

| PHILOSOPHIE | DOSSIER N° 7 – L'ART | EXPLIQUER, DISSERTER |
|---------------|----------------------|----------------------|
| A RENDRE LE : | | |

CONSIGNES :

1. Le **but de ce septième devoir** est de continuer à s'entraîner à expliquer des textes et à construire des démonstrations.
2. La **présentation** doit être soignée ; l'**expression** doit être correcte (attention à la syntaxe et à l'orthographe).
3. Ce devoir est à réaliser en **groupe**.
4. Chaque groupe rend **un dossier** sur lequel figurent les noms et prénoms de ses membres et l'indication de leur classe.
5. **Aucun retard** n'est accepté dans la restitution des copies à la correction. **Présence obligatoire** à l'oral.

CRITERES D'EVALUATION DES DEVOIRS DE PHILOSOPHIE

Il n'y a pas de barème pour l'épreuve de philosophie, mais ses exigences peuvent être résumées en quatre points principaux :

PRESENTATION EXPRESSION DEMONSTRATION CULTURE

PRESENTATION : la copie doit être claire, lisible, propre, et assez longue pour attester de l'investissement du candidat.

EXPRESSION : la qualité du français est un élément d'appréciation fondamental. Veillez à la correction orthographique, syntaxique, stylistique de votre propos. Veillez à relire très soigneusement votre copie avant de la remettre à la correction.

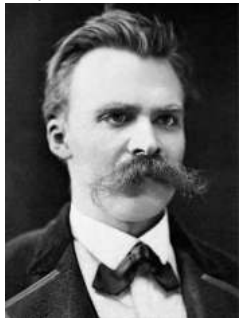
DEMONSTRATION : le plan de votre développement doit compter trois parties. L'ordre méthodique de la démonstration doit être respecté. En fonction des conseils de construction méthodique qui vous ont été donnés, veillez à réaliser une démonstration rhétorique en bonne et due forme.

CULTURE : Vous devez montrer votre culture philosophique et votre culture générale. Faites référence aux philosophes et aux œuvres philosophiques que vous connaissez, en évitant les arguments d'autorité et le catalogue historique. Utilisez des références littéraires, historiques, mythologiques, artistiques qui peuvent enrichir votre propos, et prouver votre connaissance des éléments essentiels de la culture générale.

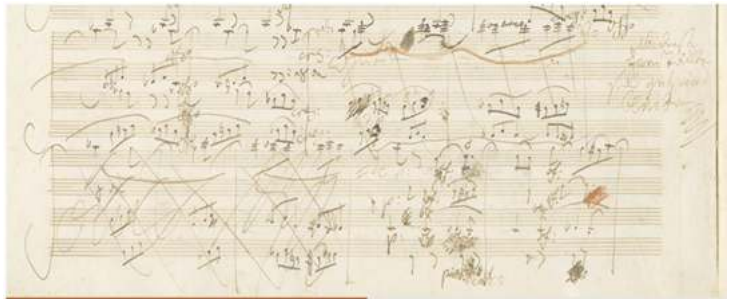


Exercice 1 : Qu'est-ce qu'un artiste ?

« Les artistes ont quelque intérêt à ce que l'on croie à leurs intuitions subites, à leurs prétendues inspirations ; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie tombaient du ciel tel un rayon de la grâce. En vérité, l'imagination du bon artiste ou penseur, ne cesse pas de produire, du bon, du médiocre et du mauvais, mais



son *jugement*, extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine ; on voit ainsi aujourd'hui, par les *Carnets* de Beethoven, qu'il a composé ses plus magnifiques mélodies petit à petit, les tirant pour ainsi dire d'esquisses multiples. Quant à celui qui est moins sévère dans son choix et s'en remet volontiers à sa mémoire reproductrice, il pourra le cas échéant devenir un grand improvisateur mais c'est un bas niveau que celui de l'improvisation artistique au regard de l'idée choisie avec peine et sérieux pour une œuvre. Tous les grands hommes étaient de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer, mais aussi de rejeter, de trier, de remanier, d'arranger. »



Nietzsche, *Humain, trop humain*, § 155 « Croyance à l'inspiration »

Questions :

1. Dégagez la thèse de ce texte et les étapes de son argumentation.
2. Déterminez et justifiez la thèse à laquelle s'oppose Nietzsche dans ce texte.
3. Expliquez l'expression « *comme un rayon de la grâce* ».
4. Expliquez la différence entre reproduire et improviser.
5. Expliquez et justifiez : « *Tous les grands hommes sont de grands travailleurs.* »

Exercice 2 : L'art est-il un luxe ?

1. Quels sont les quatre sens principaux du mot « luxe » ? Vous pouvez, pour vous aider, consulter le CNRTL (<http://www.cnrtl.fr/>).
2. Donnez trois exemples différents d'« objets de luxe » pour illustrer chacun des sens retenus.
3. Proposez le plan d'un développement en trois parties qui réponde à cette question : **l'art est-il un luxe ?** Inutile de rédiger ce développement : indiquez seulement clairement les trois thèses soutenues et précisez trois arguments soutenant chacune d'entre elles (soit l'équivalent de trois sous-parties).

Exercice 3 : Lecture de *L'Assommoir*

Gervaise Macquart, fille d'Antoine Macquart, a quitté Plassans et la Provence, avec son amant Auguste Lantier (ouvrier tanneur puis chapelier) et ses deux bâtards, Claude et Etienne, pour tenter sa chance à Paris. Mais Lantier abandonne la jeune femme pour Adèle, une brunisseuse en chambre. Après un combat homérique qui l'oppose à Virginie, la sœur d'Adèle, au beau milieu du lavoir, Gervaise se retrouve seule à l'hôtel Boncœur, un garni sordide de Montmartre. Cependant, pressée par son voisin Coupeau, un ouvrier zingueur, d'accepter la vie commune, elle consent au mariage. Mais Mme Lorilleux, la sœur de Coupeau, réprouve cette union et fait un accueil glacé à Gervaise. La noce se déroule sous de funestes auspices : il pleut. Pour tromper l'ennui, on se réfugie au Louvre, sous la conduite de M. Madinier, un ancien ouvrier devenu patron. Déplacés au milieu des ors et des chefs-d'œuvre qu'ils ne comprennent pas, les forgerons, les blanchisseuses et les concierges errent lamentablement dans le labyrinthe des salles, ponctuant leur visite de commentaires naïfs ou égrillards qui offensent jusqu'aux gardiens.

Après un repas minable au Moulin d'Argent, les noceurs se séparent, furieux d'avoir dû payer des suppléments, et ce mariage bâclé laisse à Gervaise le goût amer de l'échec. Cependant le ménage est uni. Travailleurs, les deux jeunes gens gagnent une petite aisance et peuvent s'installer dans leurs meubles, rue Neuve-de-la-Goutte-d'Or, tout près de chez Goujet, un jeune forgeron qui vit avec sa mère. Bientôt, naît une petite fille, Nana. Mais Coupeau, jusqu'alors bon mari et bon père, tombe d'un toit et voilà l'ouvrier zingueur gâté par l'oisiveté forcée à laquelle le contraint son accident.

Gervaise, qui a dépensé toutes ses économies pour éviter l'hôpital à son homme, désespère d'ouvrir la boutique de blanchisseuse de fin dont elle rêvait. Mais le forgeron Goujet, secrètement amoureux d'elle, lui prête cinq cents francs qui lui permettent de s'installer au rez-de-chaussée de la grande maison de la rue de la Goutte-d'or, avec trois ouvrières.

Voulant prendre sa revanche sur ses pauvres nocces où les Lorilleux l'ont humiliée, elle s'endette pour les régaler d'un formidable gueuleton. Mais la fête qui consacre son triomphe marque le début de sa chute. Depuis des semaines en effet, Virginie, qui a fait mine de se réconcilier avec elle, l'entretient de Lantier. Quand le chapelier fait irruption dans la boutique où l'on a dressé la table, Gervaise est déjà prête à céder à ses anciennes amours.

Bientôt Coupeau, aveugle ou complaisant, installe Lantier dans la blanchisserie et Gervaise, écœurée par l'ivrognerie de son mari, redevient la maîtresse du chapelier. De plus en plus gourmande et paresseuse, ruinée par ses deux hommes oisifs, elle cède son bail à Virginie et rejoint le coin des pouilleux, au sixième étage.

Rejetée de tous, elle sombre à son tour dans la boisson tandis que Nana, d'abord apprentie fleuriste, quitte le bouge familial et devient fille de joie. Gervaise tombe alors dans l'hébétéude épouvantable de l'absinthe : après avoir assisté à la mort de Coupeau, victime d'une crise de *delirium tremens*, elle sombre peu à peu dans la folie et meurt de faim et de misère.



Après avoir lu le chapitre III de *L'Assommoir*, répondez aux questions qui le suivent.



« On s'était engagé dans la rue de Cléry. Ensuite, on prit la rue du Mail. Sur la place des Victoires, il y eut un arrêt. La mariée avait le cordon de son soulier gauche dénoué ; et, comme elle le rattachait, au pied de la statue de Louis XIV, les couples se serrèrent derrière elle, attendant, plaisantant sur le bout de mollet qu'elle montrait. Enfin, après avoir descendu la rue Croix-des-Petits-Champs, on arriva au Louvre. M. Madinier, poliment, demanda à prendre la tête du cortège.

C'était très grand, on pouvait se perdre ; et lui, d'ailleurs, connaissait les beaux endroits, parce qu'il était souvent venu avec un artiste, un garçon bien intelligent, auquel une grande maison de cartonnage achetait des dessins, pour les mettre sur des boîtes. En bas, quand la noce se fut engagée dans le musée assyrien, elle eut un petit frisson. Fichtre ! il ne faisait pas chaud ; la salle aurait fait une fameuse cave. Et, lentement les couples avançaient, le menton levé, les paupières battantes, entre les colosses de pierre, les

dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures de mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées. Ils trouvaient tout ça très vilain. On travaillait joliment mieux la pierre au jour d'aujourd'hui. Une inscription en caractères phéniciens les stupéfia. Ce n'était pas possible, personne n'avait jamais lu ce grimoire. Mais M. Madinier, déjà sur le premier palier avec madame Lorilleux, les appelait, criant sous les voûtes :

— Venez donc. Ce n'est rien, ces machines... C'est au premier qu'il faut voir.

La nudité sévère de l'escalier les rendit graves. Un huissier superbe, en gilet rouge, la livrée galonnée d'or, qui semblait les attendre sur le palier, redoubla leur émotion. Ce fut avec un grand respect, marchant le plus doucement possible, qu'ils entrèrent dans la galerie française.

Alors, sans s'arrêter, les yeux emplis de l'or des cadres, ils suivirent l'enfilade des petits salons, regardant passer les images, trop nombreuses pour être bien vues. Il aurait fallu une heure devant chacune, si l'on avait voulu comprendre. Que de tableaux, sacrédieu ! ça ne finissait pas. Il devait y en avoir pour de l'argent. Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant *Le Radeau de la Méduse* ; et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, se taisaient. Quand on se remit à marcher, Boche résuma le sentiment général : c'était tapé.

Dans la galerie d'Apollon, le parquet surtout émerveilla la société, un parquet luisant, clair comme un miroir, où les pieds des banquettes se reflétaient. Mademoiselle Remanjou fermait les yeux, parce qu'elle croyait marcher sur de l'eau. On criait à Madame Gaudron de poser ses souliers à plat, à cause de sa position. M. Madinier voulait leur montrer les dorures et les peintures du plafond ; mais ça leur cassait le cou, et ils ne distinguaient rien. Alors, avant d'entrer dans le salon carré, il indiqua une fenêtre du geste, en disant :

— Voilà le balcon d'où Charles IX a tiré sur le peuple.

Cependant, il surveillait la queue du cortège. D'un geste, il commanda une halte, au milieu du salon carré. Il n'y avait là que des chefs-d'œuvre, murmurait-il à demi-voix, comme dans une église. On fit le tour du salon. Gervaise demanda le sujet des *Noces de Cana* ; c'était bête de ne pas écrire les sujets sur les cadres. Coupeau s'arrêta devant *La Joconde*, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-la-Grillade ricanaient, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues ; les cuisses de *L'Antiope* surtout leur causèrent un saisissement. Et, tout au bout, le ménage Gaudron, l'homme la bouche ouverte, la femme les mains sur son ventre, restaient béats, attendris et stupides, en face de la *Vierge de Murillo*.

Le tour du salon terminé, M. Madinier voulut qu'on recommençât ; ça en valait la peine. Il s'occupait beaucoup de madame Lorilleux, à cause de sa robe de soie ; et, chaque fois qu'elle l'interrogeait, il répondait gravement, avec un grand aplomb. Comme elle s'intéressait à la maîtresse du Titien, dont elle trouvait la chevelure jaune pareille à la sienne, il la lui donna pour la belle Ferlonnière, une maîtresse d'Henri IV, sur laquelle on avait joué un drame, à l'Ambigu.

Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandade de gens et de choses dont le violent tapage de couleurs commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les splendeurs des Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. Mais ce qui les intéressait le plus, c'étaient encore les copistes, avec leurs chevaux installés parmi le monde, peignant sans gêne ; une vieille dame, montée sur une grande échelle, promenant un pinceau à badigeon dans le ciel tendre d'une immense toile, les frappa d'une façon particulière. Peu à peu, pourtant, le bruit avait dû se répandre qu'une noce visitait le Louvre ; des peintres accouraient, la bouche fendue d'un rire ; des curieux s'asseyaient à l'avance sur des banquettes, pour assister commodément au défilé ; tandis que les gardiens, les lèvres pincées, retenaient des mots d'esprit. Et la noce, déjà lasse, perdant de son respect, traînait ses souliers à clous, tapait ses talons sur les parquets sonores, avec le piétinement d'un troupeau débandé, lâché au milieu de la propreté nue et recueillie des salles.

M. Madinier se taisait pour ménager un effet. Il alla droit à la *Kermesse* de Rubens. Là, il ne dit toujours rien, il se contenta d'indiquer la toile, d'un coup d'œil égrillard. Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture, poussèrent de petits cris ; puis, elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers.

— Voyez donc ! répétait Boche, ça vaut l'argent. En voilà un qui dégobille. Et celui-là, il arrose les pissenlits. Et celui-là, oh ! celui-là... Ah bien ! ils sont propres, ici !

— Allons-nous-en, dit M. Madinier, ravi de son succès. Il n'y a plus rien à voir de ce côté.

La noce retourna sur ses pas, traversa de nouveau le salon carré et la galerie d'Apollon. Madame Lerat et Mademoiselle Remanjou se plaignaient, déclarant que les jambes leur rentraient dans le corps. Mais le cartonnier voulait montrer à Lorilleux les bijoux anciens. Ça se trouvait à côté, au fond d'une petite pièce, où il serait allé les yeux fermés. Pourtant, il se trompa, égara la noce le long de sept ou huit salles, désertes, froides, garnies seulement de vitrines sévères où s'alignait une quantité innombrable de pots cassés et de bonshommes très laids. La noce frissonnait, s'ennuyait ferme. Puis, comme elle cherchait une porte, elle tomba dans les dessins. Ce fut une nouvelle course immense ; les dessins n'en finissaient pas, les salons succédaient aux salons, sans rien de drôle, avec des feuilles de papier gribouillées, sous des vitres, contre les murs. M. Madinier, perdant la tête, ne voulant point avouer qu'il était perdu, enfila un escalier, fit monter un étage à la noce. Cette fois, elle voyageait au milieu du musée de la marine, parmi des modèles d'instruments et de canons, des plans en relief, des vaisseaux grands comme des joujoux. Un autre escalier se rencontra, très loin, au bout d'un quart d'heure de marche. Et, l'ayant descendu, elle se retrouva en plein dans les dessins. Alors, le désespoir la prit, elle roula au hasard des salles, les couples toujours à la file, suivant M. Madinier, qui s'épongeait le front, hors de lui, furieux contre l'administration, qu'il accusait d'avoir changé les portes de place. Les gardiens et les visiteurs la regardaient passer, pleins d'étonnement. En moins de vingt minutes, on la revit au salon carré, dans la galerie française, le long des vitrines où dorment les petits dieux de l'Orient. Jamais plus elle ne sortait. Les jambes cassées, s'abandonnant, la noce faisait un vacarme énorme, laissant dans sa course le ventre de madame Gaudron en arrière.

— On ferme ! on ferme ! crièrent les voix puissantes des gardiens. »

Questions :

1. **Faites la liste de tous les mots dont il vous a fallu chercher la définition dans le dictionnaire.**
2. **Faites la liste des œuvres citées dans ce texte.**
3. **Par effet de contraste, comment se comporter lors d'une visite au Louvre pour ne pas subir les sarcasmes des gardiens ?**
4. **M. Madinier vous paraît-il un bon cicérone ? Justifiez votre réponse.**

Exercice 4 : Traque des Philistins



« Culture, civilisation, ce sont des noms assez vagues que l'on peut s'amuser à différencier, à opposer ou à conjuguer. Je ne m'y attarderai pas. Pour moi, je vous l'ai dit, il s'agit d'un capital qui se forme, qui s'emploie, qui se conserve, qui s'accroît, qui périclité, comme tous les capitaux imaginables – dont le plus connu est, sans doute, ce que nous appelons notre corps... »

Mais de quoi est composé ce capital Culture ou Civilisation ? Il est d'abord constitué par des choses, des objets matériels, livres, tableaux, instruments, etc., qui ont leur durée probable, leur fragilité, leur précarité de choses. Mais ce matériel ne suffit pas. Pas plus qu'un lingot d'or, un hectare de bonne terre, ou une machine ne sont des capitaux, en l'absence d'hommes qui en ont besoin et qui savent s'en servir. Notez ces deux conditions. Pour que le matériel de la culture soit un capital, il exige, lui aussi, l'existence d'hommes qui aient besoin de lui, et qui puissent s'en servir – c'est-à-dire d'hommes qui aient soif de connaissance et de puissance de transformations intérieures, soif de développements de leur sensibilité ; et qui sachent, d'autre part, acquérir ou exercer ce qu'il faut d'habitudes, de discipline intellectuelle, de conventions et de pratiques pour utiliser l'arsenal de documents et d'instruments que les siècles ont accumulés. »

Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel (La Liberté de l'esprit)*

Questions :

1. Selon Paul Valéry, quelles sont les deux conditions pour que capital culturel il y ait ?
2. Que manque-t-il, dès lors, aux personnages croqués par Zola ?

« Notre affaire est la culture, ou plutôt ce qui arrive à la culture soumise aux conditions différentes de la société et de la société de masse. Aussi, notre intérêt pour l'artiste n'est-il pas tant axé sur son individualisme subjectif, que sur ce fait qu'il est, après tout, le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime. Que précisément les producteurs des objets culturels les plus élevés (à savoir des œuvres d'art) aient dû se tourner contre la société, que tout le développement de l'art moderne, qui, avec le développement scientifique, restera probablement le plus grand accomplissement de notre époque, ait eu pour point de départ cette hostilité contre la société, et y reste livré, démontrent l'existence d'un antagonisme entre la société et la culture, antérieur à l'apparition de la société de masse. »

L'accusation que l'artiste, à la différence du révolutionnaire politique, a portée contre la société, s'est résumée très tôt, au tournant du XVIII^e siècle, en ce seul mot qui a été depuis répété et réinterprété génération après génération : ce mot est « philistinisme ». Son origine, un peu plus ancienne que son emploi précis, est de peu d'importance. On le trouve pour la première fois dans l'argot des étudiants allemands, pour faire la distinction entre les bourgeois et eux ; mais la réminiscence biblique indiquait déjà un ennemi supérieur en nombre entre les mains duquel on peut tomber. Utilisé pour la première fois comme concept — par l'écrivain allemand Clemens von Brentano, je crois, qui écrivit une satire sur le philistin, *Der Philister vor, in und nach der Geschichte* —, il désigne un état d'esprit qui juge de tout en termes d'utilité immédiate et de « valeurs matérielles », et n'a donc pas d'yeux pour des objets et des occupations aussi inutiles que ceux relevant de la nature et de l'art. Tout cela sonne bien familier aujourd'hui encore, et il n'est pas sans intérêt de remarquer que même des termes d'argot aussi courants que « rustre » (*square*) se trouvent déjà dans le pamphlet de Brentano.

Si les choses en étaient restées là, si le principal reproche fait à la société était demeuré son absence de culture et d'intérêt pour l'art, le phénomène dont nous nous occupons serait considérablement moins compliqué qu'il ne l'est en fait. Du même coup, il serait parfaitement compréhensible que l'art moderne se soit rebellé contre la « culture », au lieu de combattre simplement et ouvertement pour ses propres intérêts culturels. Le point, c'est que cette sorte de philistinisme, qui consiste simplement à être « inculte » et ordinaire, a été très rapidement suivi d'une évolution différente, dans laquelle, au contraire, la société commença à n'être que trop intéressée par toutes les prétendues valeurs culturelles. La société se mit à monopoliser la « culture » pour ses fins propres, telles que la position sociale et la qualité. Ce, en rapport étroit avec la position socialement inférieure des classes moyennes en Europe, qui se trouvèrent — dès qu'elles possédèrent la richesse et le loisir nécessaires — en lutte serrée contre l'aristocratie et son mépris de la vulgarité des simples faiseurs d'argent. Dans cette lutte pour une position sociale, la culture commença à jouer un rôle considérable : celui d'une des armes, sinon la mieux adaptée, pour parvenir socialement, et « s'éduquer », en sortant des basses régions où l'on supposait le réel situé, jusqu'aux régions élevées de l'irréel, où la beauté et l'esprit étaient, supposait-on, chez eux. Cette fuite loin de la réalité par les moyens de l'art et de la culture est importante, non seulement parce qu'elle donne à la physionomie du philistin cultivé ou éduqué ses traits les plus caractéristiques, mais parce que ce fut probablement le facteur décisif dans la révolte des artistes contre leurs nouveaux patrons. Ils flairèrent le danger d'être expulsés de la réalité dans une sphère de conversation raffinée où ce qu'ils feraient perdrait toute signification. C'était un honneur plutôt douteux que d'être reconnu d'une société devenue si « polie » que par exemple, pendant la disette des pommes de terre en Irlande, elle ne se serait pas abaissée, pour ne pas risquer d'être associée avec une réalité si déplaisante, à faire un usage normal du mot ; elle renvoyait désormais à ce légume si souvent mangé, par les mots de « cette racine ». L'anecdote contient en miniature la définition du philistin cultivé. »

Hannah Arendt, *La Crise de la culture*



Questions :

1. Qu'est-ce qu'un philistin, tel que défini par Brentano ? Consultez le CNRTL pour trouver des synonymes à cette insulte.
2. Qu'est-ce qu'un philistin cultivé, selon Hannah Arendt ?
3. Comment caractériser Mme de Cambremer, un des personnages de *A la recherche du temps perdu*, à qui le narrateur vient de confier qu'il aime Chopin ? Justifiez votre réponse après lu le texte qui suit.



atteignant jusqu'à la voilette qu'elle n'eut pas le temps de mettre à l'abri et qui fut transpercée, enfin la marquise essuya avec son mouchoir brodé la bave d'écume dont le souvenir de Chopin venait de tremper ses moustaches. »

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*

Exercice 5 : Une société a-t-elle besoin d'artistes ?



« *Indessen dünket mir öfters
Besser zu schlafen, wie ohne Genossen zu sein,
So zu harren und was zu thun indess und zu sagen
Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürrtiger Zeit ?* »

« En attendant, il me paraît souvent
Mieux de dormir que d'être ainsi sans compagnons,
Et, dans l'attente, que faire et que dire
Je ne sais ; et à quoi bon des poètes en un temps de détresse ? »

Hölderlin, *Pain et vin* (1800)

La scène de l'oral à interpréter se passe en 1855, au 32, rue Hautefeuille, où Courbet installa son atelier de 1849 à 1871. Proche de la célèbre brasserie Andler-Keller, situé au 28 de cette rue, tenue par la Mère Grégoire (dont Courbet fit le portrait en 1855) et haut lieu de la bohème parisienne, cet atelier fut le point de rencontre de toute l'Ecole réaliste, et Courbet y donna des fêtes mémorables.

« La Bohème, qu'il faudrait appeler la Doctrine du boulevard des Italiens, se compose de jeunes gens tous âgés de plus de vingt ans, mais qui n'en ont pas trente,



tous hommes de génie dans leur genre, peu connus encore, mais qui se feront connaître, et qui seront alors des gens fort distingués ; on les distingue déjà dans les jours de carnaval, pendant lesquels ils déchargent le trop plein de leur esprit, à l'étroit durant le reste de l'année, en des inventions plus ou moins drolatiques. A quelle époque vivons-nous ? Quel absurde pouvoir laisse ainsi se perdre des forces immenses ? Il se trouve dans la Bohème des diplomates capables de renverser les projets de la Russie, s'ils se sentaient appuyés par la puissance de la France. On y rencontre des écrivains, des administrateurs, des militaires, des journalistes, des artistes ! Enfin tous les genres de capacité, d'esprit y sont représentés. C'est un microcosme. Si l'empereur de Russie achetait la Bohème moyennant une vingtaine de millions, en admettant qu'elle voulût quitter l'asphalte des boulevards, et qu'il la déportât à Odessa ; dans un an, Odessa serait Paris. Là se trouve la fleur inutile, et qui se dessèche, de cette admirable jeunesse française que Napoléon et Louis XIV recherchaient, que néglige depuis trente ans la gérontocratie sous laquelle tout se flétrit en France, belle jeunesse dont hier encore le professeur Tissot, homme peu suspect, disait : « Cette jeunesse, vraiment digne de lui, l'Empereur l'employait partout, dans ses conseils, dans l'administration générale, dans des négociations hérissées de difficultés ou pleines de périls, dans le gouvernement des pays conquis, et partout elle répondait à son attente ! Les jeunes gens étaient pour lui les *missi dominici* de Charlemagne. » Ce mot de Bohème vous dit tout. La Bohème n'a rien et vit de ce qu'elle a. L'Espérance est sa religion, la Foi en soi-même est son code, la Charité passe pour être son budget. Tous ces jeunes gens sont plus grands que leur malheur, au-dessous de la fortune, mais au-dessus du destin. Toujours à cheval sur un si, spirituels comme des feuilletons, gais comme des gens qui doivent, oh ! Ils doivent autant qu'ils boivent ! Enfin, et c'est là où j'en veux venir, ils sont tous amoureux, mais amoureux ? Figurez-vous Lovelace, Henri IV, le Régent, Werther, Saint-Preux, René, le Maréchal de Richelieu réunis dans un seul homme, et vous aurez une idée de leur amour ! Et quels amoureux ? Eclectiques par excellence en amour, ils vous servent une passion comme une femme peut la vouloir ; leur cœur ressemble à une carte de restaurant, ils ont mis en pratique, sans le savoir et sans l'avoir lu peut-être, le livre *De l'Amour* par Stendhal ; ils ont la section de l'amour-goût, celle de l'amour-passion, l'amour-caprice, l'amour cristallisé, et surtout l'amour passager. Tout leur est bon, ils ont créé ce burlesque axiome : Toutes les femmes sont égales devant l'homme. Le texte de cet article est plus vigoureux ; mais comme, selon moi, l'esprit en est faux, je ne tiens pas à la lettre. »

**Honoré de Balzac, *Un prince de la Bohème*
(nouvelle parue en 1840 dans *La Revue parisienne* sous le titre *Les Fantaisies de Claudine*)**



Dans *L'Atelier du peintre*, Courbet a rassemblé le monde dans lequel il évolue, non seulement des types sociaux, mais des hommes identifiables derrière un « déguisement politique », rendu nécessaire par l'interdiction de peindre des sujets politiques. L'historienne de l'art Hélène Toussaint a identifié ces personnages, parfois sans certitude. Voilà ce qu'elle propose :

Napoléon Bonaparte en 1851), un marchand d'habits (Persigny, ministre de l'Intérieur de Napoléon III, en « commis voyageur » des *Idées napoléoniennes* publiées par le prince en 1839) et puis un braconnier qui ressemble à Napoléon III, un chasseur, un faucheur symbolisant peut-être des nations en lutte pour leur indépendance (Italie, Hongrie, Pologne), un ouvrier, représentant du monde du travail, un Chinois...

A droite de l'artiste, ceux qui, toujours selon Courbet, « vivent de la vie » : non plus des allégories, mais des individualités plus aisément repérables. On distingue Baudelaire lisant, Champfleury, le critique d'art qui soutint le réalisme (également assis), le couple Sabatier, collectionneurs montpelliérains et fouriéristes militants, l'écrivain Max Buchon, Proudhon, dont Courbet est le disciple, Bruyas, le mécène de Montpellier, ainsi que des amis, des soutiens de l'artiste, comme sa sœur Juliette.

Au centre, le peintre, son modèle et les souvenirs épars de son passé. Nous avons là une sorte de Jugement dernier : les réprouvés d'un côté, les élus de l'autre, que départagerait une « religion nouvelle », celle de l'artiste ou de l'art, « religion » commune aux socialistes utopiques, aux romantiques, ainsi qu'à Proudhon, ami et confident du peintre. Courbet se définissait lui-même comme un républicain « de naissance », ayant suivi en 1840 « les socialistes de toutes sectes », à condition qu'ils défendissent un « socialisme humanitaire ».

Dans *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, publié en 1865, juste après sa mort, Pierre-Joseph Proudhon formule sa conception de l'art, dont Gustave Courbet, qui était son ami, apparaît comme le plus grand représentant. « Proudhon naît en 1809 à Besançon et Courbet en 1819 à Ornans. Ils sont voisins. Ils ne sont pas du même milieu social, Proudhon issu de la classe ouvrière, Courbet de celle des petits propriétaires terriens. Mais ce sont des mondes où l'on ressent la même défiance à l'égard de la religion, du pouvoir, des autorités et des bourgeois. On y cultive l'indépendance, la solidarité et la mémoire de la Révolution française. On y ressent, directement, les premiers effets de l'industrie et de la mécanisation. Ce sont bien assez de raisons pour vouloir, vers 1848, fonder un monde nouveau, s'appuyant sur l'équité et la raison. Les essais politiques de Proudhon sont, comme ceux de Charles Fourier, des tentatives pour construire ce monde. » (Philippe Dagen, *Le Monde*, 29 juillet 2010).

« Ne demandez pas quelle est l'utilité de l'art et à quoi servent dans la société les artistes. Il est des professeurs qui vous répondraient que le caractère essentiel de l'art, que sa gloire est précisément d'être affranchi de toute condition utilitaire, servile. L'art est libre, disent-ils ; il fait ce qui lui plaît, travaille pour son plaisir, et nul n'a le droit de lui dire : voyons ton produit. Quoi donc ! Platon chassait de la république les poètes et les artistes ; Rousseau les accusait de la corruption des mœurs et de la décadence des Etats. Faut-il croire, d'après ces illustres philosophes, grands écrivains eux-mêmes, grands artistes, que l'art, étant rêverie, caprice et paresse, ne peut engendrer rien de bon ? J'avoue qu'il me répugne d'admettre une pareille conséquence, et, bon gré mal gré, puisque l'art est évidemment une faculté de l'esprit humain, je me demande quelle est la fonction ou le fonctionnement de cette faculté, partant, quelle en est la destination, domestique et sociale.



Que M. Courbet mette dans ses tableaux des prêtres en goguette, ou que M. Flandrin les représente à la messe ; qu'on nous fasse voir des paysans, des soldats, des chevaux, des arbres en peinture, quand il ne tient qu'à nous de les observer en nature ; qu'on nous montre, ce qui est bien plus fort, en toutes sortes de poses les effigies supposées tantôt de personnages antiques dont on ne sait presque rien, tantôt de héros de roman, de fées, d'anges, de dieux, produits de la fantaisie et de la superstition : en quoi tout cela peut-il sérieusement nous intéresser ? Qu'importe à notre économie, à notre gouvernement, à nos mœurs ? Qu'est-ce que cela ajoute à notre bien-être, à notre perfectionnement ? Convient-il de graves esprits de s'occuper de ces coûteuses bagatelles ? Avons-nous du temps et de l'argent de reste ? Voilà, certes, ce que nous autres gens de pratique et de bon sens, qui ne sommes

point initiés aux mystères de l'art, avons le droit de demander aux artistes, non pour les contredire, mais afin d'être édifiés sur ce qu'ils pensent d'eux-mêmes et sur ce qu'ils attendent de nous. Or c'est justement à quoi, depuis que ces messieurs se querellent, *genus irritabile*, personne ne paraît avoir clairement répondu.

Tous les deux ans, naguère c'était tous les ans, le gouvernement régale le public d'une grande exposition de peinture, statuaire, dessin, etc. Jamais l'industrie n'eut des exhibitions aussi fréquentes, et elle en jouit depuis beaucoup moins de temps. En fait, c'est une foire d'artistes, mettant leurs produits en vente, et attendant avec anxiété les chalandes. Pour ces solennités exceptionnelles, le gouvernement nomme un jury chargé de vérifier les ouvrages qu'on lui envoie, et de désigner les meilleurs. Sur le rapport de ce jury, le gouvernement décerne des médailles d'or et d'argent, des décorations, des mentions honorables, des récompenses pécuniaires, des pensions ; il y a pour les artistes distingués, selon le talent reconnu et l'âge, des places à Rome, à l'Académie, au Sénat. Tous ces frais sont acquittés par nous autres profanes, comme ceux de l'armée et des chemins vicinaux : ce qui établit une analogie de plus entre les industriels et les artistes. Cependant personne, ni dans le jury, ni à l'Académie, ni au Sénat, ni à Rome, ne serait peut-être en état de justifier cet article du budget par une définition intelligible de l'art et de sa fonction, soit dans les familles, soit dans la cité et dans le pouvoir. Pourquoi ne pas laisser les artistes à leurs affaires et ne s'occuper d'eux non plus que des bateleurs et danseurs de corde ? Peut-être serait-ce le meilleur moyen de savoir au juste ce qu'ils sont et ce qu'ils valent. (...)

C'est donc à nous profanes, gens de travail servile et de sèche analyse, à faire le décompte de l'art et à régler la position des artistes : il le faut bien, puisque l'art les jette sans cesse hors la raison pratique, puisque, malgré la richesse de leur imagination et le luxe de leur façon, malgré leur colossale vanité, ils sont hors d'état de répondre pour eux-mêmes et de justifier leurs œuvres. »

Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*

Zola a vingt-cinq ans à peine mais une étonnante maturité lorsqu'il écrit *Mes Haines, Causeries littéraires et artistiques*. Dans Proudhon et Courbet, il refuse vigoureusement les conceptions artistiques de Proudhon qui voudrait mettre les peintres au service de ses utopies humanitaires ; avec lucidité, il montre que cette soumission de l'art à l'idéologie porte en germe toutes les dérives de ce qu'on appellera bientôt le « réalisme socialiste ». Refusant de lire Courbet à travers le prisme politique que lui impose Proudhon, il défend « le tempérament » individuel contre l'impersonnalité de la foule et définit pour la première fois l'œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament. »

« Il y a des volumes dont le titre accolé au nom de l'auteur suffit pour donner, avant toute lecture, la portée et l'entière signification de l'œuvre. Le livre posthume de Proudhon : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, était là sur ma table. Je ne l'avais pas ouvert ; cependant je croyais savoir ce qu'il contenait, et il est arrivé que mes prévisions se sont réalisées.

Proudhon est un esprit honnête, d'une rare énergie, voulant le juste et le vrai. Il est le petit-fils de Fourier, il tend au bien-être de l'humanité ; il rêve une vaste association humaine, dont chaque homme sera le membre actif et modeste. Il demande, en un mot, que l'égalité et la fraternité règnent, que la société, au nom de la raison et de la conscience, se reconstitue sur les bases du travail en commun et du perfectionnement continu.

Il paraît las de nos luttes, de nos désespoirs et de nos misères ; il voudrait nous forcer à la paix, à une vie réglée. Le peuple qu'il voit en songe, est un peuple puisant sa tranquillité dans le silence du cœur et des passions ; ce peuple d'ouvriers ne vit que de justice.

Dans toute son œuvre, Proudhon a travaillé à la naissance de ce peuple. Jour et nuit, il devait songer à combiner les divers éléments humains, de façon à établir fortement la société qu'il rêvait. Il voulait que chaque classe, chaque travailleur entrât pour sa part dans l'œuvre commune, et il enrégimentait les esprits, il réglementait les facultés, désireux de ne rien perdre et craignant aussi d'introduire quelque ferment de discorde. Je le vois, à la porte de sa cité future, inspectant chaque homme qui se présente, sondant son corps et son intelligence, puis l'étiquetant et lui donnant un numéro pour nom, une besogne pour vie et pour espérance. L'homme n'est plus qu'un infime manœuvre.

Un jour, la bande des artistes s'est présentée à la porte. Voilà Proudhon perplexe. Qu'est-ce que c'est que ces hommes-là ? A quoi sont-ils bons ? Que diable peut-on leur faire faire ? Proudhon n'ose les chasser carrément, parce que, après tout, il ne dédaigne aucune force et qu'il espère, avec de la patience, en tirer quelque chose. Il se met à chercher et à raisonner. Il ne veut pas en avoir le démenti, il finit par leur trouver une toute petite place ; il leur fait un long sermon, dans lequel il leur recommande d'être bien sages, et il les laisse entrer, hésitant encore et se disant en lui-même : « Je veillerai sur eux, car ils ont de méchants visages et des yeux brillants qui ne me promettent rien de bon. »

Vous avez raison de trembler, vous n'auriez pas dû les laisser entrer dans votre ville modèle. Ce sont des gens singuliers qui ne croient pas à l'égalité, qui ont l'étrange manie d'avoir un cœur, et qui poussent parfois la méchanceté jusqu'à avoir du génie. Ils vont troubler votre peuple, déranger vos idées de communauté, se refuser à vous et n'être qu'eux-mêmes. On vous appelle le terrible logicien ; je trouve que votre logique dormait le jour où vous avez commis la faute irréparable d'accepter des peintres parmi vos cordonniers et vos législateurs. Vous n'aimez pas les artistes, toute personnalité vous déplaît, vous voulez aplatir l'individu pour élargir la voie de l'humanité. Eh bien ! soyez



sincère, tuez l'artiste. Votre monde sera plus calme.

Je comprends parfaitement l'idée de Proudhon, et même, si l'on veut, je m'y associe. Il veut le bien de tous, il le veut au nom de la vérité et du droit, et il n'a pas à regarder s'il écrase quelques victimes en marchant au but. Je consens à habiter sa cité ; je m'y ennuierais sans doute à mourir, mais je m'y ennuierais honnêtement et tranquillement, ce qui est une compensation. Ce que je ne saurais supporter, ce qui m'irrite, c'est qu'il force à vivre dans cette cité endormie des hommes qui refusent énergiquement la paix et l'effacement qu'il leur offre. Il est si simple de ne pas les recevoir, de les faire disparaître. Mais, pour l'amour de Dieu, ne leur faites pas la leçon ; surtout ne vous amusez pas à les pétrir d'une autre fange que celle dont Dieu les a formés, pour le simple plaisir de les créer une seconde fois tels que vous les désirez.

Tout le livre de Proudhon est là. C'est une seconde création, un meurtre et un enfantement. Il accepte l'artiste dans sa ville, mais l'artiste qu'il imagine, l'artiste dont il a besoin et qu'il crée tranquillement en pleine théorie. Son livre est vigoureusement pensé, il a une logique écrasante ; seulement toutes les définitions, tous les axiomes sont faux. C'est une colossale erreur déduite avec une force de raisonnement qu'on ne devrait jamais mettre qu'au service de la vérité.

Sa définition de l'art, habilement amenée et habilement exploitée, est celle-ci : « Une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce. » Cette définition est bien de l'homme pratique dont je parlais tantôt, qui veut que les roses se mangent en salade. Elle serait banale entre les mains de tout autre, mais Proudhon ne rit pas lorsqu'il s'agit du perfectionnement physique et moral de notre espèce. Il se sert de sa définition pour nier le passé et pour rêver un avenir terrible. L'art perfectionne, je le veux bien, mais il perfectionne à sa manière, en contentant l'esprit, et non en prêchant, en s'adressant à la raison.

D'ailleurs, la définition m'inquiète peu. Elle n'est que le résumé fort innocent d'une doctrine autrement dangereuse. Je ne puis l'accepter uniquement à cause des développements que lui donne Proudhon ; en elle-même, je la trouve l'œuvre d'un brave homme qui juge l'art comme on juge la gymnastique et l'étude des racines grecques.

Proudhon pose ceci en thèse générale. Moi public, moi humanité, j'ai droit de guider l'artiste et d'exiger de lui ce qui me plaît ; il ne doit pas être lui, il doit être moi, il doit ne penser que comme moi, ne travailler que pour moi. L'artiste par lui-même n'est rien, il est tout par l'humanité et pour l'humanité. En un mot, le sentiment individuel, la libre expression d'une personnalité sont défendus. Il faut n'être que l'interprète du goût général, ne travailler qu'au nom de tous, afin de plaire à tous. L'art atteint son degré de perfection lorsque l'artiste s'efface, lorsque l'œuvre ne porte plus de nom, lorsqu'elle est le produit d'une époque tout entière, d'une nation, comme la statue égyptienne et celle de nos cathédrales gothiques.

Moi, je pose en principe que l'œuvre ne vit que par l'originalité. Il faut que je retrouve un homme dans chaque œuvre, ou l'œuvre me laisse froid. Je sacrifie carrément l'humanité à l'artiste. Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. » Que m'importe le reste. Je suis artiste, et je vous donne ma chair et mon sang, mon cœur et ma pensée. Je me mets nu devant vous, je me livre bon ou mauvais. Si vous voulez être instruits, regardez-moi, applaudissez ou sifflez, que mon exemple soit un encouragement ou une leçon. Que me demandez-vous de plus ? Je ne puis vous donner autre chose, puisque je me donne entier, dans ma violence ou dans ma douceur, tel que Dieu m'a créé. Il serait risible que vous veniez me faire changer et me faire mentir, vous, l'apôtre de la vérité ! Vous n'avez donc pas compris que l'art est la libre expression d'un cœur et d'une intelligence, et qu'il est d'autant plus grand qu'il est plus personnel. S'il y a l'art des nations, l'expression des époques, il y a aussi l'expression des individualités, l'art des âmes. Un peuple a pu créer des architectures, mais combien je me sens plus remué devant un poème ou un tableau, œuvres individuelles, où je me retrouve avec toutes mes joies et toutes mes tristesses. D'ailleurs, je ne nie pas l'influence du milieu et du moment sur l'artiste, mais je n'ai pas même à m'en inquiéter. J'accepte l'artiste tel qu'il me vient.

Vous dites en vous adressant à Eugène Delacroix : « Je me soucie fort peu de vos impressions personnelles... Ce n'est pas par vos idées et votre propre idéal que vous devez agir sur mon esprit, en passant par mes yeux ; c'est à l'aide des idées et de l'idéal qui sont en moi : ce qui est justement le contraire de ce que vous vous vantez de faire. En sorte que tout votre talent se réduit à produire en nous des impressions, des mouvements et des résolutions qui tournent, non à votre gloire ni à votre fortune, mais au profit de la félicité générale et du perfectionnement de l'espèce. » Et dans votre conclusion, vous vous écrivez : « Quant à nous, socialistes révolutionnaires, nous disons aux artistes comme aux littérateurs : "Notre idéal, c'est le droit et la vérité. Si vous ne savez avec cela faire de l'art et du style, arrière ! Nous n'avons pas besoin de vous. Si vous êtes au service des corrompus, des luxueux, des fainéants, arrière ! Nous ne voulons pas de vos arts. Si l'aristocratie, le pontificat et la majesté royale vous sont indispensables, arrière toujours ! Nous proscrivons votre art ainsi que vos personnes. » »

Et moi, je crois pouvoir vous répondre, au nom des artistes et des littérateurs, de ceux qui sentent en eux battre leur cœur et monter leurs pensées : « Notre idéal, à nous, ce sont nos amours et nos émotions, nos pleurs et nos sourires. Nous ne voulons pas plus de vous que vous ne voulez de nous. Votre communauté et votre égalité nous écœurent. Nous faisons du style et de l'art avec notre chair et notre âme ; nous sommes amants de la vie, nous vous donnons chaque jour un peu de notre existence. Nous ne sommes au service de personne, et nous

refusons d'entrer au vôtre. Nous ne relevons que de nous, nous n'obéissons qu'à notre nature ; nous sommes bons ou mauvais, vous laissant le droit de nous écouter ou de vous boucher les oreilles. Vous nous proscrivez, nous et nos œuvres, dites-vous. Essayez, et vous sentirez en vous un si grand vide, que vous pleurerez de honte et de misère. »

Nous sommes forts, et Proudhon le sait bien. Sa colère ne serait pas si grande, s'il pouvait nous écraser et faire place nette pour réaliser son rêve humanitaire. Nous le gênons de toute la puissance que nous avons sur la chair et sur l'âme. On nous aime, nous emplissons les cœurs, nous tenons l'humanité par toutes ses facultés aimantes, par ses souvenirs et par ses espérances. Aussi comme il nous hait, comme son orgueil de philosophe et de penseur s'irrite en voyant la foule se détourner de lui et tomber à nos genoux ! Il l'appelle, il nous abaisse, il nous classe, il nous met au bas bout du banquet socialiste. Asseyons-nous, mes amis, et troubions le banquet. Nous n'avons qu'à parler, nous n'avons qu'à prendre le pinceau, et voilà que nos œuvres sont si douces que l'humanité se met à pleurer, et oublie le droit et la justice pour n'être plus que chair et cœur. Si vous me demandez ce que je viens faire en ce monde, moi artiste, je vous répondrai : « Je viens vivre tout haut. » (...)

Proudhon, après avoir foulé aux pieds le passé, rêve un avenir, une école artistique pour sa cité future. Il fait de Courbet le révélateur de cette école, et il jette le pavé de l'ours à la tête du maître.

Avant tout, je dois déclarer naïvement que je suis désolé de voir Courbet mêlé à cette affaire. J'aurais voulu que Proudhon choisît en exemple un autre artiste, quelque peintre sans aucun talent. Je vous assure que le publiciste, avec son manque complet de sens artistique, aurait pu louer tout aussi carrément un infime gâcheur, un manœuvre travaillant pour le plus grand profit du perfectionnement de l'espèce. Il veut un moraliste en peinture, et peu semble lui importer que ce moraliste moralise avec un pinceau ou avec un balai. Alors il m'aurait été permis, après avoir refusé l'école future, de refuser également le chef de l'école. Je ne peux. Il faut que je distingue entre les idées de Proudhon et l'artiste auquel il applique ses idées. D'ailleurs, le philosophe a tellement travesti Courbet, qu'il me suffira, pour n'avoir point à me déjuger en admirant le peintre, de dire hautement que je m'incline, non pas devant le Courbet humanitaire de Proudhon, mais devant le maître puissant qui nous a donné quelques pages larges et vraies. (...)

Vous voulez rendre la peinture utile et l'employer au perfectionnement de l'espèce. Je veux bien que Courbet perfectionne, mais alors je me demande dans quel rapport et avec quelle efficacité il perfectionne. Franchement, il entasserait tableau sur tableau, vous empliriez le monde de ses toiles et des toiles de ses élèves, l'humanité serait tout aussi vicieuse dans dix ans qu'aujourd'hui. Mille années de peinture, de peinture faite dans votre goût, ne vaudraient pas une de ces pensées que la plume écrit nettement et que l'intelligence retient à jamais, telles que : « Connais-toi toi-même », « Aimez-vous les uns les autres », etc. Comment ! Vous avez l'écriture, vous avez la parole, vous pouvez dire tout ce que vous voulez, et vous allez vous adresser à l'art des lignes et des couleurs pour enseigner et instruire. Eh ! Par pitié, rappelez-vous que nous ne sommes pas tout raison. Si vous êtes pratique, laissez au philosophe le droit de nous donner des leçons, laissez au peintre le droit de nous donner des émotions. Je ne crois pas que vous deviez exiger de l'artiste qu'il enseigne, et, en tout cas, je nie formellement l'action d'un tableau sur les mœurs de la foule.

Mon Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance. Mais sa nature se révoltait et il se sentait entraîné par toute sa chair - par toute sa chair, entendez-vous - vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie ; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau.

Alors s'est produit l'artiste que l'on nous donne aujourd'hui comme un moraliste. Proudhon le dit lui-même, les peintres ne savent pas toujours bien au juste quelle est leur valeur et d'où leur vient cette valeur. Si Courbet, que l'on prétend très orgueilleux, tire son orgueil des leçons qu'il pense nous donner, je suis tenté de le renvoyer à l'école. Qu'il le sache, il n'est rien qu'un pauvre grand homme bien ignorant, qui en a moins dit en vingt toiles que *La Civilité puérile* en deux pages. Il n'a que le génie de la vérité et de la puissance. Qu'il se contente de son lot.

La jeune génération, je parle des garçons de vingt à vingt-cinq ans, ne connaît presque pas Courbet, ses dernières toiles ayant été très inférieures. Il m'a été donné de voir, rue Hautefeuille, dans l'atelier du maître, certains de ses premiers tableaux. Je me suis étonné, et je n'ai pas trouvé le plus petit mot pour rire dans ces toiles graves et fortes dont on m'avait fait des monstres. Je m'attendais à des caricatures, à une fantaisie folle et grotesque, et j'étais devant une peinture serrée, large, d'un fini et d'une franchise extrêmes. Les types étaient vrais sans être vulgaires ; les chairs, fermes et souples, vivaient puissamment ; les fonds s'emplissaient d'air, donnaient aux figures une vigueur étonnante. La coloration, un peu sourde, a une harmonie presque douce, tandis que la justesse des tons, l'ampleur du métier établissent les plans et font que chaque détail a un relief étrange. En fermant les yeux, je revois ces toiles énergiques, d'une seule masse, bâties à chaud et à sable, réelles jusqu'à la vie et belles jusqu'à la vérité. Courbet est le seul peintre de notre époque ; il appartient à la famille des faiseurs de chair, il a pour frères, qu'il le veuille ou non, Véronèse, Rembrandt, Titien. (...)

J'aime Courbet absolument, tandis que Proudhon ne l'aime que relativement. Sacrifiant l'artiste à l'œuvre, il paraît croire qu'on remplace aisément un maître pareil, et il exprime ses vœux avec tranquillité, persuadé qu'il n'aura qu'à parler pour peupler sa ville de grands maîtres. Le ridicule est qu'il a pris une individualité pour un sentiment général. Courbet mourra, et d'autres artistes naîtront qui ne lui ressembleront point. Le talent ne s'enseigne pas, il grandit dans le sens qui lui plaît. Je ne crois pas que le peintre d'Ornans fasse école ; en tout cas, une école ne prouverait rien. On peut affirmer en toute certitude que le grand peintre de demain n'imitera directement personne ; car, s'il imitait quelqu'un, s'il n'apportait aucune personnalité, il ne serait pas un grand peintre. Interrogez l'histoire de l'art.

Je conseille aux socialistes démocrates qui me paraissent avoir l'envie d'élever des artistes pour leur propre usage, d'enrôler quelques centaines d'ouvriers et de leur enseigner l'art comme on enseigne, au collège, le latin et le grec. Ils auront ainsi, au bout de cinq ou six ans, des gens qui leur feront proprement des tableaux, conçus et exécutés dans leurs goûts et se ressemblant tous les uns les autres, ce qui témoignera d'une touchante fraternité et d'une égalité louable. Alors la peinture contribuera pour une bonne part au perfectionnement de l'espèce. Mais que les socialistes démocrates ne fondent aucun espoir sur les artistes de génie libre et élevés en dehors de leur petite église. Ils pourront en rencontrer un qui leur convienne à peu près ; mais ils attendront mille ans avant de mettre la main sur un second artiste semblable au premier. Les ouvriers que nous faisons nous obéissent et travaillent à notre gré ; mais les ouvriers que Dieu fait n'obéissent qu'à Dieu et travaillent au gré de leur chair et de leur intelligence.

Je sens que Proudhon voudrait me tirer à lui et que je voudrais le tirer à moi. Nous ne sommes pas du même monde, nous blasphémons l'un pour l'autre. Il désire faire de moi un citoyen, je désire faire de lui un artiste. Là est tout le débat. Son art rationnel, son réalisme à lui, n'est à vrai dire qu'une négation de l'art, une plate illustration de lieux communs philosophiques. Mon art, à moi, au contraire, est une négation de la société, une affirmation de l'individu, en dehors de toutes règles et de toutes nécessités sociales. Je comprends combien je m'embarrasse, si je ne veux pas prendre un emploi dans sa cité humanitaire : je me mets à part, je me grandis au-dessus des autres, je dédaigne sa justice et ses lois. En agissant ainsi, je sais que mon cœur a raison, que j'obéis à ma nature, et je crois que mon œuvre sera belle. Une seule crainte me reste : je consens à être inutile, mais je ne voudrais pas être nuisible à mes frères. Lorsque je m'interroge, je vois que ce sont eux, au contraire, qui me remercient, et que je les console souvent des duretés des philosophes. Désormais, je dormirai tranquille. Proudhon nous reproche à nous romanciers et poètes, de vivre isolés et indifférents, ne nous inquiétant pas du progrès. Je ferai observer à Proudhon que nos pensées sont absolues, tandis que les siennes ne peuvent être que relatives. Il travaille, en homme pratique, au bien-être de l'humanité ; il ne tente pas la perfection, il cherche le meilleur état possible, et fait ensuite tous ses efforts pour améliorer cet état peu à peu. Nous, au contraire, nous montons d'un bond à la perfection ; dans notre rêve, nous atteignons l'état idéal. Dès lors, on comprend le peu de souci que nous prenons de la terre. Nous sommes en plein ciel et nous ne descendons pas. C'est ce qui explique pourquoi tous les misérables de ce monde nous tendent les bras et se jettent à nous, s'écartant des moralistes.

Je n'ai que faire de résumer le livre de Proudhon : il est l'œuvre d'un homme profondément incompétent et qui, sous prétexte de juger l'art au point de vue de sa destinée sociale, l'accable de ses rancunes d'homme positif ; il dit ne vouloir parler que de l'idée pure, et son silence sur tout le reste - sur l'art lui-même - est tellement dédaigneux, sa haine de la personnalité est tellement grande, qu'il aurait mieux fait de prendre pour titre : *De la mort de l'art et de son inutilité sociale*. Courbet, qui est un artiste personnel au plus haut point, n'a pas à le remercier de l'avoir nommé chef des barbouilleurs propres et moraux qui doivent badigeonner en commun sa future cité humanitaire. »

Emile Zola, Mes Haines, Le Salut Public, 26 et 31 août 1865

« Platon, en décrivant sa cité idéale, demande que les poètes en soient exclus, à cause de leur regrettable aptitude à susciter l'émotion plutôt qu'à fortifier la raison. Jean-Jacques Rousseau, théoricien du prérévolutionnaire *Contrat social*, approuve, dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, l'interdiction du théâtre à Genève et recommande la disparition de cet art corrompeur « qui excite les âmes perfides ». Il s'agit, dans les deux cas, de subordonner le rôle de l'art à son utilité, politique ou morale. Aujourd'hui, ces propos sembleraient sans doute brutalement réactionnaires : qui pourrait remettre en cause la pure autonomie de l'art, comment accepter que des critères autres qu'artistiques fonderaient la valeur de l'œuvre ? Juger l'art en fonction de son message, de ses vertus sociales, ce serait non seulement courir le risque de le priver de sa liberté essentielle, mais plus profondément le dénaturer : l'art n'a définitivement pas de comptes à rendre, sinon à lui-même.

Le débat paraît clos, il ne l'est évidemment pas : au-delà de la censure sporadiquement réclamée pour atteinte à des croyances, aux bonnes mœurs, etc., le questionnement sur le rôle de l'art demeure, dilué dans les demandes faites aux institutions « culturelles », censées justifier leurs subventions notamment, hier, par leur contribution à l'émancipation démocratique et, aujourd'hui, par leur action sur le « lien social », quoi qu'on entende par là. Position « élitiste » ou position « populiste » ? L'art pour l'art, ou l'art pour l'autre ? Là seraient les seuls choix possibles. Il n'est pourtant pas certain que cette évidence binaire ne relève pas de la construction historique, de l'affrontement idéologique, plutôt que d'une logique incontestable.

La controverse qui, autour de l'œuvre de Gustave Courbet, a vu le jeune Emile Zola s'opposer à l'ouvrage (posthume) de Pierre-Joseph Proudhon est extrêmement éclairante. Proudhon est sollicité par Courbet pour écrire le texte d'un de ses catalogues d'exposition. Courbet est alors fêté et honni pour avoir encanaillé l'art : trop « réaliste », « matérialiste en art », selon l'expression de Louis Aragon. Proudhon entreprend de définir ce que sont l'art et l'artiste véritables. Il est intrépide. Il balaie l'opposition entre réalisme et idéalisme, en affirmant qu'il est impossible de séparer le réel de l'idéal, l'objet du regard qui lui donne sens. Et précise que l'artiste « est appelé à concourir à la création du monde social », en offrant une représentation idéaliste de la nature et de l'homme, « en vue du perfectionnement physique, intellectuel et moral de l'humanité, de sa justification par elle-même, et finalement de sa glorification. » C'est au nom du socialisme révolutionnaire qu'il peut sereinement affirmer que l'art pour l'art n'est rien. La beauté rêvée par les artistes a pour mission d'embellir l'homme, et le talent n'est jamais le propre d'un individu mais « le produit de l'intelligence universelle et d'une science générale accumulée par une multitude de maîtres, et moyennant le secours d'une multitude d'industries inférieures ». Et l'artiste, s'il a des qualités différentes, n'est en rien supérieur à l'ouvrier. Évidemment, c'est saisissant.

La réplique de Zola est arrogante, percutante, et sans doute davantage en résonance avec notre air du temps : « Notre idéal à nous, ce sont nos amours et nos émotions », ce sont l'originalité, la libre expression d'une personnalité qui importent, et non leur utilité. Théophile Gautier déjà avait rappelé, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, qu'« il n'y a rien de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien — l'endroit le plus utile dans une maison, ce sont les latrines »...

Resterait à définir en quoi l'originalité serait une vertu artistique. Zola l'esquisse, en soulignant que la peinture ne se réduit pas à son sujet. Mais c'est ici d'abord l'individualisme qu'il salue, en cette fin du XIX^e siècle qui voit s'épanouir le capitalisme, les valeurs bourgeoises et la crainte des masses. Pourtant, lorsqu'il déclare qu'en tant qu'artiste il va « vivre tout haut », qu'affirme-t-il ? Le droit flamboyant à la singularité, qui légitimerait l'art, contre l'égalitarisme, ou bien la secrète utilité de la cristallisation d'une vie rendant sensibles les tristesses et les grandeurs possibles ? Est-ce là un antagonisme absolu, ou l'œuvre même ne peut-elle de fait dépasser cette contradiction, quelles que soient les affirmations de son auteur ? Car, comme le disait Charles Baudelaire, toute esthétique est toujours une morale et une politique, à la fois vision du monde et hiérarchie des valeurs... »

Evelyne Pieiller, *A quoi sert l'art ?* (article publié dans *Le Monde diplomatique* en février 2011)

Une société a-t-elle besoin d'artistes ?

Voilà la question débattue entre ceux que Courbet a réunis dans *L'Atelier du peintre*. On imagine ici qu'ils se retrouvent pour une fête joyeuse dans l'atelier de la rue Hautefeuille, après avoir découvert *La Rencontre* lors de l'Exposition universelle de 1855. Choisissez de mettre en scène ceux que vous voulez parmi les personnages représentés dans *L'Atelier du peintre* et imaginez leur débat. Veillez à ce que votre prestation respecte les exigences tripartites de la démonstration et tiennent entre 10 à 15 minutes.

Attention !

Chaque partie de la démonstration devra impérativement citer cinq œuvres d'art (soit quinze en tout).

Chaque diatribe devra également compter :

- un argument par analogie
- un raisonnement par l'absurde
- un raisonnement déductif

Remarque : si vous avez suivi, vous devriez aisément vous rendre compte que l'essentiel du travail est déjà fait si vous avez soigneusement réalisé l'exercice 2...



« Votre tableau *La Rencontre* fait un bruit extraordinaire. Dans Paris, on le nomme : « *Bonjour Monsieur Courbet !* ». » Lors de l'Exposition universelle de 1855, le chef de file du mouvement réaliste provoque le scandale avec une œuvre figurant sa rencontre en pleine campagne avec son collectionneur et mécène montpelliérain Alfred Bruyas. Si le sujet n'annonce rien de palpitant, c'est justement cette banale mise en scène jugée prétentieuse qui déchaîne les critiques et les caricaturistes.

Une entrevue simulée

Un après-midi de juin 1854 : le peintre Gustave Courbet (1819–1877) croise le chemin d'Alfred Bruyas (1821–1876) dans la campagne qui environne Montpellier. Voilà une scène bien ordinaire, à l'image du tableau *Un Enterrement à Ornans* qui, cinq ans auparavant, a projeté l'artiste sur le devant de la scène pour avoir scandaleusement élevé au rang de sujet d'histoire un événement anonyme. Ici, Courbet a pris soin de baisser la ligne d'horizon et de camper les figures sur toute la hauteur de la toile, afin de donner au spectateur l'impression de se trouver avec eux, sur le bas-côté. Pourtant, rien de cela n'est vrai ! Le peintre a inventé

cette entrevue bucolique afin de célébrer sa relation avec son collectionneur fortuné originaire de Montpellier. Pour ce faire, il s'est inspiré du *Bourgeois de la ville parlant au Juif errant*, une image populaire à la composition similaire. Ici, Bruyas est identifié comme le bourgeois, et l'artiste comme le Juif errant.

Les premiers pas de l'artiste bohème...

« Le peuple jouit de mes sympathies. Il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien », explique Courbet. Muni d'une canne et d'un chapeau, l'artiste s'engage dans une nouvelle manière de vivre – qu'Honoré de Balzac (1799–1850)

a commencé à romancer en 1840 dans son ouvrage *Un Prince de la bohème* –, tout en s'identifiant à la figure du Juif errant ou du prêcheur fouriériste Jean Journet. Ainsi, le regard fier et le bâton en avant, Courbet marche vers son destin, allant à la rencontre de son mécène comme de son public, à qui il adresse un véritable manifeste.

... vers son Médecin

Lorsqu'en 1853, le collectionneur montpelliérain Alfred Bruyas découvre la peinture de Gustave Courbet, c'est une révélation : il trouve enfin une « *peinture qui réunit tout par ses merveilleux poèmes* ». Une complicité est née. Le peintre va alors passer un long séjour chez son mécène dans le Languedoc en 1854, et immortaliser sur la toile cette providentielle rencontre, comme une allégorie de l'engagement entre les deux hommes. Fidèle toutefois à sa touche réaliste, Courbet rend parfaitement la texture des vêtements, notamment celles du caban vert de Bruyas, qui flatte sa chevelure rousse. Mais le public ne pourra s'empêcher de remarquer l'air guindé de ce bourgeois à la bague bien exhibée, qui aimait se surnommer « le Médecin ».

Calas, le dévoué serviteur

Tourné vers le peintre, un pied en avant et l'autre sur le côté, le manteau muni de trois boutons, la main droite abaissée... L'allure de ce personnage s'apparente à celle du riche collectionneur, mais son visage incliné par souci de politesse trahit son rang social : il s'agit du domestique de M. Bruyas. Là encore, la touche réaliste de Courbet n'épargne personne, ravie de dépeindre différentes conditions, dont celle du serviteur nommé Calas, tenant un plaid sur son bras pour le confort de son maître.

Un témoin canin

Comme il le prouvera encore avec *L'Hallali du cerf* (1866), Gustave Courbet apprécie la peinture animalière. Sur ce tableau, il se plaît à représenter Breton, le chien d'Alfred Bruyas qui, dressé habilement, s'arrête au niveau de son maître pour assister à la rencontre. Haletant, l'animal ajoute une touche de vérité à cette scène inventée de toutes pièces, et reprend la composition initiale de l'image populaire figurant le bourgeois face au Juif errant, sur laquelle un chien apparaît.

A pied, en train ou en diligence ?

En bas à droite de l'œuvre, une diligence s'éloigne de la scène... Incarne-t-elle le désir d'errance du peintre ? Vient-elle de le déposer ? Si certains commentateurs ont laissé croire qu'elle avait emmené Courbet dans la campagne avant d'atteindre la ville, d'autres pensent qu'il est arrivé par une récente ligne de chemin de fer. L'écrivain Edmond About, quant à lui, compare volontiers le peintre à un héros chaussé de bottes de sept lieues : « *La diligence de Paris à Montpellier soulève au loin la poussière de la route ; mais M. Courbet est venu à pied. Il est parti de Paris le matin, sur les quatre heures, à travers champs, le sac au dos, la pique en main. Entre onze heures et midi, il arrive aux portes de Montpellier. Voilà comment il voyage !* ». Disons plutôt que la diligence en fuite incarne un mode de vie bourgeois auquel Courbet, piéton, a renoncé.

Un prodigieux sac à dos

Ni pantalon ni brosse à dents, mais plutôt quelques tubes de peinture (les premiers !) et des pinceaux dans ce coffre en bois porté par le peintre. Sur le dessus, un chevalet de campagne démonté et une toile sans châssis supposent un exercice en plein air. À travers ces attributs, Courbet annonce la tendance de la peinture sur le motif, qui est pratiquée au même moment par Camille Corot et qui deviendra la technique emblématique des impressionnistes. Mais, comme à son habitude, l'ambiguïté est au rendez-vous, puisqu'il a peint l'intégralité de ce tableau en intérieur...

Dans l'ombre de Courbet

L'ombre portée de Courbet se dessine parfaitement sur le sol sableux ! L'avait-il maintes fois observée lors de ses marches sous le soleil ou s'agit-il d'une affaire d'ego non résolue ? Le mystère plane et ravit les critiques autour de cet autoportrait en silhouette : « *Ni le maître, ni le valet ne dessinent leurs ombres sur le sol ; il n'y a d'ombre que pour M. Courbet : lui seul peut arrêter les rayons du soleil* », déclare sarcastique Edmond About. Une chose est sûre : entre foudres et louanges, l'œuvre attise les passions dès son exposition en 1855.

QUELQUES TEXTES UTILES

En sociologie de la culture, Pierre Bourdieu a défendu un modèle dit de « l'homologie structurale » qui établit une correspondance entre la production des biens et la production des goûts.

« Les goûts (c'est-à-dire les préférences manifestées) sont l'affirmation pratique d'une différence inévitable. Ce n'est pas par hasard que, lorsqu'ils ont à se justifier, ils s'affirment de manière toute négative, par le refus opposé à d'autres goûts : en matière de goût, plus que partout, toute détermination est négation ; et les goûts sont sans doute avant tout des dégoûts, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale (« c'est à vomir ») pour les autres goûts, les goûts des autres. Des goûts et des couleurs on ne discute pas : non parce que tous les goûts sont dans la nature, mais parce que chaque goût se sent fondé en nature – et il l'est quasiment, étant *habitus* –, ce qui revient à rejeter les autres dans le scandale du contre-nature. L'intolérance esthétique a des violences terribles. L'aversion pour les styles de vie différents est sans doute une des plus fortes barrières entre les classes : l'homogamie est là pour en témoigner. Et le plus intolérable, pour ceux qui s'estiment détenteurs du goût légitime, c'est par-dessus tout la réunion sacrilège des goûts que le goût commande de séparer.

Ce que l'idéologie du goût naturel oppose, à travers deux modalités de la compétence culturelle et de son utilisation, ce sont deux modes d'acquisition de la culture : l'apprentissage total, précoce et insensible, effectué dès la prime enfance au sein de la famille et prolongé par un apprentissage scolaire qui le présuppose et l'accomplit, se distingue de l'apprentissage tardif, méthodique et accéléré, non pas tant, comme le veut l'idéologie du « vernis » culturel, par la profondeur et la durabilité de ses effets, que par la modalité du rapport à la langue et à la culture qu'il tend à inculquer par surcroît. Il confère la certitude de soi, corrélatrice de la certitude de détenir la légitimité culturelle et l'aisance, à laquelle on identifie l'excellence ; il produit ce rapport paradoxal, fait d'assurance dans l'ignorance (relative) et de désinvolture dans la familiarité que les bourgeois de vieille souche entretiennent avec la culture, sorte de bien de famille dont ils se sentent les héritiers légitimes.

L'idéologie du goût naturel tire ses apparences et son efficacité de ce que, comme toutes les stratégies idéologiques qui s'engendrent dans la lutte des classes quotidienne, elle naturalise des différences réelles, convertissant en différences de nature des différences dans les modes d'acquisition de la culture et reconnaissant comme seul légitime le rapport à la culture (ou à la langue) qui porte le



moins les traces visibles de sa genèse, qui, n'ayant rien d'« appris », d'« apprêté », d'« affecté », d'« étudié », de « scolaire » ou de « livresque », manifeste par l'aisance et le naturel que la vraie culture est nature, nouveau mystère de l'Immaculée conception.

Le capital culturel incorporé des générations antérieures fonctionne comme une sorte d'avance qui, en lui assurant d'emblée l'exemple de la culture réalisée dans des modèles familiaux, permet au nouveau venu de commencer dès l'origine, c'est-à-dire de la manière la plus inconsciente et la plus insensible, l'acquisition des éléments fondamentaux de la culture légitime, et de faire l'économie du travail de déculturation, de redressement et de correction, qui est nécessaire pour corriger les effets des apprentissages impropres. Les manières légitimes doivent leur valeur au fait qu'elles manifestent les conditions d'acquisition les plus rares, c'est-à-dire un pouvoir social sur le temps qui est tacitement reconnu comme la forme par excellence de l'excellence : posséder de l'« ancien », c'est-à-dire de ces choses présentes qui sont du passé, de l'histoire accumulée, thésaurisée, cristallisée, titres de noblesse et noms nobles, châteaux ou « demeures historiques », tableaux et collections, vins vieux et meubles anciens, c'est dominer le temps, ce qui échappe le plus complètement aux prises, au travers de toutes ces choses qui ont en commun de ne s'acquiescer qu'avec le temps, avec du temps, contre du temps, c'est-à-dire par l'héritage et, si l'on permet ici l'expression, à l'ancienneté, ou grâce à des dispositions qui, comme le goût des choses anciennes, ne s'acquièrent elles aussi qu'avec le temps et dont la mise en œuvre suppose le loisir de prendre son temps.

L'immersion dans une famille où la musique est non seulement écoutée (comme aujourd'hui avec la chaîne haute fidélité ou la radio) mais aussi pratiquée (c'est la « mère musicienne » des Mémoires bourgeoises) et, à plus forte raison, la pratique précoce d'un instrument de musique « noble » – et en particulier du piano –, ont pour effet au moins de produire un rapport à la musique plus familier, qui se distingue du rapport toujours un peu lointain, contemplatif et volontiers dissertatif de ceux qui ont accédé à la musique par le concert et, *a fortiori*, par le disque, à peu près comme le rapport à la peinture de ceux qui ne l'ont découverte que tardivement, dans l'atmosphère quasi scolaire du musée, se distingue du rapport qu'entretiennent avec elle ceux qui sont nés dans un univers hanté par l'objet d'art, propriété familiale et familière, accumulée par les générations successives, témoignage objectivé de leur richesse et de leur bon goût, parfois « produit maison », à la façon des confitures et du linge brodé.

La familiarité statutaire se manifeste par exemple dans l'information sur les occasions et les conditions de l'acquisition de l'œuvre d'art qui dépend non seulement des capacités matérielles et culturelles d'appropriation mais de l'appartenance ancienne à un univers social dans lequel l'art, étant objet d'appropriation, est présent sous forme d'objets familiaux et personnels. Ainsi dans l'enquête réalisée à la demande du ministère des Affaires culturelles, la part de ceux qui ont fourni une réponse lorsqu'on leur demandait à partir de quel prix « on peut trouver aujourd'hui une lithographie ou une sérigraphie originale d'un artiste professionnel contemporain » varie très fortement en fonction de l'appartenance de classe et passe de 10,2 % chez les agriculteurs, 13,2 % chez les manœuvres et ouvriers spécialisés, 17,6 % chez les employés à 66,6 % chez les cadres supérieurs et membres des professions libérales.

Le choix d'œuvres comme le *Concerto pour la main gauche* (beaucoup plus fréquent chez ceux qui pratiquent un instrument de musique – et surtout le piano – que chez les autres) ou *L'Enfant et les sortilèges* est lié à l'origine sociale beaucoup plus étroitement qu'au capital scolaire. Au contraire, dans le cas d'œuvres comme *Le Clavecin bien tempéré* et *L'Art de la fugue*, la corrélation est plus forte avec le capital scolaire qu'avec l'origine sociale.

Et c'est sans doute dans les goûts alimentaires que l'on retrouverait la marque la plus forte et la plus inaltérable des apprentissages primitifs, ceux qui survivent le plus longtemps à l'éloignement ou à l'écroulement du monde natal et qui en soutiennent le plus durablement la nostalgie : le monde natal est, en effet, avant tout le monde maternel, celui des goûts primordiaux et des nourritures originaires. »

Pierre Bourdieu, *La Distinction*



Entretien avec le sociologue Bernard Lahire, auteur de *La Culture des individus*, réalisé par Olivia Ferrand.

Comment peut-on renouveler aujourd'hui les théories élaborées dans les années 1960 pour expliquer les fortes inégalités d'accès à la culture ?

Pierre Bourdieu a éclairé les rapports que les différentes classes et fractions de classe entretiennent à l'égard de la culture légitime. En ce qui me concerne, je me demande comment les individus composant ces classes varient dans leurs attitudes et leurs comportements. Si chaque classe sociale est statistiquement attachée à un registre culturel particulier, ses membres ont une forte probabilité d'avoir, dans l'éventail de leurs pratiques et de leurs préférences culturelles, des éléments dissonants.

Lorsque l'on quitte le niveau collectif pour l'analyse individuelle, ne s'éloigne-t-on pas d'une démarche sociologique ?

Comment rendre raison sociologiquement des singularités individuelles sans régresser scientifiquement vers une psychologisation des rapports sociaux ? Je continue à penser qu'on est multidéterminé par toutes nos expériences sociales et que le sociologue doit créer un modèle théorique capable de rendre compte de cette complexité de l'individu et de tout ce qui la détermine. Prenons le cas des enfants des milieux populaires qui fréquentent l'école maternelle à partir de deux ans et vivent, à l'école et dans leurs familles, des situations

contradictoires : on n'y parle pas de la même façon, on n'y exerce pas le même type d'autorité, on n'y pratique pas les mêmes activités, etc. Cela aura forcément une influence sur leurs patrimoines individuels de dispositions mentales et comportementales. Ce qui m'intéresse, et même statistiquement, de ces complexités individuelles. Je pense aussi que le sociologue peut étudier les cas les plus marginaux, les plus atypiques et qu'il n'est pas seulement l'homme du commentaire des moyennes, des grandes tendances statistiques (même s'il ne faut évidemment pas perdre de vue cet objectif).

Le monde social est en chacun de nous et pas seulement dans les groupes ou dans les institutions. La variation des comportements d'un individu singulier d'un contexte à l'autre est aussi sociologiquement explicable que la variation des comportements d'un groupe à l'autre. Je me suis alors demandé ce qu'il en était de la variation des pratiques et des préférences culturelles individuelles d'un domaine de pratiques à l'autre (musique, livres, cinéma, télévision, sorties, etc.).

En quoi cette approche permet-elle d'éclairer les pratiques culturelles ?

Je constate que, quelle que soit sa classe sociale d'appartenance, un même individu se caractérisera plus fréquemment par une coexistence ou une alternance de pratiques, de préférences ou de consommations culturelles appartenant à des registres culturels très légitimes et peu légitimes. Pour évoquer ces mélanges culturels de genre à l'échelle individuelle, je parle de « nuanciers culturels individuels dissonants ». Ces profils culturels se révèlent statistiquement plus fréquents que les profils culturels consonants « par le haut » comme « par le bas ». Après l'établissement statistique des faits, il fallait plonger dans des cas (plus d'une centaine) pour commencer à comprendre le pourquoi de ces dissonances. Et là, on prend conscience que ces faits sont le produit d'une série de causes relativement indépendantes. L'analyse sociologique est ici difficile à résumer parce qu'on a affaire à des déterminations parallèles, souvent sans rapport les unes avec les autres, et qui de plus varient selon l'âge et la position socioprofessionnelle. Mais dans tous les cas les dissonances s'expliquent par la pluralité des influences socialisatrices auxquelles ils ont été exposés et par la pluralité des contextes dans lesquels ils sont amenés à « consommer », « pratiquer », etc.

Le premier cas qui vient à l'esprit concerne bien évidemment les cas de mobilités sociales ascendantes ou déclinantes. Les personnes qui ont vécu de telles mobilités ont pour caractéristique le fait d'avoir eu à s'adapter à des milieux culturellement très différents et de porter en eux des contradictions ou des complexités culturelles. Selon les domaines culturels (cinéma, lecture, musique, télévision, etc.) et selon les contextes de la pratique (seul, avec de la famille ou avec des amis, en vacances ou non, etc.) ils vont tendre vers les pôles culturels les plus légitimes ou au contraire vers les pôles les moins légitimes. Le problème c'est qu'on a trop souvent eu tendance à ne considérer que les cas les plus exceptionnels de « grands transfuges de classes », alors que les petites mobilités sociales qui sont à l'origine de multiples dissonances culturelles sont très fréquentes.

La fréquence des dissonances culturelles constitue-t-elle un phénomène nouveau ou est-elle simplement révélée par le changement d'échelle d'observation ?

La mise en lumière de ce phénomène est le produit à la fois d'un changement de regard sur le monde et d'une transformation historique de ce monde. En effet, le point de vue que j'ai adopté permettrait de mettre en évidence, à partir d'enquêtes datant de la fin des années 1960, des profils culturels mêlant pratiques légitimes et pratiques peu légitimes chez les mêmes personnes. Mais ni les décideurs politiques ni les chercheurs de l'époque n'avaient ce genre de perception à l'esprit. Ensuite, on voit qu'il y a eu une série de transformations culturelles qui ont amené un sociologue comme moi à changer de point de vue pour faire apparaître des dissonances, des mélanges de genres dans les pratiques culturelles individuelles. Le monde a changé, mais le regard que je porte sur lui contribue aussi à le présenter sous un jour différent.

Quelles sont ces transformations culturelles ?

Tous les commentateurs ont insisté sur le fait que la télévision et la radio étaient progressivement devenues, après des tentatives pour en faire des moyens d'éducation et de diffusion culturelle, des diffuseurs massifs d'une certaine « culture du divertissement ». Mais on n'a pas été attentif au fait que la télévision, la radio, la chaîne HIFI et aujourd'hui Internet, privatisent une partie des consommations culturelles. Or, la légitimité culturelle est une affaire de norme et l'on sait bien que les normes légitimes sont d'autant plus pressantes et agissantes qu'elles s'exercent en public. Par exemple, on parle d'autant plus correctement que l'on est en public, dans des situations plus tendues. C'est la même chose pour la culture. Que deviennent les consommations culturelles dès lors que l'on consomme en privé, seul ou dans l'entre-soi familial ou amical ? Les consommations en privé sont souvent des consommations de relâchement, de détente et de moindre exigence culturelle. Au caractère privé de la consommation s'ajoute le caractère gratuit de l'offre. C'est ainsi que même les plus cinéphiles ou les plus exigeants musicalement peuvent regarder des films « nuls » à la télévision qu'ils n'iraient pas voir en payant au cinéma ou peuvent écouter et apprécier des tubes à la mode qu'ils n'achèteraient pas en CD et dont ils n'iraient pas voir les chanteurs en concert. Une partie des profils dissonants s'explique ainsi par cette partition des consommations : un registre peu légitime dans le privé et lorsque c'est gratuit et un registre plus légitime en public et lorsque c'est payant. Mais cela fonctionne aussi en sens inverse : des téléspectateurs à faible capital scolaire peuvent regarder certains films d'auteur ou certains programmes culturels parce qu'ils n'ont pas à surmonter la peur de se retrouver au milieu de consommateurs plus légitimes (dans un musée, une galerie, une salle de concert, un opéra). C'est plus facile et c'est gratuit. D'une certaine manière, ils ne « perdent rien » à essayer.

La fréquence des profils culturels dissonants peut-elle être rapprochée d'un certain brouillage des frontières de la légitimité culturelle ?

D'abord, il faut souligner le fait que plus le domaine réservé de la culture légitime s'étend (jazz, photographie et cinéma hier, bandes dessinées, rock ou séries télévisées qui sont les nouveaux prétendants aujourd'hui) et plus la foi en la légitimité culturelle s'étirole. J'explique dans l'ouvrage que plus le nombre de « dieux légitimes » auxquels on est autorisé par les diverses institutions de la culture à vouer un culte augmente et plus le degré général de croyance culturelle diminue. Mais il y a aussi le fait que les producteurs culturels eux-mêmes ont déployé dans leur création même des stratégies de mélange de genres maintenus séparés dans un état antérieur de l'offre culturelle. Avec *Tout le monde en parle*, surtout lors des premières saisons, Thierry Ardisson a incarné le mélange détonant des genres. Son projet était de réunir sur le même plateau des comiques populaires, des chanteuses de variété commerciale ou des actrices pornographiques et des écrivains reconnus, de grands hommes politiques ou des représentants du cinéma ou du théâtre légitimes. Il justifiait cette démarche par le fait qu'il voulait stratégiquement attirer vers la culture ceux qui fréquentent habituellement seulement les émissions de divertissement. Mais l'effet essentiel de ce genre d'émissions est d'habituer le public à voir associés des genres ou des registres qui étaient nettement séparés jusque-là. Le mélange des genres – moins explosif – a été pratiqué dans des émissions telles que *Nulle part ailleurs* sur Canal +, *Vivement dimanche* ou *Campus* sur France 2, *On ne peut pas plaire à tout le monde* sur France 3, etc.

Quelle est la responsabilité de l'école dans ces transformations ?

L'école porte en effet sa part de responsabilité dans cette situation. En privilégiant les mathématiques comme moyen de sélection, elle a en effet contribué activement à fabriquer des élèves et étudiants « brillants » mais sans véritable goût pour la culture littéraire ou artistique classique, même si leurs origines sociales peuvent les porter de temps en temps vers certaines sorties culturelles légitimes (opéra, théâtre, concert classique, musée d'art). Mais il y a aussi une situation globale qui est liée aux conditions de travail et de vie familiale modernes. Nombre d'enquêtés parlent de leur « besoin de divertissement », de « défolement » et de « délassement » après des journées et des semaines scolaires, professionnelles ou familiales harassantes et stressantes. Même quand ils détiennent le capital culturel qui leur permettrait des choix plus « exigeants » ils avouent « se laisser aller » à regarder des « émissions nulles » à la télévision ou préférer aller voir au cinéma un film « divertissant » (film comique ou d'action) que de lire, d'aller au musée ou au théâtre. Les conditions de vie moderne rendent de toute évidence de plus en plus difficile l'envie de loisirs studieux, sérieux ou savants : par exemple, les très grands lecteurs ont tendance à disparaître, même si globalement, pour des raisons liées à l'allongement de la scolarité, de plus en plus de gens ont les compétences scolaires favorables à une pratique régulière de la lecture.

Les concepts de distinction, d'*habitus* vous semblent-ils pour autant toujours pertinents ?

Je m'éloigne un peu de la théorie de l'*habitus* pour qui les individus ont des comportements cohérents, quel que soit le contexte où ils inscrivent leur action. Elle postule la transférabilité systématique des dispositions constitutives de l'*habitus* d'un domaine de la pratique à l'autre, ce que les enquêtes empiriques ne permettent pas de vérifier. Il n'en reste pas moins que la perspective dispositionnaliste de la théorie de l'*habitus* est toujours au cœur de ma sociologie. Par ailleurs, la notion de distinction est un concept opératoire à condition de la libérer d'une vision un peu trop mono-légitimiste des réalités culturelles. Il est impossible de faire comme si on avait affaire à un espace culturel homogène sous l'angle de la légitimité, c'est-à-dire structuré de part en part par une opposition légitime/illégitime univoque ; opposition que tout le monde connaîtrait et mettrait en œuvre, à laquelle tout le monde accorderait la même signification et à laquelle tout le monde croirait avec la même intensité. Et puis les processus de distinction culturelle ne concernent pas seulement les classes sociales : dans des sociétés hautement différenciées on constate que la culture permet à chacun de se distinguer des plus proches socialement (et pas seulement des classes subalternes) et l'on observe aussi un processus de distinction de soi à soi et même une lutte de soi contre soi, d'un soi légitime contre la part illégitime de soi.

On est donc assez éloigné d'un relativisme culturel.

Ce que je montre, c'est que les personnes qui ont des profils culturels dissonants vivent rarement dans le « relativisme absolu ». Ils marquent des différences très nettes entre des productions culturelles « de qualité » et des « choses nulles ». Ils consomment des séries télévisées, mais en disant qu'elles sont « débiles » et qu'ils se « lobotomisent » en les regardant. Pour la grande majorité des enquêtés interviewés, tout ne se vaut pas. Aux yeux même de ceux qui alternent registres légitimes et registres peu légitimes, il n'y a pas un aplatissement ou une égalisation des valeurs.

On est tout aussi éloigné d'une véritable démocratisation de l'accès à la culture.

Oui. D'abord parce qu'une partie non négligeable des Français, qui cumulent des propriétés sociales négatives, ont des profils culturels consonants peu légitimes et restent à distance de toute culture légitime, qu'elle soit scolaire ou extrascolaire. Pour ceux-là, la culture ne peut jouer aucun rôle gratifiant et distinctif. Et puis surtout, comme je le démontre statistiquement, un tableau n'efface pas l'autre : oui il y a des inégalités et, non, les comportements culturels des individus qui composent les différentes classes ne sont pas réductibles aux caricatures des cultures de classe qu'on a trop souvent brossées.

