

En 1994, Bill Readings écrivait ceci :

L'Université de Montréal est un vaisseau amiral de la culture au Québec, où l'on n'a que récemment détrôné l'Église comme principale institution responsable de la culture francophone en Amérique du Nord. Le fait de travailler dans une grande université d'un État-nation (en particulier si celui-ci est en devenir) confère aux professeurs d'importants avantages, en ce que leurs activités d'enseignement et de recherche ne sont pas encore totalement soumises au jeu des forces du marché et n'ont pas besoin d'être justifiées par des considérations de performance optimale ou de rendement du capital investi.

La réorientation de la finalité des universités québécoises francophones dans le contexte de la mondialisation doit-elle reposer sur une réhabilitation du rôle des universités en tant que garantes de la culture nationale? L'université québécoise doit-elle plutôt mettre de l'avant sa responsabilité sociale en tant que garante de l'égalité des chances au nom d'une

certaine conception de la justice sociale qui serait à l'abri du consumérisme et des intérêts économiques? Ou doit-on approfondir les réflexions de Readings au sujet de l'université post-historique, c'est-à-dire celle qui ne se définit plus en tant que « projet de développement historique, d'affirmation et de transmission de la culture », afin de devenir une communauté dialogique où la dissension est permise et un lieu de pensée critique « où soulever la question de l'être-ensemble » devient le moteur de sa propre mutation?

Dans la foulée du printemps étudiant qui a enflammé les passions au Québec en 2012; dans le contexte d'une hausse généralisée des droits de scolarité partout dans le monde et parallèlement à l'augmentation effrénée des dettes étudiantes, une réflexion critique sur le rôle et la finalité de l'enseignement supérieur commence à se développer ici comme ailleurs, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne. La tenue d'un véritable état des lieux sur l'avenir de l'université québécoise n'ayant pas eu lieu, nul doute que la traduction française de cet ouvrage saisissant de Bill Readings nourrira la réflexion en cours. **L**

Manet par Bourdieu

Remettre en jeu la révolution du peintre d'*Olympia*.

CLÉMENT DE GAULEJAC

ON A PU LIRE, ici ou là, que le dernier film des frères Coen, *Inside Llewin Davis*, était l'histoire d'un raté. En réalité, il est beaucoup mieux que cela. C'est l'histoire de l'une de ces figures essentielles au fonctionnement de tout écosystème artistique et dont l'histoire ne retient jamais le nom : le petit maître. La grande beauté du film est en effet d'inverser la perspective du regard que l'on a coutume de porter sur la naissance d'un mythe. On y assiste aux tribulations d'un chanteur folk cherchant à gagner sa vie dans les tavernes de Greenwich Village au début des années 1960, jusqu'à cette dernière séquence qui le voit recevoir une raclée tandis que, sur scène, la voix nasillarde d'un chanteur encore inconnu annonce que les temps sont en train de changer. La reconfiguration de la musique folk n'est ainsi pas considérée à partir de Dylan – c'est-à-dire en adoptant le point de vue du vainqueur – mais elle est, au contraire, envisagée du point de vue

d'un joueur qui ne survivra pas à la consécration du maître, bien qu'il ait contribué à la rendre possible.

Avec des moyens différents, c'est un travail de reconstruction analogue qu'entreprend Bourdieu dans ce livre qui présente l'intégralité des cours qu'il a donnés sur Manet au Collège de France entre 1998 et 2000. Le problème auquel il confronte son œil de sociologue est le suivant : comment regarder la peinture de Manet, non plus du point de vue anachronique de ce qu'elle a accompli, mais à partir de l'espace des possibles dans lequel elle est advenue?

C'est en effet un paradoxe qu'il nous faut affronter. L'œuvre de Manet a modifié nos capacités perceptives au point où on ne peut plus la voir avec l'œil qu'elle a périmé, c'est-à-dire le regard académique de la deuxième partie du dix-neuvième siècle. Mais, s'il ne nous est plus possible de ressentir le scandale qu'elle a pu susciter, on peut quand même essayer d'en reconstituer les raisons.

PIERRE BOURDIEU
Manet, une révolution symbolique
Seuil, 2014, 784 p.

Pour ce faire, il faut la débarrasser du vernis d'exotisme que le temps et la consécration y ont déposé; mais dans le même temps, il faut également dépoussiérer l'œuvre de ses pairs et faire revivre le contexte dans lequel cette peinture est apparue et sans l'intelligibilité duquel il serait illusoire de prétendre la comprendre. Car si Manet se positionne contre la



Ah çà ! Quand il s'agit d'amuser la galerie,
Môssieur Manet sait y faire...

grandiloquence des peintres pompiers, il ne faut pas oublier qu'il évolue dans ce monde de « rapins », qu'il y a été formé et n'a eu de cesse d'en rechercher l'aval tout autant qu'il s'y confrontait. Pour Bourdieu, en effet, il n'est pas de révolution réussie qui ne se mène de l'intérieur : les hérésiarques sont tous des clercs, c'est-à-dire les produits du système qu'ils contestent.

Mais si Manet est vraiment révolutionnaire, c'est aussi parce qu'il ne sent pas mieux en dehors du système qu'en son sein. Il s'oppose aux conceptions académiques, mais ne rejoint pas pour autant les rangs de la Bohème ni les tenants du réalisme dont Courbet est le champion. Si, comme eux, il cherche bien à représenter « la vie moderne », ce n'est pas seulement par le choix de ses sujets, mais aussi et surtout au travers de la reprise parodique de formes canoniques de l'histoire de l'art. Pour lui, en effet, les sources de l'art, ce ne sont ni l'histoire idéalisée ni le pittoresque du réel – fut-il socialiste – mais le matériau pictural lui-même qu'il emprunte à Giorgione, Titien, Vélasquez ou Goya. Comme tout intempêtif, il sait que l'art n'est vraiment de son temps que lorsqu'il s'inscrit dans un temps beaucoup plus long. À l'histoire fantasmée par les peintres pompiers qui se la représentent sous la forme de drôles de Romains en costume, autant qu'à la représentation « réaliste » de la vie sous le Second Empire, il oppose une peinture hybride qui les disqualifie l'une et l'autre, de l'intérieur.

La précision avec laquelle Bourdieu restitue les conflits qui agitent le milieu de l'art de l'époque est une invitation à poser un même regard attentif sur les lignes de faille qui travaillent aujourd'hui nos propres milieux artistiques. À ne pas penser « en général », mais à regarder au plus près ces « petites différences » où l'on sait que tout se joue. Mais au-delà de ces réjouissances, il nous permet également de comprendre comment le monde de l'art, jusque-là intégralement soumis au bon vouloir de l'État, va se constituer en *champ*.

Pour le dire très vite, le *champ de l'art* est pour Bourdieu un système de croyance collective dans lequel est artiste celui que les autres artistes considèrent comme tel. C'est en effet aussi à ce niveau que se joue la « révolution symbolique » opérée par Manet. Au-delà de son talent personnel, et de son pouvoir de séduction – auquel Bourdieu cache mal qu'il identifie son propre charme –, ce grand bourgeois en redingote bouleverse sans retour possible les procédures de légitimations artistiques. Au jury souverain du Salon, qui évalue la qualité de l'art en fonction du respect de certaines conventions immuables, va succéder l'« anomie », c'est-à-dire

Si Manet est vraiment
révolutionnaire, c'est aussi
parce qu'il ne se sent pas
mieux en dehors du système
qu'en son sein.

l'absence structurelle de critères d'évaluation. La valeur de l'art ne dépend plus d'une régie externe au milieu, mais émane du champ lui-même, qui devient dès lors autonome. Ce qui est perçu comme légitime ne l'est plus en fonction de normes que l'on pourrait énoncer, mais varie constamment en fonction des intérêts et des positions que les acteurs du champ occupent les uns par rapport aux autres. Le sujet de l'art n'est plus l'artiste, ni même son œuvre, mais le champ de l'art en son entier.

Et c'est précisément ce retournement réflexif que la figure du peintre permet à Bourdieu d'articuler. Manet « occupe une position dans un espace qu'il a contribué à créer et qui en même temps le crée ». On reconnaît dans ce mouvement croisé la dynamique qui travaille toute l'œuvre du sociologue : le monde vit en nous, autant que nous vivons en lui. Nous sommes capables de penser le monde, mais également de nous penser dans le monde – de nous penser pensant le monde. **L**