

**RIEF****Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

**4 | 2014****Varia**

---

## Conversation avec Anna Boschetti

à propos de son livre *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014

**Francesco Fiorentino**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/662>

DOI : [10.4000/rief.662](https://doi.org/10.4000/rief.662)

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Francesco Fiorentino, « Conversation avec Anna Boschetti », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 4 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/662> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.662>

---

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Conversation avec Anna Boschetti

à propos de son livre *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014

Francesco Fiorentino

---

## RÉFÉRENCE

*Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS éditions, 2014

**F.F.** Le sujet de ton dernier livre, ce sont des concepts en «-isme» qui, après le Romantisme, ont caractérisé l'histoire littéraire des deux derniers siècles : Réalisme, Futurisme, Cubisme, Existentialisme, Structuralisme, Post-modernisme. Il s'agit d'une véritable « summa », bien insolite dans une période où le spécialisme enferme les études littéraires dans les cloisons de la division du travail académique. L'étendue même de ton entreprise montre qu'il y a un enjeu méthodologique qui l'inspire : comment écrire l'histoire littéraire (la discipline la plus académique parmi les études littéraires) ?

**A.B.** En réalité, le but de ce livre est beaucoup plus limité qu'« écrire l'histoire littéraire » depuis le « réalisme ». Je me suis attachée à retracer la genèse et les usages divers de quelques concepts que l'habitude et l'amnésie historique ont naturalisés et transformés en principes de classification allant de soi, alors que leur définition a été et peut être encore l'enjeu de luttes symboliques exacerbées. Le combat contre les fausses évidences véhiculées par des automatismes verbaux est à mes yeux un combat contre les automatismes mentaux qui aveuglent les chercheurs, en occultant la complexité des processus que les labels désignent. Mon livre est focalisé sur quelques aspects, notamment, d'une part, sur les conditions du succès des « ismes » qu'il prend en considération et des représentations très diverses qu'ils ont désignées ; de l'autre, sur la reconstitution des transformations enchevêtrées qui expliquent le passage d'un « isme » à l'autre. Du fait qu'elle examine plusieurs cas successifs dans la longue durée, mon analyse permet d'éclairer des problèmes théoriques cruciaux comme l'explication du changement dans l'histoire culturelle et la relation entre continuité avec le passé et rupture dans ces processus.

**F.F.** Ton point de départ, ce sont « les hypothèses théoriques et méthodologiques que Pierre Bourdieu a désignées par les concepts complémentaires d'habitus et de champ » (p.10) : hypothèses déjà reprises dans les travaux que ses élèves (Christophe Charle, Rémy Ponton, Gisèle Sapiro, Norbert Bandier, toi-même...) ont consacrés à des phénomènes littéraires.

**A.B.** La démarche élaborée par Bourdieu n'est pas pour moi un « point de départ » mais une référence, certes importante, que je combine avec d'autres (j'en cite plusieurs dans mon livre), persuadée (comme l'était Bourdieu, qui reconnaissait ses dettes à l'égard de maints penseurs divers) que le travail théorique est un *work in progress* collectif permanent. Dans tous les domaines, la connaissance ne peut avancer qu'en corrigeant et en affinant sans cesse les hypothèses, pour les rendre aptes à rendre compte de la variété des problèmes que fait surgir l'étude empirique d'objets toujours différents. Pierre Bourdieu n'a pas proposé une « méthode », qu'il n'y aurait qu'à appliquer, mais une conception du monde social et une anthropologie, qui impliquent que l'on se pose certaines questions et que l'on adopte les procédures les plus adaptées, selon l'objet et la façon dont l'objet est progressivement construit, à travers le travail de recherche. L'ajustement entre un modèle général et les résultats de l'observation empirique d'un cas particulier est toujours laborieux et, s'il réussit, il permet d'améliorer le modèle initial. La diversité des objets, de la construction et des procédés qui caractérisent les travaux sur le champ littéraire produits par Bourdieu et par les auteurs, toujours plus nombreux, qui ont tiré des suggestions de son œuvre, suffit à montrer que cette approche demande au chercheur, dans tous ses choix, d'exercer amplement sa responsabilité intellectuelle.

J'ai souligné moi-même, en explicitant l'évolution de ma démarche théorique (par exemple dans l'article « Pour un comparatisme réflexif » qui sert d'introduction à l'ouvrage *L'espace culturel transnational*), les principales limites que présente à mes yeux l'analyse menée par Bourdieu dans *Les Règles de l'art*. Par exemple, ce livre ne remet pas en question le cadre national de l'histoire littéraire, alors que la mondialisation accélérée des études littéraires, qui a investi d'abord les départements de littérature des États-Unis, a poussé tous ceux qui s'inspiraient du modèle bourdieusien à dénationaliser leur regard. On s'est aperçu qu'il fallait combiner plusieurs échelles à la fois, du local au global, en prenant en considération, notamment, les relations dynamiques et tacitement hiérarchiques qui relient entre eux les champs et les marchés divers dont dépend l'histoire de l'espace culturel mondial. Cet élargissement du cadre a concerné aussi bien l'espace géopolitique que les relations transfrontalières entre plusieurs champs différents dont il faut tenir compte pour expliquer tout phénomène culturel.

Mais, si les applications empiriques présentent des limites, le corps d'hypothèses construit progressivement par Bourdieu reste à mes yeux particulièrement satisfaisant et heuristique par rapport aux outils proposés par d'autres auteurs. C'est un modèle qui impose de penser et de reconstituer méthodiquement le système complexe des relations où s'inscrivent et prennent leur sens les faits sociaux. Or, comme tous les aspects de la vie humaine, les phénomènes littéraires, artistiques et intellectuels sont des faits sociaux.

**F.F.** La première question est donc méthodologique : la démarche sociologique peut expliquer comment ces labels s'affirment dans un espace historiquement déterminé où « des agents et des institutions diverses à travers leurs relations dynamiques et variables concourent à produire les idées, les œuvres, les classements, les représentations et les

schèmes de vision et d'appréciations». Mais qu'est-ce qui échappe à ce déterminisme sociologique ? Quelles sont ses limites ?

**A.B.** Étrange conception de la connaissance, celle qui prétend établir *a priori* les limites d'application des théories et les confins de ces institutions sociales et historiques que sont les disciplines universitaires. Je crois que les « littéraires » n'opposeraient pas tant de résistance à l'ambition de faire une « science des œuvres » si elle ne mettait en cause une de leurs croyances les plus chères : l'idée que la singularité de l'œuvre d'art échappe à l'approche de la science et relève d'une compréhension et d'un mode de connaissance spécifique. Heureusement maints chercheurs français – notamment Michel Murat, Didier Alexandre, Marielle Macé, Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Jean-Louis Jeannelle – loin de partager cette attitude, ont reconnu l'intérêt de cette démarche et ont engagé un dialogue fécond avec moi, Gisèle Sapiro et d'autres membres du Centre de sociologie européenne de Paris.

Mais je te sais gré de tes questions, qui me permettent de répliquer de manière argumentée aux préjugés que bien des collègues opposent aux études littéraires s'inspirant de la théorie des champs. En premier lieu, la sociologie, telle que l'a conçue et pratiquée Pierre Bourdieu, est loin d'être un « déterminisme » mécaniste et réducteur. S'il est vrai que toute démarche scientifique cherche, par définition, les facteurs qui permettent d'expliquer les phénomènes, la sociologie ne saurait se réduire à une physique sociale. Elle ne cherche pas des « causes », mais les conditions de possibilité des faits. Les « dispositions » d'un individu peuvent apparaître comme plus ou moins favorables à la réussite, selon les possibilités inscrites dans l'état du champ de jeu, mais il n'y a pas un rapport de cause-effet. L'anthropologie de Bourdieu permet de faire apparaître des régularités, des modes de fonctionnement, des relations qui montrent que les conduites sont dans une certaine mesure probables et intelligibles. Mais elle refuse le « court circuit » à la manière de Lukács, concevant l'œuvre comme un « reflet » du social ».

Elle refuse également la vision *finaliste/utilitariste* de l'action – comme tactique cynique – qu'on attribue souvent à Bourdieu, en interprétant faussement sa notion de « stratégie ». Par ce dernier concept, il a désigné, en fait, l'image de l'action que reconstitue l'analyse rétrospective du sociologue, en faisant émerger les prises de position implicites dans les choix des agents. Alors que d'autres démarches sociologiques connues, notamment la Rational Action Theory, oscillent entre deux pôles contradictoires (soit l'action comme choix délibéré en vue d'un but à atteindre, soit comme effet de la position sociale, posée comme « cause »), pour Bourdieu la réalité humaine n'existe que par les sujets qui la font fonctionner, la transforment sans cesse et lui confèrent du sens. Le monde social ne saurait pas non plus être expliqué comme le résultat de l'interaction des sujets, adaptant consciemment leurs moyens aux fins poursuivies.

L'*habitus* est un « *modus operandi* », un « sens pratique ». Cette notion permet de comprendre que, sans aucun besoin de le vouloir, ceux qui ont le plus parfaitement intériorisé le fonctionnement du champ de jeu où ils sont situés tendent, comme *de surcroît*, à des conduites ajustées aux « chances » que le champ leur offre. L'œuvre n'est pas l'effet de quelque chose qui lui préexiste, mais le fruit de cet ajustement spontané et inconscient, fondé sur la relation entre les structures subjectives

(« l'habitus » et les propriétés de la position occupée dans le champ) et les structures objectives.

En deuxième lieu, il faudrait reconnaître que l'opposition entre sociologique et littéraire n'a, en réalité, aucun fondement, du moment que le « littéraire », en tant que discipline dotée d'une théorie et de méthodes propres, n'existe pas. Les « littéraires » n'ont en commun qu'un objet, la littérature, par ailleurs un objet très ample et flou dans ses acceptions. Quant aux outils conceptuels, implicites ou explicites, que les « littéraires » appliquent à la littérature, sciemment ou inconsciemment, ils les empruntent à des traditions disciplinaires diverses, pour lesquelles la littérature est loin de constituer l'objet privilégié ou exclusif : histoire, philosophie, psychanalyse, linguistique, ethnologie, anthropologie, philologie, rhétorique, stylistique... Or ces traditions ne constituent pas, pour ce qui concerne leurs principes et méthodes, des champs épistémologiquement homogènes.

L'avantage du modèle théorique élaboré par Bourdieu, c'est qu'il permet de mettre à contribution et d'intégrer dans une vision cohérente les schèmes cognitifs et les acquis de ces diverses approches disciplinaires. En surmontant l'opposition stérile entre l'« interne » et l'« externe », cette démarche permet de voir l'articulation entre les propriétés des œuvres et les différents aspects du microcosme où les textes s'engendrent, circulent, sont interprétés, consacrés et transmis (ou oubliés). Cela veut dire prendre en compte tous les agents (non pas seulement les écrivains, mais aussi les autres catégories impliquées) et les institutions qui produisent dans leurs luttes des conceptions du littéraire et des définitions du sens et de la valeur des œuvres. Il faut aussi reconstituer l'« espace des possibles » (génériques, thématiques, formels) qu'enferme chaque état du champ et que chaque écrivain perçoit et réalise différemment, en fonction de ses dispositions et de sa position. Les données éparses que fournit le travail des exégètes s'éclairent différemment, lorsqu'on les replace dans une théorie systématique et unitaire, permettant de voir ce qui relie des aspects ou des phénomènes qui n'ont en apparence aucun rapport.

L'un des apports essentiels de ce modèle tient, à mes yeux, au fait qu'il refuse les fausses alternatives de la pensée binaire qui empêche de faire progresser la connaissance : sujet/objet, individu/société, corps/esprit, économique/symbolique, théorie/pratique, liberté/déterminisme, structure/histoire... Si nous prêtions plus d'attention à ce que suggèrent nos expériences personnelles, nous pourrions constater que ces couples conceptuels sont des abstractions, désignant les deux pôles d'un continuum dialectique. Mais ces schèmes manichéens sont difficiles à extirper car ils sont profondément enracinés et simplifient la vision des choses : il est beaucoup plus compliqué de chercher à appréhender le monde social dans toute sa complexité, toujours croissante. Ainsi on tend paradoxalement à lire Bourdieu en le ramenant à ces oppositions rigides qu'il s'est employé à surmonter. Son anthropologie, en posant « une relation à double sens » entre le social dans le monde et le social dans les têtes, exige que l'analyse intègre à la fois la perspective « objectiviste » et le point de vue des sujets qui, par leur perception, leurs actions, leurs croyances, leurs émotions et leurs conflits contribuent à faire exister le monde, à produire son histoire et ses représentations. Cette pensée parvient en outre à concilier la vision relationnelle du structuralisme avec le travail d'historicisation, qui permet d'échapper à la fausse universalité de l'« analyse d'essence ».

Le fait que l'ambition de retracer un système de relations et les dynamiques qui le transforment implique un travail démesuré, virtuellement interminable, n'ôte rien à la validité et à la fécondité du modèle : la connaissance n'aurait pas progressé si de tout temps la *libido sciendi* n'avait amené des hommes à concevoir et à poursuivre des recherches qui apparaissaient comme folles à la plupart de leurs contemporains. Les critiques recevables, dans la logique du débat scientifique, sont celles qui parviennent à montrer que le modèle et la démarche présentent des erreurs, des contradictions ou des lacunes. Il est d'autant plus curieux, à mes yeux, de constater qu'à l'égard des travaux de Bourdieu et de ses « disciples » on adopte des critères d'évaluation tout à fait différents de ceux qu'on réserve en général aux études littéraires. Personne ne songe à reprocher à une analyse littéraire de ne pas déclarer ses limites, pour modestes que soient son niveau de réflexivité théorique, ses arguments et ses résultats. Mais, lorsqu'une approche se présente comme sociologique, la plupart des « littéraires » ne se donnent même pas la peine de montrer les défauts des hypothèses, des procédures et des conclusions. Ils prétendent attribuer des limites *a priori* à la sociologie : elle devrait, selon eux, s'en tenir à l'histoire « externe », en laissant aux « littéraires » l'explication des œuvres de l'« esprit ». Peu leur importe si des spécialistes éminents ont reconnu qu'une démarche s'inspirant de la théorie des champs peut renouveler et enrichir considérablement la compréhension et l'explication des œuvres les plus étudiées et commentées, même lorsqu'il s'agit de formes poétiques, comme c'est le cas de mon livre sur Apollinaire.

**F.F.** L'affirmation des différents « ismes » présuppose l'ouverture du marché artistique et du champ littéraire. Cependant ces « ismes » se présentent comme des ruptures avec la tradition consolidée et donc ils semblent s'adresser uniquement aux milieux littéraires.

**A.B.** Ce paradoxe apparent s'explique en tenant compte de la complexité de ces processus. Il est vrai que les « ismes » dont je traite se sont présentés généralement comme des ruptures avec l'ordre symbolique établi (par ailleurs les exceptions ne manquent pas, comme le montre, par exemple, le modernisme anglo-américain de Pound et Eliot, avec sa revendication de la continuité avec l'héritage du passé). Les intentions et les expérimentations audacieuses de leurs chefs de file ne pouvaient être vraiment comprises et appréciées que par le public restreint de leurs pairs et concurrents, les seuls dotés de la compétence nécessaire pour partager l'exigence de rupture inscrite dans la vision évolutionniste qui depuis le romantisme jusqu'au postmodernisme a dominé l'histoire littéraire et artistique occidentale : les prétendants à la consécration se devaient de « dépasser » leurs aînés.

Cependant, tous les « ismes » aspiraient à conquérir un public plus large que celui des pairs, comme l'indiquent maints aspects de leurs autoreprésentations et pratiques. Ma reconstitution permet de cerner les principales conditions qui dans certains cas ont permis de réaliser cette aspiration à première vue utopique. On voit, notamment, que les « ismes » les plus célèbres ne concernaient pas un seul domaine de la vie culturelle mais plusieurs. Ils étaient ressentis comme des enjeux de lutte par des agents situés dans des champs différents : disciplines universitaires diverses, littérature, art, journalisme, caricature, édition, critique, enseignement secondaire, etc. Ils suscitaient aussi des réactions politiques, car toute tentative de révolution symbolique tend à être perçue comme subversive par ceux qui ont partie liée avec l'ordre social et politique en place. Cet aspect transfrontalier, en faisant apparaître ces tentatives comme des mouvements collectifs très amples et significatifs, a

contribué de manière déterminante à les imposer à l'attention de la presse, grâce aussi au scandale que la plupart de ces « ismes » ont suscité à leurs débuts. Et la presse parisienne détenait le pouvoir de lancer les modes, en France et à l'étranger, du fait du rôle de capitale de la modernité culturelle qui était reconnu à Paris pendant la période que j'ai prise en considération.

**F.F.** Dans tes analyses des « ismes », tu montres que le champ littéraire et le champ artistique sont liés d'une façon inextricable. Dans certains cas, comme ceux de Courbet et de Picasso, on a même l'impression d'une certaine subalternité des hommes de lettres aux peintres.

**A.B.** En effet, je crois que l'on ne saurait expliquer maints aspects de l'histoire littéraire, y compris l'évolution des recherches thématiques et formelles, sans tenir compte des relations à la fois d'échange, de soutien mutuel et de rivalité qui ont lié la littérature à d'autres domaines, à la peinture notamment, mais aussi à des arts « mineurs » comme la caricature et les traditions dites « populaires », sans parler du rôle fondamental que l'activité journalistique a joué dans la genèse de l'œuvre de tant d'écrivains importants, parmi lesquels Balzac, Baudelaire et Mallarmé (je pense aux travaux de Marie-Eve Thérénty et des autres collègues qui ont exploré les rapports entre littérature et journalisme).

Quant aux relations entre les écrivains et les peintres, je pense qu'il faut opérer des distinctions. Les premiers ont souvent joué un rôle décisif : d'une part, comme inspireurs (jusqu'au début du siècle dernier ils étaient généralement beaucoup plus cultivés que les peintres et ont contribué à leur faire entrevoir des possibilités nouvelles) ; de l'autre, comme critiques ayant le pouvoir d'imposer leur interprétation des tableaux aux artistes eux-mêmes et dans la presse, outre que d'influer sur la consécration des artistes. Mais les artistes parvenus à la célébrité pouvaient exercer un impact beaucoup plus large que leurs amis écrivains, car la peinture intéressait un marché très vaste, impliquant marchands, collectionneurs, institutions étatiques et privées, diverses fractions du public bourgeois. Sa diffusion internationale pouvait être beaucoup plus facile que celle des textes littéraires, limitée par les différences linguistiques. Ainsi Courbet et Picasso ont conquis assez tôt la célébrité et le marché. C'est Courbet qui a lancé le réalisme, grâce à sa renommée, et le cubisme a accédé rapidement à la consécration internationale, alors que Baudelaire et Apollinaire n'ont été pleinement reconnus qu'assez longtemps après leur mort. Mais on ne peut certes dire qu'ils étaient subalternes par rapport aux peintres. Au contraire, comme le montre par exemple (à propos d'Odilon Redon) le beau livre de Dario Gamboni *La Plume et le pinceau*, ce n'est que vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les artistes, ayant commencé à accéder au lycée, et parfois à l'enseignement Supérieur, ont commencé à détenir les instruments culturels nécessaires pour élaborer eux-mêmes l'image publique de leur œuvre et chercher à s'émanciper du pouvoir que les écrivains-critiques exerçaient sur l'interprétation et sur la consécration de l'art. Ainsi Marcel Duchamp disait qu'il ne voulait pas être bête comme un peintre et il a imposé son autointerprétation, en récusant tous les discours des critiques sur son œuvre.

**F.F.** Dans la partie de ton étude consacrée aux avant-gardes, tu montres l'importance internationale du futurisme italien, importance sous-estimée surtout en France. En

particulier, tu décris le rôle fondamental mais ambigu joué par Apollinaire dans l'affirmation du label à Paris.

**A.B.** En réalité, l'attitude d'Apollinaire n'est pas pour moi une explication de l'attention suscitée par le futurisme à Paris, mais un indicateur particulièrement significatif, car Apollinaire joue un rôle important dans toutes les expériences de l'avant-garde parisienne entre 1909 et 1918. La percée d'un phénomène ne saurait dépendre d'un individu : elle tient au rapport entre les propriétés du produit et les possibilités inscrites dans l'état du marché où ce produit est présenté. Dans mon analyse je prends en considération un ensemble de facteurs, aussi bien *a parte subjecti* (la position, les dispositions, le capital individuel de Marinetti, les propriétés de son œuvre et de ses manifestes, son activité promotionnelle) que *a parte objecti* (l'état du champ littéraire et artistique, international et français, et la position de la culture italienne dans cet espace).

**F.F.** Tu montres que, dans l'affirmation française du Futurisme italien, le mérite n'est pas des peintres (qui sont considérés maintenant comme la partie du mouvement la plus valide), ni de la poésie, mais des manifestes. Tu juges donc très bien conduite la stratégie publicitaire de Marinetti.

**A.B.** J'avoue que j'ai du mal à reconnaître mon analyse dans ce résumé. En fait, selon ma reconstitution, les réserves et l'intérêt suscités par le futurisme tiennent à la combinaison de plusieurs facteurs différents. Je ne dis jamais que la peinture ne compte pas : au contraire, je montre que les expositions des peintres sont décisives aussi bien en France qu'en Allemagne et en Angleterre. Les manifestes ne sont pas la seule explication de la percée, mais jouent un rôle important parce qu'ils donnent une forme explicite et percutante aux intentions et à la problématique du groupe. L'explicitation est une forme de codification, qui, comme les normes du droit et les lois, a beaucoup plus de force que des pratiques non accompagnées par un discours. Quant à la stratégie de Marinetti, je montre, d'une part, qu'elle a contribué à scandaliser ses pairs et à discréditer son mouvement, surtout en France, par ses moyens inspirés à la publicité commerciale ; de l'autre, sans ces moyens il n'aurait sans doute pas réussi à lancer le futurisme, étant donné le handicap que représentait la marginalité de la culture italienne, à l'époque comme aujourd'hui. En paraphrasant le Sartre du *Saint-Genet*, on pourrait dire que cette stratégie était « l'issue qu'on invente dans les cas désespérés ». Le futurisme a réussi à entrer dans l'histoire, mais l'image de Marinetti et de son œuvre s'est ressentie de ce discrédit, car la critique étrangère, à part quelques exceptions, n'a jamais pleinement reconnu le rôle décisif que ses recherches, sa réflexion et l'exemple de son mouvement ont joué dans l'histoire des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle.

**F.F.** Tu montres comment, grâce à l'appropriation de suggestions tirées de la philosophie allemande et du roman américain, grâce à sa capacité d'accréditer une image acceptable de la conduite des Français pendant l'Occupation, grâce à son autorité de philosophe, romancier, critique littéraire, grâce à sa revue, Sartre est arrivé à dominer la culture française (et pas seulement française) pendant presque vingt ans.

**A.B.** Ma démarche ne prend pas en considération seulement la position des agents (dans ce cas, le cumul exceptionnel de formes diverses de capital symbolique que Sartre a réalisé), mais aussi l'état de leur espace de jeu : j'ai montré les potentialités que le champ intellectuel enfermait à cette époque-là, et les facteurs conjoncturels qui ont favorisé le succès de l'« existentialisme ».

**F.F.** Ton analyse de l'affirmation du label existentialisme me semble impliquer un jugement trop sévère sur la philosophie et plus en général sur la réflexion sartrienne. Sartre a conquis un pouvoir sur l'opinion, notamment pour ce qui concerne le public intellectuel, qu'aucun intellectuel au vingtième siècle n'a réussi à égaler. Tu ne trouves pas que son influence (et celle de Camus) a contribué à rendre moins oppressive la culture européenne pendant les années de la guerre froide ?

**A.B.** Une analyse historique doit reconstituer et expliquer les faits en cherchant à éviter autant que possible les jugements de valeur, qui la transforment subrepticement en une intervention militante. L'historien n'a pas à émettre des verdicts, par lesquels il participerait à la lutte des classements dont font partie les opinions des contemporains et de la postérité, mais doit retracer cette lutte et en rendre compte, en faisant émerger les facteurs et les enjeux qui orientent les prises de positions respectives des agents. Mon étude veut restituer les batailles dont nos images des « ismes » sont le produit. Elle ne vise pas à évaluer les œuvres ni les mérites littéraires, artistiques, intellectuels, moraux, politiques de leurs auteurs, mais à retracer les conditions du succès de certains « ismes » et à rendre compte des différentes représentations qu'a pu véhiculer un même label, suivant la position des agents et les moments. Dans mon livre sur Sartre j'ai consacré beaucoup plus d'espace aux œuvres. Toutefois, là aussi, il ne s'agissait pas de juger, mais de chercher à expliquer les propriétés des œuvres, en montrant que tous les choix sartriens, littéraires et philosophiques, peuvent être mieux compris si on voit qu'ils sont, en même temps, des prises de position spontanées (non perçues comme telles), orientées à la fois par l'espace des possibles qui se présentaient à l'auteur, par ses dispositions et par la position qu'il occupait dans le champ intellectuel, en porte-à-faux entre littérature et philosophie.

**F.F.** Le structuralisme présente une variété très large de positions. En effet, il s'agit d'auteurs dont la naissance est distribuée sur une période de quarante ans : Lacan (1901), Benveniste (1902), Canguilhem (1904), Lévy-Strauss (1908), Barthes (1915), Althusser (1918), Foucault (1926), Bourdieu (1930), Derrida (1930), Genette (1930), Todorov (1939) Kristeva (1941). Dans la détermination des rapports entre les agents, la notion de génération n'a aucune influence ?

**A.B.** Dans *Ismes*, je mets en question la notion de « génération » qui, depuis Thibaudet, a été souvent utilisée comme principe d'explication des « courants » culturels (par exemple par Francesco Orlando et par Jean-François Sirinelli). Elle évoque inévitablement des gens du même âge, alors que, comme le montre le cas du structuralisme, les gens classés sous un même label appartiennent souvent à des générations biologiques différentes, et ne représentent qu'une fraction de leur génération. Ce qui compte, ce sont les relations étroites d'interconnaissance et de reconnaissance mutuelle qui peuvent s'établir entre des agents qui évoluent dans des lieux centraux d'une scène restreinte comme l'espace intellectuel et littéraire parisien, et y occupent (dans un domaine ou dans plusieurs) des positions homologues, en tant que prétendants ayant un intérêt objectif à s'allier pour la conquête du pouvoir symbolique.

**F.F.** Ta description du passage au post-modernisme me paraît marquée par un jugement (que je partage d'ailleurs). Tandis que le structuralisme (et en particulier Lévi-Strauss et ceux qui ont repris sa méthodologie et son œuvre) affirmait des principes scientifiques, le

postmodernisme semble inspiré par des idéologies et par un certain mépris pour le « scientisme ». Il semble en particulier marquer la fin de l'autonomie du champ culturel.

**A.B.** J'aurais aimé que tu examines d'un œil critique ma reconstitution, au lieu de la réduire à des jugements implicites. Ce qui distingue un travail rigoureux par rapport à de simples opinions, c'est une démarche qui résiste à la vérification et parvient à faire émerger des relations explicatives. Je ne dis jamais que le postmodernisme « marque la fin de l'autonomie du champ culturel » : j'ai cherché à éviter ces bilans péremptifs qui ne résistent pas à l'examen. J'ai visé à retracer, à l'échelle nationale et internationale, la combinaison des transformations (concernant plusieurs champs : politique, journalistique, universitaire, intellectuel) qui expliquent la mise en cause du « structuralisme ». Et j'ai cité des indicateurs montrant que l'ensemble de ces changements a contribué à réduire l'autonomie conquise par le champ depuis le XIX<sup>e</sup> siècle.

**F.F.** La fin du structuralisme a été marquée par l'affirmation des "nouveaux philosophes", de la « French Theory » (aux États-Unis et en Europe), de la sociologie à la manière de Latour. Quel rapport ces positions ont-elles avec le roman contemporain qui a rendu populaire le label « postmoderniste » ?

**A.B.** Mon travail cherche à reconstituer les représentations courantes des « ismes ». Ainsi je n'ai considéré comme « postmodernistes » que les positions qui ont été désignées comme telles par les agents concernés, ou par leurs concurrents et par la presse. Ce n'est pas le cas des nouveaux philosophes ni des phénomènes d'appropriation des auteurs français que désigne la formule « French Theory ».

Mais j'en viens à l'emploi littéraire de « postmoderne ». Le succès mondial de cette notion, dans tous les domaines, a diffusé comme allant de soi le recours à ce label même en littérature, pour désigner des tendances qui sont devenues évidentes dans les recherches romanesques de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle (au-delà des différences parfois éclatantes qui séparent les œuvres et les auteurs rassemblés sous cette étiquette). En fait, comme l'a reconnu Umberto Eco dans ses *Postille à Il Nome della rosa*, dans quasiment toutes les époques les écrivains les plus cultivés et lucides ont reconnu l'impossibilité d'ignorer les legs du passé et ont adopté des stratégies de réemploi ironique, avant la mise en cause de la vision de l'histoire qu'impliquait la notion de modernité et avant la crise du mythe avant-gardiste de la révolution permanente. Le concept de postmoderne joue pour les historiens de la littérature la même fonction que les autres classifications qui l'ont précédé (romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme etc.). Il donne à bon compte l'illusion de ramener les faits littéraires d'une époque à une tendance claire et unitaire, alors qu'il faudrait reconstituer le processus très long, complexe et non linéaire qui explique la diffusion sans précédents dans le roman contemporain de la posture qu'on considère comme « postmoderne ».

**F.F.** Dans ton chapitre sur la « French Theory », tu as mis en relief la position des interprètes de Derrida à Yale. Mais tu ne crois pas que les sectateurs californiens de Foucault ont eu la même influence sur la critique littéraire (le New Historicism, ...) et sur la politique de la gauche (comme fédération de minorités) ?

**A.B.** Mon analyse ne prétend aucunement être exhaustive. En ce qui concerne la « French Theory », j'ai cherché seulement à donner l'idée des conditions et du fonctionnement de ce phénomène, en m'arrêtant sur des aspects qui me paraissaient particulièrement significatifs. Certainement Foucault est l'un des auteurs français qui ont le plus compté dans l'élaboration théorique américaine, mais j'évoquerais

d'autres exemples que ceux que tu cites. Le New Historicism n'a sans doute pas pris pied autant que le mode de lecture inspiré de la déconstruction. La conception de l'engagement intellectuel proposée par Foucault n'a pas non plus suscité beaucoup d'émules américains, car la plupart des revendications identitaires et communautaires aux Etats-Unis ne se sont pas transformées en luttes politiques mais sont restées des combats culturels, confinés dans les campus et dispersés. Comme l'a observé Todd Gitlin, ils marchaient « sur le département d'anglais au moment où la droite prenait la Maison Blanche ». Foucault a marqué surtout les études qui ont sexualisé et politisé l'histoire littéraire et a également joué un rôle fondamental dans l'évolution constructiviste des « Gender Studies », qui se sont focalisés sur les processus de *subjectivation* sexuelle.

**F.F.** La position d'un agent dans le champ conditionne son œuvre (et dans ton étude tu l'as bien montré) mais je ne crois pas qu'elle puisse entièrement déterminer le sens de cette œuvre. Je continue à croire – à la manière de Proust dans le *Contre Sainte-Beuve* – à une certaine autonomie du texte artistique par rapport à son auteur.

**A.B.** Je suis d'accord avec toi, car je crois que le « point de vue de l'auteur » (c'est-à-dire la perception qu'il peut avoir de ce qu'il cherche à faire et de ce qu'il a fait, suivant les moments), diffère à la fois des lectures que ses contemporains et la postérité peuvent faire de son œuvre, et des formes de compréhension plus complètes que permet un travail méthodique de reconstitution rétrospective. Ce travail peut viser soit à retracer le processus de production du texte et à expliquer ses propriétés, soit à rendre compte des diverses lectures historiques de l'œuvre, c'est-à-dire des sens différents qu'elle a pu prendre, selon la position des lecteurs et les propriétés du contexte où ils étaient situés. Même l'auteur le plus lucide est loin de maîtriser l'ensemble des facteurs qui ont influé sur ses choix. Il faut la recherche vaste et patiente de l'historien pour retracer le complexe système des relations dont relevait le « point de vue de l'auteur » au moment où il concevait, rédigeait, corrigeait ses textes. L'analyse doit prendre en considération non seulement la configuration socio-historique, l'état du champ et la position de l'auteur, dans leur évolution respective, mais toute la trajectoire de l'auteur, notamment les expériences qui ont compté dans sa formation, son habitus, sa sensibilité, ses goûts, en cherchant à voir à la fois les éléments qu'elle a en commun avec des trajectoires contemporaines, et les aspects qui au contraire la distinguent et peuvent contribuer à expliquer la singularité de l'œuvre. La microanalyse permet d'affiner indéfiniment la reconstitution, comme j'ai cherché à le montrer dans mon livre *La Poésie partout*, où j'ai utilisé toutes les informations biographiques et historiques disponibles.

Pour expliquer les lectures dont l'œuvre a été l'objet, il faut reconstituer les positions diverses et variables des ses lecteurs. Le sens de l'œuvre varie pour l'auteur lui-même, selon les moments et les circonstances de sa lecture. Cela ne veut pas dire que les propriétés du texte ne comptent pas. Simplement, la manière dont elles sont appréhendées tient aux schèmes de perception et de compréhension que le lecteur mobilise dans sa lecture, et aux enjeux que cette lecture représente pour lui. C'est pourquoi il faudrait récuser le terme « réception », car toute lecture est en fait une forme d'appropriation active.

**F.F.** La possibilité d'affirmation dans un champ n'est-elle pas déterminée par la valeur des œuvres ? Crois-tu qu'on puisse faire abstraction du jugement de valeur dans le domaine artistique ?

**A.B.** Ces questions en présupposent une autre : comment se sont constituées et se transforment les valeurs de l'histoire littéraire et artistique ? Ce qui distingue l'œuvre de Bourdieu, c'est justement l'importance essentielle qu'il a toujours attribuée à la genèse de la valeur et du sens, c'est-à-dire à la dimension symbolique du monde social. Toute sa théorie est focalisée sur cet aspect. Le monde social ne pourrait fonctionner sans la contribution des croyances, des émotions et des représentations des sujets. Les rapports de force, économiques et politiques, sont aussi, toujours, inséparablement, des rapports de sens, de croyance, de valeur, c'est-à-dire des relations symboliques.

Selon Bourdieu, la valeur, dans tous les domaines de la vie sociale, est le produit de la reconnaissance. Dans ce sens, il y a une dimension symbolique dans tout phénomène social. Nous agissons parce que nous conférons tant soit peu d'importance à ce que nous faisons. Un phénomène a valeur pour nous si nous lui reconnaissons de la valeur. La littérature est ce qui est reconnu comme littéraire.

Mais les individus et les groupes diffèrent dans leur vision des choses, dans leurs jugements et leurs classements, parce qu'ils n'ont pas la même histoire, les mêmes manières de penser et de sentir, les mêmes passions et intérêts, matériels et symboliques. Chacun a tendance à imposer sa manière de voir et de sentir, sur n'importe quel aspect de la vie. C'est une exigence vitale. A ce propos, Bourdieu citait Kafka (*Méditations pascaliennes*) : chacun lutte pour que soit reconnu son point de vue sur le monde et son droit à exister tel qu'il est. Ainsi la vie sociale est une lutte où l'enjeu fondamental, pour tout individu, c'est imposer non seulement son point de vue, mais sa manière de voir, les schèmes de perception et de classement qui engendrent ses jugements.

Dans la vie littéraire, la lutte concerne fondamentalement les principes de définition et de hiérarchisation de la valeur littéraire. Même la valeur marchande est fondée sur un processus de reconnaissance. Le marché enregistre les verdicts du nombre qui dépendent, eux aussi, de ce phénomène symbolique qu'est la croyance.

Grâce au processus d'autonomisation du champ, le circuit des initiés a acquis l'autorité nécessaire pour opposer au succès commercial ou mondain ses propres critères de définition de la valeur, présupposant la maîtrise du répertoire de modèles et de possibilités élaboré par le champ dans toute son histoire. Selon ce mode de fonctionnement bipolarisé, la grande littérature est ce qui est reconnu comme tel par des gens auxquels est reconnue la compétence nécessaire pour juger de la valeur des œuvres. Jusqu'à une époque récente, cette élite ne reconnaissait pas de valeur littéraire aux livres qui avaient un succès commercial rapide, et le grand public n'avait pas l'autorité suffisante pour légitimer ses choix.

Dans cette perspective, la valeur, aussi bien la valeur esthétique que la valeur commerciale, est le produit d'un processus collectif, où sont impliquées plusieurs catégories d'agents et d'institutions : éditeurs, libraires, critiques, lecteurs, traducteurs, prix littéraires, journaux, bibliothèques, etc. On rapproche parfois cette conception de la notion de « Monde de l'art » proposée par Howard Becker dans un ouvrage paru en 1982, qui souligne, lui aussi, le caractère collectif de la création et de

la consécration artistique. Mais ce modèle ne permet pas de rendre compte des différences entre les produits, parce qu'il ne prend en considération que la coopération entre les producteurs, alors que le modèle proposé par Bourdieu dans *Les Règles de l'art* tient compte de la diversité des positions et des enjeux. La première partie de ce livre retrace les facteurs historiques qui ont permis progressivement l'émergence d'un circuit de producteurs qui ont imposé comme légitimes des principes d'évaluation qui s'opposaient à la logique du marché. Pour comprendre comment ce refus orgueilleux des verdicts du public profane a pu s'affirmer, il faut tenir compte du prestige extraordinaire qui a été reconnu en France à la littérature et à la figure de l'écrivain. Le processus que Paul Bénichou a décrit comme le *Sacre de l'écrivain* a renforcé la revendication d'une totale souveraineté de l'écrivain dans son travail créateur. La croissance du marché a contribué, par certains aspects, à cette autonomisation, en favorisant la différenciation des producteurs et des publics, suivant les dispositions et les goûts. Les agents de chaque circuit tendent à différer par leurs propriétés et par leurs dispositions des agents des autres circuits.

Ainsi les producteurs les plus exigeants sur le plan de la valeur esthétique ont progressivement formé entre eux un réseau de consécration relativement autonome. Ce réseau a encouragé et soutenu leur détermination à ne pas se soumettre aux impératifs du marché ni aux goûts du public des salons, dont dépendaient l'accès à la reconnaissance institutionnelle de l'Académie. Le jugement des pairs a produit ses propres hiérarchies de valeur, concernant les auteurs, les œuvres et les genres. Ces hiérarchies tendaient à être l'inverse des hiérarchies fondées sur le succès commercial. Ainsi la hiérarchie des genres selon la légitimité (poésie, roman, théâtre) s'opposait à la hiérarchie selon le profit (théâtre, roman, poésie). Ce circuit restreint a produit ses propres formes de théâtre et de roman, et ses propres instances de diffusion et de consécration : éditeurs, critiques, revues, théâtres, formes de sociabilité, public. Il s'opposait à la littérature commerciale même dans sa temporalité : alors que le marché poursuit la rentabilité immédiate, les œuvres qui défient les attentes ne peuvent devenir rentables que si elles parviennent, avec le temps, à devenir des classiques.

Selon Bourdieu, la manière dont les écrivains voient le succès commercial et mondain est l'indicateur le plus clair du degré d'indépendance de leur position. Les plus autonomes, comme Flaubert et Mallarmé, se distinguaient par leur désintéressement, voire par le mépris du succès qui venait d'un autre public que ses pairs. Même les éditeurs, « hommes doubles », partagés entre l'art et l'argent, n'investissaient sur la littérature indépendante que s'ils en partageaient, au moins en partie, les valeurs, comme Poulet-Malassis, l'éditeur de Baudelaire, ou Valette, l'éditeur du *Mercur* de France. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le champ littéraire français avait conquis selon Bourdieu un degré d'autonomie qu'il n'a jamais dépassé depuis, comme l'indique justement l'autorité que détenaient les auteurs reconnus par leurs pairs. Ils définissaient la valeur et ont imposé leurs verdicts à l'histoire littéraire : en effet, nous pouvons constater qu'en général ce sont les œuvres consacrées par ce circuit restreint qui sont entrées dans l'histoire littéraire et dans les programmes scolaires.

L'enseignement joue un rôle déterminant non seulement dans la transmission des canons mais aussi dans la production de lecteurs dotés de la compétence et des dispositions requises pour adhérer à ces canons, à commencer par la croyance dans l'importance sociale de la littérature. Pour une combinaison de facteurs historiques

que j'évoque dans *Ismes*, le fonctionnement du champ culturel français apparaît à bien des égards comme une exception, par rapport aux Etats-Unis et même par rapport à des pays européens qui ont des traditions anciennes et prestigieuses, comme l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie. Dans les autres pays, le dualisme entre pôle légitime et marché n'a jamais été aussi marqué qu'en France. Ainsi l'opposition entre la consécration par les pairs et le succès mondain et/ou commercial n'était pas perçue aussi nettement. Un cas comme celui de D'Annunzio montre qu'en Italie, au début du siècle dernier, il était possible de cumuler l'estime des pairs, la faveur des salons et la reconnaissance du grand public, car les processus de formation de la valeur et les principes de hiérarchisation étaient beaucoup plus brouillés qu'en France à la même époque.

**F.F.** Cette manière de concevoir la genèse de la valeur littéraire semble impliquer un relativisme radical : si l'accès de l'œuvre à la postérité ne tient qu'à la reconnaissance des contemporains influents et des historiens de la littérature, les qualités de l'œuvre ne semblent jouer aucun rôle.

**A.B.** Dans *Les Règles de l'art*, Bourdieu tend à considérer l'autonomie comme un critère axiologique. Par analogie avec le fonctionnement de la science, où la validation des théories est fondée sur le jugement des pairs, il aimait à croire que même dans le domaine esthétique le jugement des plus intransigeants défenseurs de l'indépendance de l'art a garanti historiquement la consécration des œuvres les plus hautes et les plus universelles, du fait du désintéressement héroïque, de la compétence et du raffinement que cette sélection présupposait. Les pages que Bourdieu a consacrées à des figures exemplaires à ses yeux – notamment Baudelaire, Flaubert, Mallarmé et Manet – tendaient à montrer que leur gloire était objectivement fondée, en ce que leurs œuvres constituaient des accomplissements exceptionnels par rapport à l'état du champ où elles avaient été engendrées.

Certes, cette vision est dans une certaine mesure une idéalisation. En matière d'art et de littérature, contrairement au domaine de la confrontation scientifique, il n'y a pas de principes de validation partagés et institués. Ainsi la lutte permanente concernant les hiérarchies de valeurs est toujours et d'abord une lutte qui a comme enjeu la définition des critères de la valeur. En France, du fait des divisions très marquées entre les circuits, les écrivains qui se considéraient comme les représentants de la littérature « pure » ont eu souvent du mal à reconnaître la valeur d'œuvres qui se présentaient avec les marques méprisées du succès commercial ou de la « littérature de salon ». Ce sont ces préjugés qui ont amené Gide à refuser, en 1912, *Du côté de chez Swann* et à ne jamais se résoudre à consacrer publiquement l'œuvre de Georges Simenon, malgré les qualités qu'il lui reconnaissait en privé. Mais on pourrait sans doute montrer que les erreurs les plus manifestes ont été tôt ou tard réparées et que la plupart des auteurs inclus dans les canons ont été d'abord consacrés et légitimés par les producteurs les plus autonomes.

Il est vrai qu'aujourd'hui, même en France, la mise en cause de l'autonomie du champ tend à affaiblir la distinction entre la valeur fondée sur la reconnaissance des initiés et la valeur conférée par le marché. Le statut de la littérature imprimée est, en outre, menacé par la concurrence d'autres moyens d'expression et supports aussi bien que par la perte de prestige de la culture humaniste classique dans le système de l'enseignement. L'intérêt que suscitent les festivals de littérature est très ambigu, car, comme le montrent quelques recherches, il ressemble beaucoup à une forme de culte

de la personnalité, visant plus au contact direct avec les écrivains, notamment les poètes, qu'à une initiation véritable à leurs œuvres. Il reste que ce culte ne saurait s'expliquer sans la survivance de la croyance dans la valeur de la création littéraire.

---

## INDEX

**Mots-clés :** Bourdieu (Pierre), sociologie, théorie des champs, réalisme, futurisme, cubisme, existentialisme, structuralisme, post-modernisme, valeur littéraire