

Pierre Bourdieu. Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie

In: Communications, 7, 1966. pp. 165-168.

Citer ce document / Cite this document :

Burgelin Olivier. Pierre Bourdieu. Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie. In: Communications, 7, 1966. pp. 165-168.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1107

PIERRE BOURDIEU (SOUS LA DIRECTION DE) : *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de Minuit, Paris, 1965, 361 p.

« L'étude de la pratique photographique et de la signification de l'image photographique est une occasion privilégiée de mettre en œuvre une méthode originale tendant à saisir dans une compréhension totale les régularités objectives des conduites et l'expérience vécue de ces conduites » (p. 11). Ainsi Pierre Bourdieu résume-t-il la visée de cet essai.

La méthode, bien qu'exposée dans un langage qui doit plus à Hegel et à Sartre qu'à Robert Merton, est celle d'une sociologie fonctionnaliste ; en réaction contre l'atomisme d'une psychologie sociale procédant par sondage sur des échantillons dits représentatifs d'individus, elle prend en considération des groupes réels ; elle reste, certes tributaire de la psychologie sociale au niveau de la recherche des matériaux — qu'elle se procure essentiellement par interviews — mais remplace toujours ces matériaux au sein des structures sociales ; elle met en relation des conduites, dont on s'efforce d'élucider clairement l'organisation, avec la situation des individus ou des groupes qui les pratiquent ; elle tente de reconstituer les itinéraires par lesquels les individus ou les groupes ont été amenés à adopter ces conduites, et les significations qu'elles prennent pour eux de ce fait. Ou, comme le dit Pierre Bourdieu : « le vécu immédiat saisi à travers des opinions qui voilent le sens objectif en même temps qu'elles le dévoilent renvoie à la description des conditions et des significations objectives, description qui s'achève dans l'appréhension du rapport entre les sujets et la signification objective de leurs conduites et dans l'analyse des conditionnements imposés au vécu par les conditions objectives. »

Méthode solide et éprouvée qui, appliquée à la pratique de la photographie, permet de mettre en lumière un certain nombre de phénomènes et, en particulier, fait ressortir l'import-

tance des « attitudes de classe » ou des « comportements de groupes de référence » dans la détermination de la pratique de la photographie. Deux attitudes, en particulier, sont dégagées. L'une, étudiée par Pierre Bourdieu chez les habitants d'un petit village béarnais, relève d'une esthétique populaire qui « identifie rigoureusement la norme esthétique et la norme sociale ou, mieux, ne reconnaît, à proprement parler, que les normes de la bienséance et de la convenance... » (p. 116) ; l'autre, au contraire, caractérise les groupes qui rejettent cette esthétique, cherchant avant tout à se distinguer ; la photographie fournit ici « une occasion privilégiée d'observer la logique de la recherche de la différence pour la différence ou, si l'on veut, du snobisme, qui vit les pratiques culturelles non point en elles-mêmes et pour elles-mêmes, mais comme une forme du rapport avec les groupes qui s'y adonnent. Le même mécanisme de différenciation peut donc conduire une partie des membres des classes moyennes à chercher l'originalité dans une pratique fervente de la photographie affranchie de ses fonctions familiales, tandis qu'il peut porter une partie des membres des classes supérieures à refuser l'adhésion fervente à une pratique suspecte de vulgarité du seul fait de sa divulgation » (p. 73-74). Travaillant d'après des monographies, Robert Castel et Dominique Schnapper font ressortir les différences d'attitudes entre les membres de photo-clubs « populaires » et « bourgeois ». Alors que les photographes « bourgeois » cherchent à donner à leur « art » la dignité de la peinture, à laquelle ils se réfèrent constamment, les membres des photo-clubs populaires soumettent ouvertement la valeur de leur « technique » à la saisie d'un signifié préalablement défini. Étudiant les théories esthétiques de la photographie, Jean-Claude Chamboredon en dégage les normes et les exigences, et montre comment elles sont liées à celles de traditions et de groupes sociaux. C'est toujours dans cette perspective que Luc Boltanski, Gérard Lagneau et Jean-Claude

Chamboredon étudient les prises de position et les problèmes de diverses catégories de professionnels de la photographie. Tous ces travaux concourent à une « définition sociale de la photographie », et prouvent surabondamment que la photographie peut être un objet fécond pour le sociologue.

Succès qui n'a rien de paradoxal, s'il est vrai que la photographie est bien un « art moyen » qui, parce qu'il travaille sur une matière toujours déjà informée, est prêt à revêtir très immédiatement toutes les déterminations sociales (son statut serait à cet égard à rapprocher de celui des arts décoratifs), sans doute parce que la commande sociale trouve à s'exercer directement sur cette forme en quelque sorte préalable à toute intervention de l'artiste.

Cependant, la méthode adoptée repose sur un choix qui, si légitime soit-il, fait peser certaines limitations sur l'ampleur et l'interprétation des résultats, par rapport à l'ensemble des problèmes que pose la pratique de la photographie. Mais la conscience des implications de ce choix n'est pas toujours claire chez les auteurs. Une contribution de Luc Boltanski est la plus imprudente à cet égard.

De Roland Barthes, Luc Boltanski a appris l'essentiel d'une méthode qui a maintenant été exposée dans *Communications* et dont le principe est de tenter d'étendre le champ d'application des concepts fondamentaux de la linguistique structurale à d'autres types de messages que ceux du langage *stricto sensu*, et en particulier au message photographique. Ayant d'autre part entrepris une enquête auprès de professionnels de la photographie de presse et comparant ce qu'ils disent de leur œuvre à ce qu'en dit Roland Barthes, Luc Boltanski a découvert une similitude de fond dans les affirmations des uns et de l'autre. Or, loin de voir dans cet accord une confirmation des possibilités qui s'ouvrent devant l'analyse immanente du message photographique, il conclut à son rejet au nom de l'argument suivant : si toute la « virtuosité » de

Roland Barthes ne lui permet que d'en arriver au même savoir que des praticiens qui ne se donnent pas tant de mal et ne disposent pas d'instruments d'analyse aussi raffinés, alors la méthode de Barthes n'est pas bonne, parce qu'elle n'est pas économique et lui fait adopter comme point d'arrivée ce qui pourrait être le point de départ d'une analyse classiquement sociologique.

Il y a là de toute évidence un point de vue qui n'est pas suffisamment clarifié. En matière scientifique, en effet, ce que l'on sait n'est pas un pur résultat indépendant de la manière dont on le sait. Pour mettre en cause la méthode de Roland Barthes, Luc Boltanski devrait démontrer ou qu'elle est en elle-même défectueuse, ou qu'elle s'applique ici à un objet qui n'est pas le sien. Or la tentative qu'il opère dans cette dernière direction est peu convaincante : « ... la « symbolique » de *Paris-Match* ne peut pas, par définition, se constituer en système. Il lui manque la qualité indispensable à la constitution et à l'enrichissement de toute symbolique, à savoir de persister dans la mémoire du groupe qui la reçoit. Les journalistes de *Paris-Match* utilisent des fragments d'images, en cherchant à leur donner certaines des qualités du symbole, pour constituer des significations nouvelles. Ils font comme si les images qu'ils produisent étaient symboliques, ce qu'elles ne peuvent pas être, d'abord parce qu'il leur manque la survie et le sérieux qu'on attache à ce qui doit survivre » (p. 188). A partir du moment où ces images sont revêtues de signification, nous ne voyons pas très bien comment Luc Boltanski peut penser que ces significations échapperont aux normes de toute signification, c'est à dire en premier lieu à une organisation différentielle, donc systématisable. Il n'y a pas lieu de faire ici intervenir leur « survie » ou leur « sérieux » (d'ailleurs malaisés à définir et à mesurer). Il s'agit simplement de savoir si ces images ont un sens pour ceux qui les voient, ce qui paraît difficilement discutable. Luc Boltanski ne s'est donc

pas donné les moyens de suggérer à Roland Barthes, comme il le fait, de « succomber au bon sens », et d'abandonner l'analyse immanente au profit d'une étude qui consisterait à aller chercher le chiffre du message « où il se trouve, c'est à dire chez ceux qui l'utilisent techniquement pour chiffrer leur message » (p. 196). Cette localisation et ce réalisme du code (surprenant après le passage précédemment cité) sont loin d'aller de soi. Et l'activité scientifique, depuis qu'elle existe, n'a jamais cessé de se heurter à ce genre de bon sens pour lequel est trop onéreux le cheminement patient d'une raison disciplinée.

Il est bien certain que la photographie est un faire. Toute la question est de savoir si l'analyse structurale n'est pas la meilleure façon de révéler l'opération de ce faire, et si elle ne nous fait pas pénétrer plus avant dans la *praxis* photographique qu'une analyse dont les matériaux privilégiés demeurent les *opinions* des pratiquants

Le volume se termine sur une contribution de Robert Castel : « Images et Phantasmes » qui, bien qu'elle soit livrée comme « Conclusion », se situe un peu à l'écart du reste du volume aussi bien par les matériaux que par la méthode qu'elle utilise.

A propos d'une étude de la jurisprudence française en matière de « droit photographique », Robert Castel voit surgir une sphère de réalité « en quelque sorte préalable aux intérêts sociaux », qu'il analyse tout d'abord en termes proches de ceux d'Edgar Morin dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, parlant de « magie du double et de l'ombre », d'« imagetalisman », de « manipulation magique » de la photographie. Mais, se demande-t-il, si la photographie est dotée de tels pouvoirs, comment se fait-il que la société en ait autorisé la pratique ? Comment le danger a-t-il été neutralisé ? Robert Castel tente de répondre à ces questions par une analyse qui se situe très directement dans le prolongement des vues de Jacques Lacan

et de son école, et en particulier d'un article de Jean Laplanche et J. B. Pontalis¹. Objet « transparent » presque par définition, la photographie serait à mettre en relation avec des couches peu profondes du psychisme inconscient. Alors que les phantasmes profonds sont des symboles archaïques sans correspondance directe avec leurs expressions conscientes et leurs manifestations visibles, la photographie, elle, est d'abord lourdement marquée par son caractère éminemment figuratif. Elle se situerait donc du côté des « activités de remplacement » plutôt que de celui des « activités de substitution » ; du « contenu manifeste » plutôt que du « contenu latent » ; du « fantasme » plutôt que du « phantasme » ; de la « rêverie » et non du « fétichisme ». Tel serait d'ailleurs en général le statut du « vu » par rapport à celui de l'« entendu » selon Freud, et en particulier selon l'interprétation de l'école lacanienne. Plus qu'à une activité phantasmatique profonde, la photographie se prêterait donc « aux jeux de l'imagination », se situant dans « les régions sublimées de l'esthétisme », comme en témoigne son rôle relativement faible aussi bien dans les maladies mentales qu'en psychiatrie. Dans ces conditions elle peut être aisément récupérée pour servir à toutes sortes de fonctions sociales de régulation de la vie subjective comme par exemple dans le cas de la photo-souvenir. Ici vont intervenir les « instances collectives de légitimation », les groupes sociaux au niveau desquels se définit le cadre de l'activité photographique.

Sans contredire le fonctionnalisme sociologique du reste de l'ouvrage, l'ouverture anthropologique de Robert Castel débouche manifestement sur des perspectives certes plus hasardeuses, mais aussi plus larges et plus nouvelles et, en ce sens, lui apporte une intéressante conclusion. Notons toutefois un désaccord latent entre

1. « Fantasme originaire, fantasme des origines, origines du fantasme », *Les temps Modernes*, Avril 1964.

Notes de lecture

cette conclusion qui, nous l'avons vu, s'appuie sur les travaux de l'école de Jacques Lacan, et le refus véhément de l'analyse structurale des messages. Chacun de ces choix ne va pas, en effet, sans quelques implications, qu'un approfondissement des perspectives ouvertes devrait faire ressortir.

OLIVIER BURGELIN

MADELEINE VARIN D'AINVELLE ; *La Presse en France, Genèse et Evolution de ses fonctions psycho-sociales*, P. U. F., Paris, 1965, 259 p.

Dans l'introduction, l'auteur nous avertit que son ouvrage n'est pas un historique de la presse, mais, comme le titre l'indique, une analyse des fonctions psycho-sociales qu'elle a successivement remplies en France. Dans les premiers chapitres, il nous donne en fait une description, d'ailleurs vivante et nuancée, de la communication sociale avant l'existence des journaux et des divers facteurs qui la favorisent : curiosité (?) des Gaulois, besoin d'informations, bon réseau routier, etc. plus tard, à partir du XII^e siècle, exigences du commerce, vie citadine, propagande pendant les guerres de religion, — ou qui la défavorisent : insécurité à l'époque des rois francs, qui avait entraîné le repli sur soi de toutes les communautés et la dégénérescence des villes. Jusque vers la fin du XVIII^e, conversations, criées dans les villes, affiches et placards, correspondances, suffisent à assurer la « communication sociale populaire » ; c'est seulement quand la « vie de société » aura créé un public d'oisifs, c'est à dire au XVII^e et bien que les conditions matérielles pour la publication d'un périodique aient été réunies depuis un siècle, que paraîtra la célèbre *Gazette* de Renaudot dont la fonction sera de fournir des sujets de conversation aux salons. L'étude de Madeleine Varin d'Ainvelle porte ensuite prin-

cipalement sur la nature et les besoins des publics, qui sont analysés en fonction surtout du contenu des périodiques, mais aussi de leurs conditions d'abonnement et de la diffusion du français à travers le territoire national. Presse destinée d'abord à l'« élite » mondaine, littéraire et parlementaire, elle garde assez longtemps un caractère épistolaire — ce qui constitue une bonne indication sur le type de communication dont elle est le prolongement. Peu à peu, au cours de la deuxième moitié du XVIII^e, elle reflétera la montée de la bourgeoisie, la polémique littéraire ou « philosophique » gagnant du terrain ainsi que les chroniques relatives à la vie quotidienne concrète. Après la Révolution et l'Empire, le pluralisme de la presse et sa « commercialisation » croissante amènent l'apparition de nouvelles fonctions : instrument d'appartenance politique et, surtout, sociale, le journal devient de plus en plus, en notre siècle, un instrument de divertissement. Sur ce dernier point, l'ouvrage de Madeleine Varin d'Ainvelle dont les analyses s'inspirent de la sociologie de Georges Gurwitsch, ainsi que des travaux de Jean Stoetzel et, surtout, de Jacques Kayser, contient quelques aperçus intéressants.

GEORGES AUCLAIR

Il Caso Bond, le origini, la natura, gli effetti del fenomeno 007, a cura di ORESTE DEL BUONO e UMBERTO ECO (FAUSTO ANTONINI, ANDREA BARBATO, ROMANO CALISI, FURIO COLOMBO, LAURA LILLI, LIEPTA TORNABUONI, G. B. ZORZOLI), coll. Cose d'Oggi 37, Bompiani, Milan, 1965, 259 p.
O. F. SNELLING, *007 James Bond: A Report*, Signet Book, New York, 1964, 127 p.

La bondologie se porte bien. L'ouvrage publié par O. del Buono et U. Eco comporte de multiples aspects. L. Tornabuoni aborde le bondisme comme