

## SUJET N° 1 : PHILOSOPHIE

Est-ce le regard du spectateur qui fait l'œuvre d'art ?

**1 – L'œuvre d'art pensée comme un absolu, par sa perfection interne : la beauté constitutive de l'œuvre serait une réalité extérieure au regard du spectateur**

Selon une approche classique, ce qui définit l'œuvre d'art comme telle dépend de ses qualités intrinsèques : les critères de distinction de l'art seraient situés dans l'objet lui-même ou dans la démarche de l'artiste qui le réalise, et ne dépendraient en aucun cas des regards subjectifs portés sur les œuvres.

**1) Le beau, essence transcendante selon la tradition platonicienne, est placé dans la chose jugée, non dans le regard qui juge.**

La vision antique de l'univers comme « cosmos » (ordre et harmonie) influence une première conception du beau. Il serait une réalité objective de la nature, et l'art consiste alors à retrouver les mesures harmonieuses qui sont en elle. Ou il serait, en référence à la « théorie des Idées » de Platon, une Forme immatérielle, un absolu aussi universel et immuable que le vrai ou le bien. Cette « Forme » transcendante peut se communiquer par « participation » à certains objets du monde sensible matériel, notamment par le biais de l'art capable d'imiter l'Idée. Dans l'œuvre, le spectateur ne fait donc que retrouver les Formes éternelles par lesquelles les objets concrets reçoivent leur beauté d'emprunt. Plotin prolonge cette conception, en soutenant que le beau guide l'artiste qui la saisit par l'âme. Selon *Ennéades*, V, VIII, § 1 : « Cette forme, la matière ne l'avait point, mais elle était dans la pensée de l'artiste avant d'arriver dans la pierre ; et elle était dans l'artiste non parce qu'il a des yeux ou des mains, mais parce qu'il participe à l'art ». A la Renaissance italienne, ce primat de la forme est maintenu dans la pratique et la théorie de la peinture : sous l'influence du platonisme, Léonard de Vinci fait du beau un jaillissement de « l'idée » : l'art du peintre l'extrait des choses et la transpose sur la toile.

**2) Ce qui fait l'art, c'est l'intention et le génie des créateurs, ce qui place l'œuvre, dans son achèvement et sa finalité interne, à distance du spectateur.**

Selon une autre vision classique, l'art possède une spécificité, liée au geste créateur ou démiurgique de l'artiste, qui assigne à l'œuvre un statut supérieur, une « aura » (Walter Benjamin), par opposition aux objets artisanaux ou industriels. Certes on peut marquer une parenté de l'art avec d'autres productions : toutes relèvent de la culture, de l'artifice, vaste ensemble issu de la main et de l'esprit de l'homme ; tout ce que l'homme façonne suppose du travail et des savoir-faire appris par une formation rigoureuse et améliorés par la pratique ; et ces productions entrent dans un circuit de transactions commerciales. Mais l'art peut être dissocié de l'artisanat car la création ne s'explique pas uniquement par l'application de techniques apprises, sinon on tombe dans « l'académisme ». Une sensibilité singulière et des dons interviennent, rendant chaque œuvre originale et inimitable. Le créateur est auteur libre et volontaire d'une œuvre qui le reflète et qui renouvelle les codes esthétiques. De ce point de vue, le beau n'est plus un absolu mais les normes du beau sont créées par l'artiste, le « génie » étant selon Kant le pouvoir du grand créateur d'instaurer ses propres règles. Dès lors, que les œuvres se vendent et s'achètent, n'est pas ce qui les définit : la valeur d'une création tient plutôt dans sa capacité à transcender l'aspect de bien matériel et marchand. Outre son unicité, l'œuvre a une finalité désintéressée : elle n'a pas d'autre utilité qu'elle-même, visant à plaire, par sa beauté « gratuite », que

l'artiste cherche à rendre immortelle... Et elle est une matière spiritualisée : l'artiste et l'artisan transforment des matériaux, mais pour l'artiste, cette transformation vise à faire oublier la matérialité de l'objet, au profit d'un contenu spirituel et émotionnel. Une fois l'œuvre achevée, le support matériel compte moins que la signification et les sentiments qui s'en dégagent, liés à la forme donnée à cette matière.

**II – L'art, « expérience esthétique » sensible où la subjectivité prime : les critères de distinction de l'art seraient à chercher du côté des spectateurs, lecteurs, ou auditeurs des œuvres**

En rupture avec les conceptions traditionnelles faisant de l'œuvre un absolu, des analyses plus récentes ont déplacé les critères de définition de l'œuvre du côté de la réception : ce qui fait exister l'œuvre comme œuvre d'art est à rattacher aux sentiments éprouvés par ceux qui la contemplant et aux jugements qu'ils portent sur elle.

**1) Le beau n'est pas dans l'œuvre mais dans la relation qui unit le spectateur à l'œuvre : selon Kant, « la beauté séparée du sentiment du sujet n'est rien en soi ».**

Le jugement esthétique s'ancre dans un sentiment subjectif, immédiat et singulier, plus sensible qu'intellectuel, d'après notamment Hume et Kant. Ils « relativisent » le beau car ils partent non de l'objet mais de la représentation du sujet, de la façon dont le sujet est affecté par l'œuvre et dont il la qualifie dans le jugement de goût. Kant refuse l'idée du beau en soi ; il rompt avec les définitions anciennes qui liaient le beau à la symétrie, à la rectitude d'une imitation, à une perfection idéale. Le beau relève de l'exercice d'une faculté que les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle appellent le goût, or le jugement de goût n'a rien à voir avec une opération intellectuelle où nous saisirions l'essence du beau. Les critères de l'œuvre d'art sont donc plutôt produits par notre jugement. Quand nous disons d'un objet qu'il est beau c'est qu'il nous plaît. La valeur de l'œuvre n'est inscrite nulle part ailleurs que dans l'œil de celui qui la regarde ; elle provient de la rencontre entre l'œuvre et les facultés de celui qui la contemple ou l'écoute. Selon Kant, le plaisir esthétique harmonise nos facultés qui, dans leur libre jeu, nous font éprouver ce sentiment particulier de grâce que procure la beauté ; mais cette beauté n'est pas définissable, conceptualisable. Toutefois Kant dépasse le pur « relativisme » en analysant le jugement de goût comme à la fois subjectif et universel : le plaisir esthétique est distinct de la simple sensation agréable ; il donne le sentiment que l'œuvre est belle en soi et nous prétendons à l'universalité de notre jugement subjectif.

**2) L'œuvre d'art est faite et refaite à l'infini : elle vit et revit différemment dans chaque regard et interprétation.**

Une autre piste permet de déplacer l'essence de l'œuvre du côté du public. Quel que soit le degré de contrôle de l'artiste sur sa création, et lors même que l'achèvement de l'œuvre semble dépendre du point final qu'il y met, reste néanmoins que sa création lui échappe une fois que l'œuvre est livrée au public, ce qui fait qu'elle est d'une certaine manière toujours en train de continuer à se faire. Ce qu'exprime l'œuvre peut être saisi, ressenti différemment selon les personnes, d'autant plus qu'une œuvre est porteuse de plusieurs significations. Des partitions ou pièces de théâtre ne vivent qu'à condition d'être jouées, or chaque mise en scène et interprétation peut renouveler la perception et la compréhension de l'œuvre. Cette variété ne trahit pas forcément le compositeur ou l'auteur de l'œuvre. En faisant surgir de nouvelles significations, elles manifestent au contraire la richesse inépuisable de l'œuvre. « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte », selon Paul Valéry, autrement dit il n'y a ni vérité objective ni clé ultime de compréhension, et Rimbaud invitait même à lire les poèmes « dans tous les sens possibles » (Lettre dite du voyant). Toute lecture s'apparente en un sens à une

réécriture, ce qui peut s'éclairer aussi par la notion d'objet textuel (en référence à la critique littéraire des années soixante). Ainsi le critère de distinction de l'art n'est pas plus dans l'objet d'art que dans l'intention de l'artiste, si celui-ci s'absente, laissant « l'œuvre ouverte » au public, co-auteur d'une œuvre « infinie » (Blanchot).

### **III – Des regards sous influence ? Le jugement du spectateur peut être déformé mais aussi formé par les institutions qui « font » le monde de l'art**

On peut élargir la réflexion par d'autres perspectives, soit en creusant encore la distance par rapport à l'idée d'une beauté absolue inhérente à l'œuvre, soit en justifiant l'idée d'une nécessaire formation du regard, pour une appréciation plus riche des œuvres par les spectateurs.

#### **1) Des provocations contemporaines rabaissent l'œuvre de son piédestal traditionnel : l'art serait une question de mise en scène, le lieu et la manière de l'exposer déterminant le regard à voir en n'importe quel objet une œuvre d'art.**

En exposant des objets tout faits (ready made) utilisés dans la vie quotidienne, (Roue de bicyclette, urinoir baptisé « Fontaine »...), Marcel Duchamp signale que c'est le lieu qui fait de ces objets des œuvres d'art. N'importe quel objet peut alors devenir de l'art : le seul positionnement, la scène d'exposition, de monstration, lui donnerait une valeur artistique, aussi peu esthétique qu'il soit. L'œuvre d'art est ici dissociée de ses qualités esthétiques, du jugement de goût, de même qu'elle est vidée de tout « contenu » expressif ou émotionnel, de toute intention poétique, l'auteur (artiste, peintre, créateur) disparaissant pour laisser place au « montreur », au metteur en scène qui exhibe un objet, tel le galeriste marchand. Les critères de l'art seraient donc influencés voire imposés par le « contenant », l'espace-temps du musée, de la galerie, du salon spécialisé, et Duchamp écrit que « c'est le regardeur qui fait le tableau », au sens où le spectateur s'inscrit dans un système qui produit par lui-même les conditions du regard, ce qui transforme à la fois le regard et l'objet observé.

#### **2) Les institutions peuvent peser en conditionnant les regards, mais elles peuvent aussi aider à l'éclairer.**

Des sociologues ont critiqué l'univers de l'art, montrant qu'il est traversé voire saturé de stratégies de « distinction sociale » qui se marquent dans les discours savants et l'imposition d'une culture dominante. Le regard du spectateur sur l'art n'est pas forcément lié à une expérience esthétique authentique, comme le montrent notamment des analyses de Pierre Bourdieu. Cependant la rencontre de l'art peut se faire expérience riche et authentique, à la fois sensible et intellectuelle, si l'on admet que le plaisir esthétique se cultive. Hegel montrait que les œuvres d'art ont une dimension universelle, qu'elles peuvent plaire à tous les hommes, pourvu que les goûts aient été éduqués. « Le sens du beau n'est pas inhérent à l'homme en tant qu'instinct [...]. Il s'agit d'un sens qui a besoin d'être formé. » (Hegel, *Introduction à l'esthétique. Le beau*, chap. II). On peut élargir l'intérêt des œuvres à d'autres critères que le beau, les artistes, depuis l'ère moderne, étant sans doute plus en quête d'expressivité que de beauté, et concevoir alors une « éducation » du goût ou de la sensibilité, visant à ouvrir chacun aux richesses et significations multiples des œuvres. Si le regard du spectateur est une composante essentielle de l'œuvre, parce qu'il prend part à la vie même de l'œuvre, il mérite d'être formé, sans être « formaté », par l'apport de connaissances qui aident à se repérer dans les langages artistiques et à mieux les comprendre. Une véritable initiation à l'art, une démocratisation de l'accès à cet univers complexe, peuvent favoriser un regard attentif et éclairé sur les œuvres, et installer une curiosité inlassable, une envie de découvrir aussi par soi-même tous les styles et pour y puiser ce qui suscite le plus de résonances en soi-même.

## SUJET N° 2 : LETTRES

### Quelle peut-être l'intention d'un auteur lorsqu'il choisit d'écrire sur le thème de la guerre ?

*Vous prendrez appui sur vos connaissances littéraires pour montrer la diversité de traitement du thème de la guerre selon les auteurs et les époques.*

Nous avons choisi de proposer comme thème celui de « la guerre », invitant ainsi le candidat à développer une réflexion argumentée en prenant appui à la fois :

- Sur ses études littéraires.
- Sur ses lectures personnelles.

Le devoir devra être construit en respectant les normes scolaires et universitaires. Les temps successifs devront notamment être respectés (parties structurées et liées entre elles par un raisonnement, introduction et conclusion).

La pertinence des références aux auteurs et aux œuvres sera appréciée.

La qualité de l'expression écrite sera prise en compte : précision du vocabulaire, correction orthographique et grammaticale, clarté de la syntaxe.

Nous présentons ici des éléments qui ne constituent pas un « corrigé type ». Ils proposent des axes de réflexion pour le traitement du sujet choisi.

La guerre accompagne l'histoire de l'humanité. Elle en constitue une clé de lecture privilégiée : « 10 000 ans d'histoire, 10 000 ans de guerre » (Jean-Marie Le Clézio, *La Guerre*).

Lorsqu'un écolier apprend l'histoire de son pays, les grandes dates qui lui serviront de repère sont celles des guerres. Notre mémoire en est définitivement peuplée. La géographie se comprend à travers les guerres qui ont dessiné, modifié, figé des frontières pouvant sembler parfois curieuses pour nos contemporains. L'économie et les échanges internationaux eux-mêmes n'échappent pas à cette approche pour expliquer des alliances, récessions et croissances.

Il en va de même, parmi les disciplines artistiques, pour la peinture et la littérature principalement.

Dans un raccourci violent, cette permanence du thème de la guerre chez les auteurs pourrait être illustrée par le rapprochement de deux œuvres.

- L'une fort ancienne : *L'Illiade*, attribuée à Homère, et les combats de la guerre de Troie.
- L'une toute récente : *L'Art français de la guerre* d'Alexis Jenni, prix Goncourt 2011. L'ouvrage couronné, premier de l'auteur, offre une vision polémique de l'histoire de France de la Seconde Guerre mondiale à celles d'Indochine et d'Algérie...

La guerre appartient à ce point à l'univers de l'homme, qu'il en témoigne en permanence à travers romans et pièces de théâtre, poésies et chansons... Sur des tons et dans des registres souvent différents qui pourront aller jusqu'à l'humour du comique troupier en pleine « boucherie » des tranchées.

La richesse quantitative du traitement de ce thème au fil des siècles s'accompagne en effet d'une diversité extrême dans la façon dont la guerre est représentée. Du carnage à la fête, de l'agression vengeresse à l'espoir de paix, de l'épopée collective à l'aventure individuelle, de la vie brisée à la réalisation d'un destin exceptionnel... Ce thème permet des interprétations liées à une civilisation, une société ou plus simplement un auteur.

La littérature propose donc de donner un sens à la guerre, sens qu'il est parfois difficile de trouver uniquement dans des éléments économiques et politiques. Elle accompagne également l'évolution de la perception de la guerre à travers de grandes étapes que nous allons tenter de retracer dans leurs grandes lignes.

### La guerre comme affrontement : le héros

La guerre peut être définie comme un conflit de masse entre pays ou peuples. Elle est alors décrite dans la violence des affrontements et l'ampleur des pertes qu'elle engendre. Courage et bravoure, abnégation et sacrifice sont les valeurs qu'elle prône. C'est l'adhésion collective à ces valeurs qui offre la victoire et la postérité. Ainsi, ces affrontements sont-ils décrits par Homère ou, dans la littérature française, dans *La Chanson de Roland* : « Ils sont arrêtés dans une forêt au sommet des montagnes. Ils sont quatre cent mille, attendant le lever du jour ». Cette représentation se retrouve avec similitude dans de nombreuses œuvres, comme *Les Misérables* de Victor Hugo dans le passage décrivant la charge des cuirassiers à Waterloo : « Ils étaient trois mille cinq cents. Ils faisaient un front d'un quart de lieu. C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses ». La description des affrontements suivra les évolutions des stratégies et des équipements militaires : corps à corps, cavalerie ou blindés... Mais elle proposera toujours la même description d'un affrontement sanglant de masse.

Dans cette représentation par la violence, émerge la figure du héros. Celui-ci porte au plus haut les valeurs de courage et de sacrifice. Il s'extrait ainsi de l'anonymat et devient une figure emblématique à hauteur d'un surhomme. C'est en ces termes que parlait Bossuet dans son *Oraison funèbre de Condé* : « Aussitôt qu'il eut porté de rang en rang l'ardeur dont il était animé, on le vit presque en même temps pousser l'aile droite des ennemis, soutenir la nôtre ébranlée, rallier le Français à demi-vaincu, mettre en fuite l'Espagnol victorieux, porter partout la terreur, et étonner de ses regards étincelants ceux qui échappaient à ses coups ».

Toujours dans cette représentation, l'horreur de la guerre ainsi que les sentiments que le combat peut faire naître, comme la peur, sont ignorés. Le monde est peint avec manichéisme. D'un côté l'ennemi et la menace qu'il représente. De l'autre le héros et les siens, son camp, son pays, qu'il faut protéger. De ce fait, à la guerre, ce n'est pas une vie que l'on perd mais une vie que l'on offre.

### La guerre comme affrontement : du héros à la victime

Au fil du temps, l'horreur de la guerre vient nuancer la vision héroïque. Il apparaît alors que la guerre n'est pas qu'un affrontement et qu'elle exploite individuels ou collectifs. Derrière la démonstration de la force morale et physique apparaît la violence crue. La guerre devient boue et sang, blessures et massacres. Le guerrier devient le soldat, une victime. Ainsi, avec Roland Dorgelès et son roman *Les Croix de bois*, la guerre prend-elle d'autres couleurs : « C'est un grand troupeau hâve, un régiment de boue séchée qui sort des boyaux et s'en va par les champs à la

débandade. Nous avons des visages blafards et sales que la pluie seule a lavés. On marche d'un pas traînant, le dos voûté, le cou tendu. »

Dès le Moyen Age avec Rabelais ou Montaigne, au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les philosophes, se développent des idées qui peuvent apparaître des racines de l'antimilitarisme : la guerre devient « un fait du prince », parfois conduite par des inconséquents, dont les répercussions sont tragiques pour les populations. Ainsi parle Montesquieu dans *L'Esprit des Lois* : « Le droit de la guerre dérive donc de la nécessité et du juste rigide. Si ceux qui dirigent la conscience ou les conseils des princes ne se tiennent pas là, tout est perdu ; et lorsqu'on se fondera sur des principes arbitraires de gloire, de bienséance, d'utilité, des flots de sang inonderont la terre. » Ce à quoi La Bruyère aurait pu ajouter, dans *Les Caractères*, « La guerre a pour elle l'antiquité, elle a été dans tous les siècles : on l'a toujours vu remplir le monde de veuves et d'orphelins, épuiser les familles d'héritiers, et faire périr les frères à une même bataille. »

Alors que la guerre apparaissait comme un phénomène presque naturel, rencontrant une adhésion collective et sans faille, une prise de conscience de son injustice et de sa cruauté se développe jusqu'à avoir des résonances dans le domaine politique récent comme la réhabilitation des fusillés français « pour l'exemple » de la première guerre mondiale. Comme dans *A l'Ouest, rien de nouveau* de Erich-Maria Remarque, les hommes se ressemblent dans la guerre au-delà des camps auxquels ils appartiennent, presque alors par hasard : « C'est une chose étrange que le visage de nos ennemis vus de si près. Ils ont des visages qui font réfléchir, de bons visages de paysans, un front large, un nez large, des lèvres épaisses, de grosses mains, des cheveux laineux. On ferait bien de les employer à labourer, à faucher, à cueillir des pommes. Ils ont l'air encore plus bonasses que nos paysans frisons. » Avec Guy de Maupassant, dans *Sur l'eau*, la guerre était déjà un des maux de l'humanité : « Quand je songe seulement à ce mot, la guerre, il me vient un effarement comme si l'on me parlait de sorcellerie, d'inquisition, d'une chose lointaine, finie, abominable, monstrueuse, contre nature. »

### La guerre comme événement

Pourquoi date-t-on les guerres et non les paix ? Pourquoi parle-t-on de l'entre-deux-guerres pour désigner la période 1918-1939 et non de « la paix 1918-1939 » ? Aussi curieuse que peut sembler la question, elle souligne que la guerre apparaît comme un événement de référence. Plusieurs sens sont possibles à trouver à ce phénomène.

La guerre apparaît comme un moment à part dans la vie des sociétés et des hommes. Aussi considérables que soient les sacrifices qu'elle demande ou impose, elle reste un moment où l'homme s'extrait de son quotidien, se construit des souvenirs exceptionnels, dans le quotidien pour le civil ou dans l'héroïsme pour le militaire, auxquels il fera par la suite constamment référence dans une lecture a posteriori et embellie. La guerre permet de nouveaux destins, favorise les transformations sociales et politiques. Elle peut également apparaître comme un moment rare où une valeur s'incarne, une autre valeur que le courage et le sacrifice : la solidarité inconnue en temps de paix. C'est la source de cette étrangeté à entendre parfois parler de la guerre avec nostalgie ! Ainsi, pour Guillaume Apollinaire, la guerre est-elle une nouvelle naissance ainsi qu'il l'écrit dans *La Petite auto* :

« Et quand après avoir passé l'après-midi

Par Fontainebleau

Nous arrivâmes à Paris

Au moment où on affichait la mobilisation

Nous comprimés mon camarade et moi  
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque nouvelle  
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs  
Nous venions cependant de naître. »  
En poussant à l'extrême cette conception, la guerre peut être perçue comme une fête. Elle en possède des caractéristiques si on en oublie les sacrifices qu'elle demande :

- Extraction du quotidien, rassemblement et rencontres  
(Nietzsche, *Le Gai savoir* :  
« Oui, pour devenir ami,  
Il faut le tonnerre du canon. »)
- Force des sensations ressenties, dépassement moral et physique de soi.
- Intensité des activités, ampleur de l'organisation mise en œuvre par la société.
- Esthétique nouvelle, des uniformes aux combats, théâtralité des situations, des défilés au comportement individuel.  
(Guillaume Apollinaire, *L'Adieu du cavalier* :  
« Ah ! Dieu ! que la guerre est jolie  
Avec Ses chants ses longs loisirs. »)
- Bouleversement momentané des lois et règles de conduites comme dans les carnivals, interrogation sur la morale.
- Sens donné à la mort, passage à la postérité par le souvenir et les lieux où ce souvenir est entretenu.  
(Charles Péguy, *Eve* :  
« Heureux ceux qui sont morts dans les grandes batailles,  
Couchés dessus le sol à la face de Dieu,  
Heureux ceux qui sont morts sur un dernier haut lieu,  
Parmi tout l'appareil des grandes funérailles. »)
- Dépassement des clivages de la vie civile  
(Charles de Gaulle, *La France et son armée* : « Il suffit donc que la France tire l'épée pour que les ardeurs se trouvent à l'unisson. »)

Au-delà des auteurs pris en référence dans ce texte, le candidat pourra puiser largement dans sa connaissance de la littérature, tant française qu'étrangère pour traiter le sujet.

## SUJET N° 3 : SCIENCES HUMAINES

### La sociologie est-elle traversée par un impensé hiérarchique ?

La hiérarchie est un schème récurrent au sein de la pensée sociologique. Peut-on pour autant parler d'impensé hiérarchique ? La hiérarchie thématise la société dans son ensemble, mais également, de manière emblématique, certaines de ses sphères d'activité telles que la politique, ou encore l'art et la culture. L'impensé hiérarchique vient de la valorisation (exemple de la pensée évolutionniste) et soulève la question épistémologique que Weber avait problématisée dans les termes d'une tension entre neutralité axiologique et rapport aux valeurs. Les valeurs conduisent à hiérarchiser les problèmes, les questions, mais aussi les outils. Les valeurs traversent en effet les catégories par lesquelles on pense : les classes, les diagrammes, les tables de mobilité (depuis l'agriculteur jusqu'aux professions intellectuelles supérieures et aux patrons de l'industrie et du commerce) ou les projections sémantiques de syntagmes tels que l'ascension ou le déclassement. Un plan possible pouvait développer trois parties présentant d'abord la centralité de la hiérarchie dans la pensée des précurseurs et des fondateurs de la sociologie (I), puis exposant le paradigme hiérarchique dans la pensée anthropologique et sociologique (II) avant de considérer enfin la trace de cet impensé hiérarchique dans deux cas sans doute emblématiques que sont la sociologie politique et la sociologie de la culture (III).

#### I – La centralité de la hiérarchie

##### A / Les faits et leurs premières problématisations

1. La sociologie, héritière de révolutions : le spectre de l'Ancien Régime  
Le spectre de l'Ancien Régime hante l'imaginaire de la sociologie et de la politique du XIX<sup>e</sup> siècle.
2. La pensée des précurseurs : la nostalgie de la société d'ordres  
L'exemple de la famille des Mévouge de Le Play pouvait ici être mobilisé.

##### B / La problématisation sociologique de la hiérarchie

1. Une problématisation implicite : Tocqueville, Durkheim, Mauss  
Tocqueville (la faiblesse des corps intermédiaires) ; Durkheim (l'importance des corporations) ; Marcel Mauss, (les divisions de la sociologie (« Divisions et proportions des divisions de la sociologie », *Année sociologique*, 1927, repris in Œuvres. t. III. *Cohésion sociale et division de la sociologie*, 1969, pp. 178-245).
2. Une problématisation explicite : Weber, Pareto, Michels, Elias  
Max Weber : la compréhension des processus de hiérarchisation (le corps des lettrés dans *Confucianisme et taoïsme*) + la pluralité des types de religiosité (Weber : « religiosité de *virtuosos* et de *masse* »).  
Pour Pareto (formation et circulation des élites),  
Roberto Michels (loi d'airain de l'oligarchie) : la hiérarchie au sein des partis démocratiques  
Norbert Elias : l'*habitus* curial dans *La société de cour* et *Le procès de civilisation*.



### 3. Les pensées de la stratification sociale : Bourdieu, Warner

La stratification sociale, qui correspond à la manière dont une société hiérarchise les groupes sociaux, résulte, selon Pierre Bourdieu, de la distribution de ces capitaux dans l'espace social. La hiérarchie sociale qui traduit des inégalités de droit dans les sociétés d'ordre ou de caste, existe donc aussi dans les sociétés où prévaut l'égalité des droits : elle correspond alors à un classement des groupes sociaux en fonction de leur prestige, de leur pouvoir et de leurs conditions de vie, sur un modèle qu'il emprunte à Max Weber.

Pierre Bourdieu explique le phénomène de reproduction sociale par plusieurs facteurs : le travail symbolique de légitimation des classes dominantes qui permet de faire méconnaître l'artificialité de la construction de la structure sociale, c'est-à-dire, au sens large, la répartition de la population en groupes sociaux, c'est-à-dire en catégories présentant un certain degré d'homogénéité sociale. Il l'explique également par la notion d'*habitus* qu'il définit comme un ensemble de dispositions intériorisées au cours du processus de socialisation largement déterminé par le milieu social d'origine et qui, déterminant, à son tour, le comportement des individus, agit comme un facteur puissant de reproduction sociale. Les inégalités peuvent être expliquées par le volume des capitaux et leur structure.

Pour Pierre Bourdieu, le capital culturel désigne un ensemble de qualifications intellectuelles socialement reconnues, comme les diplômes. Or, ce capital culturel se transmet de père en fils. De même, le capital économique qui correspond à l'ensemble des revenus et des actifs patrimoniaux détenus par les individus. Enfin, le capital social qui renvoie à l'ensemble des relations sociales dont dispose un individu varie aussi fortement en fonction de la catégorie socioprofessionnelle. Un haut et un bas structurent la représentation spatiale de l'espace social selon Bourdieu. La conception de la stratification sociale selon Warner (*Yankee City*, 1963) emprunte à un même schème hiérarchique. Le protocole d'enquête des *Yankee City Series* : classification qui prend en compte plusieurs dimensions puisqu'elle se veut à la fois subjective (perception des habitants de la ville) et objective (prise en compte de caractéristiques socio-économiques). Division en six groupes (*upper-upper class*, *lower-upper class*, *upper-middle class*, *lower-middle class*, *upper-lower class* et *lower-lower class*) : cette approche nominaliste et individualiste de la stratification sociale vise à recenser les différentes catégories qui composent la société plutôt que de les hiérarchiser, mais, malgré ce déni, les catégories employées trahissent un impensé hiérarchique.

La conception de Mendras (1988) avance un nouveau modèle de stratification sociale pour rendre compte des évolutions sociales des Trente glorieuses. Le modèle cosmographique de Mendras a la forme d'une toupie : les constellations populaires, centrales et des indépendants se situent dans le « ventre » de la toupie, les élites et les pauvres se situent aux deux extrémités. Ce modèle n'est pas stable : la toupie peut soit s'allonger, soit prendre du ventre au gré des transformations sociales. N'en demeure pas moins là encore un impensé hiérarchique.

## II – Le paradigme hiérarchique

### A / Quelques précurseurs du paradigme

1. *La République* de Platon

2. De Georges Dumézil à Georges Duby

L'idéologie indo-européenne (trifonctionnelle) au centre de l'œuvre de Georges Dumézil.

Georges Duby (1978) : les trois ordres – clergé, noblesse et tiers-état – ont pour origine une idéologie tripartite qui date du Moyen-Âge dans les sociétés européennes : la fonction souveraine ou spirituelle, la fonction martiale ou violente et la fonction végétative ou nourricière, productrice de richesses. Les prêtres, guerriers et paysans rappellent également le modèle platonicien.

### B / *Homo hierarchicus* versus *homo aequalis*

#### 1. Le système des castes de Bouglé à Dumont

Louis Dumont propose d'utiliser le terme anthropologique de hiérarchie pour rendre compte de l'organisation des sociétés modernes. Ce terme de hiérarchie reste cependant peu utilisé en sociologie : les sociologues lui ont préféré le terme de stratification sociale. Il existe en effet une nuance subtile mais fondamentale entre ces deux termes. L'étymologie du terme de hiérarchie nous renseigne d'abord sur l'origine religieuse de ce mot : du grec *hieros* signifiant « sacré » et *arkhia* signifiant « commandement », il s'agit d'une « *gradation religieuse* » (Dumont 1966, page 92). La définition du dictionnaire montre que le sens commun insiste sur le pouvoir de commandement que confère la place dans la hiérarchie (hiérarchie militaire, hiérarchie au travail) : la hiérarchie est le « *classement des fonctions, des dignités, des pouvoirs dans un groupe social selon un rapport de subordination et d'importances respectives* ». (*Le Larousse des noms communs* 2008). Dumont retient une définition de hiérarchie qui laisse de côté l'idée de commandement : « *Nous définirons alors la hiérarchie comme principe de gradation des éléments d'un ensemble par référence à l'ensemble* ». (Dumont 1966, page 92). Autrement dit, la pensée hiérarchique s'intéresse aussi bien à l'organisation du « tout » que la classification des éléments à l'intérieur de ce « tout »

Louis Dumont prolonge les travaux de Célestin Bouglé (1969, c1935) qui avait mis en évidence les caractéristiques d'un régime de castes (spécialisation héréditaire, organisation hiérarchique, répulsion mutuelle) en ajoutant un quatrième trait : l'opposition entre le pur et l'impur. La présence d'une pensée de la hiérarchie dans les sociétés peut être également observée à partir de travaux tels que ceux de Maurice Godelier que *La production des grands hommes* ou ceux de Lévi-Strauss sur *Le cru et le cuit*.

#### 2. Le symétrique inverse : « *homo aequalis* »

Le terme de hiérarchie s'adapte *a priori* mal à l'étude des sociétés modernes qu'étudie la sociologie. En effet, si l'on considère que le terme de hiérarchie désigne un ordre social où une sphère supérieure commande de manière unilatérale un niveau inférieur, il apparaît rapidement que cette notion ne peut rendre compte de l'organisation des sociétés modernes qui se caractérisent d'abord par une idéologie égalitaire.

Tocqueville pouvait être ici évoqué comme figure emblématique de la pensée de l'individualisme démocratique. Il étudie la mentalité égalitaire (l'égalité n'est plus tant un idéal qu'une donnée fondamentale de la nature humaine) ; description de la société individualiste qui apparaît au XIX<sup>e</sup> siècle : « *l'aristocratie avait fait de tous les citoyens une longue chaîne qui remontait du paysan au roi ; la démocratie brise la chaîne et met chaque anneau à part (...) elle [la démocratie] le ramène sans cesse vers lui et menace de le renfermer enfin tout entier dans la solitude de son propre cœur* » (Tocqueville 1961, c1835-1840, p. 106).

### III – Présences de l'impensé hiérarchique

#### A / Au cœur de la sociologie de la culture

L'impensé hiérarchique se retrouve au cœur de la sociologie de la culture comme en témoigne la question récurrente de la légitimité des valeurs esthétiques que l'on retrouve dans la classique problématique de la distinction (1) ou enfin l'impensé hiérarchique du légitimisme que Jean-Claude Passeron a dénoncé chez Pierre Bourdieu (2).

##### 1. La problématique de la distinction

Déjà, dans sa *Théorie de la classe de loisir* (1899), Thorstein Veblen avait souligné les processus de rivalité entre les hommes, les conduisant à s'engager dans des processus de distinction où il importe de manifester sa supériorité. La *Théorie de la classe de loisir* s'intéresse aux modes de consommation de la bourgeoisie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le moyen le plus sûr de se distinguer était alors de montrer qu'on ne travaillait pas, plus précisément que l'on n'avait pas besoin de travailler pour vivre. On montrait alors qu'on disposait de temps de loisir. Moralement interdit à l'homme noble et libre, le travail était incompatible avec une vie vertueuse. Par contraste avec la grande majorité qui devait vivre d'industrie, c'est-à-dire de travail et de peine, quelques-uns pouvaient se contenter de prélever le fruit du labeur de cette majorité. La richesse extorquée permet de constituer ainsi une « classe oisive » qui manifeste, de façon *ostentatoire*, qu'elle n'a pas besoin de travailler pour vivre. Le loisir, l'oisiveté, les « arts dits d'agrément, connaissances d'opérations et d'événements qui ne contribuent pas directement au progrès de la vie humaine » ([1899] 1970 : 32), occupations inutiles au sens économique du terme, requièrent donc domestiques, personnel de maison et services extérieurs, car il ne suffit pas d'être oisif, il faut afficher *ostensiblement* que l'on en a les moyens. D'où la valeur sociale de la *consommation ostentatoire*.

Dans *La barrière et le niveau* (1925), Edmond Goblot envisage la bourgeoisie sous l'aspect de « l'esprit » qui assure sa cohésion et du « code de vie » par lequel il se manifeste. Car la distribution des professions et la hiérarchie des revenus ne suffisent pas à l'identification des classes sociales. Aussi scrute-t-il l'image que la bourgeoisie donne d'elle-même et dans laquelle elle se complaît à se reconnaître. A la différence d'une société d'ordres, une société de classes permet la mobilité sociale. A la différence d'une caste, groupement de droit, une classe définit un groupement de fait, ouvert, jamais définitivement stabilisé ou reconnu. Poser une *barrière*, visible des autres classes sociales, ce que Goblot appelle la distinction, permet d'affirmer une position. En soulignant l'artificialité de la *barrière* instaurée, il établit la bourgeoisie dans le monde de la facticité. Il prolonge l'analyse des processus d'imitation et de différenciation analysés par Simmel en choisissant l'exemple de la mode pour éclairer son intuition. La façon de se vêtir constitue l'un des domaines où cette distinction peut s'exercer : « nous nous habillons surtout pour faire savoir qui nous sommes ». Le costume remplit en effet deux fonctions. Une fonction de *barrière* lorsque pour un groupe social il est le moyen de se distinguer des autres groupes : en ce sens, la mode agit comme une *barrière*, toujours mouvante, en raison des processus d'imitation qu'elle provoque dans les classes inférieures tentées de copier la manière de s'habiller des classes bourgeoises, selon Goblot. Une fonction de *niveau*, où prévaut à l'inverse le principe de conformité à l'intérieur du groupe : en ce sens, la mode dessine un *niveau* car il ne s'agit pas de se distinguer des membres de sa classe mais de leur ressembler afin d'éviter tout risque de bannissement de son propre groupe d'appartenance.

La question de la légitimité des valeurs esthétiques se trouve au cœur de la sociologie de la culture de Pierre Bourdieu et de sa théorie légitimiste. La théorie de la distinction de Pierre Bourdieu utilise des oppositions hiérarchiques pour analyser l'espace social. Par exemple, lorsqu'il compare le franc-manger populaire et le raffinement culinaire des classes bourgeoises, Bourdieu procède par oppositions (gras/maigre, précipitation/retenue par exemple). L'exemple du repas révèle un ordonnancement plus général de l'univers social : le rapport à la nourriture « *n'est qu'une dimension du rapport bourgeois au monde social : l'opposition entre l'immédiat et le différé, le facile et le difficile, la substance ou la fonction et la forme* ». De Mauss (l'impensé hiérarchique du *Potlatch*) à Bourdieu (pratiques légitimes et illégitimes), l'impensé hiérarchique est présent jusque dans l'analyse des pratiques culturelles des « dominants ». De même, le livre de Nathalie Heinich sur « l'élite-artiste » repose sur un tel impensé. Même la critique de Bourdieu par Bernard Lahire porter en elle l'impensé hiérarchique dans le concept même de « dissonance » qui dissimule mal l'implicite légitimiste.

## 2. L'impensé hiérarchique des sociologues

Jean-Claude Passeron, dans *Le savant et le populaire*, critique le légitimisme de Pierre Bourdieu et, plus encore, l'impensé épistémologique qui le fonde. Une critique procède de l'élucidation de la pluralité des postures des sociologues à l'égard des cultures populaires. Deux postures sont identifiées, le *relativisme* et le *légitimisme*, qui entraînent deux risques, respectivement, le *populisme* et le *misérialisme*. Parce que la sociologie des cultures populaires se trouve prisonnière des contradictions de ses propres méthodes, prisonnière du paradoxe qu'enferme l'étude d'une culture populaire par une culture savante, il importe d'élucider les rapports différenciés aux valeurs que les sociologues de la culture entretiennent avec celle-ci.

Un impensé hiérarchique se retrouve également dans l'élaboration d'« univers culturels » par Olivier Donnat (*Les Français face à la culture*). Par la construction hiérarchisée de ses catégories, Olivier Donnat tend à consolider le modèle qu'il critique furtivement, comme en témoigne l'idée d'« exclusion absolue », qui fait fi des biais associés à la technique du sondage, ou encore la qualification des trois derniers univers, dont il est dit que leur rapport à la culture est « cultivé », qui tend implicitement à disqualifier le rapport des quatre premiers univers dessinés. Cette problématisation en termes de hiérarchisation et de légitimation s'avère typique de la théorie de la distinction dont elle prétend pourtant vouloir esquisser la critique (p. 129). Par ailleurs, l'éclectisme des branchés était déjà au cœur du modèle « omnivore / univore » proposé par le sociologue américain, Richard Peterson, selon lequel les classes supérieures se distinguent désormais moins par leur penchant pour la musique savante que par l'éclectisme de leurs goûts (musique classique mais aussi rock, voire rap et variétés) et les classes populaires, au contraire, par des goûts davantage exclusifs. Cet éclectisme demeure un signe de domination symbolique, puisqu'il traduit un pouvoir de réhabilitation culturelle propre aux classes dominantes

## B / Au cœur de la sociologie politique

### 1. L'autorité, la légitimité et la domination

La contribution de Max Weber à la sociologie politique pouvait être ici rappelée et plus encore son analyse de la domination. Capacité à se faire obéir, la domination suppose l'obéissance qui repose sur des croyances et des représentations. Dès lors, la domination, pour Weber, n'est pas un fait naturel mais une construction so-

ciale. « Nous entendons par “domination” la chance, pour des ordres spécifiques de trouver obéissance de la part d’un groupe déterminé d’individus... La domination (l’“autorité”) peut reposer sur les motifs les plus divers de docilité : de la morne habitude aux pures considérations rationnelles en finalité » (ES, p. 219). L’ouverture du chapitre III sur « Les types de domination » (ES, pp. 219-307) signale donc trois réflexions nodales de la sociologie politique de Weber : l’obéissance, la forme relationnelle du pouvoir et la diversité des raisons qui les fondent.

La politique définit l’ensemble des comportements relatifs à la domination de l’homme par l’homme dont les trois idéaux-types (traditionnel, charismatique et rationnel-légal), sont construits à partir de la logique qui commande l’obéissance ou du type de croyance en la légitimité d’un ordre. La légitimité (fondée en raison ou en valeur) doit ici être distinguée de la légalité (conforme à une loi positive). La légitimité traditionnelle fonde la domination traditionnelle. La légitimité charismatique fonde la domination charismatique. La légitimité légale ou bureaucratique-légale fonde la domination bureaucratique-légale. A ces types de domination correspondent des régimes politiques (monarchie, dictature, parlementarisme rationalisé) associés à des types d’élite (anciens, prophètes, fonctionnaires).

L’analyse des politiques publiques (la valorisation de la prise de décision / à la mise en œuvre) est également tramée par un impensé hiérarchique, que l’on retrouve aussi dans la définition même de l’évaluation, au cœur de la question de la valorisation (former un jugement sur la valeur d’une politique). De même, les analyses des élites dirigeantes pouvaient être convoquées : *La classe dirigeante française* (Birnbaum) ou *La noblesse d’Etat* (Bourdieu) qui cherchent à comprendre la présence de la pensée hiérarchique dans l’étude des « grands corps », ou de l’esprit de corps. Ou encore les travaux portant sur le travail gouvernemental (ex. : *Le chef de l’État et chef du gouvernement : dyarchie et hiérarchie* de Jean Massot) ou, dans un autre registre, en sociologie de la participation politique : le vote, les électeurs, les élections : *Le cens caché* de Daniel Gaxie (sous-titre : *Inégalités culturelles et ségrégation politique*).

## 2. L’impensé hiérarchique de la science politique

Foucault a mis en évidence cet impensé. Critique foucauldienne du pouvoir : pas d’univocité mais réciprocité ; on ne possède pas le pouvoir, on l’exerce ; le pouvoir existe des gouvernés autant que celui des gouvernants. Michel de Certeau prolonge cette perspective par son analyse de la ruse.

Pour conclure, il importe de remarquer que la hiérarchie est présente dans les théories sociologiques, dans les représentations de l’espace social, mais également dans les concepts (classes, corps « intermédiaires ») et les paradigmes, la hiérarchie est présente dans les outils du raisonnement sociologique (tables de mobilité, échelles de stratification, diagrammes). Il était possible enfin de comparer cette notion d’origine anthropologique à la notion davantage sociologique de « stratification sociale ». Ainsi, dans une première partie, nous verrons que le terme de hiérarchie s’applique *a priori* mal à l’étude de la composition des sociétés modernes qui sont des « sociétés égalitaires ». Cependant, nous montrerons dans une seconde partie que la notion de hiérarchie est pertinente pour comprendre le processus de différenciation qui préside à l’ordonnement du corps social. Finalement la pensée hiérarchique s’apparente à un impensé dans la mesure où celui-ci trame la réflexion des sociologues pour penser, entre autres, les catégories sociales, les pratiques culturelles ou les formes du politique.