

JACQUES DUBOIS

Université de Liège

Le retour du sujet

au G.R.E.G.E.S.

Qu'en est-il du sujet en sociologie ? Comment concilier cette catégorie qui renvoie aux notions de liberté et de création avec les postulations déterministes de toute analyse sociale ? Comment la littérature qui hypostasie si volontiers le rôle du sujet individuel et novateur peut-elle s'accommoder d'un modèle interprétatif qui surfait les déterminations externes ? Vieilles interrogations, débat ancien. Mais débat qui attend toujours ses réponses. Or, aujourd'hui, après une phase de radicalité dans la condamnation du sujet-auteur, certaine sociologie qui fait de la littérature son objet tente de réintégrer sur nouveaux frais ce même sujet dans son modèle explicatif. C'est ce double mouvement de forclusion et de réinsertion de la catégorie subjective que nous voudrions reprendre ici. Pour montrer tout à la fois ce qui a justifié le travail d'exclusion et sous quelles conditions peut s'accomplir désormais une reprise en compte.

À ce propos, il n'est pas inutile de rappeler quel statut la littérature moderne accorde au sujet dans la représentation qu'elle donne d'elle-même à travers ses fictions. De *Robinson Crusoë* à *L'Étranger* en passant par *Chatterton*, *La Chartreuse de Parme* ou *Les Fleurs du mal*, le

héros moderniste se pose invariablement en incompris face à la société bourgeoise. Il porte et exhibe les stigmates de sa malédiction. Est-il véritablement rejeté ou choisit-il lui-même de se mettre à l'écart ? Toujours est-il qu'il n'a cessé de consumer son énergie à cultiver son moi dans une solitude dédaigneuse, en décevant les attentes et les demandes de la sphère publique. Mais on sait que, derrière ce héros oppositionnel et mélancolique¹, se cache un auteur qui vise avant tout à séduire ses semblables – les membres de la corporation lettrée – en leur renvoyant d'eux-mêmes une image qui tire de la malédiction son prestige.

De cette posture de rejet tant de fois empruntée, la sociologie s'est attelée à dénoncer l'imposture. Elle a souligné ce qui entraine d'hystérie histrienne dans la comédie de l'exclusion. Mais elle a surtout fait ressortir, avec René Girard par exemple, que le pathos déployé par l'écrivain de la modernité jouait largement d'une inversion de sens : clamant son malheur, le sujet individualisé de la littérature ne fait que donner à voir combien il est avide de reconnaissance, combien il lui tarde d'entrer dans le jeu – qu'il soit social ou littéraire – et à quel point il a hâte d'être accrédité auprès de ceux qui détiennent le pouvoir et assurent les réputations. Point de poète, nous dit la sociologie, qui ne soit en instance d'affiliation, par-delà tous les simulacres de la contestation.

On conçoit dès lors que la littérature n'aime pas les sociologues. Et qu'elle le leur fasse régulièrement savoir. Mais la sociologie, pour sa part, aime-t-elle la littérature ? Ce que l'on peut avancer de plus sûr est qu'elle s'est constituée au fil du temps en conscience malheureuse des pratiques littéraires. Sartre, Goldmann,

Girard, Althusser, Bourdieu, Angenot, pour s'en tenir à une tradition de langue française, tous ont entretenu un rapport double à la littérature, rapport partagé entre adhésion et refus. Adhésion à ce que peut dire et faire la littérature en dépit de tout. Mais refus vigilant de l'illusionnisme dont elle s'entoure, de la sacralité dont elle se réclame et, par-dessus tout, de cette hypertrophie emphatique d'un sujet narcissique et imbu de son rôle.

Il y a donc lieu d'être attentif à ce parti pris de négativité dont font preuve les sociologies littéraires, d'en cerner la portée et les limites. Le modernisme en est devenu la cible principale, au nom parfois d'une attitude critique qui ne va pas sans nostalgie d'un âge où la fonction écrivante, loin de toute autonomie, participait plus largement à la vie publique. Cette négativité est doublement articulée à son objet. Elle commence, comme on vient de le voir, par dénoncer le glorieux mensonge du sujet libre et créateur, dressé en solitaire contre la « socialité ». C'est tout le travail de remise en cause de l'illusion romantique, dont Girard nous dit qu'il a été entrepris par quelques écrivains eux-mêmes, de Stendhal à Proust². Mais si elle passe de ce sujet individualisé à une instance plus collective, c'est pour l'englober rapidement dans un réseau de déterminations. Certes, Sartre proclame encore la force de rupture et d'engagement des actes d'écriture. Certes, Goldmann maintient l'hypothèse du génie comme porte-parole inspiré du groupe. Mais l'on sent combien l'un comme l'autre ont besoin de toute leur fidélité humaniste pour reconnaître à la subjectivité ses droits et maintenir les auteurs issus de la noblesse de cour ou de la bourgeoisie dans leur rôle de créateurs. Avec Foucault, Althusser ou Bourdieu, nous assistons à ce qui ressemble fort à une

mise à mort du sujet-auteur. Textualisée, l'œuvre est tenue pour le résultat d'une pure production sociale, c'est-à-dire essentiellement comme tributaire d'effets de reproduction par lesquels la formation sociale se donne confirmation d'elle-même. Enclavée dans l'idéologique ou l'institutionnel, la littérature n'a d'autre issue que de reconduire inlassablement les schèmes et les thèmes que lui désigne un champ culturel plus ou moins large et largement déterminé. Telle est la version sombre de la littérature qui s'est rapidement accréditée chez des théoriciens dont la pensée s'est constituée à la rencontre du marxisme et du structuralisme.

Cette récusation du sujet créateur a été sans conteste une entreprise salutaire. Elle répondait tout d'abord aux exigences premières de ce qu'on peut appeler un matérialisme éclairé. Elle procédait par ailleurs à une critique appropriée de toute la religiosité « de rechange » qui entoure le processus artistique depuis le romantisme. Mais, du même coup, la production littéraire (écriture, texte, sens) se retrouvait sans « porteur » visible. Ce qui revenait à dire que l'investissement individuel dans l'acte d'écriture, ratifié en général par la marque d'auteur, se voyait soit dénié soit relégué comme négligeable par l'explication sociale de la littérature. Position peu tenable évidemment : quelle que soit la manière dont la subjectivité se structure et s'instaure, on ne saurait ignorer que l'acte esthétique passe par elle et s'articule à elle. En nier la réalité, c'est de toute évidence tenir l'imposition du social pour réductrice et relevant d'un déterminisme univoque. Comment ne pas voir dans cette attitude provocante envers un sujet par ailleurs hypostasié quelque manière de dénégation ambiguë ?

Aujourd'hui que le sujet est passé en procès et que l'illusionnisme dont il s'entourait a été démonté de toutes parts – encore que sa prégnance reste très grande dans la perception commune de l'art –, cette question revient tout naturellement et il est à nouveau possible de penser ce qui s'institue en agent producteur du texte littéraire. Pour un matérialisme vraiment dialectique, impossible donc d'ignorer que, dans notre système littéraire, une instance individualisée accomplit et revendique l'acte technique qui aboutit au texte ; que cet acteur a une histoire, un parcours biographique et occupe une position dans l'espace social comme dans l'espace plus restreint de la littérature ; que l'un et l'autre s'engagent profondément dans le travail d'écriture et de fiction ; qu'ils finissent en général par produire de la nouveauté, une nouveauté spécifique que sanctionnent l'appareil social et son institution littéraire de plus d'une façon. Mais reste à savoir comment intégrer cette réalité multiforme au trajet de la production, tout en sachant que l'instance productrice ainsi considérée est elle-même effet d'une production. Il n'est pas à cet égard de solution toute faite ou de formule standard. L'histoire redéfinit en permanence les conditions de la novation littéraire. De son côté, la sociologie sait combien l'inscription du sujet créateur dans les instances sociales demeure un problème d'une haute complexité.

Mais s'attaquer à ce problème, c'est nécessairement rappeler au préalable quelques-uns des acquis de la sociologie littéraire et partir, par exemple, de ce que des théories aussi distinctes – jusqu'à l'antagonisme bien souvent – que celles de Goldmann, d'Althusser et de Bourdieu ont pu constituer comme base commune de la

réflexion sociologique sur la littérature. Pour le dire très simplement, on pointera avant tout que les trois auteurs 1° se sont fondés pareillement sur une sociologie des classes ; 2° qu'ils ont contribué à divers titres à la relégation de l'auteur-sujet ; 3° que, dénonçant les explications réductrices par le « reflet », ils ont tous trois postulé l'existence de médiations entre société et création ; 4° qu'ils ont fait de ces médiations un moment essentiel de l'explication, en postulant que les déterminations premières ne pouvaient s'exercer « en direct » sur une production symbolique aussi détournée que la littérature. Sachant quoi, on peut montrer en un bref survol que, d'une théorie à l'autre, les arguments diffèrent sensiblement.

Lucien Goldmann a donc déplacé la notion de sujet de l'individu au groupe, faisant du « nous » l'intervenant concret au cœur de toute action humaine et, dans le cas de la littérature, le créateur véritable. Pour lui, les œuvres sont en fait les lieux de résolution sublimée des problèmes que rencontre le groupe dans son rapport aux autres. Mais comme on ne peut attribuer à ce dernier un rôle pratique dans la conception et l'écriture des textes, Goldmann imagine une procédure de délégation à étages dans l'expression des « visions du monde » qui émanent des classes. Ainsi une catégorie sociale donnée (la noblesse de robe, par exemple) trouvera dans un cénacle tout d'abord (les tenants de Port-Royal), dans des écrivains singuliers ensuite (Pascal, Racine) les médiateurs nécessaires au travail de condensation et d'expression imaginaire de la pensée collective. Ainsi naîtront des œuvres qui traduiront en formules plus ou moins géniales la position dans le monde qu'occupait un acteur collectif et qu'il projetait plus ou

moins clairement en conception du monde (la vision tragique).

Appliquée avec succès à la littérature classique, cette construction méthodologique mise au point par Lucien Goldmann n'a pas trouvé à satisfaire aux exigences d'épisodes plus modernes de la pratique littéraire. Et ceci pour deux raisons. La première est que, passant d'une société de castes à une société de classes, la littérature d'après la Révolution devient en gros l'affaire d'une seule classe, la bourgeoisie, et n'est donc plus à même de jouer son rôle différenciateur entre positions dans l'espace social, entre visions du monde. Elle va même devenir le lieu où, par excellence, la fraction intellectuelle de la classe bourgeoise n'en finit pas de contester symboliquement sa propre appartenance. En raison de quoi, et c'est le second point, l'hypothèse du génie syncrétique comme émanation de tout un groupe ne peut être maintenue. L'écrivain moderne s'est multiplié ; sauf exception, il n'est plus tendu vers l'expression unique d'une problématique collective ; il est d'ailleurs en porte-à-faux vis-à-vis des « siens ». Acteur plus autonome qu'autrefois, il n'affirme plus qu'une personnalité assez factice, jouant un rôle trop prévisible dans des luttes de cénacles.

C'est dans cette foulée que, succédant à Goldmann, un courant de pensée plus radical va dénier purement et simplement toute fonction véritable à l'auteur-sujet. C'est le fait de Michel Foucault comme de Louis Althusser. Le structuralisme fait table rase. L'action d'une instance abstraite énorme et contraignante est désormais supposée, que cette instance soit nommée discours ou idéologie. Ladite instance prend appui sur des appareils de pouvoir, eux-mêmes reflets du système

des classes, et a pour fin d'assurer la reproduction du système par un travail de coercition symbolique. C'est dire que l'écrivain n'est plus, dans la perspective d'un Althusser, qu'un agent soumis aux impositions extérieures et travaillant à l'entreprise générale d'effectuation de l'idéologie dominante. Quant à la littérature, elle apparaît de plus en plus comme dérivée d'appareils plus centraux, tels que l'école ou la langue-institution.

On notera cependant que, chez les disciples althusériens, il est au moins accordé à l'auteur un rôle technique d'agencement du puzzle idéologique. Mieux même : dans les analyses proposées, tout un imaginaire est supposé qu'il est difficile de ne pas indexer sur une instance subjective et, pour tout dire, autonome ou personnelle. Lorsque Pierre Macherey met en évidence dans les romans de Balzac, Verne ou Borges une sorte d'inconscient du texte s'exprimant en retournement de sens et faisant émerger, à rebours du thème idéologique, une vérité de l'Histoire, on est en droit de se demander où se produit cette inversion et qui en prend la responsabilité ou qui en assume la « liberté³ ». Face à la leçon double que proposent certains textes, il est permis de penser que ce sont les contradictions du sujet, dissimulées tant bien que mal, qui sont ici en cause.

Des althussériens à Pierre Bourdieu, la transition est sans doute moins brutale que l'on ne pourrait croire. De l'idéologique au symbolique, des appareils aux champs, il n'est pas de complète solution de continuité. De part et d'autre, sur fond de structuralisme, la même radicalité est prêtée à la détermination de classe et telle qu'une même insistance soit portée sur les rapports de domination entre groupes sociaux. Cette radicalité se cristallise chez Bourdieu dans le concept d'habitus,

« structure structurée et structurante » qui incorpore si profondément à l'individu des dispositions externes qu'il le dote d'une seconde nature valant comme « fatalité » sociale. C'est dire que le sujet est à première vue coincé, biffé. Dans l'optique des destins culturels, il cumule même deux habitus, celui que lui procure sa période de formation (milieu social, famille, école) et celui que va lui inculquer le champ dans lequel il exercera par la suite son activité spécialisée. Car le passage de l'idéologique au symbolique s'accompagne d'une mise en évidence du champ des positions institutionnelles comme lieu de la médiation décisive. Toute production a pour espace une aire d'autonomie où chaque agent convertit sa dotation initiale en appropriation d'une place à l'intérieur d'un réseau structuré et interactif. Si la violence althusserienne paraît ici s'euphémiser, elle n'en est pas moins prolongée : selon Bourdieu, tout champ est un espace de luttes où s'affrontent impitoyablement différents acteurs combattant pour acquérir leur part du capital symbolique.

Telle qu'elle s'est constituée dans *Les Règles de l'art*⁴, la théorie de Bourdieu quant aux « lettres » apparaît tout ensemble comme un point d'aboutissement et comme un nouveau départ. Elle résout de façon durable la triple question des déterminations, des régulations et des médiations dans la sphère artistique. Mais, dans la foulée, elle extrait résolument la réflexion sociologique sur la littérature de ce qui faisait jusque-là son esprit trop volontiers critique ou négatif. Oui, l'écrivain est un agent comme un autre, emporté dans le grand mouvement de la production sociale. Oui, l'écrivain est pris dans les stratégies d'un champ fortement structuré et voit son image comme son rôle se

construire selon les règles du champ littéraire. Mais, une fois posé ce cadre général, rien n'est par avance joué. Chaque trajectoire individuelle est aussi manière d'explorer les possibles du système et de tenter de les réaliser à son profit de façon fructueuse, c'est-à-dire, dans le meilleur des cas, d'en retirer le meilleur parti novateur.

Et c'est ici que l'on s'aperçoit que le système conceptuel fortement articulé qu'a proposé Pierre Bourdieu au fil du temps offre la possibilité de reprendre de façon constructive toute la question du sujet créateur et de sa liberté d'action. En observant toutefois que, si le passage des dispositions de classe aux positions dans le champ s'y trouve défini de façon précise, le trajet qui va de ces mêmes positions aux *prises de position* des agents – au sens de leurs actes imaginaires et scripturaux – demeure peu exploré et peu décrit. Ce qui n'empêche pas que l'instance individuelle soit largement présente dans les analyses proposées. Ainsi, l'école de Bourdieu prend résolument en compte des corpus littéraires particuliers (Flaubert, Sartre) ou bien met l'accent sur des parcours personnels comme sur autant de témoignages « phénoménaux » de l'activité du champ. Mais on ne saurait dire que l'investissement subjectif des auteurs, évoqué ici ou là en échappées rapides, ait fait jusqu'ici l'objet d'une véritable réflexion, d'une réelle mise en place.

Cela étant, la théorie de Bourdieu, au long de ses reformulations successives, contient désormais suffisamment d'indications pour que l'on puisse en dégager les éléments d'une définition opératoire de l'auteur-sujet, de sa position, de son action. Une telle définition ne peut évidemment que se réclamer de la dialectique des

causalités réciproques. Mais, en même temps, elle ne doit pas hésiter à poser franchement la question de l'espace de liberté dont dispose ce même sujet et de la façon dont pour lui la littérature peut représenter un acte de rupture et d'intervention créatrice. C'est au dossier de cette définition que nous voudrions verser ici quelques réflexions.

* *
*

Commençons par ramener les propositions de Bourdieu à un appareil conceptuel simple. Deux grands schèmes de division et d'articulation de la totalité sociale s'y croisent et s'y recroisent : celui des *classes* qui relève d'une socialité première et fixe les *dispositions* initiales des agents, celui des *champs* qui relève d'une socialité seconde et qui fixe leurs *positions*. Les classes définissent les conditions de production de différents *habitus* qu'intégreront leurs membres et qui se traduiront en styles de vie. Les champs sont des espaces structurés à caractère autonome qui se définissent essentiellement par un jeu de relations entre positions. Dans un même champ tel que l'art ou la littérature, différents agents viennent occuper les places disponibles et participent à ce titre à un jeu de concurrence et de stratégie dont le propos est d'obtenir la reconnaissance du champ. Il est rare qu'une seule et même classe fournisse le personnel d'un même champ. La mobilité sociale produit ses effets et les investissements singuliers en appellent à des origines diverses. C'est dire qu'il ne saurait y avoir superposition du champ et de la classe. De l'une à l'autre une importante diffraction se produit, renforcée par tout ce qui fonde l'autonomie du champ. Ainsi tout agent coopté est confronté à un nouveau

code et tenu d'intégrer un habitus second ou encore d'infléchir son habitus premier dans un sens nouveau.

Cette disjonction entre les deux sphères que sont classe et champ fait ressortir le caractère médiateur de ce dernier tel qu'il s'exerce entre des déterminations externes et des productions spécifiques. Cela signifie que les dispositions acquises par l'individu sur le mode de l'habitus ne seront pas l'objet d'une figuration immédiate dans ses pratiques et, par exemple, de quelque retraduction idéologique de son appartenance première ainsi qu'a pu le croire, à propos d'écrivains, une sociologie naïve. Mais elles vont s'exprimer en termes de positionnement dans un espace de relations. Cela signifie que l'agent donnera sens à sa dotation première en investissant dans les formes institutionnelles qui représentent pour lui le rendement le plus adéquat en regard de ses « ressources ». Et cela veut dire tout autant que son activité productive ou créatrice sera elle-même fonction du positionnement dans le système ; elle en sera comme l'expression obligée. Ainsi les « œuvres » seraient bien davantage le reflet des stratégies que les agents déploient et des choix opportunistes qu'ils effectuent que l'affirmation d'une position dans le monde.

En fonction de ce formalisme relationnel, on pourrait s'attendre à ce que la surdétermination seconde qu'exerce le champ enferme les trajets personnels dans des voies totalement prétracées. Le paradoxe est pourtant que la disjonction décrite est synonyme d'ouverture et de jeu dans le système. En raison en effet de la conformation relationnelle et structurelle que lui vaut son autonomie, le champ n'opère que comme système de choix en cascade, c'est-à-dire qu'il libère des marges

d'incertitude importantes. Cela veut dire que le sens stratégique qu'est appelé à déployer l'agent qui s'y investit peut se muer rapidement en invention, en création. Somme toute, le code ou la grammaire du système permet une rentabilisation maximale des choix et options qu'il offre.

Pierre Bourdieu a thématiqué cet effet général en recourant à la notion d'*espace des possibles*, que Sartre utilisait déjà dans ses *Questions de méthode* et à laquelle il faisait une place au sein de sa « méthode progressive-régressive ». Pour Sartre, le champ des possibles est ce par quoi le sujet objectivé par l'histoire trouve à se projeter dans l'avenir et à éprouver sa liberté, aussi restreintes que soient ses chances d'échapper à la nécessité⁵. Pour Bourdieu, l'espace des possibles est impliqué par l'histoire et la structure du champ dans la mesure où il offre à chacun des entrants des libertés de choix que définit le code en vigueur à chaque moment de l'état du champ. Il propose ainsi aux différents agents des alternatives qui leur permettent de se déterminer en fonction de leurs opportunités et de leurs intérêts.

Il est évidemment intéressant de voir comment chaque agent fait usage de ces bifurcations optionnelles dessinées par le système en fonction de tout un intertexte. L'histoire nous apprend que, chez beaucoup, les choix sont largement prévisibles parce que conformes à des trajectoires contraintes. Mais d'autres – les plus habiles ou les plus grands – joueront de l'alternative au maximum pour la transcender. Bourdieu tient d'ailleurs le dépassement de la binarité préconstruite comme la caractéristique même du grand écrivain. C'est en même temps pour ce dernier occasion de dénoncer la manière dont le système entretient un débat artificiel en son sein

à coup de choix factices. Mais c'est encore bien plus façon d'inventer l'avenir et d'assurer la novation. Bourdieu donne l'exemple du dépassement par Flaubert de l'opposition réalisme/art pour l'art au profit d'un formalisme du réel qui donne forme définitive au roman moderne.

La piste qu'offrent l'espace des possibles et le jeu sur les alternatives représente sans doute la meilleure contribution de la théorie de P. Bourdieu à la sociologie du sujet-auteur. Il importe toutefois de l'explorer davantage. Ce que ne dit pas l'explication jusqu'ici, c'est quel est exactement ce sujet qui opère des choix positionnels et esthétiques ou encore quelle est cette part de lui qui y intervient. Autrement dit, il nous semble que la définition du sujet par la façon dont l'habitus le structure paraît très suffisante tant qu'il s'agit d'expliquer les actes littéraires qui n'engagent pas de véritable novation mais qu'elle tourne court dès que l'on a affaire à des ruptures plus marquées. Somme toute, la notion même d'habitus demande à être repensée sur un mode plus dialectique.

À cet égard, on ne lui contestera pas de supposer que l'individu se construit de l'intérieur en raison d'éléments de socialité. Mais on remettra plus volontiers en cause le pouvoir de structuration qui lui est prêté. Les éléments de sa formation et de son héritage que l'individu s'incorpore nous paraissent bien plus relever de la forme du complexe, avec tout ce que ce dernier peut avoir d'enchevêtré et d'hétéroclite, que d'une véritable structure, avec la cohérence qu'elle suppose. Ce que joue l'individu lorsqu'il pose ses choix et détermine ses modes d'expression, ce sont des formations contradictoires qui sont tout à la fois celles de l'Histoire et celles

de son histoire. Même si l'on suppose qu'il donne à ces dernières une cohérence de surface, elles n'en demeurent pas moins les traces d'une constitution stratifiée et tourmentée.

Chez Marcel Proust, on peut trouver cette idée selon laquelle, sur un modèle qui substitue la notion d'héritage à celle d'hérédité, l'individu est constitué du montage intérieur qu'il opère entre des ascendances multiples. Une négociation est dès lors postulée par le romancier entre ce qui s'impose au sujet et la manière dont il le retraite. Mais, au fil de *La Recherche*, on voit surtout s'affirmer l'idée d'un habitus qui ne réussit à s'individualiser que sous forme fantasmée et donc inconsciente. Le personnage proustien est celui qui traite en continuité avec les spectres qui l'habitent et le hantent. Et cette négociation secrète est tout le secret de ses faiblesses mais aussi de sa créativité. Sartre déjà notait que les contradictions de l'Histoire se transféraient aux individus et que c'était dans leurs failles que le sujet trouvait à donner forme à son projet créateur.

Insistons donc sur cette « complexion complexe » du sujet, et du sujet créateur en particulier : en tout agent, plusieurs variables définitoires (classe, sexe, région...) se croisent avec plusieurs héritages. Nous sommes décidément plusieurs. Chaque individu est à ce titre un petit théâtre social dont les divers rôles sont à tout moment en transaction permanente. Toute conversion équivaut à une réinterprétation de ces rôles. Si l'habitus réduit les divergences, ce n'est jamais qu'au prix d'une réinterprétation de l'autre en même. Ce qui renvoie bien sûr à l'image de l'individu comme processus : processus fortement socialisé sans doute mais qui nécessairement s'individualise au sein du complexe qui le produit. À

partir de quoi on peut avancer que le sujet-auteur offre cette particularité d'être, parmi d'autres sujets, celui qui fait de son processus personnel matière à réflexion sur le mode fictionnel. Toute la question est de savoir comment il peut tirer parti de cette individualisation au deuxième degré pour en faire un acte de liberté, d'autonomie personnelle.

À titre indicatif, on prendra pour terminer l'exemple contrasté de quelques-uns des grands textes de la modernité romanesque. On voudrait montrer – en raccourci – que tous furent en gros soumis à la même confrontation entre les alternatives plus ou moins fixes que proposait le champ littéraire et les contradictions dont ils étaient porteurs, qu'ils avaient intégrées sur le mode personnel et qui n'étaient jamais que réfractions de contradictions plus vastes de caractère historique. Mais on verra aussi bien qu'en fonction de positions différentes dans le champ des possibles ils ont eu recours à des constructions personnelles (subjectives) dans la manière d'aborder l'alternative par le biais de la contradiction.

* *

*

De cette modernité nous avons choisi d'opposer deux à deux quatre des représentants les plus remarquables. À commencer de les envisager sous l'angle de leur appartenance socio-familiale, nous avons, d'un côté, avec Balzac et Zola, deux descendants d'une bourgeoisie moyenne, l'un et l'autre quelque peu déclassés dans la mesure où le père ne joue pas tout son rôle et, de l'autre, avec Flaubert et Proust, deux descendants de la grande bourgeoisie de profession libérale. Les habitus sont donc contrastés et vont fortement s'exprimer dans

tout le comportement de chacun à l'intérieur du champ littéraire. Les premiers se distingueront par un esprit d'entreprise et une volonté de réussir par tous les moyens qu'offre la littérature. On peut les dire véritablement engagés dans la bataille. Les deux autres, par contre, occuperont en permanence face au champ une position de dégageant. Ermite de Croisset ou réfugié de la chambre de liège, ils ne cesseront de procéder à une mise à distance ironique de la littérature. Tandis que les premiers se multiplieront dans une production débridée, les seconds travailleront en profondeur une sorte d'œuvre unique.

Ce qu'il faut surtout retenir de ces postures différentes, c'est qu'elles vouent la littérature à opérer en chaque cas une inversion des statuts de départ. Pour Balzac et Zola, les déclassés, la littérature fait office de base de reclassement et affirme de la sorte une capacité de socialisation qu'il n'est pas sûr qu'elle puisse assurer. Au contraire, Flaubert et Proust savent bien qu'en se posant en rupture face à leur classe et à leurs pères grands médecins, ils vouent leur investissement littéraire, aussi couronné de succès qu'il soit, à relever toujours d'un dévoiement. De là sans doute leur attitude de dédain envers l'institution et ses luttes mais contrebalancée par une sublimation de la littérature dans son essence.

On peut donc dire que les quatre écrivains fondent leur carrière littéraire sur une contradiction nucléaire qui résulte de l'ajustement difficile et de toute façon imparfait entre deux modèles sociaux ou deux habitus. Même les deux bourgeois en ascension – Balzac et Zola – souffrent d'inadaptation dans la mesure où leur stratégie très conquérante et leur volonté frénétique de

rentabilisation se heurtent aux exigences nouvelles de l'autonomie du champ. L'un comme l'autre seront contestés parce qu'ils sacrifient trop peu à l'art. C'est donc là une première manière pour le sociologue de prendre en compte le sujet que d'interroger ce conflit premier qu'assume tant bien que mal l'écrivain et qui a trait à son inscription dans un champ de pratiques historiquement institué.

Mais ces contradictions premières qui veulent que le social interpelle le sujet de l'intérieur n'en restent pas là pour l'analyse. Le moment le plus décisif est celui où elles se verront affrontées aux choix de caractère esthétique que propose aux auteurs la « grammaire » du champ. Nous avons dit ce qu'avaient de relativement factice ces choix qui donnent sens aux polémiques requises par la vie de la sphère. Par ailleurs, les contradictions prendront des points d'appui différents selon la position qu'occupent les écrivains en regard de leur habitus. On peut dire en tout cas que cette confrontation prendra à chaque fois la forme de « solution à trouver » à l'intérieur de la problématique institutionnelle.

Pour les écrivains de l'engagement – Balzac ou Zola –, il est permis de penser que l'alternative se posera d'abord en termes idéologiques. C'est-à-dire en termes de service rendu ou non à la classe dominante ou encore de conformité avec ses valeurs. La solution créative, à laquelle ceux-là recourront, consistera, dans leurs productions les plus critiques tout au moins, à faire que la contradiction de départ soit transférée au texte même de la fiction et qu'il y soit procédé sur le mode qu'a décrit Macherey, en inversant en cours de récit un premier sens donné. C'est ce que fait Balzac dans *Les*

Paysans selon la lecture qu'en donne Macherey. C'est ce que fait Zola dans *La Bête humaine* selon la leçon que nous en avons proposée⁶. Dans les deux occurrences et en simplifiant fort, on peut dire que la cause du « mal » qui domine le texte est rabattue visiblement sur une instance naturalisée (la paysannerie, l'homme archaïque dans l'homme moderne) avant que le même texte ne laisse entendre que le facteur véritable relève d'une instance sociale beaucoup plus concrète et liée à l'appareil de pouvoir (la bourgeoisie rurale, le fonctionariat ouvrier). Violent dépassement en conséquence mais par ailleurs dissimulé. La question dans les deux cas est de savoir dans quelle mesure le sujet-auteur contrôle cette émergence – seconde et partielle – d'une vérité de l'histoire. Et il n'est certainement pas incongru de faire ici la part de l'inconscient. Mais toujours est-il que le sujet est le lieu d'un débat et que toute une part de son travail fictionnel consiste à donner forme au traitement de la contradiction dont il est porteur.

La chose prend une tout autre forme chez les « écrivains du dégageant » et l'on peut repartir ici de la proposition que Bourdieu a réservée au cas de Flaubert pour l'étendre ensuite à Proust. Face à l'alternative art-pour-l'art/réalisme que met en scène le champ littéraire au XIX^e siècle, les deux romanciers vont recourir à un dispositif fort semblable. Le génie de Flaubert est d'avoir si bien perçu les postulations opposées qui divisaient le champ à son époque qu'il se met en situation de les refuser en les cumulant à l'intérieur de sa propre démarche. « Ce qui fait l'originalité radicale de Flaubert, écrit P. Bourdieu, ce qui confère à son œuvre une *valeur* incomparable, c'est qu'il entre en relation, au moins négativement, avec la totalité de l'univers

littéraire dans lequel il est inscrit, et dont il prend en charge complètement les contradictions, les difficultés et les problèmes⁷. » À partir de quoi l'auteur de *L'Éducation sentimentale* fonde ce formalisme réaliste qui est tout le secret de son art et l'instaure en modèle pour longtemps.

Il n'en va pas autrement chez Proust, à partir d'un positionnement analogue. Il est vrai que l'alternative s'est déplacée et que l'écrivain lui-même l'a recadrée en fonction d'une situation nouvelle du champ : elle met désormais en présence le déterminisme naturaliste, triomphant mais contesté, et les tentatives laborieuses de narration contingente des romanciers décadents⁸. La grande trouvaille de *La Recherche* sera à nouveau de lever une barre, celle qui oppose polémiquement les deux modèles précités. Et Proust d'ouvrir la voie à une esthétique du retournement de l'aléatoire – celui d'un récit qui s'égaré au gré des caprices de la mémoire – en nécessaire, mais d'un nécessaire de haute complexité et qui dérouté les prévisions logiques. Là encore, une telle solution n'est possible qu'en raison d'une très bonne maîtrise des tenants et aboutissants de la structure du champ. Ce que traduit également une puissante capacité d'objectivation mais qui s'effectue à rebours de celle à laquelle Flaubert procédait : là où ce dernier neutralisait le « je » sur un mode très exhibé, Proust l'hyper-trophie pour mieux le décomposer et finalement le « mettre à plat ». Ici à nouveau et sur plusieurs plans, nous voyons que le sujet est à même de transférer ses contradictions sur d'autres instances et trouve à les résoudre par une stratégie du dépassement.

Ainsi la mise en regard de quatre grands destins littéraires et un aperçu rapide de leurs stratégies respectives

aident à mieux voir comment, tout en maintenant l'idée que tout statut d'écrivain est l'objet d'une double inscription, sociale et institutionnelle, le sociologue peut réintroduire l'idée de l'intervention créatrice d'un sujet-auteur. Mais ce « retour du sujet » postule que l'individu créateur soit tenu, au long de l'analyse, pour ce qu'il est vraiment, d'une part le lieu d'une construction sociale, de l'autre celui d'un processus dynamique. Partant de quoi, on perçoit beaucoup plus aisément comment il s'accomplit grâce aux déterminations et impositions sociales et en même temps en dépit d'elles. Que celles-ci, en amont, relèvent d'une socialité générale ou que, en aval, elles surviennent comme les contraintes et conventions d'une sphère beaucoup plus limitée, dans tous les cas le sujet est soit réduit à les subir, ce qui représente sans doute une majorité de cas, soit à même de les transformer. Et c'est alors le fait d'une série de transactions qui, mettant en présence des postulats contradictoires, ouvrent la voie aux investissements les plus personnels tels qu'on peut, dans une certaine mesure au moins, les déchiffrer et les analyser.

Notes

1. Selon le couple conceptuel que met en avant Ross Chambers dans *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, Corti, 1987.
2. Voir R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
3. Voir P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, « Théorie », 1966, notamment la troisième partie intitulée « Quelques œuvres ».
4. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992. Voir aussi P. Bourdieu, avec L.J.D. Wacquant, *Réponses*, Paris, Seuil, « Libre examen », 1992.

5. J.-P. Sartre, *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, « Idées », 1967, spécialement les p. 127 et suivantes. Merci à Lucie Robert d'avoir attiré notre attention sur cette similitude entre Sartre et Bourdieu.
6. Voir J. Dubois, « Lecture », dans Zola, *La Bête humaine*, Arles-Bruxelles, Actes Sud-Labor, « Babel », 1992.
7. P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 145. Voir, sur la question, tout le chapitre « La conquête de l'autonomie », p. 75-164.
8. Voir à ce propos J.-P. Bertrand, M. Biron, J. Dubois, J. Paque, *Le Roman décadent. D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.