

La lecture bourdivine de *L'Idiot de la famille* de Sartre

1. Introduction

Dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Pierre Bourdieu s'en prend à quelques positions sartriennes, émises par le philosophe existentialiste notamment dans son étude de *Madame Bovary*, publiée de manière posthume dans le troisième tome de la nouvelle édition revue et complétée de *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857* (1971-1972/1988), la grande monographie de Jean-Paul Sartre sur la vie et l'œuvre du romancier Gustave Flaubert. Mon propos dans les lignes qui suivent est de commenter et analyser le débat sur l'œuvre romanesque flaubertienne que mènent ces deux grands intellectuels, l'un, celui qui attaque, à partir d'une analyse du roman flaubertien *L'Éducation sentimentale* notamment, l'autre, par ses réflexions sur la relation de Flaubert au langage et sur les contextes historique et biographique du romancier, réflexions faites en vue d'expliquer comment on devient l'auteur de *Madame Bovary*.

En premier lieu, Bourdieu se réfère à un article sur Flaubert publié par Sartre dans *Les Temps Modernes* en 1966 en préambule de *L'Idiot de la famille*¹, mais en gros le sociologue vise la totalité des positions principales de la monographie sartrienne. L'agressivité bourdivine envers son prédécesseur au sommet de la hiérarchie intellectuelle française n'empêche pas une forme de dialogue ; leur

1 Jean-Paul Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », *Les Temps Modernes* 240/1966, pp. 1921-1951 et 241/1966, pp. 2113-2153.

‘confrontation’ en sens unique à propos des significations esthétique et culturelle de l’œuvre flaubertienne n’a rien – ou presque – du paricide (ici post mortem) traditionnel dans le domaine du positionnement d’intellectuels français dominants. Toutefois, j’avancerai qu’une partie de la critique bourdivine reviendra en boomerang vers l’émetteur. *L’hubris* rhétorique du grand sociologue sera selon moi démasqué par ses propres paroles ; j’y reviendrai par un clin d’œil sans doute un peu impertinent dans ma conclusion.

*

En 1971, dans sa préface au premier tome de *L’Idiot de la famille*, Jean-Paul Sartre précise que son sujet est plus l’illustration et l’application d’une méthode qu’une tentative d’approfondir les connaissances d’un écrivain spécifique. L’étude sartrienne de la vie et l’œuvre de Gustave Flaubert jusqu’en 1857, l’année de la publication de *Madame Bovary (Mœurs de province)* en volume², représente en effet la suite de l’essai sartrien de 1957, « Existentialisme et marxisme », publié en 1960 sous le titre « Question de méthode » dans la *Critique de la raison dialectique*. En fait, Sartre n’a jamais caché qu’il considérait Gustave Flaubert comme le plus grand romancier de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Par conséquent, la fascination sartrienne pour l’œuvre romanesque flaubertienne est aussi celle du confrère inspiré.

Dans le manuscrit que Flaubert publia sous le double titre de *Madame Bovary (Mœurs de province)*, on peut selon Sartre reconnaître le projet fondamental du romancier normand. Ce projet est avant tout celui de se libérer des contraintes de la petite bourgeoisie dont Flaubert se sent prisonnier. Son écriture romanesque deviendra pour lui une négation de son statut de bourgeois, une sorte de solution objective des contradictions qui seraient intenable s’il n’y avait pas eu la négation rendue possible par l’écriture romanesque. Pourtant, pour Gustave Flaubert, l’écriture créatrice et fictionnelle répond à un besoin senti dès l’enfance, dès l’époque que Sartre appelle la ‘proto-

2 Le roman fut d’abord publié en feuilleton dans la *Revue de Paris*, en six livraisons entre octobre et décembre 1856.

histoire' de l'écrivain. Le petit Gustave, 'l'idiot' de l'illustre famille Flaubert, se trouvait enfermé dans une passivité qui le rendait incapable de décider, de juger par lui-même :

[Le petit Gustave] a reçu le langage non comme un ensemble structuré d'instruments qu'on assemble ou désassemble pour produire une signification, mais comme un interminable lieu commun [...]. Bien sûr que Gustave s'est péniblement changé : il a bien fallu qu'il apprenne à *juger*. Mais trop tard. Il est déjà tout enfoncé dans un monde où la Vérité c'est l'Autre. Quand il jugera, il cessera de *croire* mais sans arriver, pour autant, à créer une réciprocité : l'Autre perdra son autorité, voilà tout. En d'autres termes, il ne croit jamais tout à fait ce qu'il dit, ni ce qu'on lui dit. Mais il ne croit pas davantage le contraire : il est insincère en ce qui le concerne, et sceptique en ce qui concerne son interlocuteur. Faute d'intuition – c'est-à-dire d'un dévoilement pratique – il joue à juger. L'acte judiciaire est, chez lui, partiellement un geste: il ne choisit pas les mots mais, parmi les idées reçues, celles qui conviennent à la situation³.

Selon Sartre, l'emploi extensif de clichés, de lieux communs et de poncifs de toutes sortes ainsi que de bons mots, de régionalismes et de tics individuels font du romancier Gustave Flaubert, notamment dans *Madame Bovary (Mœurs de province)*, quelqu'un qui - de façon originale et créative - sait manipuler le langage tel qu'il se présente dans le discours rapporté des personnages romanesques, déjà lourd de connotations inhérentes. Pour Flaubert, le discours romanesque est le langage de l'Autre, aussi bien le discours rapporté que le récit du narrateur, d'où l'importance de la nouvelle technique d'écriture romanesque sinon inventée, au moins développée à un niveau extrêmement subtil par Flaubert, le style indirect libre, technique narrative sans appellation fixe ni définition linguistique jusqu'au début du vingtième siècle.

J'ai avancé ailleurs⁴ que Sartre, dans sa monographie flaubertienne notamment, fut un bakhtinien sans le savoir, ou du moins,

3 Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », pp. 2123-2124.

4 Helge Vidar Holm, *Mœurs de province. Essai d'analyse bakhtinienne de Madame Bovary*, Berne : Peter Lang SA, Éditions scientifiques internationales, 2011, pp.

sans le reconnaître. Dans la polémique lancée par Bourdieu contre *L'Idiot de la famille*, les positions 'bakhtiniennes' prises par Sartre dans son analyse des répercussions de la 'protohistoire' du romancier, sont particulièrement intéressantes. Le jeune Mikhaël Bakhtine, dans son essai « Auteur et héros dans le processus esthétique »⁵, souligne que toute œuvre d'art nécessite un regard du dehors, le regard d'un autre que l'*autor*, puisque le créateur ne peut pas tout seul voir son objet créé, notamment son 'héros', dans sa totalité, tout comme l'on ne peut se voir par derrière sans se servir de plusieurs miroirs. Le créateur a besoin de l'Autre afin de réaliser l'objet de l'art ; dans le discours romanesque, il a besoin du langage d'autrui. Les concepts de polyphonie romanesque et de dialogisme linguistique, que Bakhtine développera plus tard, dépendent fondamentalement de cette position originelle chez le jeune Bakhtine : sans prendre le langage d'autrui en compte constamment, un romancier ne pourra vraiment faire avancer son art et ainsi contribuer à développer le genre romanesque.

Dans un autre essai, « Du discours romanesque », Bakhtine précise que ce 'polylinguisme' est un trait inhérent à tout discours romanesque :

L'image du langage dans l'art littéraire doit, par son essence, être un hybride linguistique (intentionnel) ; il doit obligatoirement exister deux consciences linguistiques, celle qui est représentée et celle qui représente, appartenant à un système de langage différent. Car, s'il n'y avait pas cette seconde conscience représentante, cette seconde volonté de représentation, nous verrions non point une *image* du langage, mais un *échantillon* du langage d'autrui, authentique ou factice⁶.

201-235. Le présent article consiste en partie d'un développement à partir d'analyses faites dans cet ouvrage.

5 Texte d'archives 1920-1930, resté inachevé et non repris par l'auteur. Probablement rédigé au début des années 1920, cet essai important fut publié de façon posthume à Moscou en 1979 et en traduction française Mikhaël M. Bakhtine. *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984.

6 Mikhaël M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 176. C'est l'auteur qui souligne.

La tâche du romancier n'est point de reproduire du langage, mais de le manipuler *dans le champ sémiotique*, dirait Bourdieu. Et un romancier comme Flaubert arrive à nous présenter des lieux communs lourdement chargés de connotations, puisque, Sartre le précise, « les lieux communs sont des mots, en ce sens que nous les dépassons vers une pensée toujours neuve dans la mesure où nous les utilisons »⁷. Regardons encore ce que dit Bakhtine à ce propos :

Une autre forme d'introduction dans le roman, et d'organisation du polylinguisme, est utilisée dans chaque roman, sans exception : il s'agit des paroles des personnages. Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage. De plus, les paroles d'un personnage exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l'auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme. C'est pourquoi, même quand il n'y a ni humour, ni parodie, ni narrateur, ni auteur supposé, ni personnage-conteur, la diversité et la stratification du langage servent de base au style du roman. Même là où, au premier coup d'œil, le langage de l'auteur nous paraît unique et uniforme, lourd d'intentions directes et immédiates, nous découvrons, par-delà ce plan lisse, unilingue, une prose tridimensionnelle, profondément plurilinguistique, qui répond aux impératifs du style, et le définit. [...] Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur⁸.

Par le biais de Bakhtine, nous nous approchons donc d'un point essentiel dans la controverse entre Bourdieu et Sartre. Bien que le philosophe existentialiste conçoive le travail de l'intelligence comme un combat permanent pour dépasser les lieux communs et les plier à

7 Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », pp. 2123-2124.

8 Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp. 136 et 144.

l'intention originelle de la pensée, il reste attaché à une compréhension psycho-esthétique du rôle du langage d'autrui proche de celle exprimée par Bakhtine dans les citations ci-dessus.

En ce qui concerne leurs analyses et explications respectives de l'écriture romanesque flaubertienne, c'est notamment à propos du rôle de l'enfance et donc de l'environnement familial de Gustave que les deux chercheurs français sont en désaccord. Selon Sartre, le petit Gustave se trouvait sans cesse en état d'*estrangement* devant les mots, nous l'avons vu dans la citation ci-dessus de Sartre (la citation de la note 3 *supra*). Dire que le petit Gustave « ne choisit pas les mots mais, parmi les idées reçues, celles qui conviennent à la situation », revient dans ce contexte sartrien à avancer que le futur auteur de *Madame Bovary* – et du *Dictionnaire des idées reçues* – soit toute sa vie préoccupé par le langage de l'Autre. Sa manière de créer un univers de 'mœurs langagières'⁹ tout fait originale, entre autres en travaillant et retravaillant le texte de *Madame Bovary (Mœurs de province)* pendant six longues années, trouve donc son origine dans la 'protohistoire' du romancier normand.

*

Bien que Pierre Bourdieu ait maintes fois clairement reconnu sa grande admiration pour Sartre et sa dette envers lui¹⁰, il a souvent pris position contre certaines idées du philosophe. Dans *Les Règles de l'art*, c'est l'analyse socio-littéraire bourdivine de *L'Éducation sentimentale* qui constitue le fondement de l'attaque contre une partie des réflexions sartriennes sur les contextes historique et biographique de l'auteur de *Madame Bovary*. Nous avons indiqué *supra* une différence dans la compréhension de l'effet de la relation du romancier au langage d'autrui (au 'polylinguisme', pour parler comme Bakhtine), c'est-à-dire de la manière de reproduire du langage contre la « manipulation du langage dans le *champ sémiotique* ». Cependant, c'est en premier lieu la compréhension du *sujet* qui diffère fondamentalement chez les deux. Pour le sociologue, tout sujet est d'abord

9 Voir Holm, *Mœurs de province*, pp. 25-47.

10 Voir p.ex. Pierre Bourdieu, *La Noblesse d'État*, Paris : Éditions de Minuit, 1989, p. 302.

un sujet social, tandis que pour le philosophe, le sujet est à comprendre par rapport à une métaphysique de la liberté. En outre, l'approche philosophique de l'écrivain existentialiste est imprégnée d'une orientation esthétique-psychologique que l'on ne retrouve guère chez le sociologue, et qui fait que leurs points de départ diffèrent substantiellement. Afin de chercher la 'formule génératrice' de l'œuvre flaubertienne, chacun d'eux procède de sa propre manière. Pierre Bourdieu est formel :

Seule une analyse de la genèse du champ littéraire dans lequel s'est constitué le projet flaubertien peut conduire à une compréhension véritable et de la formule génératrice qui est au principe de l'œuvre et du travail grâce auquel Flaubert est parvenu à la *mettre en œuvre*, objectivant, dans le même mouvement, cette structure génératrice et la structure sociale dont elle est le produit. Flaubert, on le sait, a beaucoup contribué, avec d'autres, Baudelaire notamment, à la constitution du champ littéraire comme monde à part, soumis à ses propres lois¹¹.

À partir de ce constat, Bourdieu argumente comme suit :

Reconstruire le point de vue de Flaubert, c'est-à-dire le point de l'espace social à partir duquel s'est formée sa vision du monde, et cet espace social lui-même, c'est donner la possibilité réelle de se situer aux origines d'un monde dont le fonctionnement nous est devenu si familier que les régularités et les règles auxquelles il obéit nous échappent¹².

Comment retrouver l'espace social en question ? Pour ce faire, il faut selon Bourdieu étudier les situations culturelle et sociale parisiennes vers le milieu du XIX^e siècle et ensuite sous Napoléon III, où on n'a plus les sociétés savantes et les clubs de la société aristocratique qui caractérisaient le XVIII^e siècle et la Restauration. Les rapports entre les 'producteurs culturels' et les pouvoirs économiques et politiques avaient changé : il n'y avait pratiquement plus de dépendance directe à l'égard du commanditaire ou d'allégeance à un mécène ou à un

11 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 1992, pp. 75-76. C'est l'auteur qui souligne.

12 *Ibid.*, p. 76.

protecteur officiel des arts. C'est une 'subordination structurale' qui s'est imposée alors inégalement aux différents auteurs, selon leurs positions dans le champ littéraire.

D'une part, c'est le marché qui institua cette subordination, directement par les chiffres de ventes, ou indirectement par le biais de nouveaux postes offerts par le journalisme, l'édition et toutes les formes de littérature industrielle. Cependant, cette subordination se constitua également à travers certaines liaisons durables qui donnaient au mécénat de l'État une certaine orientation, notamment des liaisons qui se créèrent dans les salons où se réunissaient les écrivains et la haute société.

Outre le fait de rassembler par affinités les écrivains et les artistes et de leur faire rencontrer les puissants de la vie matérielle et politique de la société, les salons sont des lieux d'articulations entre les *champs*. Pour Bourdieu, la notion de 'champ' :

a permis d'échapper à l'alternative de l'interprétation interne et de l'explication externe, devant laquelle se trouvaient placées toutes les sciences des œuvres culturelles, histoire sociale et sociologie de la religion, du droit, de la science, de l'art ou de la littérature, en rappelant l'existence des microcosmes sociaux espaces séparés et autonomes, dans lesquels ces œuvres s'engendrent¹³.

Dans les salons, ceux qui sont les détenteurs du pouvoir politique et économique cherchent à s'approprier le pouvoir de consécration des artistes en vogue. De leur côté, les écrivains et les autres artistes y agissent en solliciteurs des gratifications matérielles ou symboliques administrées par l'État et le pouvoir économique. Voici comment se présente la situation autour de la publication de *Madame Bovary* pour le grand sociologue :

Cette imbrication profonde du champ littéraire et du champ politique se révèle au moment du procès de Flaubert, occasion de mobiliser un réseau de relations puissant, unissant écrivains, journalistes, hauts fonctionnaires, grands bourgeois acquis à l'Empire (son frère Achille notamment), membres de la cour, et

13 *Ibid.*, p. 254.

cela par-delà toutes les différences de goût et de style de vie. Cela dit, dans cette grande chaîne, il y a des exclus tout court : au premier rang, Baudelaire, proscrit de la cour et des salons des membres de la famille impériale, qui, à la différence de Flaubert, perd son procès, faute d'avoir voulu recourir à l'influence d'une famille de haute bourgeoisie, et qui sent le soufre parce qu'il a frayé avec la bohème, mais aussi les réalistes comme Duranty, plus tard Zola et son groupe¹⁴.

Le champ littéraire se constitue alors dans l'opposition à une société bourgeoise qui, à croire Bourdieu, « n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature¹⁵ ». L'échec de la révolution de 1848 et le coup d'État de Louis-Napoléon, suivis du règne peu favorable à l'expression artistique libre du Second Empire, ont clairement contribué à former la vision désenchantée du monde politique qui caractérise les avocats de l'idée de l'art pour l'art, idée en principe reconnue pour être celle de Flaubert ainsi que celle de Leconte de Lisle ou des frères Goncourt qui, eux, ne cessent d'insister sur l'idée que « l'artiste, l'homme de lettres, le savant, ne devraient jamais se mêler de politique, c'est l'orage qu'ils devraient laisser passer au-dessus d'eux¹⁶ ».

Le Second Empire passé et la Troisième République proclamée, Flaubert se plaint dans une lettre du 28 septembre 1871 à son ami Maxime Du Camp¹⁷ de la fausseté dominante de la société qu'ils ont connue ensemble : « Tout était faux, fausse armée, fausse politique, fausse littérature, faux crédit et même fausses courtisanes. » Thème auquel il reviendra souvent, entre autres dans une lettre à George Sand¹⁸ : « Et cette fausseté [...] s'appliquait surtout dans la manière de juger. On voulait une actrice mais comme bonne mère de famille. On

14 *Ibid.*, p. 81.

15 *Ibid.*, p. 90.

16 Enzo Caramaschi, *Réalisme et impressionnisme dans l'œuvre des frères Goncourt*, Paris : Nizet, p. 96 (cité d'après Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 92).

17 Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. VI, p. 161 (note de Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 91).

18 Gustave Flaubert, 29 avril 1871, *Correspondance*, t. VI, pp. 229-230 (note de Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 91).

demandait à l'art d'être moral, à la philosophie d'être claire, au vice d'être décent, à la science de se ranger à la portée du peuple¹⁹. »

Voilà des exemples du dégoût et du mépris profonds qu'exprime Flaubert vis-à-vis de cette société vulgaire de parvenus sans culture, de façon directe dans sa correspondance et, indirectement, à travers son œuvre romanesque. Pourtant, dit Bourdieu, si les conditions économiques et politiques renforcent l'inclination à l'indépendance des écrivains, c'est à partir de leurs positions bien particulières dans le microcosme littéraire, qu'ils pourront affirmer leur idéologie esthétique d'autonomie²⁰. De plus, l'indignation morale chez des écrivains comme Baudelaire et Flaubert contre toute soumission aux pouvoirs ou au marché les auraient menés vers une rupture à la fois éthique et esthétique²¹.

La situation idéologique complexe de romancier bourgeois, Flaubert en témoigne clairement par son refus net et clair d'appartenir à sa propre classe sociale : la bourgeoisie. Nous l'avons vu, il s'agit d'un mépris total, voire d'une haine viscérale vis-à-vis de la bourgeoisie. Il faut cependant comprendre et interpréter ces réactions à plusieurs niveaux ; il a en lui la répulsion caractéristique de l'intellectuel et de l'artiste pour la vulgarité et le matérialisme de son époque, ce qui l'amène à adopter la position d'avocat des idées de l'art pour l'art. Il y a aussi les aspects de la nouvelle situation idéologique dont parle Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture* :

Or, les années situées alentour 1850 amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux : le renversement de la démographie européenne ; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne ; la sécession (consommée par les journées de juin 48) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme. Ces conjonctures jettent la bourgeoisie dans une situation historique nouvelle. Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la

19 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 91.

20 *Ibid.*, p. 145

21 *Ibid.*, p. 93

mesure de l'universel, le remplissant sans contestation ; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus comme une idéologie parmi d'autres possibles ; l'universel lui échappe, elle ne peut se dépasser qu'en se condamnant ; l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la littérature.

C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. Chacune désormais, la travaillée, la populiste, la neutre, la parlée, se veut l'acte initial par lequel l'écrivain assume ou abhorre sa condition bourgeoise²².

Pourtant, bien que pertinente, l'analyse idéologique avancée par Barthes n'explique qu'en partie « comment on devient l'auteur de *Madame Bovary* », pour citer encore la formule sartrienne. Tout comme Pierre Bourdieu, Jean-Paul Sartre s'intéresse au 'conditionnement social' de Flaubert, mais les deux intellectuels français se distinguent assez clairement l'un de l'autre quand il s'agit de la motivation idéologique qui sous-tend cet intérêt. Pour Sartre, la classe sociale de la famille du petit Gustave et l'éducation que l'enfant reçoit au sein de sa famille, sont des facteurs décisifs dans l'analyse dialectique qu'il nous présente du conditionnement du futur romancier, tandis que Bourdieu cherche à dévoiler l'espace social conditionnant le milieu décrit par Flaubert. Et l'orientation esthétique sartrienne le mène à chercher une explication de la 'formule génératrice' qui est la fois biographique et phénoménologique ; c'est l'*étrangeté* devant les mots d'autrui du petit Gustave qui ne cessera d'influer l'œuvre du futur auteur du *Dictionnaire des idées reçues*. La fascination des mots d'autrui, notamment des lieux communs, et l'incomparable talent de les manipuler pour en faire des œuvres d'art originales, ont contribué à faire de Flaubert un des plus grands romanciers de tout temps. Cet aspect de 'la formule génératrice' de l'œuvre flaubertienne n'est point pris en considération par Pierre Bourdieu, bien qu'il s'interroge lon-

22 Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 1953, p. 7.

guement sur la formule programmatique de l'auteur de *Madame Bovary* (*Mœurs de province*) : « Bien écrire le médiocre »²³.

‘Bien écrire le médiocre’ [...] : cette formule en forme d’oxymore concentre et condense tout son programme esthétique. Elle donne une juste idée de la situation quasi impossible dans laquelle il s’est placé en essayant de concilier des contraires, c’est-à-dire des exigences et des expériences ordinairement associées à des régions opposées de l’espace social et du champ littéraire, donc socio-logiquement inconciliables²⁴.

Dans *L'Éducation sentimentale*, qui est donc le roman analysé par Bourdieu dans son étude du champ littéraire autour de l’œuvre flaubertienne, c’est le milieu artistique et culturel de la capitale française qui est mis en scène. L’approche bourdivine de l’espace social flaubertien se base sur la quête et l’appropriation du ‘capital symbolique’ dans le marché des biens culturels. Ce qui donne à l’œuvre d’art littéraire sa valeur n’est pas en premier lieu le travail de l’artiste producteur, au contraire, c’est le champ social dans lequel se trouve l’artiste, qui attribue à l’œuvre d’art son rôle de *fétiche*, valorisé selon des critères reconnus par les membres significatifs de l’institution littéraire.

Dans le cas flaubertien, cette appropriation est insolite dans la mesure où elle met le romancier dans une position de quasi-isolement intellectuel, car la démarche artistique de l’auteur de *Madame Bovary* annonce une véritable mise en question des formes de pensée en vigueur, et elle aurait comme conséquence « la solitude absolue qu’implique la transgression des limites du pensable »²⁵, dit Bourdieu, qui poursuit ainsi :

Cette pensée ainsi devenue à elle-même sa propre mesure ne peut en effet attendre d’esprits structurés selon les catégories mêmes qu’elle met en question qu’ils puissent penser cet impen-

23 Dans une lettre à Louise Colet du 13 septembre 1853, Flaubert pose la question de la façon suivante : « Mais comment faire du dialogue trivial qui soit bien écrit ? ». Cette préoccupation revient sans cesse dans la correspondance du romancier pendant la longue rédaction de *Madame Bovary*, son premier roman publié.

24 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 140.

25 *Ibid.*, p. 143.

sable comme il se pense. De fait, il est remarquable que les jugements de la critique, appliquant aux œuvres les principes de division qu'elles mettent en faillite, défont la combinaison inconcevable des contraires, la réduisant à l'un ou l'autre des termes opposés²⁶.

L'exposition implacable des idées toutes faites et des clichés langagiers contenus et dévoilés dans *Madame Bovary (Mœurs de province)* attaque aussi bien la pensée dominante et « politiquement correcte » de son époque que celle qui chercherait à comprendre et évaluer les nouvelles tendances littéraires. À en croire Bourdieu, il n'était pas vraiment question d'avoir *le style* ou non, de « tenir la plume comme d'autres le scalpel »²⁷, pour citer une fameuse formule du grand critique de l'époque de Flaubert, Sainte-Beuve. Afin d'être le plus vrai possible tout en renonçant à « l'élément édificateur de l'art »²⁸, il fallait faire « ce qui définit en propre la littérature » à propos d'une matière jusqu'à ce moment-là pratiquement inexploitée. Voici ce qu'en dit Bourdieu :

Le programme qui s'annonçait dans la formule 'bien écrire le médiocre' se déploie ici dans sa vérité : il ne s'agit de rien de moins que d'*écrire* le réel (et non de le décrire, de l'imiter, de le laisser en quelque sorte se produire lui-même, représentation naturelle de la nature) ; c'est-à-dire de faire ce qui définit en propre la littérature, mais à propos du réel le plus platement réel, le plus ordinaire, le plus quelconque qui, par opposition à l'idéal, n'est pas fait pour être écrit²⁹.

L'influence idéologique de Flaubert sur le marché symbolique de son entourage passe avant tout par un débat esthétique parfois exaspérant pour le romancier ; lorsque Flaubert s'installe à Croisset pour s'y consacrer entièrement à son art, il le fait après avoir surmonté de grandes résistances, personnelles et également dans son milieu intel-

26 *Ibid.*

27 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Tome treizième, Paris : Librairie Garnier Frères, 1926, pp. 362-363.

28 L'expression est de Sainte-Beuve.

29 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 143.

lectuel. Néanmoins, selon Bourdieu, Flaubert n'hésite guère à prendre complètement en charge les contradictions de l'univers littéraire dans lequel il est inscrit. Il faut donc essayer d'imaginer l'entreprise flaubertienne dans un contexte historique qui ne serait pas encore devenu le sien, afin de bien discerner sa dimension radicale :

L'originalité de son entreprise ne se dégage vraiment que si, au lieu d'en faire une anticipation inspirée mais inachevée de telle ou telle position du champ actuel [...], on la réinsère dans l'espace historiquement constitué à l'intérieur duquel elle s'est construite ; si, autrement dit, prenant le point de vue d'un Flaubert qui n'était pas encore Flaubert, on essaie de découvrir ce que le jeune Flaubert a dû et voulu faire dans un monde artistique qui n'était pas encore transformé par ce qu'il a fait comme celui auquel nous le référons tacitement en le traitant en 'précurseur'³⁰.

Donc, tout en donnant l'impression d'être 'du milieu', Flaubert est irréductiblement au-delà : son intégration se fait par un dépassement qui le met en demeure d'incarner les tensions et les questions les plus importantes posées dans ce champ. En fait, dans son analyse sociologique du rôle intellectuel et culturel de Gustave Flaubert, et notamment du champ social qui 'produit' la valeur symbolique représentée par l'œuvre d'art, Bourdieu fait apparaître un mouvement dynamique qui me paraît extrêmement pertinent pour expliquer, autrement que ne le fait Sartre, comment le jeune Gustave est devenu l'auteur de *Madame Bovary*. De plus, le projet bourdivin ne s'arrête pas du tout là ; le but du sociologue est avant tout de montrer comment quelques acteurs centraux, Flaubert et Baudelaire notamment, ont réussi à obtenir un pouvoir symbolique pour les écrivains qui les a rendus pratiquement indépendants des pouvoirs économiques et institutionnels en tant que juges suprêmes de la définition de ce que constitue la qualité littéraire des œuvres contemporaines.

L'époque qui suit les procès judiciaires de *Madame Bovary* et des *Fleurs du Mal* en 1857 est caractérisée par Bourdieu comme une « phase héroïque »³¹ de la conquête de l'autonomie des écrivains.

³⁰ *Ibid.*, p. 145.

³¹ *Ibid.*, p. 93.

Cette époque sera celle où la résistance permanente de ces deux auteurs de chefs-d'œuvre incriminés, face aux pressions du marché et à la soumission des pouvoirs établis, conduira à l'affirmation progressive d'une vraie autonomie. L'originalité esthétique est un critère incontournable dans la marche vers *la distinction* dans le champ symbolique, mais dans tous les cas importants – celui de Baudelaire est le plus évident – elle implique aussi une rupture éthique. Afin de mettre en évidence le rôle du sujet en tant qu'agent de telles ruptures grâce aux capacités inventives et créatrices de celui-ci, Bourdieu (1992) revient à sa notion d'*habitus*, laquelle, à l'époque où elle fut lancée³² en 1970, lui « permettait de rompre avec le paradigme structuraliste sans retomber dans la vieille philosophie du sujet ou de la conscience »³³. Le sociologue souligne que son emploi du terme 'habitus' a des analogies avec la notion de *generative grammar* du linguiste Noam Chomsky ; dans les deux cas le sujet crée à partir d'un fondement de 'capital' acquis, que ce 'capital' soit linguistique ou culturel :

Proche sur ce point de Chomsky qui proposait, au même moment, la notion de *generative grammar*, je voulais mettre en évidence les capacités actives, inventives, 'créatrices', de l'*habitus* et de l'agent [...]. Mais j'entendais marquer que ce pouvoir générateur n'est pas celui d'une nature ou d'une raison universelle, comme chez Chomsky : l'*habitus*, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital³⁴.

Quand Bourdieu explique sa position par rapport au structuralisme dominant des années soixante, on voit bien combien il est proche de celui qu'il ne cesse de critiquer dans *Les règles de l'art*, Jean-Paul Sartre. La citation suivante aurait d'ailleurs très bien pu être de son premier maître et grand prédécesseur dans le champ intellectuel français, c'est-à-dire du 'pape de l'existentialisme' lui-même :

32 Dans Erwin Panofsky, *Architecture gothique et Pensée scolastique*, précédé de *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, traduction française et postface de Pierre Bourdieu, Minuit : Paris, 1970, pp. 133-167.

33 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 251.

34 *Ibid.*, p. 252.

Je voulais réagir contre le structuralisme et son étrange philosophie de l'action, qui, implicite dans la notion lévi-straussienne de l'inconscient et ouvertement déclarée chez les althussériens, faisait disparaître l'agent en le réduisant au rôle de support ou porteur (*Träger*) de la structure³⁵.

En dépit de leurs points de départ et de leurs références théoriques différents, notamment en ce qui concerne la méthodologie, il y a clairement des orientations qui sont communes aux deux approches de l'œuvre flaubertienne. De plus, on retrouve les idées du philosophe phénoménologue et existentialiste à la fois dans la critique de Bourdieu du structuralisme et dans les préoccupations du sociologue de la création littéraire par l'agent qui « se temporalise dans l'acte même par lequel il transcende le présent immédiat vers l'avenir impliqué dans le passé dont son habitus est le produit »³⁶, ainsi que dans cette nouvelle définition de 1992 de la notion introduite avec le succès qu'on connaît en 1970 :

Bref, l'habitus est le principe de la structuration sociale de l'existence temporelle, de toutes les anticipations et les présuppositions à travers lesquelles nous construisons pratiquement le sens du monde, c'est-à-dire sa signification. Mais aussi, inséparablement, son orientation vers l'*à-venir*³⁷.

Par conséquent, on s'étonne de l'hostilité avec laquelle Bourdieu se lance dans une critique peu nuancée de l'étude sartrienne des conditions qui formèrent l'auteur de *Madame Bovary*. Regardons de près le chapitre appelé « Le 'projet originel', mythe fondateur » de la partie « Question de méthode » (référence on ne peut plus claire à Sartre) de l'ouvrage bourdivin de 1992. Selon le sociologue,

c'est avec sa théorie du 'projet originel' que Sartre porte au jour un des présupposés fondamentaux de l'analyse littéraire sous toutes ses formes [...]. À la faveur de l'illusion rétrospective qui

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*, p. 450.

37 *Ibid.*

porte à constituer les événements ultimes en fins des expériences ou des conduites initiales [...], on admet tacitement que la vie, organisée comme une histoire, se déroule depuis une origine, entendue à la fois comme point de départ mais aussi comme cause première, ou, mieux, principe générateur, jusqu'à un terme qui est aussi un but. C'est cette philosophie tacite que Sartre porte à l'état explicite, en mettant au principe de toute l'existence, avec le 'projet originel', la conscience explicite des déterminations impliquées dans une position sociale³⁸.

On a du mal à croire ses yeux : quelle malheureuse et fautive 'présentation' des positions de celui qui, dans *Les Mots* (1964), constatait que, chez lui, l'illusion rétrospective était « en miettes »³⁹ et qui déjà en 1938, dans *La Nausée*, savait ironiquement toute croyance banale en l'idée que la vie soit « organisée comme une histoire » et se déroulerait comme le prétend Bourdieu dans cette citation ! Voici ce que dit Sartre en 1938 :

Mais quand on raconte la vie, tout change ; seulement c'est un changement que personne ne remarque : la preuve c'est qu'on parle d'histoires *vraies*. Les événements se produisent dans un sens et nous les racontons en sens inverse. On a l'air de débiter par le commencement [...]. Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé. Elle est là, invisible et présente, c'est elle qui donne à ces quelques mots la pompe et la valeur d'un commencement⁴⁰.

Donc, ce romancier, philosophe et autobiographe serait capable, par inadvertance ou par manque de cohérence dans ses travaux, de porter une « philosophie tacite » de l'histoire d'une vie à l'état explicite, dans l'œuvre qui l'a préoccupé les dernières quinze années – sinon plus – de sa carrière d'écrivain. L'argumentation bourdivine est loin d'être convaincante ; elle n'est guère étayée par des exemples de *L'Idiot de la famille*, si ce n'est par un seul, d'ailleurs tiré d'un avant-projet de la monographie, publié dans *Les Temps modernes* en 1966,

38 *Ibid.*, pp. 263-264.

39 Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris : Gallimard, 1964, p. 210.

40 Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris : Gallimard, 1938, Éd. Folio, 1972, p. 65. C'est l'auteur qui souligne.

cinq ans avant le lancement des deux premiers tomes de la monographie. Il s'agit d'un exemple où le philosophe parle de l'expérience flaubertienne à partir de 1837 et dans les années 1840, où Gustave éprouve, « en lui et hors de lui, la bourgeoisie comme sa classe d'origine »⁴¹.

Bien que Bourdieu reconnaisse que « Sartre est de ceux qui, selon la formule de Luther, 'pêchent bravement' »⁴², il met sans trop hésiter dans un même sac de 'doxa littéraire' aussi bien les manuels universitaires traditionnels d'histoire littéraire ('l'homme et l'œuvre' à la Lanson) que les explications structuralistes d'un seul texte (par exemple l'analyse de Jakobson et Lévi-Strauss des « Chats » de Baudelaire) et les monographies de l'œuvre d'un seul auteur « visant à rendre raison d'une œuvre à partir de variables psychologiques attachées à un auteur singulier », pour déclarer que tous « se condamnent à laisser échapper l'essentiel »⁴³. Les spécificités ('bakhtiniennes' selon moi) de l'analyse esthétique-psychologique sartrienne de la relation de Flaubert à la langue et à l'écriture romanesque ne sont point prises en compte. Regardons comment le sociologue, de manière polémique, présente ses fondements d'une science des œuvres culturelles et de leurs auteurs :

La représentation charismatique de l'écrivain comme 'créateur' conduit à mettre entre parenthèses tout ce qui se trouve inscrit dans la position de l'auteur au sein du champ de productions et dans la trajectoire sociale qui l'y a conduit : d'une part la genèse et la structure de l'espace social tout à fait spécifique dans lequel le 'créateur' est inséré, et constitué comme tel, et où son 'projet créateur' lui-même s'est formé ; d'autre part la genèse des dispositions à la fois génériques et spécifiques, communes et singulières, qu'il a importées dans cette position. C'est à condition de soumettre à une telle objectivation sans complaisance l'auteur et l'œuvre étudiés (et, du même coup, l'auteur de l'objectivation), et de répudier tous les vestiges de narcissisme qui lient l'analyseur à l'analysé, limitant la portée de l'analyse, que l'on

41 Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », p. 264.

42 Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 268

43 *Ibid.*, p. 268.

pourra fonder une science des œuvres culturelles et de leurs auteurs⁴⁴.

*

Lorsque Sartre dit, en 1966 qu'il lui faut « à présent retracer le mouvement de cette *découverte*, si grosse de conséquences »⁴⁵, Bourdieu rétorque, à mon avis en transformant à son gré la portée de l'énoncé sartrien, que la démarche en question chez Sartre « exprime cette philosophie de la biographie qui fait de la vie une succession d'événements en définitive apparente puisque tout entière contenue en puissance dans la crise qui lui sert de point de départ⁴⁶ ».

Sans insister davantage sur le côté polémique de la lecture du maître sociologue de *L'Idiot de la famille* et d'autres travaux sartriens précurseurs de cette monographie hors normes, je me permets d'avancer que cette inclination manifeste chez Bourdieu au 'parricide intellectuel' a un effet d'*hubris* en forme de boomerang : dans le désir d'omnipotence qu'il attribue à son prédécesseur, il n'arrive pas à reconnaître son propre désir analogue. Par la citation ci-dessous, Pierre Bourdieu lance un boomerang rhétorique qui me fait risquer de terminer par un clin d'œil irrespectueux ce petit tour d'horizon d'un 'dialogue en forme de monologue' entre deux flaubertiens hors pair :

L'illusion de la toute-puissance d'une pensée capable d'être à elle-même son seul fondement participe sans doute de la même disposition que l'ambition de la domination sans partage sur le champ intellectuel. Et la réalisation de ce désir d'omnipotence et d'ubiquité qui définit l'intellectuel total, capable de triompher dans tous les genres et dans ce genre suprême qu'est la critique philosophique des autres genres, ne peut que favoriser l'épanouissement de l'*hubris du penseur absolu*⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 269.

⁴⁵ Sartre, « La Conscience de classe chez Flaubert », p. 1921, cité d'après Bourdieu (*Les règles de l'art*, p. 264) qui souligne *découverte*. Il s'agit de l'expérience du jeune Gustave de la bourgeoisie comme sa classe d'origine.

⁴⁶ Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 264

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 267-268. C'est l'auteur qui souligne.

L'« *hubris du penseur absolu* » et cette « illusion de la toute-puissance d'une pensée capable d'être à elle-même son seul fondement » constituent à mon avis un solide boomerang rhétorique lancé par Pierre Bourdieu vers son ancien maître, Jean-Paul Sartre. Pourtant, comme la cible est manquée, le boomerang revient en retour vers son émetteur pour être reçu par celui-ci en plein *hubris* intellectuel.

ÚTDRATTUR

**Lestur Bourdieus á verki Sartres,
*L'Idiot de la famille***

Í riti sínu *Les règles de l'art* frá 1992 um tilurð og uppbyggingu bókmenntasviðsins (*le champ littéraire*) gerir Pierre Bourdieu sér far um að gagnrýna hugmyndir sem Jean-Paul Sartre setti fram í bókinni *L'Idiot de la famille* (1971–1972/1988) um ævi og verk Gustave Flauberts. Enda þótt Bourdieu gangist við að hafa þegið hugmyndir frá Sartre tekur hann ekki til greina heimspekilega greiningu Sartres á sambandi Flauberts við tungumálið, sérstaklega við klisjur í tali og tungumál Hins. Þessi hluti af greiningu Sartres á sér að mínu mati áhugaverðar hliðstæður í sumum eldri verkum rússneska heimspekingsins Mikhael Bakhtins. Bourdieu setur einnig fram almenna gagnrýni á hugsun Sartres og hann ræðst til atlögu við stöðu Sartres sem „allsherjar“ menntamanns sem drottnaði yfir öllum þeim sviðum sem mynda *le champ intellectuel*. Þetta eru umdeildar skoðanir sem að mínu mati missa marks. Ásakanir Bourdieus urðu því á vissan hátt að mælskubragði sem kom honum sjálfum í koll, rétt eins og bjúgverpill sem leitar til baka til þess sem varpaði honum; ásakanirnar hæfðu þannig hans eigið ofdramb fremur en ofdramb þess sem þær beindust gegn.

Lykilorð: Bourdieu, Sartre, Flaubert, bókmenntasvið, félagsfræði skáld-sögunnar

ABSTRACT

Bourdieu's Reading of Sartre's *The Family Idiot*

In his study from 1992 on the genesis and the structure of the literary field (“le champ littéraire”), *The Rules of Art*, Pierre Bourdieu makes a point of criticizing some ideas put forward by Jean-Paul Sartre in his monograph treating the life and work of Gustave Flaubert, *The Family Idiot* (1971-1972/1988). Although Bourdieu acknowledges his intellectual heritage from Sartre, he fails to take into account Sartre's philosophical analysis of Flaubert's relation to language, especially to speech clichés and to the Other's language. This part of Sartre's analysis has interesting parallels to some of the early works of the Russian philosopher, Mikhaël Bakhtin. Bourdieu also puts forward some general, critical views on Sartre's thinking, and he attacks Sartre's position as a ‘total’ intellectual, dominating all the various fields composing “le champ intellectuel”, polemic views which fail to hit their target. Bourdieu's allegations become thus a sort of rhetoric boomerang, finding their way back to the sender of the boomerang, recoiling on their author and hitting his own *hubris* more accurately than they affect the alleged *hubris* of the target person.

Keywords: Bourdieu, Sartre, Flaubert, literary field, sociological theory of the novel