

prix s'accompagnant d'une baisse du chiffre d'affaires), et que, comme Carven dans les années soixante, elles ont peu à peu réuni une clientèle composite, faite de femmes élégantes mais vieillissantes qui restent attachées aux parfums chics de leur jeunesse et de femmes plus jeunes mais moins fortunées qui découvrent ces produits déclassés lorsqu'ils sont passés de mode⁶⁰, de même, du fait que les différences en matière de capital économique et culturel se retraduisent en écarts temporels dans l'accès aux biens rares, un produit jusque-là hautement distinctif qui se divulgue, donc se décline, perdant du même coup les nouveaux clients les plus soucieux de distinction, voit sa clientèle initiale vieillir et la qualité sociale de son public décliner : on sait ainsi, par une enquête récente, que des compositeurs dévalués par l'effet de la divulgation, comme Albinoni, Vivaldi ou Chopin, sont de plus en plus goûtés à mesure que l'on va vers les âges les plus élevés et vers les niveaux d'instruction les plus bas.

Dans le champ littéraire ou artistique, les derniers venus au sein de l'avant-garde peuvent tirer parti de la relation que l'on tend spontanément à établir entre la qualité de l'œuvre et la qualité sociale de son public pour tenter de discréditer l'œuvre de l'avant-garde en voie de consécration, en imputant au reniement ou au relâchement de l'intention subversive l'abaissement de la qualité sociale de son public. Et la nouvelle rupture hérétique avec les formes devenues canoniques peut s'appuyer sur le *public potentiel* qui attend du produit nouveau ce qu'en attendait le public initial du produit désormais consacré : la nou-

... d'autant moins de peine à occuper la
 ... angage du marketing, le « créneau »
 ... nt-garde consacrée que, pour justifier
 ... istes, elle doit invoquer le retour à la

... te Parfumerie française, ronéotypé, Paris, 1970,

définition initiale, et idéale, de la pratique, c'est-à-dire à la pureté, à l'obscurité et à la pauvreté des commencements ; l'hérésie littéraire ou artistique se fait contre l'orthodoxie, mais aussi avec elle, au nom de ce qu'elle a été.

Il s'agit là, semble-t-il, d'un *modèle très général*, qui vaut pour toutes les entreprises fondées sur le renoncement au profit temporel et la dénégation de l'économie. La contradiction inhérente à des entreprises qui, comme celles de la religion ou de l'art, refusent le profit matériel, tout en assurant, à *terme plus ou moins long*, des profits de tous ordres à ceux qui les ont le plus ardemment refusés, est sans doute au principe du *cycle de vie* qui les caractérise : à la phase initiale, toute d'ascétisme et de renoncement, qui est celle de l'accumulation de capital symbolique, succède une phase d'exploitation de ce capital qui assure des profits temporels, et, à travers eux, une transformation des modes de vie, propre à entraîner la perte du capital symbolique et à favoriser la réussite d'hérésies concurrentes. Dans le champ littéraire ou artistique, ce cycle ne peut que s'amorcer, du fait que, lorsque le succès lui advient, souvent fort tard, le fondateur ne peut, ne fût-ce que par l'effet de l'inertie de l'*habitus*, rompre complètement les engagements initiaux, et que son entreprise meurt en tout cas avec lui ; mais il connaît son plein développement dans certaines entreprises religieuses où les héritiers et les successeurs peuvent recueillir les profits de l'entreprise ascétique sans avoir jamais eu à manifester les vertus qui les ont assurés.

La rencontre de deux histoires

Dans l'ordre de la consommation, les pratiques et les consommations culturelles qui peuvent être observées à un moment donné du temps sont le produit de la rencontre entre deux histoires, l'histoire des champs de production, qui ont leurs lois propres de changement, et l'histoire de

l'espace social dans son ensemble, qui détermine les goûts par l'intermédiaire des propriétés inscrites dans une position, et notamment au travers des conditionnements sociaux associés à des conditions matérielles d'existence particulières et à un rang particulier dans la structure sociale. De même, dans l'ordre de la production, les pratiques des écrivains et des artistes, à commencer par leurs œuvres, sont le produit de la rencontre de deux histoires, l'histoire de la production de la position occupée et l'histoire de la production des dispositions de ses occupants. Bien que la position contribue à faire les dispositions, celles-ci, dans la mesure où elles sont partiellement le produit de conditions indépendantes, extérieures au champ proprement dit, ont une existence et une efficacité autonomes, et elles peuvent contribuer à faire les positions.

Il n'est pas de champ où l'affrontement entre les positions et les dispositions soit plus constant et plus incertain que le champ littéraire et artistique : s'il est vrai que l'espace des positions offertes contribue à déterminer les propriétés attendues, voire exigées, des candidats éventuels, donc les catégories d'agents qu'elles peuvent attirer et surtout *retenir*, il reste que la perception de l'espace des positions et des trajectoires possibles et l'appréciation de la valeur que chacune d'elles reçoit de sa place dans cet espace dépendent des dispositions des agents ; d'autre part, du fait que les positions qu'il offre sont peu institutionnalisées, jamais garanties juridiquement, donc très vulnérables à la contestation symbolique, et non héréditaires – bien qu'il existe des formes spécifiques de transmission –, le champ de production culturelle constitue le terrain par excellence des luttes pour la redéfinition du « poste ».

Pour si grand que soit l'effet de champ, il ne s'exerce jamais de façon mécanique, et la relation entre les positions et les prises de position (notamment les œuvres) est toujours médiatisée par les dispositions des agents et par l'espace des possibles qu'elles constituent comme tel à

travers la perception de l'espace des prises de position qu'elles structurent. L'origine sociale n'est pas, comme on le croit parfois, le principe d'une série linéaire de déterminations mécaniques, la profession du père déterminant la position occupée, qui déterminerait à son tour les prises de position : on ne peut ignorer les effets qui s'exercent à travers la structure du champ, et en particulier à travers l'espace des possibles offerts, et qui dépendent principalement de l'intensité de la concurrence, elle-même liée aux caractéristiques quantitatives et qualitatives du flux des nouveaux entrants.

Le poste (il faut risquer le mot...) d'écrivain ou d'artiste « pur », comme celui d'« intellectuel », sont des institutions de liberté, qui se sont construites contre la « bourgeoisie » (au sens des artistes) et, plus concrètement, contre le marché et contre les bureaucraties d'État (Académies, Salon, etc.) par une série de ruptures, partiellement cumulatives, qui n'ont souvent été rendues possibles que par un détournement des ressources du marché – donc de la « bourgeoisie » – et même des bureaucraties d'État⁶¹. Ils sont l'aboutissement de tout le *travail collec-*

61. Si l'on doit admettre que c'est seulement à la fin du XIX^e siècle que parvient à son accomplissement le lent processus qui a rendu possible l'émergence des différents champs de production culturelle et la pleine reconnaissance sociale des personnages sociaux correspondants, le peintre, l'écrivain, le savant, etc., il ne fait pas de doute qu'on peut en faire remonter les premiers commencements aussi loin que l'on voudra, c'est-à-dire au moment même où des producteurs culturels font leur apparition, qui luttent (presque par définition) pour faire reconnaître leur indépendance et leur dignité particulière. Parmi les innombrables travaux qui sont autant de contributions à la description et à l'analyse de ce lent mouvement d'autonomisation, par rapport à l'aristocratie et à l'Église notamment, il faut faire une place à part aux articles rassemblés dans la *Storia dell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1979, et au très beau livre de Francis Haskell, *Mécènes et Peintres L'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard, 1991. Sans se donner explicitement un tel projet, Francis Haskell évoque de la manière la plus rigoureuse la construction progressive d'un champ artistique obéissant à ses normes propres et l'apparition d'une catégorie socialement distincte d'artistes professionnels, de plus en plus enclins à ne reconnaître d'autres règles que celles de la tradition spécifique qu'ils ont