



LE MARCHÉ DES BIENS SYMBOLIQUES

Author(s): Pierre BOURDIEU

Source: *L'Année sociologique (1940/1948-)*, Troisième série, Vol. 22 (1971), pp. 49-126

Published by: [Presses Universitaires de France](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27887912>

Accessed: 14-03-2016 16:47 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Presses Universitaires de France is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *L'Année sociologique (1940/1948-)*.

<http://www.jstor.org>

LE MARCHÉ DES BIENS SYMBOLIQUES

par PIERRE BOURDIEU

« Les théories et les écoles,
comme les microbes et les globules,
s'entre-dévoient et assurent par
leur lutte la continuité de la vie. »

M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*.

L'histoire de la vie intellectuelle et artistique des sociétés européennes peut être comprise comme l'histoire des transformations de la fonction du système de production des biens symboliques et de la structure même de ces biens qui sont corrélatives de la constitution progressive d'un champ intellectuel et artistique, c'est-à-dire de l'autonomisation progressive du système des relations de production, de circulation et de consommation des biens symboliques : en effet, à mesure qu'un champ intellectuel et artistique tend à se constituer (en même temps que le corps d'agents correspondant — soit l'intellectuel par opposition au lettré et l'artiste par opposition à l'artisan) en se définissant par opposition à toutes les instances pouvant prétendre légiférer en matière de biens symboliques au nom d'un pouvoir ou d'une autorité qui ne trouve pas son principe dans le champ de production lui-même, les fonctions objectivement imparties aux différents groupes d'intellectuels ou d'artistes en fonction de la position qu'ils occupent dans ce système relativement autonome de relations objectives tendent toujours davantage à devenir le principe unificateur et générateur (donc explicatif) de leurs prises de position et, du même coup, le principe de la transformation au cours du temps de ces prises de position, d'abord dans l'ordre de l'esthétique, mais aussi de la politique (1).

(1) Autonomie relative implique évidemment dépendance et il faut examiner aussi la forme que revêt la relation du champ intellectuel aux

LA LOGIQUE DU PROCESSUS D'AUTONOMISATION

Dominée pendant tout le Moyen Age, pendant une partie de la Renaissance et, en France, avec la vie de cour, pendant tout l'âge classique, par des instances de légitimité extérieures, la vie intellectuelle et artistique s'est progressivement affranchie, économiquement et socialement, de la tutelle de l'aristocratie et de l'Eglise, ainsi que de leurs demandes éthiques et esthétiques à mesure que se constituait un public de consommateurs virtuels de plus en plus étendu, de plus en plus diversifié socialement et capable d'assurer aux producteurs de biens symboliques non seulement les conditions minimales de l'indépendance économique mais aussi un principe de légitimation concurrent ; à mesure aussi que se constituait corrélativement un corps toujours plus nombreux et plus différencié de producteurs et de marchands de biens symboliques portés, en même temps qu'ils se professionnalisent, à ne reconnaître d'autres contraintes que les impératifs techniques et les normes définissant les conditions d'accès à la profession ; à mesure enfin que se multipliaient et se diversifiaient les instances de consécration placées en concurrence pour la légitimité culturelle, telles que les académies ou les salons, et les instances de diffusion dont les opérations de sélection sont investies d'une légitimité proprement intellectuelle ou artistique, même si, comme les maisons d'édition et les directions de théâtre, elles restent subordonnées à des contraintes économiques et sociales capables de peser, à travers elles, sur la vie intellectuelle elle-même (1).

Ainsi le processus d'autonomisation de la production

autres champs et en particulier au champ du pouvoir, et les effets proprement esthétiques qu'engendre cette relation de dépendance structurale.

(1) « Historiquement, observe L. L. Schücking, l'éditeur commence à jouer un rôle au moment où le « patron » disparaît, au xviii^e siècle. [Avec une phase de transition où l'éditeur reste tributaire des souscriptions qui dépendent grandement des relations entre l'auteur et les « patrons ».] Les auteurs en sont pleinement conscients. Et en fait des maisons d'édition comme Dodsley en Angleterre, Cotta en Allemagne deviennent progressivement une source d'autorité. Schücking montre de même que l'influence des directeurs de théâtre est plus grande encore, puisque, à la façon d'un Otto Brahm, ils peuvent orienter par leurs choix le goût de toute une époque » (L. L. SCHÜCKING, *The Sociology of Literary Taste*, trad. de l'allemand par E. W. DICKES, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 50-52).

intellectuelle et artistique est corrélatif de l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes ou d'intellectuels professionnels, de plus en plus enclins à ne connaître d'autres règles que celles de la tradition proprement intellectuelle ou artistique qu'ils ont reçue de leurs prédécesseurs et qui leur fournit un point de départ, ou un point de rupture, et de plus en plus en mesure de libérer leur production et leurs produits de toute servitude externe, qu'il s'agisse des censures morales et des programmes esthétiques d'une Eglise soucieuse de prosélytisme ou des contrôles académiques et des commandes d'un pouvoir politique enclin à voir dans l'art un instrument de propagande. Autrement dit, de même que, comme l'observe Engels dans une lettre à Conrad Schmidt, l'apparition du droit en tant que droit, c'est-à-dire en tant que « domaine autonome », est corrélatrice des progrès de la division du travail qui conduisent à la constitution d'un corps de juristes professionnels, de même encore que, comme le note Max Weber dans *Wirtschaft und Gesellschaft*, « la rationalisation » de la religion doit son « autonormativité » propre, relativement indépendante des conditions économiques (qui « n'agissent sur elle que comme ' lignes de développement ' »), au fait qu'elle dépend fondamentalement du développement d'un corps sacerdotal, doté de tendances et d'intérêts propres, de même le processus qui conduit à la constitution de l'art *en tant qu'art* est corrélatif d'une transformation de la relation que les artistes entretiennent avec les non-artistes et, par là, avec les autres artistes. Cette transformation qui conduit à la constitution d'un champ artistique relativement autonome et à l'élaboration corrélatrice d'une définition nouvelle de la fonction de l'artiste et de son art commence dans la Florence du xv^e siècle, avec l'affirmation d'une légitimité proprement artistique, c'est-à-dire du droit des artistes à légiférer absolument dans leur ordre, celui de la forme et du style, en ignorant les exigences externes d'une demande sociale subordonnée à des intérêts religieux ou politiques. Interrompu pendant près de deux siècles sous l'influence de la monarchie absolue et, avec la Contre-Réforme, de l'Eglise, soucieuses l'une et l'autre d'assigner une position et une fonction sociales (c'est par exemple le rôle de l'Académie) à la fraction des artistes,

distants des travailleurs manuels sans être intégrés à la classe dominante, le mouvement du champ artistique vers l'autonomie qui s'est accompli à des rythmes différents selon les sociétés et selon les domaines de la vie artistique s'accélère brutalement avec la révolution industrielle et la réaction romantique. Le développement d'une véritable industrie culturelle, et en particulier la relation qui s'instaure entre la presse quotidienne et la littérature et qui favorise la production en série d'œuvres élaborées selon des méthodes quasi industrielles, comme le feuilleton (ou, en d'autres domaines, le mélodrame et le vaudeville), coïncide avec l'extension du public résultant de la généralisation de l'enseignement élémentaire, capable de faire accéder de nouvelles classes (et les femmes) à la consommation symbolique (par exemple la lecture de romans) (1). Le développement du système de production de biens symboliques (et, en particulier, du journalisme, foyer d'attraction pour les intellectuels marginaux qui ne trouvent pas leur place dans la politique ou dans les professions libérales) s'accompagne d'un processus de différenciation qui trouve son principe dans la diversité des publics auxquels les différentes catégories de producteurs destinent leurs produits, et ses conditions de possibilité dans la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes, même lorsque la sanction économique vient redoubler la consécration culturelle (*i. e.* intellectuelle, artistique et scientifique) (2).

C'est au moment même où se constitue un marché de l'œuvre d'art que, par un paradoxe apparent, se trouve donnée aux écrivains et aux artistes la possibilité d'affirmer à la fois dans leur pratique et dans la représentation

(1) Ainsi Ian Watt décrit bien les transformations corrélatives du mode de réception et du mode de production littéraire qui confèrent ses caractéristiques les plus spécifiques au genre romanesque et en particulier l'apparition, liée à l'extension du public, d'une lecture rapide, superficielle et sans mémoire et d'une écriture rapide et prolixe (I. WATT, *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Penguin Books, 1957).

(2) Le qualificatif de culturel(le) sera utilisé désormais comme sténographie de intellectuel ou scientifique (*e. g.* consécration, reconnaissance, légitimité, production, taxinomie, valeur ou rareté culturelle).

qu'ils en ont l'irréductibilité de l'œuvre d'art au statut de simple marchandise et du même coup la singularité de leur pratique. Le processus de différenciation des domaines de l'activité humaine qui est corrélatif du développement du capitalisme et en particulier la constitution de systèmes de faits dotés d'une indépendance relative et régis par des lois propres, produisent des conditions favorables à la construction de théories « pures » (de l'économie, de la politique, du droit, de l'art, etc.) qui reproduisent des divisions sociales préexistantes dans l'abstraction initiale par laquelle elles se constituent (1). Tout incline à penser que, selon la même logique, la constitution de l'œuvre d'art comme marchandise et l'apparition, liée aux progrès de la division du travail, d'une catégorie nombreuse de producteurs de biens symboliques spécifiquement destinés au marché préparaient en quelque sorte le terrain à une théorie pure de l'art, c'est-à-dire de l'art en tant qu'art, en instaurant une dissociation entre l'art comme simple marchandise et l'art comme pure signification, produite par une intention purement symbolique et destinée à l'appropriation symbolique, c'est-à-dire à la délectation désintéressée, irréductible à la simple possession matérielle. A quoi s'ajoute que la rupture des liens de dépendance à l'égard d'un patron ou d'un mécène et, plus généralement, à l'égard des commandes directes qui est corrélatrice du développement d'un marché impersonnel, procure aux producteurs une liberté toute formelle dont ils ne peuvent manquer de découvrir qu'elle n'est que la condition de leur soumission aux lois du marché des biens symboliques, c'est-à-dire à une demande qui, nécessairement en retard par rapport à l'offre, se rappelle à eux à travers les chiffres de vente et les pressions, explicites ou diffuses, des détenteurs des instruments de diffusion, éditeurs, directeurs de

(1) A une époque où l'influence du structuralisme linguistique porte certains sociologues vers une théorie pure de la sociologie, il serait sans doute utile d'approfondir la *sociologie de la théorie pure* qui est esquissée ici et d'analyser les conditions sociales de l'apparition de théories comme celles de Kelsen, Saussure ou Walras et d'une science formelle et immanente de l'art telle que celle que propose Wöllflin. On voit à l'évidence, dans ce dernier cas, que l'ambition même de dégager les propriétés formelles de toute expression artistique possible supposait effectué le processus historique d'autonomisation et d'épuration de l'œuvre d'art et de la perception artistique.

théâtre, marchands de tableaux. Il s'ensuit que ces « inventions » du romantisme que sont la représentation de la culture comme réalité supérieure, irréductible aux nécessités vulgaires de l'économie, et l'idéologie de la « création » libre et désintéressée, fondée sur la spontanéité d'une inspiration innée, apparaissent comme autant de ripostes à la menace que les mécanismes d'un marché obéissant à sa dynamique propre font peser sur la production en substituant aux demandes d'une clientèle choisie les verdicts imprévisibles d'un public anonyme : il est significatif que l'apparition d'un public impersonnel de « bourgeois » et l'irruption de méthodes ou de techniques empruntées à l'ordre économique, comme la production collective ou la publicité commerciale pour les produits culturels, ait coïncidé avec le refus des attentes esthétiques de la bourgeoisie et avec l'effort méthodique pour séparer le « créateur » du commun, c'est-à-dire aussi bien du « peuple » que du « bourgeois », en opposant les produits sans pareils et sans prix de son « génie créateur » aux produits interchangeables et réductibles à leur valeur marchande de la production de série ; cette affirmation de l'autonomie absolue du « créateur » est inséparable de sa prétention à ne reconnaître d'autre destinataire de son art qu'un *alter ego*, c'est-à-dire un autre « créateur », contemporain ou futur, capable d'engager dans sa compréhension des œuvres la même disposition « créatrice » que lui-même dans sa création.

LA STRUCTURE ET LE FONCTIONNEMENT DU CHAMP DE PRODUCTION RESTREINTE

Le champ de production et de circulation des biens symboliques se définit comme le système des relations objectives entre différentes instances caractérisées par la fonction qu'elles remplissent dans la division du travail de production, de reproduction et de diffusion des biens symboliques. Le champ de production proprement dit doit sa structure propre à l'opposition, plus ou moins marquée selon les domaines de la vie intellectuelle et artistique, entre d'une part *le champ de production restreinte* comme système produisant des biens symboliques

(et des instruments d'appropriation de ces biens) objectivement destinés (au moins à court terme) à un public de producteurs de biens symboliques produisant eux-mêmes pour des producteurs de biens symboliques et, d'autre part, *le champ de grande production symbolique* spécifiquement organisé en vue de la production de biens symboliques destinés à des non-producteurs (« le grand public ») qui peuvent se recruter soit dans les fractions non intellectuelles de la classe dominante (« le public cultivé »), soit dans les autres classes sociales. A la différence du système de grande production qui obéit à la loi de la concurrence pour la conquête d'un marché aussi vaste que possible, le champ de production restreinte tend à produire lui-même ses normes de production et les critères d'évaluation de ses produits et obéit à la loi fondamentale de la concurrence pour la reconnaissance proprement culturelle accordée par le groupe des pairs, qui sont à la fois des clients privilégiés et des concurrents.

Le champ de production restreinte ne peut se constituer comme système de production produisant objectivement pour les seuls producteurs (actuels ou potentiels) que par une rupture avec le public des non-producteurs, c'est-à-dire avec les fractions non intellectuelles de la classe dominante (1). Il s'ensuit que la constitution du champ comme tel est corrélatrice de sa fermeture sur soi. A partir de 1830, comme on l'a souvent noté après Sainte-Beuve, la société littéraire (et en particulier « la littérature artiste ») s'isole dans l'indifférence ou dans l'hostilité à l'égard du public qui achète et qui lit, c'est-à-dire à l'égard du « bourgeois ». Par un effet de causalité circulaire, l'éloignement et l'isolement engendrent l'éloignement et l'isolement : affranchie des censures et de l'autocensure qu'imposait ou rappelait la confrontation directe avec un public étranger à la profession et assurée de la complicité critique d'un public qui se recrute désormais parmi les producteurs, la production

(1) Cette rupture n'est, semble-t-il, que la transfiguration symbolique d'une exclusion de fait ou, plus exactement, le renversement, sur le terrain proprement culturel, de la relation qui s'établit, sur le terrain économique et politique, entre la fraction intellectuelle et les fractions dominantes de la classe dominante (cf. P. BOURDIEU, *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*, *Scolies*, 1, 1971, p. 7-26).

culturelle tend à obéir à sa logique propre, celle du dépassement permanent qu'engendre la dialectique de la distinction.

Le degré d'autonomie d'un champ de production restreinte se mesure à son pouvoir de produire et d'imposer les normes de sa production et les critères d'évaluation de ses propres produits, donc de retraduire et de réinterpréter toutes les déterminations externes conformément à ses principes propres : autrement dit, plus le champ est en mesure de fonctionner comme le champ clos d'une concurrence pour la légitimité culturelle, c'est-à-dire pour la consécration proprement culturelle et pour le pouvoir proprement culturel de la décerner, plus les principes selon lesquels s'opèrent les démarcations internes apparaissent comme irréductibles à tous les principes externes de division, tels que des facteurs de différenciation économique, sociale ou politique comme la naissance, la fortune, le pouvoir (s'agirait-il d'un pouvoir capable de s'exercer directement dans le champ) ou même les prises de position politiques (1). Il est significatif que les progrès du champ de production restreinte vers l'autonomie se marquent par la tendance de la critique (qui se recrute pour une part importante dans le corps même des producteurs) à se donner pour tâche non plus de produire les instruments d'appropriation toujours plus impérativement exigés par l'œuvre à mesure qu'elle s'éloigne du public, mais de fournir une interprétation « créatrice » à l'usage des « créateurs ». On voit ainsi se former des « sociétés d'admiration mutuelle », petites sectes fermées sur leur ésotérisme, en

(1) En ce domaine comme ailleurs, les lois qui régissent objectivement les pratiques tendent à se constituer en normes explicitement professées et assumées : ainsi, à mesure que l'autonomie du champ s'accroît ou à mesure que l'on va vers les secteurs les plus autonomes du champ, l'introduction directe de principes de différenciation externes s'attire toujours davantage la réprobation et ce manquement aux règles de la profession intellectuelle tend à entraîner l'exclusion symbolique de ceux qui s'en rendent coupables. Ainsi, la « politisation » apparente des débats entre les intellectuels suppose un très haut degré de « neutralisation » et de « déréalisation » des principes externes de classement (cf. le discrédit qui s'attache au marxisme « vulgaire », suspect de réintroduire dans la vie intellectuelle les principes de classement totaux et brutaux de l'ordre politique) et tout se passe comme si le champ jouait au maximum de son autonomie pour rendre méconnaissables les principes d'opposition externes ou, du moins, pour les « surdéterminer » intellectuellement en les subordonnant à des principes proprement intellectuels.

même temps qu'apparaissent les signes d'une solidarité nouvelle entre l'artiste et le critique. « Les seuls critiques reconnus, observe Schücking, étaient ceux qui avaient accès aux arcanes et avaient été initiés, c'est-à-dire qui avaient été plus ou moins gagnés aux vues esthétiques du groupe (...). Et les contemporains s'étonnaient que des critiques, qui exprimaient habituellement un goût conservateur, pussent soudain venir se jeter dans les bras des tenants de l'art nouveau » (1). Ne se sentant plus autorisée à formuler des verdicts péremptaires au nom d'un code incontesté, cette nouvelle critique se place inconditionnellement au service de l'artiste dont elle essaie de déchiffrer scrupuleusement les intentions : paradoxalement, elle contribue peut-être ainsi à mettre hors du jeu le public des non-producteurs, ne fût-ce qu'en attestant par ses interprétations d'expert ou ses lectures « inspirées » l'intelligibilité d'œuvres qui sont vouées par les conditions mêmes de leur production à rester longtemps inaccessibles à tous ceux qui ne sont pas assez initiés aux secrets de production pour leur accorder au moins une présomption d'intelligibilité (2). Si les producteurs (*i. e.* les intellectuels, les artistes ou les savants) ne regardent jamais sans une suspicion, qui n'exclut d'ailleurs pas quelque fascination, les œuvres et les auteurs qui recherchent ou obtiennent des succès trop éclatants, allant parfois jusqu'à voir dans l'échec en ce monde une garantie, au moins négative, de salut dans l'au-delà, c'est, entre autres raisons, que l'intervention du « grand public » est de nature à menacer la prétention du champ au monopole de la consécration culturelle. Il s'ensuit que l'écart entre la hiérarchie des producteurs selon le « succès de public » (mesuré aux chiffres de vente ou à la notoriété hors du corps des producteurs) et la hiérarchie selon le degré de reconnaissance à l'intérieur du groupe des producteurs concurrents consti-

(1) L. L. SCHÜCKING, *op. cit.*, p. 30. On pourra lire aussi (p. 55) une description du fonctionnement de ces sociétés et en particulier des « échanges de services » qu'elles autorisaient.

(2) « La critique, elle, masque sous de grands mots les explications qu'elle ne sait plus donner. Se souvenant d'Albert Wolff, de Bourde, voire de Brunetière ou de France, le critique, de peur de méconnaître comme ses prédécesseurs, des artistes de génie, ne juge plus » (J. LETHÈVE, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, 1959, p. 276).

tuent sans doute le meilleur indicateur de l'autonomie du champ de production restreinte, c'est-à-dire du décalage entre les principes d'évaluation qui lui sont propres et ceux que le « grand public », et en particulier les fractions non intellectuelles de la classe dominante, applique à ses productions.

On n'a jamais dégagé complètement tout ce qui se trouve impliqué dans le fait que l'écrivain, l'artiste ou le savant produit non seulement pour un public mais pour un public de pairs qui sont aussi des concurrents. Il est peu d'agents sociaux qui, autant que les artistes et les intellectuels, dépendent dans ce qu'ils sont, dans l'image qu'ils ont d'eux-mêmes et par là dans ce qu'ils font, de l'image que les autres, et en particulier, les autres écrivains et les autres artistes, ont d'eux et de ce qu'ils font. « Il y a, écrit Jean-Paul Sartre, des qualités qui nous viennent uniquement par les jugements d'autrui » (1). Il en est ainsi de la qualité d'écrivain, d'artiste ou de savant, qui n'est aussi difficile à définir que parce qu'elle n'existe que dans et par la cooptation comme relation circulaire de reconnaissance réciproque entre les pairs (2). Tout acte de production culturelle implique l'affirmation de sa prétention à la légitimité culturelle (3) : lorsque les différents producteurs s'affrontent, c'est encore au nom de leur prétention à l'orthodoxie ou, si l'on veut parler comme Max Weber, au monopole de la manipulation légitime d'une classe déterminée de biens symboliques ; et lorsqu'ils sont reconnus, c'est leur prétention à l'orthodoxie qui est reconnue. Comme en témoigne le fait que les oppositions ou les divergences s'expriment spontanément dans le langage de l'excommunication réciproque, le champ de production restreinte peut n'être jamais dominé par une orthodoxie sans jamais cesser d'être dominé par la question de l'orthodoxie, c'est-à-dire par la question des critères définissant l'exercice légitime d'un type déterminé de

(1) J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 98.

(2) En ce sens, le champ intellectuel représente le modèle quasi réalisé d'un univers social qui ne connaîtrait d'autres principes de différenciation et de hiérarchisation que des distinctions proprement symboliques.

(3) Il en va de même, au moins objectivement (en ce sens que nul n'est censé ignorer la loi culturelle), de tout acte de consommation qui se trouve objectivement situé dans le champ d'application des règles régissant les pratiques culturelles lorsqu'elles se veulent légitimes.

pratique culturelle. Il s'ensuit que le degré d'autonomie d'un champ de production restreinte se mesure au degré auquel il est capable de fonctionner comme un marché spécifique, générateur d'un type de rareté et de valeur irréductibles, entre autres choses, à la rareté et à la valeur économiques des biens considérés, à savoir la rareté et la valeur proprement culturelles. Autrement dit, plus le champ est en mesure de fonctionner comme le lieu d'une concurrence pour la légitimité culturelle, plus la production peut et doit s'orienter vers la recherche des *distinctions culturellement pertinentes* dans un état donné d'un champ déterminé, c'est-à-dire vers les thèmes, les techniques ou les styles qui sont dotés de *valeur* dans l'économie propre du champ parce qu'ils sont capables de conférer aux groupes qui les produisent une *valeur* (i. e. une existence) proprement culturelle en les affectant de marques de distinction (une spécialité, une manière, un style) reconnues par le champ comme culturellement pertinentes, donc susceptibles d'être perçues et reconnues comme telles en fonction des taxinomies culturelles disponibles dans un état donné d'un champ déterminé. C'est donc la loi même du champ et non point, comme on le suggère parfois, un vice de nature qui engage les producteurs dans la dialectique de la distinction, souvent confondue avec la recherche à tout prix de toute différence capable d'arracher à l'anonymat et à l'insignifiance (1). La même loi qui impose la

(1) Ainsi Proudhon, dont tous les écrits esthétiques expriment bien la représentation petite bourgeoise de l'art et de l'artiste, impute à un choix cynique des artistes le processus de dissimilation engendré par la logique interne du champ intellectuel : « D'un côté les artistes font de tout, parce que tout leur est indifférent ; de l'autre, ils se spécialisent à l'infini. Livrés à eux-mêmes, sans phare, sans boussole, obéissant à une loi de l'industrie mal à propos appliquée, ils se classent en genres et en espèces, d'abord selon la nature des commandes, puis selon le moyen qui les distingue. Ainsi, il y a des peintres d'église, des peintres d'histoire, des peintres de batailles, des peintres de genre, c'est-à-dire d'anecdotes et de farces, des peintres de portraits, des peintres de paysage, des peintres d'animaux, des peintres de marine, des peintres de Vénus, des peintres de fantaisie. Tel cultive le nu, tel autre la draperie. Puis chacun s'efforce de se distinguer par un des moyens qui concourent à l'exécution. L'un s'applique au dessin, l'autre à la couleur ; celui-ci soigne la composition, celui-là la perspective, cet autre le costume ou la couleur locale ; tel brille par le sentiment, tel autre par l'idéalité ou le réalisme de ses figures ; tel autre rachète par le fini des détails la nullité des sujets. Chacun s'efforce d'avoir un *truc*, un *chic*, une manière et, la mode aidant, les réputations se font et se défont » (PROUDHON, *Contradictions économiques*, p. 271).

recherche de la distinction impose aussi les limites à l'intérieur desquelles elle peut légitimement s'exercer : la brutalité avec laquelle le corps des producteurs condamne tout recours techniquement concerté à des procédés de distinction non reconnus, donc dévalorisés d'emblée comme simples artifices, témoigne, au même titre que l'attention soupçonneuse qu'il porte aux intentions des groupes les plus révolutionnaires, qu'il ne peut affirmer son autonomie qu'à condition de contrôler la dialectique de la distinction, toujours menacée de se dégrader en une recherche anémique de la différence à tout prix (1).

Il suit de tout ce qui précède que les principes de différenciation qui sont les mieux faits pour être reconnus comme culturellement pertinents, c'est-à-dire comme légitimes, par un champ qui tend à refuser toute définition externe de sa fonction, sont ceux qui expriment le plus complètement la spécificité de la pratique considérée (spécialité artistique ou discipline scientifique) : c'est là ce qui fait que, dans le domaine de l'art, les principes stylistiques et techniques sont prédisposés à devenir l'objet privilégié des prises de position et des oppositions entre les producteurs (ou leurs interprètes). Outre qu'elle

(1) Les intellectuels et les artistes disposent par définition de tous les moyens nécessaires pour affirmer leur distinction, en produisant des différences réelles ou fictives ; l'univers des possibilités offertes par la combinatoire des prises de position possibles sur tous les problèmes différents qui peuvent se poser à eux ou qu'ils peuvent se poser en des domaines aussi différents que la politique, la philosophie, l'art ou la littérature, leur fournit en effet des occasions innombrables et indéfiniment renouvelées de maximiser le rendement symbolique de la dernière différence, qu'il suffit d'imposer comme la seule pertinente pour la convertir en différence ultime. Par suite, l'effet de brouillage que produit la sur-impression de toutes les structurations simultanément et successivement possibles tend à dissimuler les classes de prises de position substituables, inclinant à conclure que le champ intellectuel et le champ culturel sont dépourvus de toute structure : que l'on pense par exemple aux différentes manières dont peuvent se trouver liés, dans un même champ ou dans des états différents du champ, les prises de position politiques et les prises de position esthétiques, l'avant-gardisme littéraire, qui ne se conçoit aujourd'hui qu'associé à l'avant-gardisme politique, ayant pu coexister en d'autres temps avec l'indifférentisme ou même le conservatisme. C'est là un des mécanismes qui contribuent le plus fortement à dissimuler les effets des principes externes de différenciation et à entretenir, d'abord chez les intellectuels, l'illusion de l'autonomie absolue du champ, en donnant aux prises de position des différents groupes au même moment ou des mêmes groupes à différents moments l'apparence d'une liberté anarchique.

manifeste la rupture avec les demandes externes et la volonté d'exclure les artistes suspects de leur obéir, l'affirmation du primat de la forme sur la fonction, du mode de représentation sur l'objet de la représentation est en effet l'expression la plus spécifique de la revendication de l'autonomie du champ et de sa prétention à produire et à imposer les principes d'une légitimité proprement culturelle tant dans l'ordre de la production que dans l'ordre de la réception de l'œuvre d'art (1). Faire triompher la manière de dire sur la chose dite, sacrifier le « sujet », autrefois directement soumis à la demande, à la manière de le traiter, au jeu pur des couleurs, des valeurs et des formes, contraindre le langage pour contraindre à l'attention au langage, tout cela revient, en définitive, à affirmer la spécificité et l'insubstituabilité du produit et du producteur en mettant l'accent sur l'aspect le plus spécifique et le plus irremplaçable de l'acte de production. Il faut citer Delacroix : « Tous les sujets deviennent bons par le mérite de l'auteur. Oh ! jeune artiste, tu attends un sujet ? Tout est sujet, le sujet c'est toi-même, ce sont tes impressions, tes émotions devant la nature. C'est en toi qu'il faut regarder, et non autour de toi » (2). Le véritable sujet de l'œuvre d'art n'est rien d'autre que la manière proprement artistique d'appréhender le monde, c'est-à-dire l'artiste lui-même, sa manière et son style, marques infaillibles de la maîtrise qu'il a de son art. En devenant l'objet principal des prises de position et des oppositions entre les producteurs, les principes stylistiques, qui tendent toujours davantage à se réduire à des principes techniques, s'accomplissent de manière de plus en plus rigoureuse et de plus en plus achevée dans les œuvres en même temps qu'ils s'affirment de manière toujours plus systématique dans le discours théorique produit par et pour la confrontation ; du fait que la

(1) L'émergence de la théorie de l'art qui, refusant la conception classique de la production artistique comme simple exécution d'un modèle intérieur préexistant, fait de la « création » artistique une sorte de surgissement imprévisible pour le « créateur » lui-même supposait sans doute accomplie la transformation des rapports sociaux de production qui, en libérant la production artistique de la commande directement et explicitement formulée, permet de concevoir le travail artistique comme « création » autonome et non plus comme simple exécution.

(2) E. DELACROIX, *Œuvres littéraires*, Paris, Grès, 1923, vol. I, p. 76.

dialectique de la distinction et la recherche quasi expérimentale du renouvellement portent les producteurs à s'accomplir dans leur singularité irréductible en produisant un mode d'expression original, sorte d'axiomatique stylistique en rupture avec les précédentes, et en épuisant toutes les possibilités inhérentes à ce système conventionnel de procédés, les différents types de production restreinte (peinture, musique, roman, théâtre, poésie, etc.) sont voués à s'accomplir dans ce qu'ils ont de plus spécifique et de plus irréductible à toute autre forme d'expression.

Avec la circularité et la réversibilité quasi parfaites des relations de production et de consommation culturelles qui résultent de la fermeture du champ de production restreinte (et même des différents secteurs de ce champ), les conditions sont remplies pour que le développement des productions symboliques revête la forme d'une histoire quasi réflexive : l'explicitation et la redéfinition incessante des principes implicites que provoque la confrontation avec les jugements portés sur l'œuvre propre ou avec les œuvres des autres producteurs sont de nature à déterminer une transformation décisive du rapport que le producteur entretient avec son œuvre et par là de son œuvre. Il est peu d'œuvres qui ne portent l'empreinte du système des positions par rapport auxquelles s'est définie leur originalité et qui n'enferment des indications sur la manière dont l'auteur a pensé la nouveauté de son entreprise, c'est-à-dire ce qui le distinguait, à ses propres yeux, de ses contemporains et de ses devanciers. L'objectivation qu'opère une critique visant à expliciter le sens objectivement inscrit dans l'œuvre plutôt qu'à porter sur elle des jugements normatifs est sans doute prédisposée à jouer un rôle déterminant dans ce processus en favorisant la prise de conscience de l'intention objective des œuvres et en collaborant ainsi à l'effort des producteurs pour réaliser leur essence singulière (1) : les variations concomitantes que l'on observe parfois dans l'interprétation du critique, le

(1) Les critiques, et même les journalistes, apportent à l'effort d'explicitation et de systématisation une contribution qui n'est pas nécessairement négative, ne serait-ce que parce que leurs erreurs et leurs contresens déterminent les artistes à tenter de *manifester* l'idée qu'ils ont de ce qu'ils veulent faire.

discours du producteur sur son œuvre et la structure même de l'œuvre témoignent de l'efficacité propre du discours critique que le producteur reconnaît parce qu'il s'y sent reconnu et qu'il s'y reconnaît (1). Rien ne serait plus faux cependant que d'accorder au critique (ou à l'éditeur d'avant-garde et au marchand de tableaux audacieux) le pouvoir charismatique de reconnaître dans une œuvre les signes imperceptibles de la grâce et de révéler à eux-mêmes ceux qu'il a su découvrir. C'est en effet dans un processus de circulation et de consommation dominé par les relations objectives entre les instances et les agents qui s'y trouvent engagés que se constitue *le sens public* de l'œuvre par lequel l'auteur est défini et par rapport auquel il doit se définir : les rapports sociaux dans lesquels s'accomplit la production de ce sens public, c'est-à-dire de cet ensemble de *propriétés de réception* que l'œuvre ne révèle que dans le processus de « publication » (au sens de « devenir public »), rapports entre l'auteur et l'éditeur, rapports entre l'éditeur et le critique, rapports entre l'auteur et le critique, etc., sont commandés par la position relative que ces agents occupent dans la structure du champ de production restreinte : dans chacun de ces rapports, chacun de ces agents engage en effet non seulement la représentation qu'il a de l'autre terme du rapport (auteur consacré ou maudit, éditeur d'avant-garde ou traditionnel, etc.) et qui dépend de leur position relative dans le champ, mais aussi la représentation de la représentation que l'autre terme du rapport a de lui, c'est-à-dire de la définition sociale de sa position objective dans le champ.

Ainsi il ne semble pas excessif de rapporter à la logique

(1) Ainsi, Gérard Genette constate une évolution parallèle de l'image publique de l'œuvre de ROBBE-GRILLET et des théories professées par cet auteur à propos de son œuvre : l'auteur de la *Maison de rendez-vous* se reconnaît aujourd'hui dans l'auteur fantastique qu'a fait découvrir *l'Année dernière à Marienbad* de même que l'auteur de la *Jalousie* se reconnaissait dans le néo-réalisme chosiste d'arpenteur pointilleux que Roland BARTHES et, après lui, la critique officielle avait découvert dans les *Gommes* et le *Voyeur* (cf. G. GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 69-71). N'est-on pas en droit de faire l'hypothèse que les prétentions initiales à l'objectivité et la conversion ultérieure à la subjectivité pure sont séparées par une prise de conscience de la vérité objective de l'œuvre que l'objectivation opérée par le critique et même par la vulgate de son discours a pu préparer et favoriser, *fût-ce négativement* ?

du fonctionnement d'un champ caractérisé par la circularité et la réversibilité quasi parfaites des relations de production et de consommation la tendance à *l'interrogation axiomatique* qui constitue sans doute la caractéristique la plus spécifique de toutes les formes modernes de production restreinte, art, littérature ou science. Produit d'un raffinement incessant des formes, l'art « pur » porte à leur paroxysme les tendances inhérentes à l'art des époques antérieures, en soumettant à *l'explicitation* et à la *systématisation* les principes propres à chaque type d'expression artistique. Et pour mesurer tout ce qui sépare cet art de recherche, né de la dialectique interne du champ, des arts authentiquement populaires, qui ne se rencontrent que dans les formations sociales dépourvues d'instances spécialisées de production, de transmission et de conservation culturelles, il suffit de songer à l'opposition entre la logique de l'évolution de la langue populaire, qui obéit au principe d'économie même dans ses inventions apparentes, toujours fondées sur l'analogie, partant toujours conformes aux lois profondes de la langue, et la logique de l'évolution de la langue savante, produite et reproduite par et pour des relations sociales dominées par la recherche de la distinction, dont la manipulation suppose une connaissance quasi réflexive, transmise par une éducation explicite et expresse, des schèmes d'expression et obéit à ce que l'on pourrait appeler le *principe de gaspillage* (ou de gratuité) : la langue « recherchée » et les recherches de langue tirent par exemple leurs effets les plus spécifiques du déconcertement que provoquent les déviations concertées par rapport aux anticipations du « sens » de la langue commune et des expectations frustrées ou des frustrations gratifiantes que suscitent l'archaïsme, la préciosité, la dissonance lexicologique ou syntaxique, la démolition des séquences stéréotypées de sons ou de sens, formules toutes faites, idées reçues et lieux communs. Si bien que la poésie « pure » apparaît comme l'application consciente et méthodique d'un système de principes qui sont à l'œuvre, mais seulement de manière discontinue et dispersée ou même honteuse et refoulée, en tout usage recherché de la langue. De même, l'histoire récente d'un mode d'expression tel que la musique qui, comme on l'a souvent observé, trouve

le principe de son évolution dans la recherche de solutions techniques à des problèmes fondamentalement techniques, de plus en plus strictement réservés à des professionnels dotés d'une formation hautement spécialisée, apparaît comme l'accomplissement du processus de raffinement qui s'engage dès que la musique populaire est soumise à la manipulation savante d'un corps de spécialistes (1) : ainsi, René Leibowitz décrit l'œuvre révolutionnaire de Schönberg et de ses disciples, Berg et Webern, comme le produit de la prise de conscience et de la mise en œuvre systématique et, selon son expression, « ultra-conséquence », des principes inscrits à l'état implicite dans toute la tradition musicale de l'Occident, encore présente tout entière en des œuvres qui la dépassent en l'accomplissant sur un autre mode (2). Mais il n'est sans doute pas de réalisation

(1) Qu'il suffise d'évoquer l'exemple de la danse et le destin des bourrées, gavottes, passe-pied, rigaudons, loures ou menuets lorsqu'ils entrent dans la vie de cour et dans les compositions savantes, suites ou sonates, finissant par perdre tous leurs caractères originels à force de raffinements de rythme et de tempo. L'histoire des formes musicales est sans doute la plus claire illustration du processus de raffinement que détermine la manipulation savante : que l'on pense par exemple au menuet qui, ayant conquis la cour de Versailles et, de là, toutes les cours de l'Europe (Haydn et Mozart en écrivent pour la danse), entre dans la sonate et le quatuor à cordes, au titre d'interlude léger entre le mouvement lent et le finale et, avec Haydn, dans la symphonie, pour céder la place, avec Beethoven, au scherzo, dont le seul lien avec la danse est le trio. Ces transformations de la structure des œuvres sont corrélatives d'une transformation de leurs fonctions sociales dont le meilleur indice est la transformation de la structure des relations sociales à l'intérieur desquelles elles fonctionnent, soit d'un côté la fête saisonnière, qui remplit une fonction d'intégration et de revivification des « groupes primaires », et, à l'autre extrémité, le concert de musique de chambre, rassemblement d'un public que n'unit plus qu'une relation abstraite d'appartenance exclusive au monde des initiés.

(2) Ainsi, R. Leibowitz observe que, s'emparant de l'accord de neuvième, que les musiciens romantiques n'utilisaient encore que très rarement et dans la position fondamentale, Schönberg « décide consciemment d'en tirer toutes les conséquences » et de l'employer dans tous les renversements possibles (R. LEIBOWITZ, *Schönberg et son école*, Paris, J.-B. Janin, 1947, p. 70). De même, il note : « C'est maintenant la prise de conscience totale du principe compositionnel fondamental qui, implicite dans toute l'évolution antérieure de la polyphonie, devient explicite pour la première fois dans l'œuvre de Schönberg : c'est le principe du *développement perpétuel* » (*op. cit.*, p. 78). Enfin, résumant les principales acquisitions de Schönberg, il conclut : « Tout cela, en somme, ne fait que consacrer de façon plus franche et plus systématique un état de choses qui, sous une forme moins franche et moins systématique, existait déjà dans les dernières œuvres tonales de Schönberg lui-même et jusqu'à un certain point, dans certaines œuvres de Wagner » (*op. cit.*, p. 87-88).

plus accomplie du modèle de la dynamique qui caractérise en propre un champ tendant à la fermeture que l'histoire de la peinture : ayant banni, avec l'impressionnisme, tout contenu narratif, pour ne reconnaître que des principes spécifiquement picturaux, on en vient progressivement, avec les différentes tendances nées de la réaction contre ce mode de représentation, à répudier toutes les traces de naturalisme et d'hédonisme sensualiste, s'acheminant par là vers une mise en œuvre consciente et explicite des principes les plus spécifiquement picturaux de la peinture qui coïncide avec une mise en question de ces principes, donc de la peinture elle-même, dans la peinture même (1).

Connaissant les lois qui régissent d'une part le fonctionnement et la transformation du champ de production restreinte et d'un autre côté celles qui régissent la circulation des biens symboliques et la production des consommateurs de ces biens, on comprend qu'un champ de production qui exclut toute référence à des demandes externes et qui, obéissant à sa dynamique propre, progresse par des ruptures quasi cumulatives avec les modes d'expression antérieurs, ne puisse qu'anéantir continûment les conditions de sa réception à l'extérieur du champ : dans la mesure où ses produits exigent des instruments d'appropriation dont les mieux pourvus parmi les consommateurs virtuels sont au moins provisoirement dépourvus, ils sont voués par une nécessité structurale à précéder leur marché et ils sont de ce fait prédisposés à remplir une fonction sociale de distinction d'abord dans les conflits entre les fractions de la classe dominante et, à plus long terme, dans les rapports entre les classes sociales. Par un effet de causalité circulaire, le décalage structural entre l'offre et la demande et la situation du marché qui en résulte contribuent à renforcer l'inclination des artistes à s'enfermer dans la recherche de « l'originalité » (avec l'idéologie du « génie » méconnu ou « maudit » qui en est corrélative), non seulement, comme le suggère Arnold Hauser (2), en

(1) On voit que l'histoire qui conduit à ce que l'on a appelé une « déromanisation » du roman obéit à une logique du même type.

(2) « Tant que le marché artistique reste favorable, la recherche de l'individualité ne peut s'exacerber en manie de l'originalité : pareille tendance ne s'observe pas avant l'âge du maniérisme, époque où la situation nouvelle

les plaçant dans des conditions économiques difficiles, mais aussi et surtout en les libérant, par défaut, des contraintes de la demande et en assurant dans les faits l'incommensurabilité de la valeur proprement culturelle et de la valeur économique des œuvres.

LE CHAMP DES INSTANCES DE REPRODUCTION
ET DE CONSÉCRATION

Les œuvres d'art produites par le champ de production restreinte sont des œuvres « pures », « abstraites » et ésotériques : des œuvres « pures », en ce qu'elles exigent impérativement du récepteur une disposition conforme aux principes de leur production, c'est-à-dire une disposition proprement esthétique ; des œuvres « abstraites », en ce qu'elles appellent autant d'approches spécifiques, à la différence de l'art indifférencié des sociétés primitives, unissant dans un spectacle total et immédiatement accessible toutes les formes d'expression, musique, danse, théâtre, chant (1) ; des œuvres ésotériques, pour toutes les raisons déjà dites et parce que leur structure complexe, impli-

du marché artistique place l'artiste dans des conditions économiques fort pénibles » (A. HAUSER, *The Social History of Art*, trad. de l'allemand par S. GODMAN, New York, Vintage Books, t. II, p. 71).

(1) « La poésie par elle-même n'existe pas comme une entité séparée du chant et dans les sociétés tournées vers le rythme comme les sociétés africaines, chanter, battre du tambour, danser, jouer un rôle, battre des mains en cadence et jouer d'un instrument se combinent dans ce que Lord Hailey appelle très justement « une forme homogène d'art » (J. GREENWAY, *Literature among the Primitives*, Hatbors, Folklore Associate, 1964, p. 37 ; sur l'art primitif comme art total et multiple produit par le groupe dans son ensemble et s'adressant au groupe dans son ensemble, voir aussi R. FIRTH, *Elements of Social Organization*, Boston, Beacon Press, 1963, p. 155 sq. ; H. JUNOD, *The Life of a South African Tribe*, London, Mac Millan & Co., 1927, p. 215 ; B. MALINOWSKI, *Myth in Primitive Psychology*, New York, W. W. Norton & Co., 1926, p. 31). Sur la transformation de la fonction et de la signification de la fête et de la danse, on peut citer : « En Guipuzcoa, jusqu'au XVIII^e siècle, la danse, les jours de fête, n'était pas un simple divertissement, mais une fonction sociale d'allure plus grave. Le rôle des spectateurs était presque aussi important que celui des acteurs. Les idées citadines sur la mode firent que les personnes de grande famille, les vieux, les gens mariés, les prêtres cessèrent peu à peu d'assister aux bals et n'y intervinrent plus comme avant ; le bal, perdant son allure collective, devint ce qu'il est aujourd'hui : un divertissement pour les jeunes où le spectateur n'a guère d'importance » (J. CARO BAROJA, *El ritual de la danza en el País Vasco, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XX, 1964, Cuadernos 1^o y 2^o).

quant toujours la référence tacite à toute l'histoire des structures antérieures, ne se livre qu'aux détenteurs de la maîtrise pratique ou théorique des codes successifs et du code de ces codes. Ainsi, tandis que la réception des produits du système de grande production symbolique est à peu près indépendante du niveau d'instruction des récepteurs (ce qui se comprend puisque ce système tend à s'ajuster à la demande), les œuvres d'art savant doivent leur rareté proprement culturelle et, par là, leur fonction de distinction sociale, à la rareté des instruments de leur déchiffrement, c'est-à-dire à l'inégale distribution des conditions de l'acquisition de la disposition proprement esthétique qu'elles exigent et du code nécessaire à leur déchiffrement (*i. e.* l'accès aux institutions scolaires spécialement aménagées en vue de l'inculquer) et même des dispositions à acquérir ce code (*i. e.* l'appartenance à une famille cultivée) (1). Par suite, on ne comprend complètement le fonctionnement et les fonctions sociales du champ de production restreinte comme lieu d'une concurrence pour la consécration proprement culturelle et pour le pouvoir de la décerner qu'à condition d'analyser les relations qui l'unissent au système des instances spécifiquement mandatées pour remplir une fonction de consécration ou vouées à remplir par surcroît une telle fonction en assurant la conservation et la transmission sélectives des biens culturels légués par les producteurs du passé et consacrés par leur conservation même, ou la production des producteurs disposés et aptes à produire un type déterminé de biens culturels et des consommateurs disposés et aptes à les consommer, donc dotés d'une disposition cultivée (comme *ethos* et *eidōs* secondaires) qui est le produit de l'intériorisation d'un ensemble, plus ou moins intégré en système, plus ou moins étendu et plus ou moins maîtrisé, des schèmes de perception et d'appréciation objectivement disponibles dans une formation sociale déter-

(1) Pour une analyse de la fonction du système d'enseignement dans la production des consommateurs dotés de la propension et de l'aptitude à consommer les œuvres savantes et dans la reproduction de l'inégale distribution de cette propension et de cette aptitude, donc de la *rareté différentielle* et de la *valeur de distinction* de ces œuvres, voir P. BOURDIEU et A. DARBEL, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, 2^e éd., Paris, Editions de Minuit, 1969.

minée (1). Toutes les relations que les agents de production, de reproduction et de diffusion peuvent établir entre eux ou avec les institutions spécifiques (et aussi la relation qu'ils entretiennent avec leur propre œuvre) sont médiatisées par la structure des relations entre les instances prétendant à exercer une autorité proprement culturelle (fût-ce au nom de principes de légitimation différents) : la hiérarchie qui s'établit à un moment donné du temps entre les domaines, les œuvres et les compétences légitimes (2) apparaît comme l'expression de la structure des rapports de force symbolique entre premièrement les producteurs de biens symboliques, contemporains ou d'époques différentes, produisant primordialement soit pour un public de producteurs, soit pour un public étranger au corps des producteurs et, en conséquence, inégalement consacrés par des instances inégalement légitimées et légitimantes ; deuxièmement entre les producteurs et les différentes instances de légitimation, institutions spécifiques, comme les académies, les musées, les sociétés savantes et le système d'enseignement, qui consacrent par leurs sanctions symboliques et, en particulier, par la cooptation, principe de toutes les manifestations de reconnaissance (3), un genre d'œuvres et un type d'homme cultivé, instances plus ou moins institutionnalisées telles que cénacles, cercles de critiques, salons, groupes et groupuscules plus ou moins reconnus ou maudits, rassemblés autour d'une maison d'édition, d'une revue ou d'un journal littéraire ou artistique ; troisièmement, entre ces différentes instances

(1) Les différents secteurs du champ de production restreinte se distinguent très fortement selon le degré auquel ils dépendent pour leur reproduction d'instances génériques (comme le système d'enseignement) ou spécifiques (comme par exemple l'École des Beaux-Arts ou le Conservatoire de Musique). Tout semble indiquer que la part des producteurs contemporains, qui ont reçu une formation académique, est beaucoup plus faible (surtout dans les courants d'avant-garde) parmi les peintres que parmi les musiciens.

(2) On parlera désormais seulement de hiérarchie des légitimités.

(3) Toutes les formes de reconnaissance, prix, récompenses et honneurs, élection dans une académie, une université, un comité scientifique, invitation à un congrès ou dans une université, publication dans une revue scientifique ou une maison d'édition consacrée, dans des anthologies, mentions dans les travaux des contemporains, dans les ouvrages d'histoire de l'art ou de la science, dans les encyclopédies et les dictionnaires, etc., ne sont en effet qu'autant de formes de cooptation dont la valeur dépend de la position des cooptants dans la hiérarchie de la consécration.

de légitimation, définies, au moins pour l'essentiel, tant dans leur fonctionnement que dans leur fonction, par leur position, dominante ou dominée, dans la structure hiérarchique du système qu'elles constituent et, corrélativement, par le ressort plus ou moins étendu et la forme, conservatrice ou contestatrice, de l'autorité, toujours définie dans et par leur interaction, qu'elles exercent ou prétendent exercer sur le public des producteurs culturels et, à travers ses verdicts, sur le « grand public » (1).

De même que, selon Max Weber, la structure du champ religieux s'organise autour de l'opposition entre le prophète et le prêtre (avec les oppositions secondaires entre le prophète, le sorcier et le prêtre), de même, la relation d'opposition et de complémentarité qui s'établit entre le champ de production restreinte et les instances de conservation et de consécration constitue sans doute un des principes fondamentaux de la structuration du champ global de production et de circulation des biens symboliques, l'autre étant constitué, on l'a vu, par l'opposition qui s'établit à l'intérieur du champ de production proprement dit, entre le champ de production restreinte et le champ de grande production culturelle. Etant donné que toute action pédagogique se définit comme un acte d'imposition d'un arbitraire culturel qui se dissimule comme tel et qui dissimule l'arbitraire de ce qu'il inculque, le système d'enseignement remplit inévitablement une fonction de légitimation culturelle en convertissant en culture légitime, par ce seul effet de dissimulation, l'arbitraire culturel qu'une formation sociale pose par son existence même, et, plus précisément, en reproduisant, à travers la délimitation de ce qui mérite d'être transmis et acquis et de ce qui ne le mérite pas, la distinction entre les œuvres légitimes et les œuvres illégitimes et du même coup entre la manière légitime et la manière illégitime d'aborder les œuvres légi-

(1) « Comme la politique, la vie de l'art consiste en une lutte pour gagner des adhésions. » L'analogie que suggère SCHÜCKING (*op. cit.*, p. 197) pourrait conduire à des découvertes intéressantes à condition que soient adéquatement définis et l'objet spécifique de cette lutte et le champ à l'intérieur duquel elle s'exerce, c'est-à-dire le champ politique comme système des relations entre les fractions des classes dominantes et non pas seulement entre les agents qui font profession de « politique » (parlementaires, journalistes politiques, etc.).

times. Investi du pouvoir délégué de sauvegarder une orthodoxie culturelle, c'est-à-dire de défendre la sphère de la culture légitime contre les messages concurrents, schismatiques ou hérétiques, produits tant par le champ de production restreinte que par le champ de grande production culturelle et capables de susciter, dans les différentes catégories de public qu'ils atteignent, des exigences contestatrices et des pratiques hétérodoxes, le système des instances de conservation et de consécration culturelle remplit une fonction homologue de celle de l'Église qui, selon Max Weber, doit « fonder et délimiter systématiquement la nouvelle doctrine victorieuse ou défendre l'ancienne contre les attaques prophétiques, établir ce qui a et ce qui n'a pas valeur de sacré, et le faire pénétrer dans la foi des laïcs ». Ainsi, c'est tout naturellement que Sainte-Beuve, avec Auger qu'il cite, recourt à la métaphorique religieuse pour exprimer la logique structurellement déterminée de l'institution de légitimation par excellence, l'Académie française : « L'Académie, dès qu'elle en vient à se croire un sanctuaire orthodoxe (et elle y arrive aisément), a besoin d'avoir au-dehors quelque hérésie à combattre. En ce temps-là, en 1817, à défaut d'autre hérésie, et les Romantiques n'étant pas encore nés ou en âge d'hommes, on s'en prenait aux disciples et imitateurs de l'abbé Delille (...). [Auger, en 1824] ouvrit la séance par un discours qui fut une véritable déclaration de guerre et une dénonciation formelle du Romantisme : « Un nouveau schisme littéraire, disait-il, se manifeste aujourd'hui. « Beaucoup d'hommes élevés dans un respect religieux pour d'anciennes doctrines, consacrées par d'innombrables chefs-d'œuvre, s'inquiètent, s'effraient des projets de la secte naissante et semblent demander qu'on les rassure » (...). Ce discours eut un grand retentissement : il fit le bonheur et la jubilation des adversaires. Le spirituel escarmoucheur Henri Beyle (Stendhal), dans ses hardies brochures, allait redisant avec gaieté : « M. Auger l'a dit, je suis un sectaire. » Ayant à recevoir M. Soumet cette même année (25 novembre), M. Auger redoublait ses anathèmes contre la forme du drame romantique, « contre cette poétique barbare qu'on voudrait mettre en crédit », disait-il, et qui violait de tout point l'*orthodoxie*

littéraire. Tous les mots sacramentels, *orthodoxie*, *secte*, *schisme*, étaient proférés, et il ne tenait pas à lui que l'Académie ne se constituât en synode ou en concile » (1). Selon les traditions historiques propres à chaque formation sociale, les fonctions de reproduction et de légitimation peuvent se trouver concentrées en une seule institution, comme ce fut le cas, au xvii^e siècle, avec l'Académie royale de Peinture (2), ou divisées entre des institutions différentes, comme le système d'enseignement, les académies, les instances officielles ou semi-officielles de diffusion (musées, théâtres, opéras, salles de concert, etc.), auxquelles peuvent s'ajouter des instances moins largement reconnues mais exprimant plus étroitement les producteurs culturels, telles que sociétés savantes, cénacles, revues, galeries, et d'autant plus portées à refuser les verdicts des instances canoniques que l'autonomie du champ intellectuel s'affirme plus fortement.

Si grandes que puissent être les variations de la structure des relations entre les instances de conservation et de consécration, il reste que la durée du « procès de canonisation » que ces instances instruisent avant d'accorder leur consécration semble d'autant plus longue que leur autorité est plus largement reconnue et en mesure de s'imposer plus durablement : la loi de la concurrence pour la consécration que suppose et confère le pouvoir de consacrer condamne à une éternelle urgence les instances de consécration dont le ressort est le plus limité, comme les

(1) SAINTE-BEUVE, L'Académie française, in *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, 1867, t. I, p. 96-97.

(2) Cette Académie qui cumulait le monopole de la consécration des créateurs, de la transmission des œuvres et des traditions consacrées et même de la production et du contrôle de la production, détenait, au temps de Le Brun, « une suprématie souveraine et universelle sur le domaine de l'art. Pour lui [Le Brun], tout se bornait à ces deux points : interdiction d'enseigner ailleurs qu'à l'Académie ; interdiction de pratiquer sans être de l'Académie ». Ainsi « cette compagnie souveraine (...) posséda, pendant un quart de siècle, l'exclusif privilège de faire tous les travaux de peinture et de sculpture commandés par l'Etat et de diriger seule, d'un bout du royaume à l'autre, l'enseignement du dessin : à Paris, dans ses propres écoles, hors de Paris, dans des écoles subordonnées, académies succursales fondées par elle, placées sous sa direction, soumises à sa surveillance. Jamais un tel système d'unité et de concentration ne fut appliqué nulle part à la production du beau » (L. VITET, L'Académie royale de Peinture et de Sculpture, *Etude historique*, Paris, 1861, p. 134 et 176).

critiques d'avant-garde, hantés par la crainte de compromettre leur prestige de découvreurs en manquant une découverte et contraints d'entrer dans les échanges d'attestations de charisme qui font d'eux les porte-parole et les théoriciens, parfois les publicitaires et les imprésarios, des artistes et de leur art ; les académies (et au XIX^e siècle les salons) ou le corps des conservateurs de musées, instances de légitimation qui prétendent au monopole de la consécration des producteurs contemporains, doivent combiner la tradition et l'innovation tempérée, dans la mesure où leur jurisprudence culturelle s'exerce sur des producteurs contemporains ; quant au système d'enseignement qui prétend au monopole de la consécration des œuvres du passé et de la production et de la consécration (par le diplôme) des consommateurs culturels les plus conformes, il n'accorde que *post mortem* et après une longue série d'épreuves et d'expériences ce signe infallible de consécration que constitue la conversion des œuvres en « classiques » par l'inscription dans les programmes (1).

Parmi les caractéristiques du système d'enseignement qui sont de nature à affecter la structure de ses relations avec les autres instances, la plus importante — et la plus souvent stigmatisée tant par les grandes prophéties culturelles que par les petites hérésies — est sans doute le

(1) Ainsi, c'est en l'opposant à l'Université que Renan définit ce qui lui paraît être la fonction propre de l'Académie : « L'Académie, dans ces derniers temps, sous prétexte de morale et de sérieux, a sans doute trop penché du côté de l'Université ; il faut, mais il n'en faut pas trop, de l'Université dans l'Académie. Le propre de l'Académie est de combiner et d'assembler tradition et innovation. L'Université est proprement la gardienne de la tradition : elle enseigne. L'Académie dans son cercle supérieur n'enseigne pas : ce n'est pas une école, c'est le plus littéraire des salons. L'Académie est et doit rester une personne du monde. Elle sait le passé, elle est attentive au présent. Elle ne s'aventure point sans doute et ne se hâte pas outre mesure ; mais elle recueille à temps, dans le domaine de la création et même de la fantaisie poétique, dans la littérature d'imagination et d'agrément, ce que l'opinion publique lui désigne à l'avance et lui défère. Elle y met une certaine maturité, mais elle y cède avant de paraître résister. Sa justice revêt politesse et bonne grâce » (E. RENAN, *loc. cit.*, p. 108). Peut-être faut-il voir plus qu'une bizarrerie bureaucratique dans le règlement qui, en France, interdit l'inscription d'un sujet de thèse de doctorat consacrée à un auteur avant la mort de celui qui en est l'objet. On sait que selon a procédure décrite par BENOIT XIV dans le *De beatificatione servorum Dei et canonisatione beatorum*, la requête de canonisation ne peut être présentée que cinquante ans au moins après la mort de la personne que la vénération publique désigne comme sainte.

rythme d'évolution extrêmement lent, corrélatif d'une très forte inertie structurale, qui le caractérise : un système détenant le monopole de sa propre reproduction est bien placé pour accomplir jusqu'au bout la tendance à la conservation qui découle de sa fonction de conservation culturelle. Redoublant par son inertie propre les effets de la logique caractéristique du processus de canonisation, le système d'enseignement contribue à maintenir un décalage entre la culture produite par le champ de production et la culture scolaire, « banalisée » et rationalisée par et pour les besoins de l'inculcation, et, du même coup, entre les schèmes de perception et d'appréciation exigés par les nouveaux produits culturels et les schèmes effectivement maîtrisés à chaque moment par le « public cultivé ».

Le décalage temporel entre la production intellectuelle et artistique et la consécration scolaire ou, comme on aime parfois à dire, entre « l'École et l'art vivant » n'est pas le seul principe de l'opposition entre le champ de production restreinte et le système des instances de conservation et de consécration. A mesure que le champ de production restreinte gagne en autonomie, les producteurs tendent, on l'a vu, à se concevoir comme « créateurs » de droit divin, « revendiquant l'autorité en vertu de leur charisme », tel le prophète, c'est-à-dire comme *auctores* prétendant imposer une *auctoritas* qui ne reconnaît d'autre principe de légitimation qu'elle-même (ou, ce qui revient au même, l'autorité du groupe des pairs, réduit le plus souvent, même dans les activités scientifiques, à une chapelle ou à une secte). Aussi ne peuvent-ils reconnaître sans résistance ni réticence l'autorité d'institution que le système d'enseignement fonctionnant en tant qu'instance de consécration oppose à leur prétention concurrente. Cela d'autant moins qu'ils le perçoivent sous les espèces des professeurs, *lectores* qui commentent et exposent les œuvres produites par d'autres (comme disait déjà Gilbert de La Porrée) et dont la production propre, lors même qu'elle n'est pas directement destinée à l'enseignement ou directement issue de l'enseignement, doit nombre de ses caractéristiques à la pratique professionnelle de ses auteurs et à la position qu'ils occupent dans le système de production et de circulation des biens culturels. On est ainsi

conduit au principe de la relation ambivalente que les producteurs entretiennent avec l'autorité scolaire : si la dénonciation de la routine professorale est en quelque sorte consubstantielle à l'ambition prophétique, au point de tenir lieu, mainte fois, de brevet de qualification charismatique, il reste que les producteurs ne peuvent manquer d'être attentifs aux verdicts, sans doute révocables et révisables, de l'institution universitaire parce qu'ils ne sauraient ignorer qu'elle aura le dernier mot et que la consécration ultime ne peut leur advenir en dernier ressort que d'une autorité dont toute leur pratique et toute leur idéologie professionnelle contestent la légitimité, sans pour autant échapper à son champ d'application. Et nombre d'agressions contre l'institution scolaire témoignent que leurs auteurs reconnaissent assez la légitimité de ses verdicts pour lui reprocher de ne pas les avoir reconnus.

La relation objective entre le champ de production et le système d'enseignement agissant en tant qu'instance de reproduction et de consécration se trouve à la fois renforcée sous un certain rapport et brouillée sous un autre rapport par l'action des mécanismes sociaux qui tendent à assurer une sorte d'harmonie préétablie entre les postes et leurs occupants (élimination et auto-élimination, préformation et préorientation familiales et cooptation de classe ou de fraction de classe, etc.) et qui orientent vers la sécurité obscure des carrières de fonctionnaire culturel ou vers les aléas prestigieux des entreprises culturelles indépendantes des catégories de personnel très différentes, que leur passé scolaire et leur origine sociale, à dominante petite-bourgeoise dans un cas et bourgeoise dans l'autre, prédisposent à importer dans leur activité des ambitions très divergentes et comme à l'avance mesurées aux postes offerts, telles par exemple que la modestie laborieuse du *lector* ou l'ambition « créatrice » de l'*auctor* (1). Il faut toutefois se garder d'opposer trop simplement les serviteurs petits bourgeois de l'institution aux bohèmes de

(1) La même opposition systématique s'observe, en des domaines de l'activité intellectuelle et artistique très différents, par exemple entre les chercheurs et les enseignants, les écrivains et les professeurs d'enseignement supérieur et, surtout, entre les peintres et les musiciens et les professeurs de dessin et de musique.

grande bourgeoisie : entrepreneurs libres ou salariés de l'Etat, les intellectuels (au sens le plus large) et les artistes ont en commun d'occuper une position dominée dans le champ du pouvoir (même lorsqu'ils s'opposent relativement sous ce rapport, comme pendant la « République des professeurs ») ; d'autre part, les audaces contestataires de l'*auctor* peuvent trouver leur limite dans les dispositions éthiques et politiques héritées d'une prime éducation bourgeoise, tandis que les petits bourgeois inclinés à importer dans l'Ecole, pour eux libératrice, des dispositions réformatrices, sont les plus étroitement soumis à la mainmise directe ou indirecte de l'Etat, capable d'orienter les pratiques et la production par ses subventions, ses missions, ses promotions, ses postes honorifiques, voire ses décorations — autant de primes dispensées à la parole ou au silence, à la compromission ou à l'abstention —, et aussi les plus strictement enfermés dans le réseau de relations de dépendance par l'indépendance qui unissent le système d'enseignement aux classes dominantes, orientant son fonctionnement et, à travers lui, la part la plus inconsciente de la pratique de ses fonctionnaires. Ainsi seule, l'analyse de la forme particulière des relations que les deux catégories d'agents entretiennent, aux différents moments de l'histoire, en fonction des systèmes de dispositions liés à leur recrutement social et scolaire, avec la position objectivement assignée, dans le champ du pouvoir à chacun des deux sous-champs, pourrait conduire au principe des différences ou des rencontres entre leurs idéologies et même des chassés-croisés politiques en apparence les plus paradoxaux. Il n'est pas besoin de pousser plus loin l'analyse pour faire voir combien il serait dangereux de réduire la relation entre le champ de production restreinte et le système d'enseignement à l'affrontement de deux autorités culturelles s'appuyant sur des principes de légitimité différents, à savoir l'autorité bureaucratique de l'institution et l'autorité charismatique de la « personne ».

Ce n'est pas par hasard que l'hétéronomie du champ de production restreinte, donc les fonctions externes de ses produits, ne se manifestent jamais aussi clairement que dans les verdicts des institutions de légitimation même les mieux faites pour apparaître comme fondées sur un

principe de légitimité proprement culturel (par opposition aux ingérences d'un pouvoir économique, politique ou religieux). Il serait facile de montrer que les propriétés que les différentes instances de légitimation doivent à leur position dans le système qu'elles constituent ne sont que la spécification dans la logique relativement autonome de leur fonctionnement des propriétés découlant de leur relation avec les groupes ou les classes qui leur délèguent leur autorité. C'est ainsi que l'Académie française doit nombre de ses caractéristiques au fait qu'elle délègue plus volontiers la fonction de conservation culturelle dont elle est investie aux producteurs les plus inclinés et les plus aptes à répondre à la demande des fractions dominantes de la classe dominante et qu'elle tend à consacrer les auteurs et les œuvres que ce secteur du public lui désigne plutôt que ceux que consacrent les instances propres au champ de production restreinte. De même, lorsque, au terme d'un procès de canonisation bien fait pour produire par soi un effet de neutralisation et de déréalisation, l'institution scolaire fait subir aux œuvres consacrées le traitement que Max Weber appelait « banalisation » (ou « quotidiennisation ») et que toute action pédagogique tend inévitablement à imposer, par sa quotidienneté même, aux messages les plus « extra-quotidiens », elle remplit encore, comme par surcroît, des fonctions de la plus haute importance pour la classe sociale dont elle tient sa délégation. En désamorçant par et pour la répétition didactique les messages les plus chargés de violence symbolique, elle les rend disponibles pour les violences autodestructives du discours scolaire que toute la logique de l'institution voue à l'irréalité ou pour les réconciliations posthumes de l'éclectisme académique qui contribue à assurer le consensus culturel des différentes fractions de la classe dominante en déréalisant par la ritualisation leurs conflits actuels ou anciens (1) : de même que l'Eglise peut neutraliser l'accusation de

(1) La philosophie officielle de Victor Cousin, qui hante encore les programmes et les traditions scolaires, représente la forme idéaltypique de toutes les tentatives pour réconcilier dans l'idéalisme du Vrai, du Beau et du Bien les idéologies et les intérêts divergents des différentes fractions de la bourgeoisie (cf. A. CASSAGNE, *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris, Hachette, 1906, p. 38-44).

ritualisme en prêchant rituellement la dénonciation évangélique du ritualisme, de même la philosophie d'École peut trouver dans l'évocation rhétorique de la dénonciation socratique du rituel rhétorique la meilleure manière de désamorcer cette dénonciation et de donner en même temps que de se donner l'illusion de dépasser les limites de la philosophie d'École.

Mais, plus profondément, il suffit d'avoir à l'esprit la fonction de légitimation des différences sociales que remplissent les différences culturelles, et en particulier celles que le système d'enseignement reproduit et sanctionne, pour apercevoir la contribution que, en tant que dépositaires et gardiennes de la légitimité culturelle, les instances de conservation culturelle apportent à la conservation sociale. Parmi les effets idéologiques que produit le système d'enseignement, un des plus paradoxaux et des plus déterminants réside dans le fait qu'il parvient à obtenir de ceux qui lui sont confiés (c'est-à-dire, sous un régime de scolarité obligatoire, de *tous* les individus) la reconnaissance de la loi culturelle qui est objectivement impliquée dans la méconnaissance de l'arbitraire de cette loi. Que l'on ne s'y trompe pas : cette reconnaissance ne suppose aucunement un acte de conscience fondé sur la connaissance de la loi reconnue et moins encore une adhésion électorale (comme l'indique le paradigme weberien du voleur qui reconnaît la légitimité de la loi par le seul fait de se cacher pour voler). De même que, comme le remarquait Hegel, l'ignorance de la loi n'est pas une circonstance atténuante devant un tribunal, de même, « nul n'est censé ignorer la loi culturelle », — pas même ceux qui ne la découvrent que devant le tribunal des situations sociales capables de leur imposer le sentiment de leur indignité culturelle. Parce qu'elle est toujours objectivement en vigueur, au moins dans les relations entre classes différentes, cette loi s'impose par des sanctions qui vont des plus brutalement matérielles — comme celles que subissent les individus les plus dépourvus de capital culturel sur les marchés du travail ou des échanges matrimoniaux —, aux plus subtilement symboliques, comme le ridicule attaché aux « manières » contraires aux normes indéfinissables qui définissent l'excellence dans une formation

sociale déterminée. Le sentiment d'être exclu de la culture légitime est l'expression la plus subtile de la dépendance et de l'allégeance puisqu'il implique l'impossibilité d'exclure ce qui exclut, seule manière d'exclure l'exclusion. Tout retour réflexif sur la consommation culturelle (en particulier celui que provoque l'enquête) coïncide avec la découverte de son illégitimité et, faute de pouvoir opposer une contre-légitimité qui n'enferme pas la reconnaissance de la légitimité refusée, les membres des classes dépossédées de la culture légitime s'aperçoivent moins comme schismatiques que comme hérétiques. La reconnaissance implicite de la légitimité culturelle se trahit principalement à travers deux types de conduites en apparence opposés : l'évitement respectueux des consommations les plus légitimes (dont témoigne, entre autres choses, toute l'attitude des visiteurs des classes populaires dans les musées) et le reniement honteux des pratiques hétérodoxes. Par exemple, lorsqu'on les interroge sur leurs goûts en musique, la plupart des ouvriers se situent spontanément sur le terrain de la « grande musique », déclarant implicitement par là que leur consommation de chansons ne mérite pas d'être mentionnée (1) ; il arrive même, et cela de plus en plus souvent à mesure qu'on s'élève vers les classes moyennes, qu'ils énoncent celles de leurs consommations ou de leurs connaissances qui leur paraissent les plus conformes à la définition légitime de la musique (avec les Wal-Berg, Franck Purcell, les valse viennoises, le *Boléro* de Ravel ou les grands noms propres, Chopin ou Beethoven). De même, en matière de peinture, où la connaissance des noms de grands peintres excède largement la connaissance des œuvres, ils parviennent souvent à énumérer quatre ou cinq noms de maîtres, lors même qu'ils ne sont jamais entrés dans un musée. La reconnaissance des œuvres et des consommations légitimes finit à peu près toujours par s'exprimer — au

(1) Le même reniement des pratiques et des préférences réelles se trahit aussi souvent dans la dévalorisation de la radio et de la télévision qui peut s'exprimer dans deux langages en apparence opposés : ou bien on veut n'y voir que de simples passe-temps ou bien on leur demande de ne pas être autre chose, de ne pas « casser la tête ». Mais on peut aussi invoquer le caractère « instructif » de la télévision pour justifier l'intérêt qu'on lui porte (et cela bien que l'on consomme en fait des émissions répondant très mal à cette définition).

moins dans la relation avec l'enquêteur, investi par la dissymétrie de la situation d'enquête et par sa position sociale, d'une autorité favorisant l'imposition de légitimité ; elle peut prendre la forme d'une simple profession de foi (« j'aime bien »), d'une déclaration de bonne volonté (« j'aimerais connaître »), ou d'un aveu d'indifférence (« ça ne m'intéresse pas ») qui, malgré les apparences, ne doit pas être identifiée à un rejet parce qu'il s'associe presque toujours au sentiment que le manque d'intérêt n'est pas dans l'objet mais dans le sujet, ou encore d'une dépréciation brutale de la culture dominante qui, comme l'atteste son agressivité même, coexiste ou alterne avec le sentiment de l'indignité culturelle (1). Quant à l'autorité des instances de consécration, à commencer par celle de l'institution scolaire (dont la situation d'enquête sur les pratiques culturelles, dans la mesure où elle évoque la situation d'examen, permet d'avoir une idée), elle semble d'autant plus indiscutée, paradoxalement, que l'on est plus éloigné de la conformité aux normes qu'elles garantissent et imposent, comme en témoignent les variations selon la classe sociale des opinions sur ces instances de consécration situées aux frontières du champ de production restreinte que sont les prix littéraires.

Ainsi, la loi culturelle peut ne déterminer en rien les pratiques, elle peut même n'avoir que des exceptions, elle ne peut pas ne pas être ressentie et reconnue, surtout lorsqu'elle est transgressée, comme la loi à laquelle obéissent les conduites culturelles lorsqu'elles sont et se veulent légitimes et du même coup, comme le code non écrit qui permet, entre autres choses, de juger et de classer toute conduite possible du point de vue de sa conformité à ce code. Toutes les antinomies de l'idéologie dominée en matière de culture résultent du fait que, en dissimulant

(1) Ce n'est pas un hasard si Picasso, ou mieux, « le Picasso », concept générique englobant toutes les formes d'art moderne, et particulièrement ce qui en est connu, c'est-à-dire un certain style de décoration, est à peu près seul à susciter parfois un refus absolu. Outre que la déformation systématique de l'objet représenté et en particulier de la figure humaine contredit les valeurs éthiques qui fondent tous les jugements « esthétiques », on sait confusément que l'art moderne n'est pas investi d'une légitimité aussi indiscutée que l'art de Raphaël ou de Poussin, en sorte que, l'inquiétude de l'orthodoxie étant abolie, les sentiments premiers peuvent s'exprimer plus librement.

l'arbitraire qui est à son principe et en parvenant à imposer, dans et par ses sanctions, la reconnaissance de la légitimité de ses sanctions, la loi culturelle tend à exclure en fait la possibilité réelle d'une contestation de la loi qui ne tombe immédiatement sous le coup de la loi contestée.

LES RELATIONS ENTRE CHAMP DE PRODUCTION RESTREINTE
ET CHAMP DE GRANDE PRODUCTION

Il fallait avoir analysé les relations qui unissent le système des instances de consécration au champ de production restreinte pour pouvoir définir complètement la relation qui s'établit entre le champ de production restreinte et le champ de grande production : les différences liées à l'opposition entre les deux modes de production se trouvent en effet spécifiées par celles qui découlent de leur relation respective au système des instances de consécration. Le système de grande production symbolique, dont la soumission à une demande externe se marque, à l'intérieur même de la production, par la position subordonnée des producteurs par rapport aux détenteurs des instruments de production et de diffusion, obéit primordialement aux impératifs de la concurrence pour la conquête du marché et la structure de son produit socialement quelconque se déduit des conditions économiques et sociales de sa production (1) : à l'opposé des œuvres d'art du passé qui tendaient toujours à exprimer les valeurs et la vision du monde d'une catégorie particulière de clients, c'est-à-dire

(1) Là où le discours commun et demi-savant voit un message homogène produisant un public homogénéisé (« massification »), il faut voir un message indifférencié, produit pour un public indifférencié socialement au prix d'une autocensure méthodique conduisant à l'abolition de tous les signes et de tous les facteurs de différenciation. Aux messages les plus amorphes, à savoir par exemple les quotidiens et les hebdomadaires à grand tirage, correspondent en effet les publics les plus amorphes socialement : ainsi, *France-Soir* a un public dont la structure selon la catégorie socio-professionnelle est à peu près exactement superposable à la structure de la population parisienne (ce qui signifie que la lecture de ce journal n'apporte aucune information sur le lecteur). Il en va de même d'un hebdomadaire comme *Paris-Match*, si ce n'est que les ouvriers et les agriculteurs sont légèrement sous-représentés dans son public, tandis que les cadres moyens et supérieurs y sont légèrement sur-représentés. Les organes de vulgarisation touchent un public dans lequel les franges supérieures de la classe ouvrière (contremaîtres) et les cadres moyens sont fortement sur-représentés.

d'une classe ou d'une fraction de classe bien définie, *l'art moyen*, en sa forme idéaltypique, est destiné à un public souvent qualifié de « moyen » (spectateur, auditeur ou Français « moyen ») et, lors même qu'il s'adresse plus particulièrement à une catégorie déterminée de non-producteurs, il peut atteindre un public socialement hétérogène soit immédiatement, soit à terme (c'est le cas du théâtre bourgeois de la belle époque qui est aujourd'hui largement diffusé par la télévision). Dans son ambiguïté et son imprécision mêmes, la définition spontanée du « public moyen » ou du « spectateur moyen » désigne de manière très réaliste (n'est-elle pas soumise aux sanctions du marché ?) le champ d'action potentiel que s'assignent *de manière explicite* les producteurs de ces œuvres produites pour leur public, donc entièrement définies par leur public et qui commande leurs choix techniques et esthétiques (1). C'est ainsi qu'on peut déduire des conditions sociales de sa production les caractéristiques les plus spécifiques de l'art moyen, comme le recours à des procédés techniques et à des effets esthétiques immédiatement accessibles ou l'exclusion systématique de tous les thèmes pouvant prêter à controverse ou de nature à choquer telle ou telle fraction du public au profit des personnages et des symboles euphorisants et stéréotypés, « lieux communs » dans lesquels les catégories les plus différentes du public peuvent se projeter. En effet, cet art est d'abord le produit d'un système de production dominé par la recherche de la rentabilité des investissements, donc de l'extension maximum du public : aussi ne peut-il se contenter de rechercher l'intensification de la consommation d'une classe sociale déterminée et lui faut-il s'orienter vers l'accroissement de la dispersion de la composition sociale et culturelle de ce public, c'est-à-dire vers la production de biens qui, même et surtout lorsqu'ils s'adressent à une fraction particulière du public, c'est-à-dire à telle ou telle *catégorie statistique* (les jeunes,

(1) A preuve, cette déclaration typique d'un écrivain de scénarios de feuilletons, auteur d'une vingtaine de romans, couronnés par le Prix Interallié et le Grand Prix du roman de l'Académie française : « Je n'ai pas d'autre ambition que d'être lu facilement par le plus grand public possible. Je ne vise jamais au « chef-d'œuvre » et je n'écris pas pour les intellectuels. Je laisse ce soin à d'autres. Pour moi, un bon livre, c'est celui qui vous captive au bout de trois pages » (*Télé-Sept Jours*, n° 547, octobre 1970, p. 45).

les femmes, les amateurs de football, les collectionneurs de timbres, etc.), doivent représenter une sorte de plus grand dénominateur social (1). En outre, il est le plus souvent l'aboutissement de transactions et de compromis entre les différentes catégories d'agents engagées dans un champ de production techniquement et socialement différencié, c'est-à-dire non seulement entre les détenteurs des moyens de production et les producteurs qui sont plus ou moins rigoureusement enfermés dans un rôle de purs techniciens chargés d'exécuter une commande externe et plus ou moins disposés et aptes à affirmer les droits de leur compétence spécifique mais aussi entre les différentes catégories de producteurs eux-mêmes, portés à user du pouvoir que leur confère leur compétence spécifique dans des stratégies visant à assurer des intérêts matériels et symboliques très divergents en même temps qu'à réactiver par l'évocation du « spectateur moyen » la tendance à l'autocensure engendrée par les vastes organisations industrielles et bureaucratiques de production symbolique.

Dans tous les domaines de la vie artistique s'observe la même opposition entre les deux modes de production, séparés tant par la nature des œuvres produites et les idéologies politiques ou les théories esthétiques qu'elles véhiculent que par la composition sociale des publics auxquels elles sont offertes. Ainsi, comme l'observe Bertrand Poirot-Delpech, « il n'y a plus guère que les critiques dramatiques pour croire — ou faire semblant — que les divers spectacles se réclamant du mot « théâtre » relèvent encore d'un seul et même art (...). Les publics potentiels sont si distincts, les idéologies, les modes de fonctionnement, les styles et les interprètes qui s'offrent à eux sont si opposés, voire ennemis, que les règles et les solidarités professionnelles ont pratiquement disparu » (2). Voué par les lois de la rentabilité à la « concentration » (comme en

(1) En cela, la stratégie des producteurs d'art moyen s'oppose radicalement à la stratégie spontanée des instances de diffusion de l'art savant qui, comme on le voit dans le cas des musées, visent à intensifier la pratique des classes où se recrutent les consommateurs plutôt qu'à attirer de nouvelles classes (cf. P. BOURDIEU et A. DARBEL, *op. cit.*, 2^e éd., Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 137 sq.).

(2) B. POIROT-DELPECH, *Le Monde*, 22 juillet 1970.

témoigne par exemple la disparition progressive d'un grand nombre de salles parisiennes) et à l'intégration dans les circuits de production mondiaux du *show business*, le théâtre commercial survit aujourd'hui en France sous trois formes, soit les « versions françaises d'entreprises étrangères, supervisées, distribuées et en partie commanditées par les responsables du spectacle d'origine » selon une formule empruntée à l'industrie du cinéma et du music-hall, les reprises des œuvres les plus éprouvées du théâtre de boulevard traditionnel et enfin « la comédie intelligente pour bourgeoisie éclairée » ; en face de lui, le théâtre non commercial, c'est-à-dire d'une part les théâtres subventionnés qui ne doivent l'indépendance relative de leurs recherches esthétiques et de leurs choix idéologiques qu'à la situation économiquement artificielle que leur assure l'aide économique de l'Etat, et d'autre part les théâtres d'avant-garde, voués aux incertitudes vertigineuses de la marginalité. A ces différents types de théâtre correspondent des publics très différents (bien qu'ils se recrutent en quasi-totalité dans la classe dominante et dans les fractions supérieures des classes moyennes), la part des fractions dominantes de la classe dominante (chefs d'entreprise, cadres de l'industrie, membres des professions libérales) ne cessant de décroître tandis que croît la part des intellectuels et des apprentis-intellectuels quand on va du théâtre proposant des divertissements à la mode au théâtre d'avant-garde. Le même dualisme, qui prend la forme d'un véritable schisme culturel, se retrouve dans le domaine de la musique où l'opposition est sans doute plus brutale encore que partout ailleurs entre le marché artificiellement soutenu et à peu près totalement fermé sur lui-même des œuvres de recherche savante et le marché des œuvres commerciales, qu'il s'agisse de la « musique légère » et des « arrangements » de musique classique ou de la musique de série produite et diffusée par l'industrie du music-hall et du disque : ainsi par exemple, alors que les postes de radio-diffusion les plus directement soumis à la loi du marché accordent une place infime à la musique classique (soit 5 h 30 par semaine en 1956, 2 heures en 1965 et 1 heure en 1966 à *Radio-Luxembourg*), les chaînes plus spécialement consacrées à ce type de musique (par exemple *France-*

Musique et France-Culture qui offrent 96 et 36 heures de musique classique par semaine) ne touchent qu'un public extrêmement restreint et aristocratique ; plus encore peut-être que dans le domaine du théâtre, la recherche d'avant-garde ne doit de pouvoir faire entendre sa production qu'à l'action de quelques orchestres subventionnés et à la liberté relative des chaînes de radiodiffusion les plus légitimes à l'égard de la demande qui porte les grandes sociétés de concerts à se cantonner dans le répertoire des œuvres et des auteurs les plus consacrés du passé.

Il faut se garder de voir dans l'opposition entre les deux modes de production des biens symboliques, qui ne peuvent être complètement définis que dans et par leurs relations, autre chose que le produit d'une construction par passage à la limite. On trouve toujours, à l'intérieur d'un même système, tous les intermédiaires entre les œuvres produites par référence aux normes internes du champ de production restreinte et les œuvres directement commandées par une représentation intuitive ou scientifiquement informée des attentes du public le plus large. Soit, pour ne marquer que quelques repères, les œuvres d'avant-garde, réservées à quelques pairs, les œuvres d'avant-garde en voie de consécration ou déjà reconnues par le corps des producteurs, les œuvres d'« art bourgeois », destinées plus directement aux fractions non intellectuelles de la classe dominante et souvent consacrées par les instances de légitimation les plus officielles (les académies), les œuvres d'art moyen enfin, à l'intérieur desquelles on pourrait encore distinguer, selon la position dans la hiérarchie sociale du « public cible », la culture de marque (avec, par exemple, les ouvrages couronnés par les grands prix littéraires), la culture en simili, entendue comme l'ensemble des messages qui s'adressent plus spécialement aux classes moyennes et plus particulièrement aux fractions en ascension de ces classes (les ouvrages de vulgarisation littéraire ou scientifique par exemple), et la culture de masse, c'est-à-dire l'ensemble des œuvres socialement quelconques et, si l'on peut dire, *omnibus*.

En fait, l'opposition que l'idéologie professionnelle des producteurs pour producteurs et de leurs porte-parole établit entre la liberté créatrice et la loi du marché, entre

les contraintes sociales qui orientent l'œuvre du dehors et les exigences intrinsèques de l'œuvre qui demande à être poursuivie, améliorée, achevée, entre les œuvres qui sont créées par leur public et les œuvres qui tendent à créer leur public, bref entre les simples marchands et les « créateurs » authentiques, est sans doute un système de défense contre le *désenchantement* que produit la constitution du champ de production restreinte comme tel en dévoilant la vérité objective de la profession : le développement qui conduit à l'art pour l'art et celui qui conduit à l'industrie culturelle ont eu tous les deux pour principe les progrès de la division du travail et la constitution de domaines d'activité séparés qui favorisent l'explicitation des fonctions propres à chacun d'eux et l'organisation rationnelle des moyens techniques par rapport à ces fonctions. Ce n'est donc pas par hasard que l'art pour l'art et l'art moyen, l'un et l'autre produits par des artistes et des intellectuels hautement professionnalisés, se caractérisent par la même valorisation de la technique qui oriente la production dans un cas vers la recherche de l'effet (entendu à la fois comme effet produit sur le public et comme fabrication ingénieuse), dans l'autre vers le culte de la forme pour la forme, accentuation sans précédent de l'aspect le plus irréductible de l'activité professionnelle et, par là, affirmation de la spécificité et de l'irréductibilité du producteur (1). Plus profondément, l'art moyen, comme à une autre époque la

(1) Par là s'explique que certaines œuvres d'art moyen puissent présenter des caractéristiques formelles qui les prédisposent à entrer dans la culture légitime. Ainsi, du fait qu'ils doivent compter avec les conventions très strictes d'un genre fortement stéréotypé, les metteurs en scène de western sont amenés à manifester leur virtuosité de techniciens hautement professionnalisés en se référant sans cesse aux solutions antérieures, supposées connues, dans les solutions qu'ils apportent à des problèmes canoniques, et côtoient toujours le pastiche ou la parodie des auteurs antérieurs auxquels ils se mesurent. Un genre qui enferme des références toujours plus nombreuses à l'histoire du genre appelle une lecture du second degré, réservée à l'initié, qui ne peut saisir les nuances et les finesses de l'œuvre qu'en la mettant en rapport avec les œuvres antérieures : en introduisant des décalages subtils et des variations fines par rapport aux attentes supposées, le jeu des allusions internes (celui-là même qu'ont toujours pratiqué les traditions lettrées) autorise, autant que l'adhésion du premier degré, la perception détachée et distanciée, l'analyse érudite ou le clin d'œil de l'esthète. Et les westerns « intellectuels » sont l'aboutissement logique de ces jeux purs avec la langue cinématographique qui supposent chez leurs auteurs une disposition de cinéphile autant que de cinéaste.

« pièce bien faite » du « théâtre bourgeois », se caractérise par le recours à des recettes et à des ressorts « éprouvés », le plus souvent empruntés à l'art savant, tant par le choix des situations que pour la construction des intrigues ou l'expression des sentiments ; son intérêt pur pour la technique et son éclectisme sceptique, qui le fait osciller entre le plagiat et la parodie et qui s'associe le plus souvent à un indifférentisme ou à un conservatisme social et politique, trahit peut-être une des vérités les mieux cachées de l'esthétisme de l'art pour l'art : totalement occupé et gouverné par des problèmes techniques, l'art pur assume le contrat tacite par lequel les fractions dominantes de la bourgeoisie reconnaissent à l'intellectuel et à l'artiste le monopole de la production de l'œuvre d'art conçue comme instrument de jouissance et comme instrument de légitimation symbolique du pouvoir économique ou politique moyennant qu'il se tienne à l'écart des choses sérieuses, à savoir les questions sociales et politiques. Ainsi, l'opposition entre l'idéalisme du dévouement à l'art et le cynisme de la soumission au marché ne doit pas dissimuler que la volonté d'opposer une légitimité proprement culturelle aux droits de la puissance et de l'argent qui s'exprime dans le culte de l'art pour l'art constitue encore une façon de reconnaître que les affaires sont les affaires.

Mais le plus important est que ces deux champs de production, si opposés soient-ils par leurs fonctions et par la logique de leur fonctionnement, coexistent à l'intérieur du même système et que leurs produits doivent à leur inégale consécration, partant à leur pouvoir de distinction très inégal, de recevoir des valeurs matérielles et symboliques très inégales sur le marché des biens symboliques, marché plus ou moins unifié selon les formations sociales et dominé par les normes du marché dominant sous le rapport de la légitimité, celui des œuvres d'art savant, auquel le système d'enseignement donne accès et auquel il impose ses normes de consécration (1). Comme les

(1) Le système d'enseignement contribue très fortement à l'unification du marché des biens symboliques et à l'imposition généralisée de la légitimité de la culture dominante non seulement en légitimant les biens que consomme la classe dominante, mais en dévaluant ceux que transmettent les classes dominées (et aussi les traditions régionales) et en tendant par là à interdire la constitution de contre-légitimités culturelles.

différents types de biens symboliques auxquels ils donnent accès, les différents types de compétence qui se rencontrent dans une société divisée en classes tiennent leur valeur sociale du pouvoir de discrimination sociale et de la rareté proprement culturelle que leur confère leur position dans le système des compétences, système plus ou moins intégré selon les formations sociales mais toujours hiérarchisé. Ignorer qu'une culture dominante doit l'essentiel de ses caractéristiques et de ses fonctions sociales de légitimation symbolique de la domination au fait qu'elle est méconnue comme telle et, par là, reconnue comme légitime, bref, ignorer le *fait* de la légitimité, c'est se vouer soit à l'ethnocentrisme de classe qui porte les défenseurs de la culture savante à oublier les fondements non symboliques de la domination symbolique d'une culture sur une autre, soit au populisme qui trahit une reconnaissance honteuse de la légitimité de la culture dominante dans son effort pour réhabiliter la culture moyenne (souvent exaltée comme « culture populaire ») : le relativisme demi savant, qui traite les cultures distinctes mais *objectivement* hiérarchisées d'une société divisée en classes à la façon des cultures de formations sociales aussi parfaitement indépendantes que les Eskimos et les Fuégiens, conduit à canoniser telle quelle la culture moyenne et avec elle toutes les propriétés qu'elle doit à sa position dominée dans la hiérarchie des légitimités (1).

Fondamentalement hétéronome, la culture moyenne est objectivement définie par le fait qu'elle est condamnée à se définir par rapport à la culture légitime et cela tant dans le domaine de la production que dans le domaine de la réception. Les recherches originales qui parviennent à se

(1) L'effort de réhabilitation conduit les « populiculteurs » qu'anime la révolte contre la tradition conservatrice de l'Université et des Académies à avouer, dans le discours même qui s'efforce de la contester, la reconnaissance qu'ils accordent encore à la légitimité académique. Ainsi, tel sociologue qui argue que les pratiques de loisir qu'il entend rédimier sont authentiquement culturelles parce qu'elles sont « désintéressées », réintroduit par là une définition à la fois universitaire et mondaine du rapport cultivé à la culture : « Nous pensons que certaines œuvres dites aujourd'hui mineures recèlent en fait des valeurs de premier ordre : ainsi, il ne paraît guère acceptable de placer dans le niveau inférieur toute la chanson française, comme le fait Shils pour la chanson aux Etats-Unis. Les œuvres de Brassens, Jacques Brel et Léo Ferré, qui sont des œuvres à grand succès, ne relèvent pas des variétés. Tous trois sont aussi considérés, à juste titre, comme des poètes. »

développer dans le système de grande production (ou s'y trouver importées) touchent rapidement à leurs limites, aussi longtemps qu'elles n'ont pas rencontré un public spécifique (comme le cinéma d'avant-garde), en raison des ruptures de communication qu'elles risquent d'entraîner en usant de codes inaccessibles au « grand public » (1). Aussi l'art moyen ne peut-il renouveler ses techniques et sa thématique qu'en empruntant à la culture savante et, plus souvent encore, à « l'art bourgeois » les procédés les plus divulgués parmi ceux qu'ils employaient une ou deux générations plus tôt et en « adaptant » les thèmes ou les sujets les plus consacrés ou les plus faciles à restructurer selon les lois traditionnelles de composition des arts populaires (par exemple la division manichéenne des rôles) (2). En ce sens, l'art moyen n'a pas d'histoire autre

(1) Ainsi, les réalisateurs de télévision doivent compter avec les attentes de fractions du public que déconcertent non seulement tous les manquements à l'ordre chronologique ou logique (par exemple les *flash-back*) ou à la règle du *happy end*, les situations ou les personnages ambigus, mais aussi et surtout toute espèce de *recherche formelle*, vouée à être perçue par les spectateurs comme appauvrissement de la réalité, faute technique ou exercice gratuit tendant à compromettre l'essentiel, c'est-à-dire la relation entre le spectacle et le public (tout se passe comme si les spectateurs des classes populaires souhaitaient voir s'établir sur la scène — c'est le rôle qu'ils assignent à l'animateur — des relations sociales organisées sur le modèle des relations qu'ils ont coutume d'établir dans la vie quotidienne : de là vient qu'ils ressentent des émissions stylistiquement recherchées comme dépourvues de chaleur et d'« ambiance »). Bref, l'« esthétique » fonctionnaliste des classes populaires (dont nous avons pu dégager les principes à partir d'observations analogues faites à l'occasion de la présentation de batteries de photographies « abstraites », cf. P. BOURDIEU, *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965, p. 113-134) pourrait sans doute offrir d'autres directions de recherche aux réalisateurs (qui se heurteraient sans doute alors à des contraintes d'une autre espèce), mais s'accorde mal en tout cas de tous les produits d'une intention proprement technique ou stylistique.

(2) On voit que le système de grande production tend à réaliser sur le mode intentionnel les opérations selon lesquelles s'est toujours élaboré ce que l'on appelle l'art populaire (au sens de système des biens symboliques consommés par les classes populaires dans les sociétés stratifiées de l'Occident européen) et qui n'est pour l'essentiel qu'un art savant d'une époque antérieure, mais systématiquement réinterprété en fonction d'un type déterminé d'usage social (cf. J.-P. SEGUIN, *Canards du dix-neuvième siècle*, Paris, A. Colin, 1959, où sont indiqués les caractéristiques les plus constantes du journal populaire, telles que le goût pour le sensationnel et les « nouvelles fabuleuses » (p. 14), le rejet des idées générales (p. 69), la réduction des événements historiques à l'anecdote pittoresque (p. 123) ou émouvante (p. 16), etc.). « Bien loin que l'art dit populaire soit la nature même et la spontanéité naïve, il n'est le plus souvent qu'une déformation et une survivance d'un art antérieur, qui fut aristocratique et savant au temps où

que celle que lui imposent les transformations des techniques et les lois de la concurrence.

La même hétéronomie caractérise la réception de l'art moyen, toujours hantée par la référence à l'art savant. Si la culture moyenne ne peut revendiquer son autonomie, c'est, entre autres raisons, parce qu'elle doit une part de son charme, pour ceux qui la consomment, aux références à la culture savante qu'elle enferme et qui inclinent et autorisent à l'identifier à cette culture : cela se voit à l'évidence dans ce genre typique de la culture moyenne qu'est « l'adaptation », œuvres cinématographiques inspirées de pièces de théâtre ou de romans, « orchestrations » « populaires » de musique savante ou, inversement, « orchestrations » d'allure savante d'airs « populaires », sans parler des « interprétations » vocales d'œuvres classiques dans un style qui évoque à la fois la chanson scoute et le chœur des anges. Une disposition avide et anxieuse à l'égard de la culture, bonne volonté pure mais vide et dépourvue des repères ou des principes indispensables à son application opportune, voue les petits-bourgeois à toutes les formes de *fausse reconnaissance* qui définissent l'*allodoxia* culturelle : ces erreurs d'identification, bien faites pour donner à ceux qui en sont victimes l'illusion de l'orthodoxie culturelle, sont autorisées et même expressément encouragées par ce que l'on voudrait appeler la « culture en simili », substitut dégradé et déclassé (au double sens du terme) de la culture légitime qui procure à bon compte ou au rabais l'illusion d'être digne d'une consommation légitime en unissant les apparences de la légitimité et l'accessibilité qui en est par définition exclusive (1). En matière de culture

il vivait de sa vie propre (...). Il n'est qu'un art aristocratique devenu populaire par certains caractères de simplicité et de facilité qui l'ont fait adopter par un public étendu » (Ch. LALO, *L'art et la vie sociale*, Paris, Libr. Octave Doyn, 1921, p. 142-143). Mais, pour éviter toute confusion, il faut rappeler que la culture populaire est l'objet d'une transmission surtout orale et qu'elle ne suppose aucunement l'existence d'un public payant et d'un corps de professionnels spécialisés, vivant de leur art et mettant en œuvre des techniques rationalisées. Il s'ensuit que, quelle que fût l'origine de sa thématique, cette culture qui était le produit d'une sélection et d'une réinterprétation quasi collective était beaucoup plus étroitement adaptée au public, dont elle exprimait beaucoup plus directement les traditions, les valeurs et la vision du monde, donc beaucoup plus capable de produire des émotions collectives puissantes.

(1) Toute la publicité pour les biens de culture moyenne se définit dans

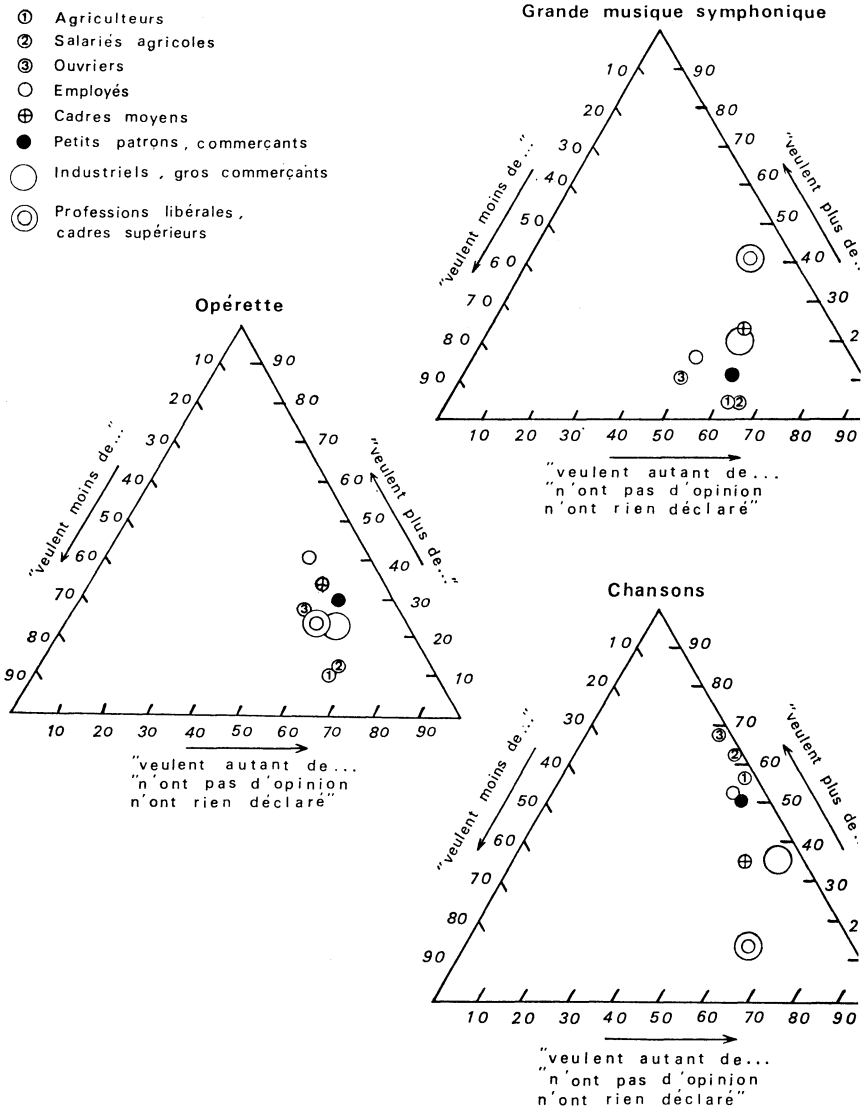
comme ailleurs, l'usage du « simili » est une sorte de bluff inconscient qui ne trompe personne que le bluffeur, parce que lui seul a intérêt à prendre la copie pour l'original et le faux pour l'authentique : comment comprendre autrement que tant de lecteurs de *Science et vie* résument les raisons de leur satisfaction dans cette sorte d'équation truquée (où tous les acheteurs d' « imitations », de soldes et d'occasions reconnaîtront l'équivalent de leur « c'est moins cher et ça fait le même effet ») : « c'est une revue qui est accessible à tout le monde tout en restant d'un haut niveau scientifique » (1) ? De même, l'opérette et la « musique légère », avec en particulier les valses de Strauss, si souvent citées dans les entretiens, doivent sans doute une part de la séduction qu'elles exercent sur les classes moyennes au fait que, occupant une position moyenne entre la chansonnette et la « grande musique », entre le music-hall et l'opéra, elles peuvent, vues « d'en bas », apparaître comme des genres légitimes (2).

son principe comme une invitation et un encouragement à l'*allodoxia* culturelle : elle met l'accent sur l'accessibilité économique et culturelle des produits proposés (par exemple, tel journal musical annonce des interviews imaginaires de grands compositeurs) tout en faisant valoir leur haute légitimité (par exemple en invoquant l'autorité de personnages consacrés comme les académiciens).

(1) Cf. P. MALDIDIER et L. BOLTANSKI, *La vulgarisation scientifique et ses agents*, ronéo., Paris, Centre de Sociologie européenne, 1969. De tels mécanismes de défense qui tendent à faire du consommateur le complice de sa propre privation et, à ce titre, contribuent à la conservation sociale en assurant l'ajustement ou le réajustement des aspirations aux possibilités, s'observent aussi en d'autres domaines : ainsi, un spécialiste des études de marché suggère qu'une des fonctions les plus importantes de la publicité pourrait être de fournir aux acheteurs des arguments pour se rassurer après l'achat (J. F. ENGEL, *The Influence of Needs and Attitudes on the Perception of Persuasion*, in S. A. GREYSER (éd.), *Toward Scientific Marketing*, Chicago, American Marketing Association, 1964, p. 18-29). Ces mécanismes idéologiques d'automystification et de réassurance expliquent le décalage entre l'évaluation que les agents font de leurs pratiques culturelles et la vérité objective de ces pratiques : tout se passe comme si, à tous les niveaux de la hiérarchie des degrés de consécration, on était toujours porté à accorder plus de légitimité à ses pratiques que la structure du champ ne leur en accorde objectivement.

(2) Dans une enquête par sondage sur l'écoute radiophonique réalisée par l'I.N.S.E.E. (cf. Une enquête par sondage sur l'écoute radiophonique en France, *Etudes et conjonctures*, n° 10, oct. 1963, p. 988-989), il était demandé aux sujets d'exprimer leur opinion sur les principaux genres d'émissions, en déclarant s'ils souhaiteraient que la place accordée à chacun d'eux fût augmentée, maintenue ou diminuée. Tandis que les fractions de la classe dominante les plus proches du pôle intellectuel (soit les cadres supé-

- ① Agriculteurs
- ② Salariés agricoles
- ③ Ouvriers
- Employés
- ⊕ Cadres moyens
- Petits patrons, commerçants
- Industriels, gros commerçants
- ⊙ Professions libérales, cadres supérieurs



Préférences en matière d'émissions radiophoniques
selon les catégories socio-professionnelles

Mais, quel que soit l'intérêt que les agents peuvent avoir à se la dissimuler, la hiérarchie proprement culturelle qui s'établit objectivement entre les deux systèmes de production et du même coup entre leurs produits ne cesse pas de s'imposer, tant aux producteurs qu'aux consommateurs dont la pratique et les idéologies sont commandées en grande partie par la position dans cette hiérarchie des biens qu'ils produisent ou consomment. Elle est au principe de ce jugement principal qui fonde tous les jugements particuliers et qui permet au connaisseur de discerner d'emblée les ordres de légitimité (vécus comme « niveaux de qualité »), à partir de repères aussi extrinsèques que le genre de l'œuvre, la chaîne de radio, le nom du théâtre, de la galerie ou du metteur en scène et d'adopter la posture convenable en chaque cas (1). Les œuvres qui se désignent

rieurs et les membres des professions libérales) expriment des préférences qui sont à peu près conformes à la hiérarchie consacrée des légitimités (si l'on tient compte de l'effet inégalement dévalorisant de la retransmission radiophonique) et que les ouvriers se portent presque exclusivement vers des consommations hétérodoxes, les cadres moyens qui, pour le reste, occupent toujours une position intermédiaire entre les cadres supérieurs et les ouvriers, font des choix dont la structure à peu près symétrique trahit la tension entre l'aspiration à l'orthodoxie et l'inclination aux pratiques hérétiques ; en outre, la place qu'ils accordent aux formes mineures de la culture légitime comme l'opérette (33,1 % contre 27,5 % aux ouvriers et 23,9 % aux cadres supérieurs) ou aux succédanés des consommations légitimes que sont le théâtre radiophonique (54,1 % contre 41,1 % aux cadres supérieurs et 38,2 % aux ouvriers), les émissions scientifiques (35,4 % contre 34,6 % aux cadres supérieurs et 15,0 % aux ouvriers) ou la poésie, constitue l'expression la plus typique d'une bonne volonté peu sûre de ses points d'application. C'est parce que la reconnaissance de la légitimité culturelle outre-passe les limites de la connaissance de la culture légitime, que sont possibles ces « erreurs » qui expriment la reconnaissance des valeurs légitimes à travers la méconnaissance des subtilités de la hiérarchie légitime des valeurs (voir graphique page précédente).

(1) Ce que l'on appelle communément le « goût », au sens le plus large du terme, n'est pas autre chose que la compétence nécessaire pour appréhender et déchiffrer des repères qui, au niveau le plus élémentaire, peuvent être extrêmement grossiers et totalement extrinsèques. Les esthètes qui se guident inconsciemment ou consciemment sur des signes extérieurs de qualité, ou, si l'on préfère, des « marques », ne procèdent pas autrement que ces consommateurs qui choisissent la qualité de leurs produits (en particulier dans le domaine de l'ameublement, du vêtement, de la décoration) en choisissant les magasins socialement désignés (c'est une des fonctions de la symbolique des enseignes, des vitrines et des publicités, particulièrement dans le commerce de luxe) comme capables de choisir pour eux en leur proposant une classe d'objets convenant à leur classe (cf. P. MARTINEAU, *Social Classes and Spending Behavior*, *Journal of Marketing*, vol. 23, n° 2, October 1958, p. 121-130). Le recours aux techniques de repérage les plus

manifestement comme appartenant à la sphère du légitime, ne serait-ce que par leur genre, appellent une disposition dévote, cérémonielle et ritualisée (même dans la désacralisation), qui serait déplacée ou même ridicule et grossière (au titre d'*allogoxia*) devant des biens culturels situés hors de cette sphère. Quant aux arts moyens en voie de consécration comme le jazz, le cinéma ou la photographie, ils ne suscitent que chez quelques virtuoses marginaux la disposition dévote qui s'impose devant les œuvres de culture légitime : la connaissance des règles techniques ou des principes esthétiques, qui fait partie des préalables et des accompagnements obligés de la dégustation des œuvres légitimes, reste exceptionnelle en ces matières, non seulement parce qu'elle n'est ni inculquée ni légitimée par le système d'enseignement, mais aussi parce qu'elle ne fait pas l'objet de ces sanctions matérielles ou symboliques, positives ou négatives (comme le respect que suscite le discours cultivé ou la honte que provoque le « pataquès » ou l'aveu d'ignorance), auxquelles sont toujours exposées la compétence ou l'incompétence dans le domaine de la culture légitime. Le rendement symbolique d'une forme particulière de compétence culturelle et en particulier ce que l'on peut appeler son pouvoir de distinction ou son pouvoir de discrimination selon qu'elle est mise en œuvre dans les échanges entre membres des mêmes classes ou entre membres de classes sociales différentes dépend fondamentalement de son degré de légitimité. C'est toujours dans un champ particulier de relations sociales et dans un type particulier de rapports de communication, conversation mondaine, colloque administratif, congrès scientifique, discussion entre amis, bavardage quotidien (le « canard », dit à peu près le *Larousse*, c'est ce qui donne lieu à des « cancons », ce dont on peut parler) ou, cas particulier mais particulièrement important, exercice ou exposé

extrinsèques s'impose avec une force particulière aux groupes en ascension sociale qui, ne pouvant prendre les risques de l'innovation, sont particulièrement soumis aux verdicts des instances de légitimation, donc particulièrement enclins au conformisme et au conservatisme esthétiques : l'anxiété culturelle des classes ascendantes qui se marque dans l'intérêt avide pour toutes les codifications des techniques de l'art de vivre (manuels de maintien ou, aujourd'hui, journaux féminins, revues de décoration, etc.) s'exprime aussi dans le « goût » pour les « valeurs sûres » qui définissent « l'art de marque ».

d'examen, qu'une compétence peut procurer des profits proprement symboliques et les profits matériels qui s'ensuivent (les uns et les autres n'étant pas exclusifs des profits assurés par la seule possession de la compétence ou, mieux, des certificats socialement garantis de compétence, tels que le diplôme) (1) : ainsi le meilleur indicateur des hiérarchies des valeurs reconnues aux différents domaines de la culture peut être trouvé dans le profit symbolique que la compétence correspondante procure, selon les classes ou fractions de classe, dans les différentes formes d'échange symbolique, le principe de la hiérarchie dominante se laissant peut-être appréhender dans l'opposition entre les objets dignes d'entrer dans la conversation mondaine (d'ailleurs eux-mêmes hiérarchisés) et ceux qui en sont exclus comme ridicules, pédants ou « vulgaires » (2).

Bien qu'il ait au moins le mérite de rendre raison par exemple du moindre prestige dont reste investie la culture scientifique, fort peu rentable dans la conversation de salon — à moins qu'elle ne se reconvertisse en réflexion sur la philosophie des sciences ou en méditation théologico-métaphysique sur le destin de l'humanité —, un tel indicateur peut paraître grossier et discutable. Et de fait, on

(1) On voit ainsi à l'évidence que, dans une société déterminée, à un moment donné du temps, la connaissance de différentes langues procure des profits matériels et symboliques extrêmement différents pour un investissement qui peut être supposé équivalent, la connaissance de l'anglais ayant par exemple aujourd'hui une valeur d'échange incomparablement plus grande que celle de l'espagnol ou de l'italien, sans parler du grec moderne ou du berbère. Le cours des différentes langues pouvant varier au cours du temps, en particulier à la suite de changements politiques, les possesseurs d'un type déterminé de capital linguistique peuvent se trouver dépossédés par la dévaluation qui en résulte. Les débats qui entourent l'enseignement des langues (par exemple l'enseignement des langues mortes dans un pays comme la France, de l'arabe classique et du français dans les pays maghrébins, du français et de l'anglais dans certains pays du Moyen-Orient) ne revêtiraient sans doute pas une forme aussi dramatique s'ils n'avaient pour enjeu *la reproduction du marché* sur lequel le capital linguistique, possédé par les différentes parties, pourra avoir cours, donc la valeur à long terme de ce capital.

(2) Cette opposition entre les objets de discours légitimes et illégitimes a un champ d'application universel : ainsi par exemple, parmi les différents sports, tous ne sont pas également dignes de faire l'objet du discours distingué. On peut voir un indice de cette hiérarchie dans l'importance relative (marquée non seulement par la place impartie mais aussi par le ton et le style, plus ou moins ambitieux, du commentaire) qu'un journal comme *Le Monde* accorde aux différentes activités sportives et où se marque l'opposition entre les sports légitimes tels que golf, tennis, ski ou rugby, et les sports de second ordre, comme le football, la boxe ou le cyclisme.

aperçoit immédiatement tous les désaccords qui séparent les différentes fractions de la classe dominante tant sur la place qui revient au capital culturel dans la hiérarchie des principes de hiérarchisation sociale que sur le rang assigné aux différents types de compétence culturelle, l'opposition la plus marquée sous ce rapport étant entre les fractions dominantes de la classe dominante et la fraction intellectuelle. On serait même tenté de contester qu'il existe une hiérarchie unique des légitimités culturelles à l'intérieur d'une seule et même fraction, lorsqu'on considère les divisions de la fraction intellectuelle : en fait, outre que, comme on l'a vu, la concurrence et la compétition supposent la reconnaissance de la légitimité qui en est le principe et l'enjeu, les intellectuels participant d'un même champ peuvent être en désaccord sur les objets dont ils discutent, ils s'accordent au moins pour discuter de certains objets, c'est-à-dire pour reconnaître une hiérarchie des objets dignes de la recherche et de la discussion.

Une des fonctions du système d'enseignement pourrait être d'assurer le consensus des différentes fractions sur une définition minimale du légitime et de l'illégitime, des objets qui méritent ou ne méritent pas la discussion, de ce qu'il faut savoir et de ce qu'on peut ignorer, de ce qui peut et de ce qui doit être admiré (1). Il arrive qu'éclate l'arbitraire de la délimitation que les taxinomies scolaires opèrent entre ce qui mérite d'être enseigné dans les classes (les « classiques ») et ce qui ne le mérite pas — par exemple lorsque l'inertie du système d'enseignement, porté à maintenir au programme tout ce qui s'y est trouvé une fois inscrit, contredit trop directement les intérêts de

(1) L'action scolaire balise l'espace culturel en indiquant ce qui mérite d'y être vu, admiré, retenu, à peu près comme les cartes et les guides touristiques signalent les « points de vues », les monuments ou les sites : pour la perception littéraire comme pour toute perception, la « présentification » implique la « déprésentification » et les œuvres-phares, scolairement consacrées, rejettent inévitablement dans les ténèbres la multitude des autres œuvres, *Esther* éclipsant *Bajazel*, *La cigale et la fourmi*, *Psyché*, ou Malherbe Théophile et Marot Rutebeuf. De même, le système d'enseignement contribue à l'imposition de la problématique dominante (à un moment donné du temps), qui se définit non comme la somme des problématiques des différentes fractions de la classe dominante, ni comme une problématique unique, mais comme un groupe de transformation dont la problématique de chacune des fractions représente un moment.

telle ou telle catégorie d'utilisateurs privilégiés. Mais les principes de ces hiérarchies et, *a fortiori*, la pétition de principe impliquée dans le fait de la hiérarchisation, échappent à la prise de conscience et à la contestation parce que, au terme d'une inculcation arbitraire tendant à dissimuler l'arbitraire de l'inculcation et de ce qu'elle a inculqué, les différences produites par l'application de ce principe de hiérarchisation arbitraire sont vécues comme inscrites dans la nature même des objets qu'elles séparent et comme logiquement antérieures au principe dont elles sont le produit. Et de fait, on n'en finirait pas de recenser les déclarations attestant que la consécration culturelle fait subir aux objets, aux personnes et aux situations qu'elle touche une sorte de promotion ontologique qui fait songer à une transsubstantiation. Mais on voudrait citer seulement deux textes hautement significatifs parce qu'ils font voir que le *principium divisionis* qui est le premier et souvent le seul fondement du jugement esthétique peut se déclarer, et en des termes qui paraissent inventés par la sociologie, sans que l'expérience produite par l'application de ce principe s'en trouve en rien affectée : « Ce qui nous aura frappé le plus en définitive : rien ne saurait être obscène sur notre première scène, et les ballerines de l'Opéra, même en danseuses nues, sylphes, follets ou bacchantes, gardent une pureté inaltérable » (1). « Il y a des attitudes obscènes, ces simulacres de coït qui choquent le regard. Certes, il n'est pas question d'approuver, encore que l'insertion de tels gestes dans des ballets leur confère un aspect esthétique et symbolique qui manque aux scènes intimes que le cinéma étale quotidiennement sous les yeux des spectateurs (...). Et le nu ? Qu'en dire sinon qu'il est bref et de peu d'effet scénique. Je ne dirai pas qu'il est chaste ou innocent, car rien de ce qui est commercial ne peut être ainsi qualifié. Disons qu'il n'est pas choquant et qu'on peut surtout lui reprocher d'avoir servi de miroir aux alouettes pour le succès de la pièce (...). Il manque à la nudité de *Hair* d'être symbolique » (2). Ainsi, l'opposition entre le légitime

(1) O. MERLIN, Mlle Thibon dans la vision de Marguerite, *Le Monde*, 9-2-1965.

(2) F. CHENIQUE, *Hair* est-il immoral ?, *Le Monde*, 28-1-70. On trouvera des observations analogues à propos de la photographie de nu et des docu-

et l'illégitime, qui s'impose dans le champ des biens symboliques avec la même nécessité arbitraire qu'en d'autres domaines la distinction entre le sacré et le profane, recouvre à peu près l'opposition entre deux modes de production : soit le mode de production caractéristique d'un champ de production qui est à lui-même son propre marché et qui dépend, pour sa reproduction, d'un système d'enseignement agissant par surcroît en tant qu'instance de légitimation, et le mode de production caractéristique d'un champ de production qui s'organise par rapport à une demande externe, socialement et culturellement inférieure.

Cette opposition entre les deux marchés et, corrélativement, entre les producteurs pour producteurs et les producteurs pour non-producteurs, séparés objectivement, quelles que puissent être leurs intentions conscientes et leurs projets explicites, par le critère objectif du succès, c'est-à-dire par l'étendue et la composition sociale de leur public, commande toute la représentation que les producteurs, écrivains, artistes ou savants, se font de leur profession et constitue le principe fondamental des taxinomies selon lesquelles ils classent et hiérarchisent les œuvres (à commencer par la leur propre). Tandis que les producteurs pour producteurs doivent trouver dans une représentation transfigurée de leur fonction sociale une manière de surmonter la contradiction inhérente à la relation qui les unit objectivement à leur public, la quasi-coïncidence de la représentation vécue et de la vérité objective de la profession d'écrivain est une condition préalable ou un effet à peu près inévitable du succès auprès du public des non-producteurs. Rien n'est plus éloigné par exemple de la vision charismatique de la « mission » de l'écrivain que l'image que l'écrivain à succès propose de sa tâche : « Ecrire est un travail comme un autre. Il ne suffit pas d'avoir de l'imagination ou du talent. Il faut surtout de la discipline. Il vaut mieux s'obliger à écrire deux pages tous les jours plutôt que dix une fois par semaine. Pour cela, une condition essentielle, il faut être en forme. Exactement

ments faisant voir les efforts désespérés que les juristes ont déployés pour justifier la distinction entre le nu photographique et le nu en peinture dans P. BOURDIEU *et al.*, *op. cit.*, p. 298-300.

comme un sportif doit être en forme avant de courir un cent mètres ou de disputer un match de foot » (1). Il est probable que tous les écrivains et les artistes dont les œuvres s'adressent objectivement au « grand public » n'ont pas, au moins au début de leur carrière, une représentation aussi réaliste et « désenchantée » de leur fonction. Toutefois, ils ne peuvent éviter de prendre en compte et, à plus ou moins long terme, de reprendre à leur compte l'image objective de leur œuvre qui leur est renvoyée par le champ et qui exprime, selon la catégorie proprement culturelle du légitime et de l'illégitime, l'opposition entre les deux modes de production telle qu'elle se dénonce dans la qualité sociale de leur public (« intellectuel » ou « bourgeois » par exemple), elle-même directement lue dans l'étendue de ce public ou dans des indices plus indirects comme le degré de consécration proprement culturelle des instances chargées de la diffusion : ils sont d'autant plus inclinés en effet à adopter la représentation justificatrice de leur art qui leur est proposée par la critique destinée aux fractions non intellectuelles de la bourgeoisie et qui oppose les qualités professionnelles du bon technicien du divertissement, parfaitement maître de sa technique et de son métier, aux audaces incontrôlées et inquiétantes de l'art « intellectuel » que, de leur côté, les producteurs pour producteurs et leurs critiques les rejettent hors de l'univers de l'art légitime. En outre, il ne fait pas de doute que le développement de vastes unités collectives de production, non seulement dans le domaine de la radio, de la télévision, du cinéma, du journalisme, mais aussi de la recherche scientifique et le déclin corrélatif de l'artisanat intellectuel au profit du salariat, entraîne une transformation du rapport que le producteur entretient avec son travail en même temps que des représentations qu'il a de sa position et de sa fonction dans la structure sociale et, par là, des idéologies esthétiques et politiques qu'il professe. Un travail intellectuel qui s'accomplit collectivement, à l'intérieur d'unités de production différenciées et souvent hiérarchisées techniquement et socialement et qui dépend, pour une part importante, du travail collectif, passé ou présent, et

(1) *Télé-Sept Jours*, *loc. cit.*

d'instruments de production coûteux, ne peut plus s'en-tourer de l'aura charismatique qui s'attache à l'écrivain et à l'artiste traditionnels, petits producteurs indépendants, maîtres de leurs instruments de production et mettant en œuvre leur seul capital culturel, prédisposé à être perçu comme don de la grâce. La démystification objective et subjective de l'activité intellectuelle et artistique, qui est corrélative de cette transformation des conditions sociales de production, affecte particulièrement les intellectuels et les artistes engagés dans les vastes unités de production culturelle (radio, télévision, journalisme), *Intelligentsia* prolétaroïde portée à ressentir la contradiction entre les prises de position esthétiques et politiques appelées par sa position inférieure et marginale dans le champ de production et les fonctions objectivement conservatrices (tant au point de vue esthétique qu'au point de vue politique) des produits de son activité (1).

POSITIONS ET PRISES DE POSITION

La forme des relations que chacune des classes de producteurs de biens symboliques entretient avec les autres classes de producteurs, avec les différentes signi-

(1) Le poids relatif des différentes catégories participant au système de production culturelle s'est profondément transformé en France, au cours des deux dernières décennies : les nouvelles catégories de producteurs salariés qui sont nées du développement de la radio et de la télévision ou des organismes de recherche ont connu un accroissement considérable, ainsi que le corps enseignant, tandis que déclinaient les professions artistiques et les professions juridiques, c'est-à-dire l'artisanat intellectuel ; ces changements morphologiques, qui s'accompagnent du développement de nouvelles instances d'organisation de la vie intellectuelle (commissions de réflexion, d'étude, etc.) et de nouveaux modes institutionnalisés de communication (colloques, débats, etc.) sont de nature à favoriser l'apparition de nouveaux types d'intellectuels et l'introduction de nouveaux modes de pensée et d'expression, de nouvelles thématiques et de nouvelles manières de concevoir le travail intellectuel (production collective) et la fonction de l'intellectuel dans la société (cf. J.-C. PASSERON, *Changement et permanence dans le monde intellectuel*, Paris, C.S.E., 1965, ronéo.). Il se pourrait que ces transformations, auxquelles il faut ajouter l'accroissement considérable de la population des étudiants, placés dans une situation d'apprentis intellectuels, aient eu pour effet principal de fournir à la production « d'avant-garde » ce dont « l'art bourgeois » était seul à disposer, c'est-à-dire un public assez important pour justifier le développement et le fonctionnement d'instances de production et de diffusion spécifiques (cela se voit à l'évidence dans le cas du cinéma d'avant-garde) et de contribuer par là à la fermeture sur soi du champ intellectuel.

fications disponibles à un moment donné et, par là, avec la classe d'œuvres qu'elle produit, dépend très directement de la position qu'elle occupe à l'intérieur du système de production et de circulation des biens symboliques dans son ensemble et, corrélativement, dans la hiérarchie proprement culturelle des degrés de consécration, position qui implique une définition objective de sa pratique et des produits de sa pratique : l'efficace de cette définition qui s'impose à tout producteur comme un fait, commandant son idéologie et sa pratique, ne se manifeste jamais aussi clairement que dans les conduites inspirées par l'effort pour la transgresser. Ainsi, c'est l'ensemble des déterminations inscrites dans leur position qui incline les critiques professionnels de jazz ou de cinéma, souvent rejetés vers ces arts « marginaux » par leur marginalité dans le champ de production restreinte et tenus d'exercer le droit de discerner entre le légitime et l'illégitime sans pouvoir s'autoriser d'aucune garantie institutionnelle, à émettre des jugements très divergents, insubstituables et voués à n'atteindre jamais que des chapelles restreintes de producteurs et des petites sectes d'amateurs. Ces critiques ne se sentiraient sans doute pas tenus de singer le ton docte et sentencieux et le culte de l'érudition pour l'érudition de la critique universitaire ou de rechercher une caution théorique, politique ou esthétique dans les obscurités d'un langage emprunté, si l'inquiétude de la légitimité de leur pratique ne les contraignait à adopter en les exagérant les signes extérieurs auxquels se reconnaît l'autorité des détenteurs du monopole du pouvoir légitime de décerner la consécration culturelle (1). A la différence d'une pratique légitime, une pratique en voie de légitimation pose sans cesse à ceux qui s'y adonnent la question de sa propre légitimité : ainsi, la photographie, cet « art moyen » situé à mi-chemin entre les pratiques nobles et les pratiques « vulgaires », abandonnées apparemment à l'anarchie des goûts et des couleurs, condamne ceux qui veulent rompre

(1) Si ces analyses s'appliquent de manière tout aussi évidente à certaines catégories de critiques spécialisés dans l'art d'avant-garde, c'est que la position des agents les moins consacrés d'un domaine plus consacré peut présenter des analogies avec la position des agents les plus consacrés d'un domaine moins consacré.

avec les règles de la pratique commune à créer de toutes pièces le substitut (qui ne peut pas ne pas s'apparaître comme tel) de ce qui est donné aux desservants légitimes des arts légitimes, à savoir le sentiment de l'orthodoxie, avec toutes les certitudes et toutes les assurances qui en sont solidaires, depuis les modèles techniques jusqu'aux théories esthétiques. Plus généralement, tous ceux que leur position met en demeure de conquérir pour eux-mêmes et pour leur pratique la légitimité qui est accordée d'emblée aux professions consacrées, animateurs culturels appartenant à des institutions d'éducation marginale, vulgarisateurs, journalistes scientifiques, réalisateurs d'émissions de radio ou de télévision à prétention culturelle, chercheurs de bureaux d'étude privés, etc., s'exposent à redoubler la suspicion préalable dont ils sont frappés par les efforts qu'ils ne peuvent manquer de faire pour la dissiper ou pour en contester les principes : l'agressivité ambivalente qu'ils manifestent souvent contre les instances de consécration et, en particulier, contre le système d'enseignement, sans pouvoir leur opposer une légitimité antagoniste, témoigne avant tout de leur désir d'être reconnus et, par là, de la reconnaissance qu'ils lui accordent. Ce n'est pas un hasard si le même type de rapport anxieux et malheureux, parce qu'intrinsèquement contradictoire, à la culture légitime s'observe dans les classes moyennes : occupant dans la structure des rapports de classe une position homologue de celle que ces intellectuels marginaux occupent dans le système de production et de circulation des biens symboliques, les petits bourgeois ne peuvent ni s'approprier complètement ni exclure complètement la culture qui les exclut parce que, entre autres raisons, la reconnaissance de la loi qui condamne comme « laborieux » ou « prétentieux » leurs efforts pour s'identifier par anticipation aux classes dominantes en s'appropriant la culture légitime est enfermée dans l'effort même pour se conformer à une loi culturelle qui demande une conformité sans effort.

On pourra objecter que la fascination que le « succès » a toujours exercée sur les intellectuels et les artistes s'impose aujourd'hui plus fortement que jamais, conférant aux détenteurs d'un pouvoir, au moins partiel, sur les instru-

ments de diffusion, tels certains journalistes ou réalisateurs de radio et de télévision, une autorité proprement culturelle : ne voit-on pas des membres des plus hautes instances académiques ou scolaires côtoyer les vulgarisateurs, non sans quelque malaise et avec un souci évident de marquer les distances, dans des « débats historiques », ou des écrivains en renom répondre avec empressement aux invitations de la radio ou de la télévision ? En fait, loin de conférer une consécration dont ils détiendraient seuls les principes, le journaliste et le vulgarisateur qui associent le prêtre au sabbat de la culture moyenne, ne font que monnayer la notoriété qu'ils peuvent donner en échange de la caution que seuls peuvent leur fournir les membres des instances les plus consacrées de consécration et qui leur est indispensable pour produire pleinement l'effet d'*allodoxia*, principe de leur pouvoir apparemment culturel sur le public. Il est vrai que l'intervention des instruments de grande diffusion, tels que les quotidiens ou les hebdomadaires à prétention culturelle, les revues de vulgarisation ou la télévision, peut produire des effets anomiques à l'intérieur même du champ de production restreinte en encourageant les producteurs (ou, plus exactement, certaines catégories d'entre eux, définies par la position qu'elles occupent dans le champ) à s'engager dans des débats fictifs et truqués, dominés par la recherche du succès immédiat : Schopenhauer fournit le paradigme de certains débats intellectuels lorsque, dans son *Eristiche Dialectik*, il décrit cette forme d'argumentation déloyale qui, dans une discussion scientifique tenue en présence d'un tiers incompetent, consiste à soulever une objection non pertinente mais exigeant de l'adversaire une longue réfutation technique, inaccessible au témoin. Mais rien ne serait plus naïf que d'attendre ou de redouter que les sanctions décernées par les détenteurs du contrôle des instruments de diffusion soient de nature à conférer une consécration capable de concurrencer efficacement et durablement celle dont le champ des producteurs prétend conserver le monopole : en fait, les producteurs qui s'aventurent sur ce terrain s'exposent toujours à se condamner eux-mêmes, à plus ou moins long terme, devant le groupe des pairs, en recourant à cette forme de « concurrence déloyale » qu'est

l'emploi de moyens hérétiques pour gagner le public convoité en lui persuadant que le public des autres producteurs n'est qu'un effet de mode ou de publicité et que son œuvre hérétique est le produit de la recherche de cet effet. En outre, étant donné la position que les spécialistes de la diffusion occupent dans la structure du système et qui les contraint, on l'a vu, à rechercher pour leur activité contestée les cautions les plus consacrées et à jouer du pouvoir que leur assure la maîtrise des instruments de diffusion pour entraîner sur leur terrain les producteurs de biens légitimes, leur action ne peut paradoxalement s'exercer que dans le sens de la conservation et du renforcement des hiérarchies les plus connues et reconnues, comme en témoigne l'utilisation intensive que la télévision ou le journalisme à prétention culturelle et la publicité en faveur des produits culturels destinés aux classes moyennes (revues de vulgarisation, encyclopédies, « écoles », etc.) font des hautes autorités universitaires et académiques (« Que sais-je ?, l'Université chez soi ») (1).

La structure des relations objectives entre le champ de production restreinte et le champ de grande production constitue le principe des mécanismes qui, en dehors de toute intervention consciente et de toute juridiction expresse, tendent à écarter les sollicitations externes et, en particulier, les incitations à la « vulgarisation » qui, comme la « vulgarité », ne peut être définie que structurellement, c'est-à-dire dans et par l'opposition qui s'établit objectivement entre deux modes de production. Ainsi par exemple, si le succès recueilli par une production destinée à un public extérieur au groupe des pairs n'augmente en rien le crédit qu'un chercheur peut détenir à l'intérieur

(1) Par un paradoxe qui résume toute la vérité objective de sa position, le journaliste « culturel » (c'est-à-dire aussi bien le critique littéraire d'un quotidien que l'intellectuel « médiateur » divulguant ou discutant les thèmes du moment dans les quotidiens, les hebdomadaires ou les revues d'intérêt général destinées aux intellectuels) peut contribuer à la diffusion et, pour une part d'autant plus grande qu'il occupe une position plus légitime, à la consécration des œuvres, sans retirer aucune consécration personnelle de ce quasi-pouvoir de consacrer (c'est ce qui ressort en particulier d'une enquête sur les revues « intellectuelles », *Critique*, *Esprit*, *Les Temps modernes*) : de là, entre autres choses, l'ambivalence de la relation que ces *porte-parole* fort vulnérables, parce que très peu irremplaçables, voués à rester inconnus alors qu'ils « font connaître », entretiennent avec ceux « pour qui » ils parlent.

de la communauté scientifique et s'il risque toujours d'apparaître comme une sorte de trafic d'influence destiné à exercer une pression illégitime sur le jugement des pairs, c'est que l'appartenance d'un produit ou d'une pratique à la classe du légitime ou de l'illégitime est une propriété qui lui advient *du dehors*, indépendamment des intentions du producteur ; elle est fonction en effet de toute la structure des relations objectives entre la position du producteur dans la hiérarchie proprement culturelle et la qualité proprement culturelle du public qu'elle vise intentionnellement ou atteint objectivement et qui se révèle dans le type d'instruments de diffusion toujours culturellement qualifiés qu'elle utilise (revues spécialisées, revues de vulgarisation ou journaux à grand tirage, éditeurs consacrés ou commerciaux, communication dans une société savante ou conférence mondaine, etc.). Bref, c'est la logique même de son fonctionnement qui, mieux que tous les interdits, protège l'intégrité du champ de production restreinte (1) : seuls les producteurs dotés des signes les plus indiscutables de la consécration culturelle, c'est-à-dire les mieux faits en définitive pour porter au-dehors la parole du groupe parce que les plus conformes à ses normes, peuvent s'aventurer hors des limites du champ des pratiques légitimes sans courir le risque de voir la qualité de leur public contaminer la qualité de leur production et sans s'attirer la réprobation de la communauté puisque le

(1) On voit au passage toute la naïveté des descriptions de la communauté scientifique comme système explicitement orienté vers un but spécifique, « l'accroissement de la connaissance validée », comme dit Merton, et régi par des normes institutionnelles telles que, toujours selon Merton, l'universalisme, le « communisme » (*communality*), le désintéressement, le scepticisme méthodique, etc. (cf. R. K. MERTON, *Science and Democratic Social Structure*, in *Social Theory and Social Structure*, Glencoe, The Free Press, 6^e éd., 1962, p. 550-560). Si ces produits de la collaboration sociale que sont les découvertes scientifiques reviennent en définitive à la collectivité, c'est évidemment que les producteurs ont un intérêt vital à les communiquer, comme en témoignent les innombrables controverses au sujet de la priorité de la découverte. Et de même, si « le monde scientifique » progresse sans cesse dans le sens de l'universalisme, ce n'est pas qu'il s'identifie toujours davantage à une sorte de « règne des fins » qui pourrait fournir le modèle idéal de la société future (comme le suggèrent périodiquement les savants), c'est que les chercheurs ont un intérêt tout à fait particulier à montrer que les découvertes de leurs devanciers ou de leurs contemporains ne sont pas universelles et même, dans le cas des sciences de l'homme, qu'elles expriment leurs intérêts particuliers. Et ainsi de suite.

succès auprès d'un public d'occasion ne saurait rien ajouter à leur autorité proprement culturelle (1).

Ainsi, toutes les relations qu'une catégorie déterminée de producteurs peut instaurer avec les autres catégories constitutives du corps des producteurs ou avec le public extérieur et, *a fortiori*, avec toute instance sociale extérieure — qu'il s'agisse de pouvoirs économiques à dimension culturelle comme les marchands ou les éditeurs ou de pouvoirs politiques ou même d'instances de consécration culturelle dont l'autorité trouve directement son principe à l'extérieur du champ des producteurs, comme les académies —, sont médiatisées par la structure du champ : elles dépendent en effet de la position que cette catégorie particulière occupe dans la hiérarchie qui s'établit sous le rapport de la légitimité culturelle à l'intérieur du champ des relations de production et de diffusion des biens symboliques. Ainsi, construire le système relativement autonome des rapports de production et de circulation des biens symboliques, c'est se donner la possibilité de saisir les propriétés de position qu'une catégorie quelconque d'agents de production ou de diffusion culturelle doit à la place qu'elle occupe dans la structure de ce champ et, par là même, de rendre compte de la signification et de la fonction que les pratiques et les œuvres comme prises de position doivent à la *position* de ceux qui les produisent dans le champ des rapports sociaux de production et de circulation et à la position corrélatrice qu'elles occupent dans un champ symbolique conçu comme le système des *positions culturelles* objectivement possibles dans un état donné du champ de production et de circulation : toutes les positions constitutives du champ symbolique ou du champ culturel (correspondant au champ de production restreinte) ne se proposent pas aux occupants d'une position déterminée dans le champ avec la même probabilité ou, si l'on préfère parler comme Leibniz, avec la même « prétention à exister » ; inversement, à chacune des positions dans le champ est attaché, au titre de potentialité objective, un type particulier de positions culturelles (c'est-à-dire un

(1) Cf. L. BOLTANSKI et P. MALDIDIER, Carrière scientifique, morale scientifique et vulgarisation, in *Information sur les sciences sociales*, IX, 3, 1970, p. 99-118.

lot particulier de problèmes et de schèmes de résolution, de thèmes et de procédés, de positions esthétiques et politiques, etc.) qui ne peuvent être définies que différentiellement, c'est-à-dire par rapport aux autres positions culturelles constitutives du champ culturel considéré, et qui définissent du même coup ceux qui les prennent par rapport aux autres positions et à ceux qui les ont prises.

« Si j'avais la gloire de Paul Bourget, disait Arthur Cravan, je me montrerais tous les soirs en cache-sexe dans une revue de music-hall et je vous garantis que je ferais recette » (1). Cette entreprise de rentabilisation de la gloire littéraire n'apparaît immédiatement comme autodestructive et comique que parce qu'elle suppose un rapport désacralisé et désacralisant à l'autorité littéraire qui est tout à fait inconcevable pour tout autre qu'un artiste marginal, connaissant et reconnaissant assez les principes de la légitimité culturelle pour se placer en imagination hors la loi culturelle (2). Ainsi, il n'est pas de position dans le système de production et de circulation des biens symboliques (et plus généralement dans la structure sociale) qui n'appelle un type déterminé de prises de position et qui n'exclue du même coup toute une part des prises de position théoriquement possibles. Pour qu'il en soit ainsi, il n'est pas besoin que les prises de position possibles ou exclues fassent l'objet d'interdictions ou de prescriptions explicites : la loi qui régit le rapport entre les structures objectives du champ (et en particulier la hiérarchie objective des degrés de consécration) et les pratiques par l'intermédiaire de l'habitus — principe générateur de stratégies

(1) A. CRAVAN, cité par A. BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris J.-J. Pauvert, 1966, p. 324.

(2) Plus généralement, si les occupants d'une position déterminée dans la structure sociale ne font que rarement ce qu'ils devraient faire aux yeux des occupants d'une position différente (« si j'étais à sa place... »), c'est que ces derniers projettent, dans une position qui les exclut, les prises de position inscrites dans leur propre position. La théorie des relations entre positions et prises de position met au jour le principe de toutes les erreurs de perspective auxquelles sont inévitablement exposées toutes les tentatives pour abolir les différences associées aux différences de position par une simple projection imaginaire ou un effort de « compréhension » dont le principe consiste toujours à « se mettre à la place », ou encore pour transformer les relations objectives entre les agents en transformant les représentations qu'ils se font de ces relations.

inconscientes ou partiellement contrôlées tendant à assurer l'ajustement aux structures dont il est (partiellement) le produit —, n'est qu'un cas particulier de la loi qui définit les rapports entre les structures, l'habitus et la pratique et qui veut que les aspirations subjectives tendent à s'ajuster aux chances objectives. Sans doute, faut-il se garder de tenir pour le principe de toutes les pratiques le rapport vécu aux structures et, plus précisément, les stratégies à demi consciemment élaborées par référence à une conscience nécessairement partielle des structures. Cependant, du fait que toutes les interactions directes entre les agents ou entre les agents et les instances de diffusion ou de consécration sont médiatisées par la structure des relations constitutives du champ, dans la mesure où elles doivent leur forme propre à la relation objective (qui peut affleurer plus ou moins complètement à la conscience) entre les positions occupées dans cette structure par les agents en interaction, les indices (et en particulier les signes toujours ambigus de reconnaissance) qui peuvent être recueillis, plus ou moins consciemment, à l'occasion de ces interactions et qui sont sélectionnés et interprétés conformément aux schèmes inconscients de l'habitus, contribuent à former la représentation que les agents peuvent avoir de la représentation sociale de leur position dans la hiérarchie de la consécration. Cette représentation à demi consciente constitue elle-même une des médiations à travers lesquelles s'élabore, par référence à la représentation sociale des prises de position possibles, probables ou impossibles ou, si l'on préfère, tolérées, recommandées ou interdites aux occupants de chaque classe de positions, le système des stratégies plus inconscientes que conscientes, et, en particulier, le système des aspirations et des ambitions des occupants de cette classe de positions.

On voit combien il serait vain, à la limite, de prétendre distinguer l'effet des dispositions durables, généralisées et transposables, qui ne peuvent trouver dans une situation déterminée autre chose qu'une cause occasionnelle de leur actualisation, et l'effet de l'aperception et de l'appréciation consciente ou semi-consciente de cette situation et des stratégies intentionnelles ou semi-intentionnelles destinées à y répondre : les dispositions les plus inconscientes, comme

celles qui constituent l'habitus primaire de classe, se sont elles-mêmes formées au travers de l'intériorisation d'un système objectivement sélectionné de signes, d'indices et de sanctions qui n'étaient que la matérialisation dans des objets et dans des paroles ou des conduites d'un système particulier de structures objectives ; et elles constituent à leur tour le principe de sélection de tous les signes et indices livrés par les situations extrêmement diverses qui sont capables de déterminer leur actualisation. Pour faire apercevoir les relations inextricables, mais en définitive convergentes, entre les dispositions inconscientes et les expériences qu'elles structurent ou encore entre les stratégies inconscientes engendrées par l'habitus et les stratégies consciemment ou à demi consciemment produites en réponse à une situation structurée selon les schèmes de l'habitus, il faut analyser un exemple. Les manuscrits que reçoit un éditeur, nécessairement *marqué* par le seul fait qu'il occupe une position dans le champ, sont le produit d'une sorte de pré-sélection que les auteurs eux-mêmes ont opérée en fonction de la représentation qu'ils se font de l'éditeur et de la tendance littéraire qu'il représente, cette représentation qui a pu orienter consciemment ou inconsciemment leur production étant elle-même fonction de la relation objective entre leurs positions respectives dans le champ ; ils sont en outre affectés, avant tout examen, d'une série de déterminations (*e. g.* « intéressant mais peu commercial » ou « peu commercial mais intéressant ») qui découlent de la relation entre la position de l'auteur dans le champ de production (jeune auteur inconnu, auteur consacré, auteur de la maison, etc.) et la position de l'éditeur dans le système de production et de circulation (éditeur « commercial », consacré ou d'avant-garde) ; ils portent le plus souvent la marque de l'intermédiaire par lequel ils sont arrivés à l'éditeur (directeur de collection, lecteur, « auteur de la maison », etc.) et dont l'autorité est encore une fois fonction des positions respectives dans le champ. Du fait que les intentions subjectives et les dispositions inconscientes contribuent à l'efficacité des structures objectives auxquelles elles sont objectivement ajustées dans la mesure au moins où elles en sont le produit, l'entrelacement des déterminismes objectifs et

de la détermination subjective tend à conduire chaque agent, fût-ce au prix de quelques essais et erreurs, dans le « lieu naturel » qui lui est par avance assigné et réservé par la structure du champ. Aussi comprend-on que l'éditeur et l'auteur ne puissent vivre et interpréter l'harmonie préétablie que réalise et révèle leur rencontre que comme miracle de la prédestination : « Etes-vous content d'être publié aux Editions de Minuit ? — Si je m'étais écouté, j'y serais allé tout de suite... Mais je n'ai pas osé, ça me paraissait trop bien pour moi... Alors j'ai d'abord envoyé mon manuscrit aux éditions X. Ça n'est pas gentil ce que je dis là pour X ! Puis ils ont refusé mon livre et je l'ai apporté tout de même aux Editions de Minuit. — Comment vous entendez-vous avec l'éditeur ? — Il a commencé par me raconter les choses que je n'espérais pas avoir montrées, tout ce qui concerne le temps, les coïncidences » (1). Quant à l'éditeur, sa position lui impose une représentation de la « vocation » de sa « maison » qui, exprimant sa pratique plutôt qu'elle ne l'oriente, combine le relativisme esthétique du découvreur, conscient de n'avoir d'autre principe esthétique que la défiance à l'égard de tout principe canonique, avec la foi la plus entière dans une sorte d'absolu du « flair », principe ultime et souvent indéfinissable de ses choix ; cette représentation se trouve sans cesse renforcée et confirmée par le choix des auteurs qui se sélectionnent par rapport à elle, par la représentation que les producteurs, les critiques, le public et les autres éditeurs se font de sa fonction dans la division du travail intellectuel et par la représentation que sa position le porte à former de ces représentations. La situation du critique n'est guère différente : les ouvrages déjà plusieurs fois sélectionnés (positivement ou négativement) qu'il reçoit portent une marque supplémentaire, celle de l'éditeur (et parfois celle du préfacier, auteur ou autre critique) ; la valeur de cette *marque* est fonction, une fois encore, de la structure des relations objectives entre les positions respectives de l'auteur, de l'éditeur et du critique et, par suite, du rapport du critique à la signification et à la valeur que les taxinomies en vigueur dans le monde des critiques ou

(1) *La Quinzaine littéraire*, 15 septembre 1966.

dans le champ de production restreinte accordent aux ouvrages parus chez l'éditeur considéré (par exemple « nouveau roman », « littérature objectale », etc.). « A l'exception de ces premières pages, qui se présentent comme un pastiche plus ou moins volontaire du nouveau roman, *L'auberge espagnole* raconte une histoire rocambolesque mais parfaitement claire dont le déroulement obéit à la logique du rêve et non de la réalité » (1). Ainsi le critique qui soupçonne le jeune romancier d'être entré, consciemment ou inconsciemment, dans le jeu de miroirs, y entre à son tour en décrivant ce qu'il tient pour un reflet du nouveau roman à la lumière d'un reflet commun du nouveau roman. Schœnberg décrit un effet du même type : « A l'occasion d'un concert de mes élèves un critique particulièrement fin d'oreille définit une pièce pour quatuor à cordes, dont l'harmonie — comme on peut le prouver — n'outrepasse que très peu celle de Schubert, comme un produit marquant de mon influence. » Si de telles erreurs de repérage, avec tous les malentendus qui en résultent, sont le plus souvent le fait des critiques les plus « conservateurs », elles peuvent aussi tourner au profit des « novateurs » lorsque le critique que sa position dans le champ prédispose et incline à une disposition globalement favorable à toutes les avant-gardes agit en initié renvoyant la révélation déchiffrée à celui dont il l'a reçue et qui le confirme en retour dans sa vocation d'interprète privilégié en confirmant la justesse du déchiffrement (2). Il est donc tout à fait logique et hautement significatif que ce qui est devenu un nom d'école littéraire, repris par les auteurs

(1) E. LALOU, *L'Express*, 26 octobre 1966.

(2) Du fait de la nature particulière de ses intérêts et de l'ambiguïté structurale de sa position d'homme de commerce objectivement investi d'un pouvoir de consécration culturelle, l'éditeur est sans doute plus fortement incliné que les autres agents de production et de diffusion à prendre en compte dans des stratégies conscientes les régularités qui régissent objectivement les relations entre les agents : le discours sélectif qu'il tient au critique, sélectionné non seulement en fonction de son influence, mais aussi en fonction des affinités qu'il peut avoir avec l'œuvre et qui peuvent aller jusqu'à l'allégeance déclarée à l'éditeur et à l'ensemble de ses publications ou à telle catégorie d'auteurs, est un mixte extrêmement subtil où l'idée qu'il se fait de l'œuvre se compose avec l'idée qu'il se fait de l'idée que le critique pourra en avoir, étant donné la représentation qu'il a des publications de la « maison ».

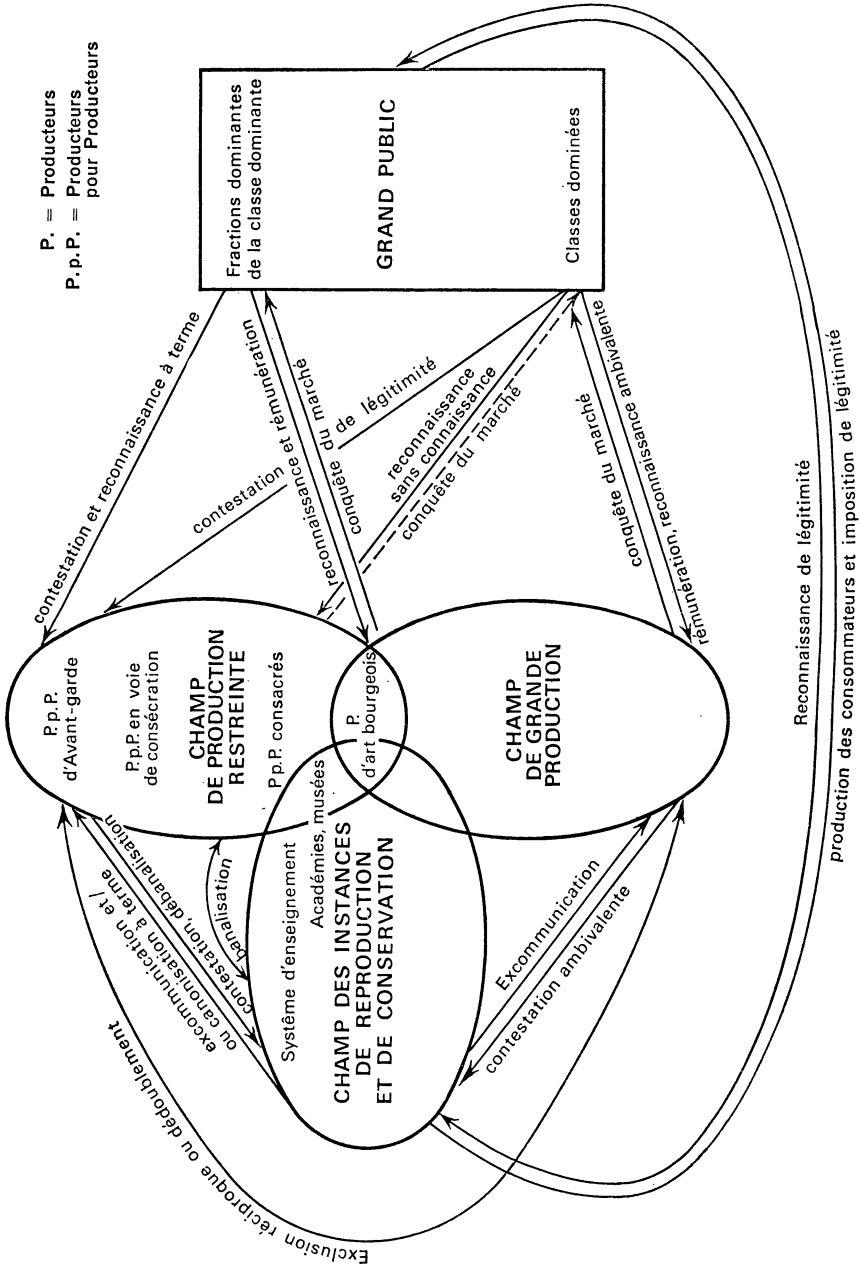
eux-mêmes (le « nouveau roman »), ait été d'abord, comme pour les impressionnistes et les symbolistes, une étiquette péjorative, accolée par un critique traditionaliste aux romans publiés aux Éditions de Minuit. De même que les critiques et le public se sont trouvés invités à rechercher et à inventer les liens qui pouvaient unir des œuvres publiées sous le même label, de même les auteurs ont été définis par cette définition publique de leur entreprise dans la mesure où ils ont eu à se définir par rapport à elle : confrontés à l'image que le public et la critique se faisaient d'eux, ils ont été encouragés à se penser comme constituant plus et autre chose qu'un simple groupement d'occasion, c'est-à-dire comme une école, dotée de son programme esthétique propre, de ses ancêtres éponymes, de ses critiques attitrés et de ses porte-parole. Bref, les jugements les plus personnels que l'on puisse porter sur une œuvre, fût-ce la sienne propre, sont toujours des jugements collectifs au titre de prises de position qui se réfèrent à d'autres prises de position, non seulement de manière directe et consciente mais aussi de manière indirecte et inconsciente, par l'intermédiaire des relations objectives entre les positions de leurs auteurs dans le champ. A travers le sens public de l'œuvre qui se constitue dans les interactions infiniment complexes entre des jugements à la fois déterminés et déterminants, à travers les sanctions objectives que le marché des biens symboliques impose aux « aspirations » et aux « ambitions » du producteur et, en particulier, à travers le degré de reconnaissance et de consécration qu'il lui accorde, c'est toute la structure du champ qui s'interpose entre le producteur et son œuvre passée et, du même coup, future : la définition sociale des aspirations dont la réalisation est objectivement inscrite comme possible, probable ou impossible dans sa position lui impose les ambitions qu'il peut et doit *vivre* comme raisonnables, légitimes ou illégitimes.

Parce que la logique même du champ les condamne à engager leur salut dans la moindre de leurs prises de position et à guetter dans l'incertitude les signes toujours ambigus d'une élection toujours suspendue, les intellectuels, les artistes et les savants peuvent vivre l'échec comme un signe d'élection ou le succès trop rapide ou trop

éclatant comme menace de malédiction (par référence à une définition historiquement datée de l'artiste consacré ou maudit) ; ils ne peuvent ignorer la valeur proprement culturelle qui leur est attribuée (dans la mesure au moins où elle commande la qualité et l'existence même de la réception de leur œuvre), c'est-à-dire la position qu'ils occupent dans la hiérarchie de la légitimité culturelle et qui se rappelle à eux à travers les signes de reconnaissance ou d'exclusion sans cesse rencontrés dans les relations avec les pairs ou avec les instances de consécration. Cette sanction objective affecte leur pratique et, du même coup, leur œuvre, en modifiant la relation qu'ils entretiennent avec leur œuvre et en contribuant à définir, entre autres choses, le niveau d'ambition qu'autorise et qu'exige un niveau déterminé de consécration. Ainsi, dans la plupart des disciplines scientifiques, les progrès dans la consécration s'accompagnent de l'abandon des travaux empiriques au profit des synthèses théoriques, plus prestigieuses ; on voit de même les mathématiciens, les physiciens ou les biologistes les plus consacrés couronner une carrière de spécialiste par quelque ouvrage d'ambition philosophique, comme s'ils entendaient reconverter sur le marché plus large, et sous un certain rapport plus prestigieux, de la grande discussion intellectuelle, le capital de prestige dont ils disposent dans l'univers des spécialistes ; et, plus généralement, tout se passe comme si le champ attendait de ceux auxquels il accorde la consécration la plus haute qu'ils entrent dans le rôle quasi prophétique de l'*intellectuel total*, appelé à donner son jugement ou son sentiment sur les questions ultimes de l'existence (1). C'est sans doute à travers la position qu'il assigne aux différentes catégories de producteurs dans la hiérarchie de la légitimité que le champ dont cette hiérarchie constitue le principe de structuration le plus spécifique commande le plus directement la production (2) : en effet, de même qu'il

(1) Si ce que l'on pourrait appeler le modèle de « J'accuse » détient en France une force d'imposition particulière, cela tient sans doute aux particularités de l'histoire de la fraction intellectuelle et, entre autres choses, au poids relativement important des producteurs intellectuels indépendants et, corrélativement, au rôle des revues et des hebdomadaires destinés au grand public intellectuel et appelés de ce fait à manifester ce type de demande.

(2) Pour caractériser complètement la position d'un agent dans le champ,



existe toujours, en tout champ de production, une hiérarchie des positions sous le rapport de la légitimité, de même, les différentes positions constitutives du champ culturel correspondant tendent à s'organiser selon une hiérarchie qui peut n'affleurer jamais complètement à la conscience des agents, ne serait-ce que parce qu'elle ne trouve pas entièrement son principe dans le champ lui-même (que l'on pense par exemple à la position éminente qu'occupe la théorie). A chacune des positions dans la hiérarchie des degrés de consécration (qui, au moins au début d'une carrière intellectuelle, artistique ou scientifique, peut s'identifier au degré de consécration scolaire) correspond un rapport plus ou moins ambitieux ou résigné au champ, lui-même hiérarchisé, des positions culturelles : l'analyse des trajectoires atteste que non seulement les « choix » les plus communément imputés à la « vocation », comme celui de la spécialité (les mathématiques plutôt que la biologie, la linguistique ou la sociologie plutôt que la philologie ou la géographie, le métier d'écrivain plutôt que de critique, de peintre ou de poète plutôt que de romancier ou de cinéaste, etc.), mais encore, plus profondément, la manière de s'accomplir dans la spécialité « choisie », dépendent de la position actuelle et potentielle que le champ attribue aux différentes catégories d'agents par l'intermédiaire du système des instances de consécration culturelle. On peut supposer que les lois qui régissent les « vocations » intellectuelles ou artistiques sont semblables dans leur principe à celles qui régissent des « choix » scolaires tels que le « choix » de la faculté ou de la discipline, et

il faudrait prendre en compte, outre sa position dans la hiérarchie proprement culturelle de la légitimité, sa position dans les différentes hiérarchies par rapport auxquelles il peut aussi se définir (par exemple, pour un universitaire, la hiérarchie du pouvoir proprement universitaire) et le degré de cristallisation de ses positions dans les différentes hiérarchies, toutes ces caractéristiques pouvant être elles-mêmes mises en relation avec les caractéristiques particulières de son œuvre. De façon générale, la structure du pouvoir dans une communauté intellectuelle ne coïncide pas nécessairement avec la hiérarchie des prestiges proprement culturels. En effet, si certains agents détiennent un pouvoir intellectuel en vertu de leur prestige intellectuel (auteurs consacrés qui peuvent transmettre leur charisme par des préfaces ou des articles, autorités académiques, etc.), d'autres agents peuvent détenir un pouvoir dans le champ en l'absence de tout prestige proprement intellectuel.

qui font par exemple que le « choix » de la discipline est de plus en plus « ambitieux » (par référence à la hiérarchie en vigueur dans le champ universitaire) à mesure que l'on va vers les catégories d'étudiants ou de professeurs les plus fortement consacrées scolairement et les plus favorisées sous le rapport de l'origine sociale ou encore qu'une catégorie déterminée d'enseignants et de chercheurs a une production d'autant plus abondante et d'autant plus « ambitieuse » (c'est-à-dire plus fortement orientée vers les pratiques les plus haut situées dans la hiérarchie de la légitimité) que la consécration scolaire de ses membres, toujours médiatisée par l'origine sociale, est plus grande. C'est seulement à condition de construire, d'une part, la structure du champ des positions possibles (soit ici le champ de production restreinte ou ailleurs le champ du pouvoir par opposition à ces objets préconstruits que sont « les élites » ou les « intellectuels ») et, d'autre part, le système des mécanismes sociaux qui tendent à pourvoir ces positions, c'est-à-dire le système des mécanismes de *reproduction* des structures sociales, que l'on peut poser adéquatement et résoudre complètement le problème de l'harmonie quasi miraculeuse qui s'observe, en des domaines très différents, entre les « postes » (c'est-à-dire, dans le cas particulier, la position dans la structure du champ intellectuel et les prises de position inscrites dans cette position) et les aptitudes socialement conditionnées de la plupart des occupants de ces postes (les cas de *discordance* posant des problèmes non moins importants). Faute de procéder à cette double construction, on ne peut poser que la question abstraite et insoluble de la distinction entre la part des pratiques ou des idéologies qui renvoie aux influences primaires, c'est-à-dire à la prime éducation familiale, et la part qui s'explique par la situation professionnelle. Il suffit d'observer que la position occupée et la manière d'occuper cette position dépendent de toute la trajectoire qui y conduit, c'est-à-dire de la position initiale, celle de la famille d'origine, elle-même définie par une certaine trajectoire, pour voir tout ce que peut avoir de fictif une telle problématique.

Parmi les facteurs sociaux qui sont de nature à déterminer les lois de fonctionnement d'un champ scientifique,

qu'il s'agisse de la productivité d'une discipline dans son ensemble ou de la productivité différentielle de ses différents secteurs ou encore des normes et des mécanismes régissant l'accès à la notoriété, les plus importants sont sans doute les facteurs structureaux tels que la position de chaque discipline dans la hiérarchie des sciences (qui commande l'ensemble des mécanismes d'orientation et de sélection) et la position des différents producteurs dans la hiérarchie propre à chacune de ces disciplines. Les transferts de main-d'œuvre qui portent une partie importante des producteurs vers la discipline scientifique (ou, ailleurs, le genre artistique) la plus consacrée du moment et qui sont vécus comme inspirés par la « vocation » ou inscrits dans la logique d'un itinéraire intellectuel, pourraient, comme certains emprunts empressés de modèles et de schèmes, n'être que des reconversions destinées à assurer le meilleur rendement économique ou symbolique à un type déterminé de capital culturel. La sensibilité nécessaire pour pressentir les mouvements de la bourse des valeurs culturelles, l'audace indispensable pour y répondre sans attendre, en abandonnant les voies tracées de l'avenir le plus probable, ou pour les précéder, dépendent encore de facteurs sociaux, tels que la nature du capital possédé et, par là, de l'origine scolaire et sociale, avec les chances objectives et les aspirations qui lui sont attachées (1). De même, l'intérêt qu'à un moment donné les différentes catégories de chercheurs portent aux différents types de pratiques à l'intérieur d'une discipline scientifique donnée (par exemple la recherche empirique ou la théorie) est fonction, d'une part, des ambitions que leur formation et leur réussite scolaire et, corrélativement, leur position dans la hiérarchie de la discipline (autant de caractéristiques qui sont très diversement estimées selon l'origine sociale, c'est-à-

(1) Ainsi on a pu montrer que le développement qu'a connu la psychologie en Allemagne à la fin du XIX^e siècle s'explique par l'état du marché universitaire qui favorisait la mobilité des professeurs et des étudiants en physiologie vers d'autres domaines et par la position relativement basse de la philosophie dans le champ universitaire qui en faisait un terrain rêvé pour les entreprises innovatrices des transfuges des disciplines plus hautes (cf. J. BEN-DAVID and R. COLLINS, *Social Factors in the Origins of a New Science : The Case of Psychology*, *American Sociological Review*, vol. 31, n° 4, August 1966, p. 451-465).

dire selon l'habitus produit par la prime éducation de classe) les autorisent à former en leur assurant des chances raisonnables de les réaliser et, d'autre part, de la hiérarchie objectivement reconnue des pratiques et des objets d'étude légitimes, c'est-à-dire des profits matériels et symboliques très différents que, toutes choses égales d'ailleurs, ces pratiques ou ces objets sont en mesure de procurer : l'attraction qu'exercent les recherches les plus théoriques peut ainsi s'expliquer par le fait qu'elles ont un rendement symbolique incomparablement plus grand que les recherches purement empiriques, ceci dans toutes les disciplines, elles-mêmes hiérarchisées selon le même principe, c'est-à-dire des plus théoriques aux plus pratiques (1).

Si les relations constitutives du champ des positions culturelles ne révèlent complètement leur sens et leur fonction que lorsqu'on les rapporte au champ des relations entre les positions occupées par ceux qui les produisent, les reproduisent ou les utilisent, c'est que les prises de position intellectuelles, artistiques ou scientifiques sont toujours aussi des *stratégies* inconscientes ou semi-conscientes dans un jeu dont l'enjeu est la conquête de la légitimité culturelle ou, si l'on veut, du monopole de la production, de la reproduction et de la manipulation légitimes des biens symboliques et du pouvoir corrélatif d'imposition légitime. Prétendre trouver dans le champ culturel la vérité entière de ce champ, c'est transférer dans le ciel des relations d'opposition et d'homologie logiques et sémiologiques les relations objectives entre des positions différentes dans le champ des rapports de production ; c'est faire disparaître du même coup la question de la relation que les différents systèmes de prises de positions culturelles constitutifs d'un état donné du champ culturel entretiennent avec les systèmes d'intérêts spécifiquement culturels (ou autres) des différents groupes placés en concurrence pour la légitimité culturelle, c'est-à-dire la question des fonctions sociales qu'ils remplissent dans les stratégies de ces groupes. Ainsi, on peut postuler qu'il n'est pas de

(1) Les mouvements de la Bourse des valeurs culturelles qui se situent dans le temps court ne doivent pas dissimuler les constantes, telle la domination des disciplines les plus théoriques sur les disciplines les plus tournées vers la pratique.

prise de position culturelle qui ne puisse faire l'objet d'une *double lecture* dans la mesure où elle peut être rapportée d'une part à l'univers des prises de positions culturelles (*i. e.* scientifiques, intellectuelles ou artistiques) qui sont constitutives du champ proprement culturel et, d'autre part, au titre de stratégie consciente ou inconsciente, au champ des positions alliées ou ennemies (1). Cela, dans le cas le plus favorable à la représentation naïvement idéaliste de la science, parce qu'il ne manque pas d'exemples de prises de position qui se situent au seul plan des stratégies « politiques ». Une recherche orientée par cette hypothèse trouverait sans doute ses repères les plus sûrs dans une analyse méthodique des *références privilégiées* conçues non pas comme de simples indices des circuits d'échanges d'information entre les producteurs contemporains ou d'époques différentes, mais comme autant de repères circonscrivant le champ des alliés et des adversaires privilégiés qui est objectivement assigné à chaque catégorie de producteurs à l'intérieur du *champ de bataille idéologique* commun à l'ensemble d'un champ ou d'un sous-champ de production (2). La construction du système des

(1) Il faudrait accorder une attention particulière aux stratégies mises en œuvre dans les relations avec les groupes occupant dans le champ une position voisine : la loi de la recherche de la distinction explique en effet le paradoxe apparent qui veut que les conflits les plus acharnés et aussi les plus significatifs opposent chaque groupe à ses voisins immédiats, les plus directement menaçants pour son identité, c'est-à-dire pour sa *distinction*, donc pour son existence proprement culturelle.

(2) On voit que le repérage des traits pertinents suppose, ici comme ailleurs, une interrogation systématique sur les *fonctions* des types différents de référence. Il n'est pas besoin de dire que la « citatologie » ignore à peu près toujours cette question, traitant implicitement la référence à un auteur comme un *indice de reconnaissance*, ce qui n'en est que la justification apparente, à peu près toujours associée à des fonctions telles que la manifestation de relations d'allégeance ou de dépendance, de stratégies d'affiliation, d'annexion ou de défense (c'est par exemple le rôle des références-cautions, des références ostentatoires ou des références-alibis). Il faut citer ici deux « citatologues » qui ont au moins le mérite de poser une question systématiquement ignorée par leurs collègues : « On cite un autre auteur pour des raisons complexes — pour conférer du sens, de l'autorité ou de la profondeur à une affirmation, pour montrer sa connaissance du travail dans le même domaine et éviter de paraître plagier même des idées conçues indépendamment. La citation est destinée aux lecteurs, certains d'entre eux au moins étant censés avoir une connaissance de l'œuvre citée (faute de quoi la citation n'aurait guère de sens) et adhérer aux normes concernant ce qui doit et peut ou ne peut pas lui être attribué » (J. S. CLOYD and A. P. BATES, George Homans in Footnotes : the Fate of Ideas in Scholarly Communication, *Sociological*

relations que chacune des catégories de producteurs entretient avec des puissances concurrentes, hostiles, alliées ou neutres, qu'il lui faut anéantir, intimider, ménager, annexer ou rallier suppose une rupture tranchée avec les présupposés implicites qui interdisent à la « citatologie » d'aller au-delà des relations les plus phénoménales et, en particulier, avec la représentation suprêmement naïve de la production culturelle qui est impliquée dans le fait de ne prendre en compte que les *références explicites*, c'est-à-dire la seule face visible, tant pour le producteur que pour le public, des références réellement effectuées. Comment réduire aux seules mentions explicites la présence de Platon dans les textes d'Aristote, de Descartes dans les textes de Leibniz, de Hegel dans les textes de Marx, et, plus généralement, de ces *interlocuteurs privilégiés*, que chaque producteur transporte dans tous ses écrits, maîtres dont il s'est approprié les schèmes de pensée au point de ne penser qu'en eux et par eux, adversaires intimes qui peuvent commander sa pensée en lui imposant le terrain et l'objet du conflit ? En outre, du fait que les conflits manifestes dissimulent, aux yeux mêmes de ceux qui s'y trouvent engagés, le *consensus* dans le *dissensus* qui définit le

Inquiry, 1964, p. 122). Lorsqu'elle ne se livre pas immédiatement de manière explicite et directe (comme dans le cas des références polémiques ou déformantes), la fonction stratégique d'une référence peut être appréhendée dans sa *modalité*, humble ou souveraine, impeccablement universitaire ou négligente, explicite ou implicite et, dans ce cas, inconsciente, refoulée (et indiquant une forte relation d'ambivalence), ou sciemment dissimulée (par prudence tactique, par volonté d'annexion plus ou moins visible et naïve — plagiat — ou par dédain). Les considérations stratégiques peuvent hanter aussi les citations les plus directement orientées vers les fonctions qui leur sont communément reconnues par la « citatologie ». Qu'il suffise de penser à ce que l'on pourrait appeler la référence *a minima* et qui consiste à reconnaître une dette précise et nettement spécifiée (par la citation en toutes lettres d'une phrase ou d'une expression) pour masquer une dette plus globale et plus diffuse (on peut noter aussi en passant qu'il existe aussi des références *a maxima*, dont les fonctions peuvent varier depuis l'hommage obligé jusqu'à l'annexionnisme autovalorisant — lorsque l'apport de celui qui cite à la pensée citée, nécessairement prestigieuse en ce cas, est assez important et évident). Les références à ceux que les Américains désignent du terme très significatif de *founding fathers*, remplissent des fonctions en tous points analogues à celles que les sociétés archaïques font jouer aux ancêtres éponymes, au prix d'une manipulation stratégique des généalogies destinée à permettre la légitimation des alliances ou des divisions présentes. Il faut mentionner encore, dans cette logique, les références qui fonctionnent comme des *emblèmes totémiques*, destinés à attester, à la façon d'une profession de foi qui est à elle-même sa fin, une allégeance totale et inconditionnelle.

champ de bataille idéologique d'une époque déterminée et que le système d'enseignement contribue à produire en inculquant, outre tout un lot de présupposés implicites et de dispositions inconscientes (catégories de pensée et d'appréciation, schèmes imaginatifs, etc.), une hiérarchie indiscutée des thèmes et des problèmes méritant discussion, seules les références implicites peuvent permettre de construire cet espace défini par un système de points de repère communs qui paraissent si naturels et si indiscutables qu'ils ne font jamais l'objet d'une prise de position consciente et par rapport auquel se définissent différemment toutes les prises de position des différentes catégories de producteurs (1).

Les théories, les méthodes et les concepts qui apparaissent et s'apparaissent comme de simples contributions au progrès de la science sont toujours aussi des manœuvres « politiques » visant à instaurer, à restaurer, à renforcer, à sauvegarder ou à renverser une structure déterminée de rapports de domination symbolique ou, si l'on préfère, à conquérir ou à défendre le monopole de l'exercice légitime d'une activité scientifique et du pouvoir de décerner ou de refuser la légitimité aux activités concurrentes. Comment ne pas voir par exemple que les « couples épistémologiques » que forment la théorie générale et l'empirisme ou le formalisme et le positivisme recouvrent des oppositions « politiques » entre des groupes occupant des positions différentes dans le champ de la science sociologique et portés à transformer en choix épistémologiques, selon le mécanisme du ressentiment tel que le décrit Nietzsche, les intérêts associés à la possession d'un type déterminé de capital scientifique (lui-même lié à un type déterminé de formation) et à une position déterminée dans le champ

(1) Ainsi les stratégies propres à une catégorie déterminée de producteurs se réfèrent à une représentation plus ou moins explicitement élaborée de la problématique en vigueur, c'est-à-dire des thèmes et problèmes qui s'imposent à la discussion (au point que parfois l'absence de position est encore une prise de position) dans une certaine conjoncture intellectuelle et politique (objet de mainte référence tacite). Ce que trahissent les silences et les ellipses de l'œuvre, ce sont les postulats implicitement assumés, les credos qui vont tellement de soi qu'ils sont tacitement présupposés plutôt qu'explicitement professés, les formes de pensée et d'expression, les taxinomies politiques et esthétiques, le « pathos métaphysique », selon le mot de Lovejoy, qui caractérise toute une époque.

scientifique ? Ne comprend-on pas mieux la raison d'être (et la place socialement éminente) de la notion de « théorie à moyenne portée » que propose Merton lorsqu'on fait l'hypothèse qu'elle a eu pour fonction d'assurer la réconciliation et la coalition des théoriciens et des empiristes et de procurer par là à leur auteur, ainsi placé au-dessus des partis, l'autorité indiscutée d'un arbitre ou d'un expert en théorie (comme d'autres en méthodologie) (1) ? Combien de problèmes, de discussions, de critiques, de polémiques, mais aussi de concepts, de méthodes, de constructions théoriques qui n'ont d'autre raison d'exister que la recherche de la distinction (que l'on pense à la retraduction, par Max Weber, de *mana* en *charisma*) ou telle autre des stratégies dont le principe générateur est toujours la concurrence pour le monopole de la légitimité scientifique ? Que l'on pense par exemple à tous les *cycles de légitimation mutuelle* (du type A légitime B qui légitime C qui légitime A), dont le rendement symbolique est d'autant plus grand qu'ils sont plus longs et plus complexes, donc moins susceptibles d'être perçus comme échange cynique de services, ou aux pactes provisoires ou durables de non-agression qui ne sont possibles qu'entre des agents qui n'oppose pas une concurrence directe (comme théoriciens et empiristes, chercheurs de générations, de disciplines ou de spécialités différentes, etc.) ; que l'on pense encore à *l'annexion symbolique*, pratiquée surtout par les grands théoriciens dans leurs rapports avec les empiristes ou les

(1) Randall Collins, qui suggère cette hypothèse, écrit par ailleurs : « Autour de 1950, les fonctionnalistes détenaient virtuellement le monopole de la théorie, en l'absence à peu près complète de concurrence. Depuis lors, l'école a essayé de perpétuer la croyance qu'elle *était la* théorie sociologique, d'abord en affirmant cette prétention en toutes occasions (que l'on pense à la tendance de Talcott Parsons à parler d'évolution de la sociologie quand il pense à l'évolution des idées parsoniennes). Neil SMELSER, le plus créateur des parsoniens, a hérité la tâche d'administrer ce succédané d'empire et les exemples typiques d'énoncés politiques ne manquent pas dans ses *Essays in Sociological Explanation*. L'un d'eux, intitulé « Sociology and the Other Social Sciences », est un énoncé de politique étrangère qui tente de diviser le territoire de recherche, d'établir des frontières nettes et de faire des offres de coopération internationale. Un autre, intitulé « The Optimum Scope of Sociology » est une tentative pour régler les conflits qui divisent la sociologie en assignant son but propre à chaque groupe dans la division scientifique du travail, conçue, bien sûr, dans une perspective fonctionnaliste » (R. COLLINS, *Sociology-Building*, compte rendu, *Berkeley Journal of Sociology*, XIV, Summer 1969, p. 73-83).

théoriciens de moins haute volée, ainsi réduits à l'état de disciples qui s'ignorent, ou à l'*excommunication* par la mise en question de l'autorité et de la qualification scientifiques des concurrents (1). Ces stratégies ne se voient jamais aussi bien que dans ces œuvres de « grands méthodologues », codifications scolastiques des règles de la pratique scientifique qui sont inséparables du projet de bâtir de ces sortes de papautés intellectuelles, fortes d'un corps international de vicaires, régulièrement visités ou réunis en concile, et chargés d'exercer un contrôle rigoureux et constant sur la pratique commune, ou dans les vastes sommes des « grands théoriciens » qui, portés à rechercher dans une histoire annonciatrice de leur avènement le fondement de leur légitimité, s'efforcent d'intégrer dans une synthèse éclectique tous les apports passés, présents et futurs de la recherche théorique et empirique et de défendre leur prétention à la souveraineté intellectuelle par la rhétorique incantatoire de l'autolégitimation, par l'annexion symbolique et aussi, par l'exercice exhortatoire d'un pouvoir quasi patronal d'organisation du travail, de distribution des tâches et d'arbitrage des conflits.

En ignorant les systèmes de relations sociales dans lesquels ont été produits et utilisés les systèmes symboliques qu'elle soumet à l'analyse et en dissociant du même coup les structures des fonctions sociales, passées et/ou présentes, pour lesquelles et par lesquelles elles ont été produites et reproduites, l'interprétation strictement interne s'expose donc, dans le meilleur des cas, à assumer une fonction idéologique en accréditant l'idéologie proprement intellectuelle de la neutralité idéologique de l'in-

(1) C'est parce que nombre des conflits qui s'engagent en apparence dans le ciel pur des principes et des théories doivent toujours la part la plus obscure de leurs raisons d'exister et parfois toute leur existence aux tensions patentes ou latentes du champ de production que tant de querelles idéologiques du passé nous sont au premier abord incompréhensibles : la seule participation réellement « vécue » aux conflits du passé est peut-être celle qu'autorise l'homologie des positions occupées dans des champs d'époques différentes. Les discordances entre le jugement des contemporains et celui de la « postérité » tiennent aussi, pour une part, au fait que les relations de concurrence qui peuvent interdire ou retarder un jugement équitable sont sinon abolies, du moins affaiblies ou transformées, sans compter que les relations de pouvoir (monopoles, cartels, etc.) qui tendent à freiner le libre jeu de la critique se trouvent brutalement anéanties (ce qui explique l'importance des stratégies de succession).

tellectuel et de ses productions ; mais, en outre, elle se condamne le plus souvent à un formalisme arbitraire du fait que la construction adéquate de l'objet de l'analyse (c'est-à-dire par exemple la simple délimitation du corpus) suppose une analyse sociologique des fonctions sociales qui sont au principe de la structure et du fonctionnement de tout système symbolique. Le sémiologue qui, s'autorisant de l'exemple de l'ethnologie, prétend appréhender la structure d'une œuvre littéraire ou artistique par une analyse strictement interne, mettant entre parenthèses les conditions sociales dans lesquelles l'œuvre a été engendrée et dans lesquelles elle fonctionne, c'est-à-dire la fonction qu'elle remplit pour les différentes catégories de consommateurs, s'expose aux mêmes erreurs théoriques que l'ethnologue qui ne saurait pas trouver dans l'observation directe des conditions de reproduction et d'utilisation de systèmes symboliques tels que mythes ou rituels, le substitut de la connaissance (inaccessible en ce cas) des conditions sociales de production de ces systèmes.

Un champ de production peut avoir conquis une autonomie à peu près entière par rapport aux forces et aux demandes externes, comme le champ des sciences les plus pures, sans cesser d'être justiciable d'une analyse proprement sociologique. En effet, il appartient en tout cas à la sociologie d'établir les conditions externes qui doivent être remplies pour que puisse s'instaurer un système de relations sociales de production, de circulation et de consommation (par exemple le champ scientifique ou tel sous-champ artistique) présentant les caractéristiques sociales qui sont nécessaires au développement autonome de la science ou de l'art ; il lui appartient aussi de déterminer les lois de fonctionnement qui caractérisent en propre un tel champ relativement autonome de relations sociales et qui sont de nature à conduire au principe des productions symboliques correspondantes. C'est toujours dans un système de relations sociales obéissant à une logique spécifique que se trouvent objectivement définis les principes de la « sélection » que les différents groupes de producteurs engagés dans la concurrence pour la légitimité culturelle opèrent plus inconsciemment que consciemment à l'intérieur de l'univers des significations actuellement ou vir-

tuellement disponibles à un moment donné du temps, en fonction des systèmes d'intérêts et d'ambitions objectivement attachés à la position qu'ils occupent dans ces *rappports de force d'un type particulier* que sont les relations sociales de production, de circulation et de consommation symboliques. La science n'a aucune raison en effet d'accorder à la société des savants (ou des écrivains et des artistes) le statut d'exception qu'elle s'octroie volontiers. Les systèmes symboliques qu'un groupe produit et reproduit dans et pour un type déterminé de relations sociales ne livrent leur vrai sens que si on les rapporte aux rapports de force qui les rendent possibles et sociologiquement nécessaires (leur fonction sociale n'étant autre chose que l'ensemble de leurs « raisons sociales d'exister »), c'est-à-dire aux conditions sociales de leur production, de leur reproduction et de leur utilisation et, plus précisément, aux conditions de production, de reproduction et d'utilisation des schèmes de pensée dont ils sont le produit. S'agissant de ce type particulier de systèmes symboliques que sont les œuvres savantes, cela exige que l'on prenne en compte la forme spécifique que revêtent les rapports de force à l'intérieur de ces champs relativement autonomes et orientés par rapport à des fonctions spécifiques, c'est-à-dire qu'on les construise comme rapports sociaux engageant dans la concurrence pour le monopole de l'exercice de la violence symbolique légitime tout le pouvoir de violence symbolique conquis dans ces rapports.

A mesure que le champ de production restreinte se ferme sur lui-même et s'affirme capable d'organiser sa production par référence à des normes de perfection qu'il a lui-même produites — bannissant toutes les fonctions externes et excluant de l'œuvre tout contenu social ou socialement marqué —, la dynamique des relations de concurrence pour la consécration proprement culturelle qui s'instaurent dans le champ de production tend à devenir le principe exclusif de la production des œuvres et de la dynamique de leur succession. Pour rendre raison du fait que, surtout depuis le milieu du XIX^e siècle, l'art trouve en lui-même le principe de son changement, comme si l'histoire était intérieure au système et comme si le devenir des formes de représentation et d'expression n'était que le produit du développement

logique des systèmes d'axiomes propres aux différents arts, il n'est pas besoin d'hypostasier, comme on l'a souvent fait, les lois de cette évolution : s'il existe une histoire relativement autonome de l'art (ou de la littérature, de la philosophie et de la science), c'est que, à mesure que la constitution du champ en tant que tel et, corrélativement, de l'art *en tant qu'art*, détermine l'explicitation et la systématisation des principes proprement artistiques de la production et de l'évaluation de l'œuvre d'art, la relation que chaque catégorie de producteurs entretient avec sa production et, par là, sa production sont de plus en plus exclusivement commandées par la relation qu'elle entretient avec les traditions et les normes proprement artistiques produites et reproduites dans le champ et qui dépend elle-même de sa position dans la structure du champ de production.

Mais si la légitimité culturelle apparaît comme la « norme fondamentale », pour emprunter le langage de Kelsen, du champ de production restreinte, il serait dangereux d'en faire le fondement ultime d'une « théorie pure » de la culture (1). En effet, si l'autonomie relative du champ de production restreinte autorise à tenter de construire le modèle « pur » des relations objectives qui le constituent et des interactions qui s'y instaurent, il faut se garder d'oublier que cette construction formelle est le produit de la mise entre parenthèses provisoire des relations qui unissent le champ de production restreinte comme système de rapports de force d'un type spécifique au champ englobant des rapports de force entre les classes. Parce que le fondement ultime de cette « norme fondamentale » — qu'il serait vain de chercher dans le champ lui-même —, réside en des ordres où règnent d'autres pouvoirs que la légitimité culturelle, les fonctions objectivement assignées à chaque catégorie de producteurs et à ses produits par sa position dans le champ et par les systèmes d'intérêts proprement culturels qui y sont attachés, sont toujours comme recouvertes et redoublées par les fonctions externes qui sont objectivement remplies dans et par l'accomplissement des fonctions internes.

(1) Cf. J. PIAGET, *Introduction à l'épistémologie génétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, t. III, p. 239.