, p. 24-25*).

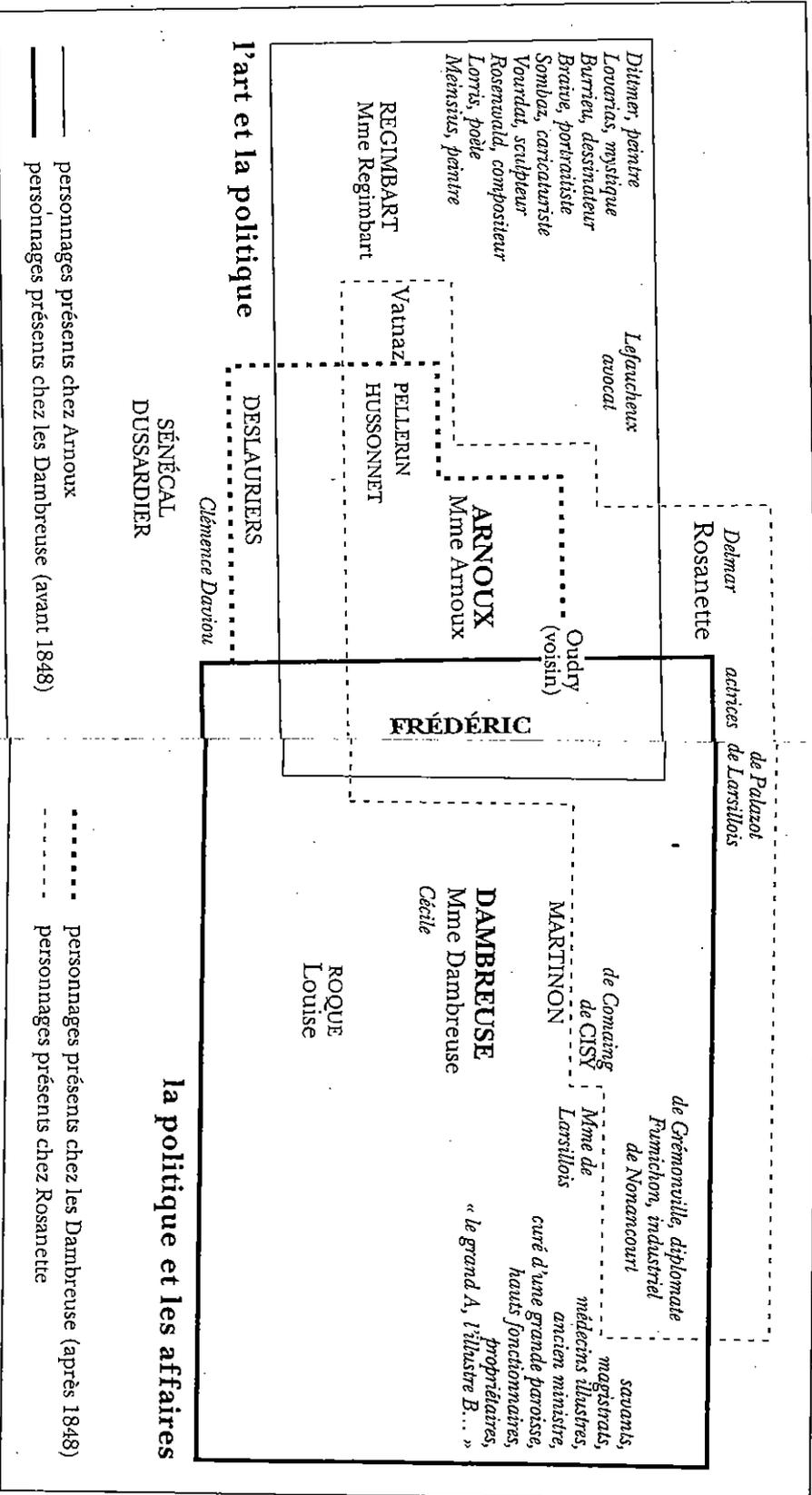
Aux trois dîners offerts par les Arnoux<sup>8</sup>, on rencontre, outre les piliers de *L'Art industriel*, Hussonnet, Pellerin, Regimbart et, au premier, Mlle Varnaz, des habitués, Dittmer et Burriéu, tous les deux peintres, Rosenwald, compositeur, Sombaz, caricaturiste, Lovarias, « mystique » (présents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

A l'opposé, les réceptions des Dambreuse<sup>9</sup>, les deux premières séparées des autres par la révolution de 1848, accueillent, outre des personnalités définies génériquement, un ancien ministre, le curé d'une grande paroisse, deux hauts fonctionnaires, des « propriétaires » et des personnages fameux de l'art, de la science et de la politique (« le grand M. A., l'illustre B., le profond C., l'éloquent Z., l'immense Y., les vieux ténors du centre gauche, les paladins de la droite, les burgraves du juste milieu »), Paul de Grémonville, diplomate, Fumichon, industriel, Mme de Larillois, femme de préfet, la duchesse de Montreuil, M. de Nonen-

<sup>8</sup> *É. S., P.*, p. 65, 77, 114 ; *F.*, p. 51, 64, 101.

<sup>9</sup> *É. S., P.*, p. 187, 266, 371, 393 ; *F.*, p. 178, 260, 369, 392.

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



### la politique et les affaires

court, et enfin, outre Frédéric, Martinon, Cisy, M. Roque et sa fille. Après 1848, on verra aussi chez les Dambreuse M. et Mme Arnoux, Hussonnet et Pellerin, convertis, et enfin Deslauriers, introduit par Frédéric au service de M. Dambreuse.

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

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

Aux soirées de Frédéric, on retrouve toujours Deslauriers, accompagné de Sénecal, Dussardier, Pellerin, Hussonnet, Cisy, Regimbar et Martinon (ces deux derniers étant absents lors de la dernière soirée)<sup>13</sup>.

Enfin, Dussardier rassemble Frédéric et la fraction petite-bourgeoise de ses amis, Deslauriers, Sénecal, et un architecte, un pharmacien, un placeur de vins et un employé d'assurances<sup>14</sup>.

Le pôle du pouvoir politique et économique est marqué par les Dambreuse, qui sont constitués d'emblée en buts suprêmes de l'ambition politique et amoureuse (« Un homme à millions, pense donc ! Arrange-toi pour lui plaire, et à sa femme aussi<sup>15</sup> »). Leur salon accueille des

10 *É. S. P.*, p. 145 ; *F.*, p. 135.

11 *É. S. P.*, p. 422 ; *F.*, p. 418.

12 *É. S. P.*, p. 249 ; *F.*, p. 243.

13 *É. S. P.*, p. 88, 119, 167 ; *F.*, p. 75, 107, 158.

14 *É. S. P.*, p. 293 ; *F.*, p. 285.

15 *É. S. P.*, p. 49 ; *F.*, p. 35. La position éminente des Dambreuse se marque au fait que, nommés très tôt (*É. S. P.*, p. 42 ; *F.*, p. 29), ils ne seront

« hommes et des femmes versés dans la vie », c'est-à-dire dans les affaires, excluant totalement, avant 1848, les artistes et les journalistes. La conversation y est sérieuse, ennuyeuse, conservatrice : on y déclare la République impossible en France ; on veut bâillonner les journalistes ; on entend décentraliser, répartir l'excédent des villes dans les campagnes ; on blâme les vices et les besoins des « basses classes » ; on cause politique, votes, amendements et sous-amendements ; on a des préjugés contre les artistes. Les salons regorgent d'objets d'art. On y sert les mets les plus rares, dorades, chevreuil, écrevisses, accompagnés des meilleurs vins, dans les plus belles argenteries. Après le dîner, les hommes parlent entre eux, debout ; les femmes sont assises, au fond.

Le pôle opposé est marqué, non par un grand artiste, révolutionnaire ou établi, mais par Arnoux, marchand de tableaux, qui, à ce titre, est le représentant de l'argent et des affaires au sein de l'univers de l'art. Flaubert est parfaitement clair dans ses carnets : M. Moreau (nom initial d'Arnoux) est un « industriel d'art », puis un « industriel pur »<sup>16</sup>. L'alliance de mots est là pour marquer, tant dans la désignation de sa profession que dans le titre de son journal, *L'Art industriel*, la double négation qui est inscrite dans la formule de cet être double, indéterminé, comme Frédéric, et par là voué à la ruine. « Terrain neutre où les rivalités se coudoyaient familièrement<sup>17</sup> », l'« établissement hybride » qu'est *L'Art industriel* offre un lieu de rencontre à des artistes occupant des positions opposées, partisans de l'« art social », tenants de l'art pour l'art ou écrivains consacrés par le public bourgeois. Les propos y

accessibles à Frédéric que relativement tard, et grâce à des intercessions. La distance temporelle est une des retraductions les plus insurmontables de la distance sociale

16 M. J. Durry, *Flaubert et ses Projets inédits*, Paris, Nizet, 1950, p. 155.

17 *É. S. P.*, p. 65 ; *F.*, p. 52.

sont « libres », c'est-à-dire volontiers obscènes (« Frédéric fut étonné du cynisme de ces hommes »), toujours para-doxaux ; les manières y sont « simples » mais on n'y déteste pas la « pose ». On y mange des plats exotiques et on y boit des « vins extraordinaires ». On s'y enflamme pour des théories esthétiques ou politiques. On y est à gauche, plutôt républicain, comme Arnoux lui-même, voire socialiste. Mais *L'Art industriel* est aussi une industrie artistique capable d'exploiter économiquement le travail des artistes parce qu'il est une instance de consécration qui gouverne la production des écrivains et des artistes<sup>18</sup>.

Arnoux était d'une certaine façon prédisposé à remplir la fonction du marchand d'art, qui ne peut assurer le succès de son entreprise qu'en s'en dissimulant la vérité, c'est-à-dire l'exploitation, par un double jeu permanent entre l'art et l'argent<sup>19</sup>. Cet être double, « alliage de mercantilisme et d'ingénuité<sup>20</sup> », d'avarice calculatrice et de « folie » (au sens de Mme Arnoux<sup>21</sup>, mais aussi de Rosanette<sup>22</sup>), c'est-à-dire d'extravagance et de générosité autant que d'impudence et d'inconvenance, cumule à son profit, au moins pour un temps, les avantages des deux logiques arithmétiques, celle de l'art désintéressé, qui ne connaît de profits que symboliques, et celle du commerce : sa dualité, plus profonde que toutes les duplicités, lui permet de prendre les artistes à leur propre jeu, celui du désintéressement, de la confiance, de la générosité, de l'amitié (« Arnoux l'aimait — Pellerin — tout en l'exploitant<sup>23</sup> »), et de leur laisser ainsi la meilleure part, les profits tout sym-

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

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

20. *É. S. P.*, p. 425 ; *F.*, p. 426.

21. *É. S. P.*, p. 201 ; *F.*, p. 195.

22. *É. S. P.*, p. 177 ; *F.*, p. 170.

23. *É. S. P.*, p. 78 ; *F.*, p. 65.

boliques de ce qu'ils appellent eux-mêmes la « gloire<sup>24</sup> », pour se réserver les profits matériels prélevés sur leur travail. Homme d'affaires et de commerce parmi des gens qui se doivent de refuser de reconnaître, sinon de connaître, leur intérêt matériel, il est voué à apparaître comme un bourgeois aux artistes et comme un artiste aux bourgeois<sup>25</sup>.

Situé entre la bohème et le « monde », le « demi-monde », représenté par le salon de Rosanette, recruté à la fois dans les deux univers opposés : « Les salons des filles (c'est de ce temps-là que date leur importance) étaient un terrain neutre où les actionnaires de bords différents se rencontraient<sup>26</sup>. » Ce monde intermédiaire, et un peu interlope, est dominé par des « femmes libres », donc capables d'accomplir jusqu'au bout la fonction de *médiantes* entre les « bourgeois », dominants tout court, et les artistes, dominants-dominés (l'épouse légitime du « bourgeois », dominée — en tant que femme — parmi les dominants, remplit aussi cette fonction, sur un autre mode, avec son salon). Souvent issues des « basses classes », ces « filles » de luxe, et même d'art, comme les danseuses et les actrices, ou la Yvonnaz, mi-femme entretenue mi-femme de lettres, que l'on paye pour être « libres », engendrent les libertés par leurs fantaisies et leur extravagance (l'homologie est frappante avec la bohème ou même les écrivains plus établis qui, tels Baudelaire ou Flaubert, s'interrogent, au même moment, sur le rapport entre leur fonction et celle de la « prostituée »). Tout chez elles est permis qui serait impensable ailleurs, même chez Arnoux<sup>27</sup>,

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

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

26. *É. S. P.*, p. 421 ; *F.*, p. 422.

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

sans parler du salon des Dambreuse : incongruïtés de langage, calembours, vantardises, « mensonges tenus pour vrais, assertions improbables », écarts de conduite (« on se languit de loin une orange, un bouchon ; on quitte sa place pour causer avec quelqu'un »). Ce « milieu fait pour plaire<sup>28</sup> » cumule les avantages des deux mondes opposés, conservant la liberté de l'un et le luxe de l'autre, sans en cumuler les privations, puisque les uns y abandonnent leur ascétisme forcé et les autres leur masque de vertu. Et c'est bien à « une petite fête de famille », comme dit ironiquement Hussonnet<sup>29</sup>, que les « filles » convient les artistes parmi lesquels elles recrutent parfois leurs amis de cœur (ici Delmar), et les bourgeois qui les entretiennent (ici Oudry) ; mais cette réunion de famille à l'envers, où la liaison d'argent et de raison sert à entretenir la relation de cœur, reste encore dominée, comme la messe noire, par ce qu'elle nie : toutes les règles et les vertus bourgeoises en sont bannies, sauf le respect de l'argent qui, comme ailleurs la vertu, peut empêcher l'amour<sup>30</sup>.

### La question de l'héritage

En mettant ainsi en place les deux pôles du champ du pouvoir, véritable milieu au sens newtonien<sup>31</sup>, où s'exer-

28. É. S., p. 148 ; F., p. 138.

29. É. S., p. 155 ; F., p. 145.

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

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

cent des forces sociales, attractions ou répulsions, qui trouvent leur manifestation phénoménale sous la forme de motivations psychologiques telles que l'amour ou l'ambition, Flaubert instaure les conditions d'une sorte d'expérimentation sociologique : cinq adolescents — dont le héros, Frédéric —, provisoirement rassemblés par leur position commune d'étudiants, seront lancés dans cet espace, telles des particules dans un champ de forces, et leurs trajectoires seront déterminées par la relation entre les forces du champ et leur inertie propre. Cette inertie est inscrite d'un côté dans les dispositions qu'ils doivent à leurs origines et à leurs trajectoires, et qui impliquent une tendance à persévérer dans une manière d'être, donc une trajectoire probable, et de l'autre dans le capital qu'ils ont hérité, et qui contribue à définir les possibilités et les impossibilités que leur assigne le champ<sup>32</sup>.

Champ de forces possibles, qui s'exercent sur tous les corps qui peuvent y entrer, le champ du pouvoir est aussi un champ de luttes, et peut être, à ce titre, comparé à un jeu : les dispositions, c'est-à-dire l'ensemble des propriétés incorporées, y compris l'élégance, l'aisance ou même la beauté, et le capital sous ses diverses formes, économique, culturel, social, constituent des atouts qui vont commander et la manière de jouer et la réussite au jeu, bref tout le processus de *vieillessement social* que Flaubert nomme « éducation sentimentale ».

Comme s'il avait voulu exposer aux forces du champ un ensemble d'individus possédant, dans des combinaisons différentes, les aptitudes qui représentaient à ses yeux les conditions de la réussite sociale, Flaubert « construit » donc un groupe d'adolescents tel que chacun de ses membres soit

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