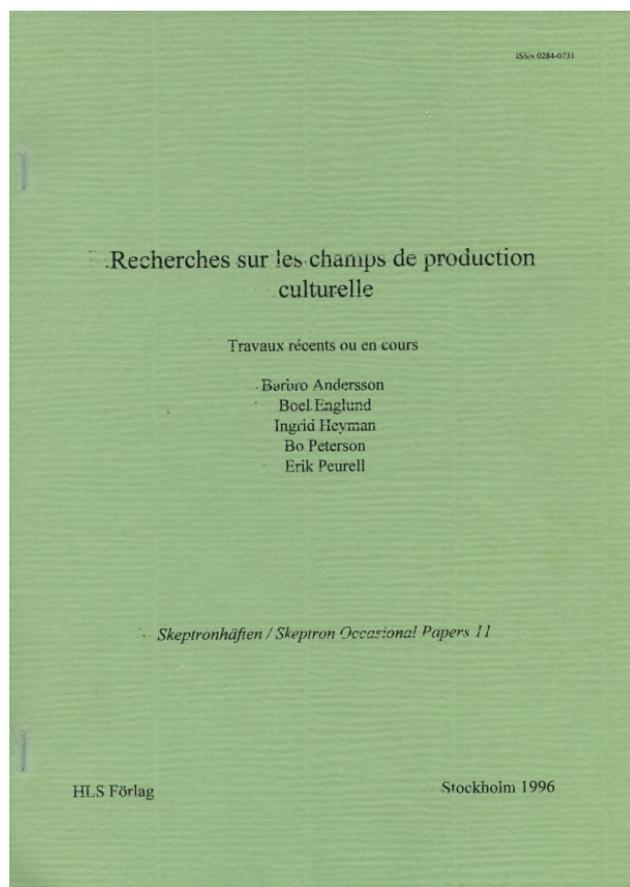


Barbro Andersson, Boel Englund, Ingrid Heyman, Bo Peterson & Erik Peurell, *Recherches sur les champs de production culturelle. Travaux récents ou en cours*, Skeptronhäften (Skeptron Occasional Papers) 11, HLS Förlag, Stockholm 1996.



Recherches sur les champs de production culturelle

Travaux récents ou en cours

Barbro Andersson
Boel Englund
Ingrid Heyman
Bo Peterson
Erik Peurell

Skeptronhäften / Skeptron Occasional Papers 11

Skeptron Occasional Papers, No. 11

Recherches sur les champs de production culturelle

Travaux récents ou en cours

Barbro Andersson
Boel Englund
Ingrid Heyman
Bo Peterson
Erik Peurell

Stockholm Institute of Education
Juin 1996

Skeptronhäften / Skeptron Occasional Papers

Editor: Donald Broady

Postal address Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi
(Sociology of Education and Culture)
Stockholm Institute of Education, Dept. of Educational Research
Box 34103, S-100 26 Stockholm, Sweden

Visiting address Västerbroplan 1

Tel. 08 737 55 00, int. +46 8 737 55 00

Fax 08 737 56 10, int. +46 8 737 56 10

Email broady@nada.kth.se

URL <http://www.nada.kth.se/~broady>

Barbro Andersson, Boel Englund, Ingrid Heyman, Bo Peterson, Erik Peurell
Recherches sur les champs de production culturelle
Travaux récents ou en cours
Skeptronhäften / Skeptron Occasional Papers, No. 11
HLS Förlag, Box 34103, 100 26 Stockholm

© *Barbro Andersson, Boel Englund, Ingrid Heyman, Bo Peterson, Erik Peurell*
/ *Skeptron* 1996

ISSN 0284-0731

Préface

L'accord de coopération scientifique signé en février 1995 entre l'Équipe de recherche de sociologie de l'éducation et de la culture à l'Institut d'Éducation de Stockholm et le Centre de sociologie de l'éducation et de la culture à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, fournit le cadre pour le séjour à Paris, en novembre 1995, d'un nombre de doctorants et chercheurs suédois: Barbro Andersson, Margareta Björkman, Donald Broady, Boel Englund, Ingrid Heyman, Bo Peterson, Erik Peurell, Petra Söderlund et Annika Ullman. L'intérêt commun pour les champs de production culturelle formait le lien entre les membres de ce groupe, qui avaient leurs attaches dans des disciplines universitaires différentes.

Le séjour à Paris impliquait des discussions avec des collègues français et la participation à des séminaires à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales mais aussi, pour plusieurs des participants, la présentation de leurs propres recherches dans des séminaires à l'École. Dans ce numéro de *Skeptron Occasional papers* quatre de ces présentations ont été réunies. Une cinquième contribution y est un texte en anglais où Erik Peurell, Dép. de Littérature, Université d'Uppsala, présente sa recherche.

Le travail de Barbro Andersson (Dép. d'Histoire de l'Art, Université de Stockholm) sur le champ artistique, d'Ingrid Heyman (Dép. de recherches, Institut d'Éducation de Stockholm) sur les recherches des infirmières et de Bo Peterson (Dép. d'Histoire, Université de Stockholm) sur les maisons d'édition furent présentés dans un séminaire le 16 novembre 1995, celui de Boel Englund (Dép. de recherches, Institut d'Éducation de Stockholm) sur l'enseignement de la littérature au lycée dans un séminaire le 13 novembre 1995. Dans la version écrite qui est donnée ici les traces d'une première version orale ont été gardées.

Stockholm au mois de mai 1996

Boel Englund

L'ÉMERGENCE D'UN CHAMP DE PRODUCTION SCIENTIFIQUE : LE CAS DE LA RECHERCHE MENÉE PAR LES INFIRMIÈRES SUÉDOISES

Ingrid Heyman

Introduction

Depuis une vingtaine d'années un nouveau domaine de recherche s'est établi en Suède, appelé le plus souvent "la science des soins"; en anglais "*nursing research*". Cette recherche concerne le territoire couvert par la compétence professionnelle des infirmières - les soins matériels, physiques, comme les piqûres, les pansements, mais aussi les soins non matériels, le traitement et l'accueil des malades en tant qu'êtres humains. Une grande partie de la recherche considérée comme appartenant à ce nouveau domaine de recherche a été menée par des infirmières. Dans ma thèse, que j'ai soutenue en septembre cette année, j'ai analysé 65 thèses de doctorat produites par des infirmières entre 1974 et 1991. Cinq de ces auteurs/infirmières sont des hommes. Les auteurs des thèses ont aussi répondu à un questionnaire, dans une enquête où le taux de réponse était de 94%.

Le but de mon travail était de mieux comprendre comment une discipline scientifique s'établit et se développe. Plus précisément, j'ai voulu répondre, entre autres, aux questions suivantes:

- Est-il possible de définir les limites de ce nouveau champ de recherche?
- Quel est le point focal de cette recherche?
- Quelles sont les positions des chercheurs les uns par rapport aux autres?
- Peut-on distinguer différentes traditions scientifiques dans le champ?

Le cadre théorique

Dès le début, sans que des analyses plus approfondies ne soient réalisées, il était clair que "la science des soins", telle qu'elle est représentée par les recherches menées par les infirmières, comprenait des travaux bien disparates. Il était donc naturel de chercher à inventorier les ressemblances et différences entre les thèses, et entre leurs auteurs. La notion de *champ* semblait adéquate. La même notion a fait aussi fonction d'instrument d'analyse pour éclairer des questions d'épistémologie, c'est-à-dire des questions portant sur les limites et la possibilité du savoir scientifique.

J'ai analysé d'une part *l'espace des possibles* - les traditions intellectuelles exprimées par les auteurs, leurs prises de position dans les débats scientifiques, les choix théoriques et méthodologiques, etc -et, d'autre part, *le champ social* où agents et institutions occupent des positions différentes.

Dans mes analyses j'ai distingué divers types de capital, à la manière de Pierre Bourdieu dans *Homo Academicus*. Le *capital social*, chez moi, s'exprime par le niveau de formation et les professions des parents et du conjoint. Le *capital scolaire* comprend le niveau de formation des chercheurs, leur expérience professionnelle, leurs études supérieures en Suède et à l'étranger. Comme indicateurs d'un *capital de pouvoir académique*, j'ai compté l'exercice de la fonction d'opposant dans des soutenances de thèses relevant du champ en cause, la participation à des jurys d'approbation de thèse, l'appartenance à des commissions décidant de

la répartition des fonds de recherche ou à des comités décidant de l'admission à l'enseignement de recherche, la position de professeur titulaire d'une chaire, la position de "docent", ("*assistant professor*", qui implique le droit de diriger des thèses) etcetera. Par contre, l'appartenance à un ou plusieurs laboratoires de recherche, le nombre de doctorants dirigés, le taux de participation à des colloques scientifiques, le nombre d'articles et d'ouvrages scientifiques rédigés, l'appartenance à un comité de rédaction, la fonction de rédacteur de revue, de président d'un colloque scientifique etc, sont considérés comme indicateurs d'un *capital scientifique*, conférant à son détenteur du prestige dans le monde scientifique.

Les thèses

Ce n'est que vers la fin des années 1980 que des instituts appelés "de science des soins" ont été ouverts dans l'enseignement supérieur, permettant aux infirmières de mener leurs travaux et soutenir leurs thèses dans ce cadre. Les thèses qui ont fait l'objet de mon travail ont été soutenues dans 28 instituts, appartenant à trois facultés différentes. 42 des thèses ont été présentées devant une faculté de médecine, 22 devant une faculté des sciences humaines et une seule devant une faculté des lettres.

Six des auteurs avaient pourtant travaillé sur des objets de recherche qui n'avaient rien à voir avec la santé, les soins médicaux ou les soins infirmiers. Restaient 59 thèses, dans lesquelles j'ai dégagé des variables et modalités pour les soumettre à des analyses des correspondances.

Le *premier facteur* de l'analyse oppose deux traditions scientifiques dans le champ émergent - d'une part *la recherche biomédicale et clinique*, de l'autre *une tradition interprétative* où l'on retrouve des éléments pris dans l'herméneutique, l'ethnographie, l'interactionnisme symbolique et le "*grounded theory*". Dans le *premier* groupe, celui de la recherche biomédicale, les indicateurs décisifs étaient les suivants:

- l'emploi de mesures physiologiques;
- la plupart des références bibliographiques renvoient à des ouvrages de médecine;
- la thèse est courte, c'est-à-dire moins de 100 pages,
- elle se compose de 5 à 6 articles écrits en anglais;
- le directeur de thèse est un médecin;
- la thèse a été présentée devant une faculté de médecine.

Dans *le pôle opposé*, celui de *la tradition interprétative*, les thèses sont caractérisées par le fait d'être:

- des monographies écrites en suédois,
- dans des volumes pouvant aller jusqu'à 400 pages;
- les références bibliographiques sont normalement nombreuses, jusqu'à 500 références sont données;
- les thèses ont souvent été présentées dans des instituts de pédagogie/sciences de l'éducation ou de sociologie;
- les analyses faites dans les thèses sont souvent des analyses qualitatives;
- les bibliographies comprennent des références à des travaux de pédagogie, de sociologie;
- une référence sur trois renvoie à des travaux portant sur les "soins", et presque aucune à un ouvrage de médecine.

Le *deuxième facteur* distingué par l'analyse des correspondances est plus difficile à interpréter, mais semble indiquer des différences entre "soins" et "non-soins". *L'un des deux pôles* est interprétable, et très intéressant. Les thèses de ce pôle sont caractérisées par

- le fait d'être présentées dans la ville d'Umeå, une ville universitaire toute jeune, sans traditions lourdes,
- dans des instituts de "science des soins", de gériatrie ou de médecine;
- beaucoup des articles qu'elles contiennent ont été publiés dans des revues spécialisées dans "les soins";
- elles tendent à être plus longues que celles du premier pôle du premier facteur;
- et elles ont des bibliographies dont les références sont plus également réparties parmi les disciplines.

Les thèses de ce groupe ont une orientation moins médicale que celles du premier pôle du premier facteur, et, ce qui est intéressant, proviennent souvent de la ville universitaire où a été créée la première des chaires de "science des soins", en 1980.

Dans ces trois groupes, l'objet de recherche n'est pas le même. Les auteurs se servent de théories, modèles, méthodes et techniques différents pour construire ou collecter leurs données, ainsi que pour les analyser. Les auteurs s'inspirent de sciences différentes, leurs perspectives varient, ainsi que leur langue, leurs modes d'expression.

Les positions des auteurs

Les résultats d'une analyse des correspondances concernant *l'origine sociale et le capital des auteurs*, montrent des différences quant au capital scolaire, quant à l'instruction et à la profession des parents et du conjoint, dans l'origine géographique des auteurs (grande ville ou province), etc.

Les analyses du capital scientifique et académique mettent en lumière une polarité entre ceux qui le détiennent et ceux qui ne le détiennent pas. Les auteurs qui disposent d'un capital considérable de prestige scientifique et de pouvoir académique tendent à être:

- professeurs titulaires;
- membres de comités de rédaction
- et de commissions répartissant des fonds de recherche;
- ils sont membres de plusieurs associations scientifiques;
- ont écrit nombre d'articles en anglais et en suédois,
- participé a beaucoup de colloques;
- et ils dirigent eux-mêmes des thèses.

Ceux qui ont *peu* de pouvoir et disposent de *peu* de capital scientifique, tendent à

- avoir travaillé comme infirmières et pendant leur formation à la recherche et après leur soutenance de thèse;
- dans leur travail actuel le temps leur manque et pour la recherche et pour l'enseignement;
- ils ne rédigent pas d'articles ou de livres scientifiques;
- ils sont d'accord pour dire: "C'est par hasard que j'ai commencé des études de doctorat.";
- leur projet de recherche provenait de leur directeur de thèse.

Le *deuxième facteur* de cette analyse distingue d'un côté un intérêt pour "les soins":

- le directeur de leur thèse, l'opposant dans la soutenance de thèse, les membres du jury, sont souvent des infirmières ayant déjà soutenu une thèse,
 - les auteurs sont membres d'associations pour la recherche sur "les soins", etc
- et de l'autre côté un intérêt pour la recherche en général, non seulement la recherche sur "les soins". Ces derniers auteurs
- occupent souvent des postes de chercheur;
 - ils peuvent consacrer une grande partie de leur temps à la recherche;

- ils participent à beaucoup de colloques scientifiques, etc.

Les relations au champ médical

Dans une grande mesure, les sujets de ces thèses étaient liés à la profession d'infirmière: elles portaient sur le travail de l'infirmière, le traitement et l'accueil des malades. D'autres thèses examinaient les fondements théoriques de "la science des soins", précisaient des concepts, comme par exemple le concept de "sécurité/confiance" (il n'y a pas d'équivalent français exact, je crois). D'autres encore ont étudié l'acquisition des compétences dans le domaine des soins, au moyen d'une formation ou par l'exercice de la profession, ou bien la transformation des compétences lorsqu'une société se modernise.

J'ai limité mon étude aux thèses produites par des infirmières. Le champ de la recherche "sur les soins" est plus vaste que cela: il y a des psychologues, des sociologues, des ethnologues etc qui ont mené des recherches sur des questions qui peuvent être considérées comme tombant sous le domaine des "soins". Mais ces chercheurs n'ont pas participé aux débats sur ce qui fait la qualité des soins; ils n'occupaient pas des positions dominantes - sauf dans un cas, un psychologue titulaire d'une chaire de "science des soins" - ce qui veut dire que leur influence dans le champ n'est pas grande. La question des frontières du champ n'est pas définitivement résolue: les frontières se déplacent à mesure que de nouveaux agents y entrent et y occupent de nouvelles positions.

Dans le champ scientifique en émergence auquel je me suis intéressée, nombre de sciences ont exercé une influence. La psychologie en a, dans une grande mesure, fourni les instruments théoriques. La médecine a fourni le modèle des études cliniques qu'ont menées la plupart des chercheurs. Le soutien le plus concret et le plus personnel de la part du champ médical vient des directeurs de thèse. 42 des 59 thèses étaient dirigées par des médecins. Dans le tutorat qu'implique, du moins en Suède, la direction d'une thèse, un rapport général à l'objet d'étude, des savoirs, des perspectives et une langue médicaux sont transmis. Une partie vitale de *l'héritage* dans ce nouveau champ de recherche dit "de la science des soins" vient de la science médicale. De là, le titre de ma thèse. Le titre en est "*Qu'il aille au chapeau...*" - (c'est-à-dire: Qu'il aille au chapeau, et non pas au chaperon; selon la formule d'une loi successorale médiévale, prévoyant que tout l'héritage doit aller aux fils, rien aux filles de la famille).

L'ART DE SE FAIRE RECONNAÎTRE. LE CHAMP DE PRODUCTION ARTISTIQUE SUÉDOIS DES ANNÉES 1980.

Barbro Andersson

Les données, la méthode

L'étude que je vais vous présenter fait partie du travail de thèse que je mène actuellement dans le cadre du département d'Histoire de l'art à l'Université de Stockholm. Cette étude a pour sujet les conditions sociales de la reconnaissance comme artiste en Suède dans les années 80 et au début des années 90.

C'est la première fois que le corps artistique suédois fait l'objet d'une telle étude, et je dispose donc de peu de statistiques. Par exemple, celles concernant le nombre d'artistes professionnels actifs varient entre 700 et 20.000, en fonction de la définition utilisée pour les mots "artiste" et "professionnel".

En outre, dans le monde de l'Histoire de l'art, - que l'on soit historien des objets ou théoricien de l'art -, on ne parle pas sans risques à la fois d'art et de conditions sociales. Je suis donc souvent obligée de légitimer l'orientation qui est la mienne. Cette constatation est également valable en ce qui concerne mon utilisation des statistiques avec lesquelles la plupart des historiens de l'art semblent entretenir un rapport ambivalent : d'une part, l'art est supposé si complexe ou tellement au-dessus des trivialités quotidiennes qu'il est hors d'atteinte des outils statistiques ; d'autre part, la statistique est auréolée de prestige par ce qu'elle a d'incontestable et d'objectif, surtout lorsqu'elle est fondée sur des données massives.

Néanmoins, j'ai pu réunir un large matériel de base, comprenant des informations variées sur plus de 3.000 artistes : peintres, sculpteurs et artistes graveurs. Ces artistes ont deux points communs : ils se considèrent tous comme des artistes ; et ils ont, entre 1990 et 92, demandé une aide financière au Fonds public des artistes de l'image, soit pour leur entretien personnel, soit pour des voyages d'études ou encore des projets artistiques.

Par ailleurs, le groupe est très hétérogène, ce qui à mes yeux est un avantage, puisque je voulais que mon étude soit aussi nuancée et objective que possible.

Le groupe comprend des artistes nés entre 1902 et 1972 : ils ont donc fait leur entrée dans le champ artistique à des époques différentes, ce qui rend possible certaines comparaisons. Ils sont domiciliés dans différentes parties du pays ; leurs orientations, leur formation et leur degré d'activité professionnelle varient. 55% d'entre eux sont des hommes et 45% sont des femmes. Mais plus les artistes sont jeunes, plus le taux de femmes augmente. Parmi les artistes nés dans les années 60 et 70, 57% sont des femmes. Si j'avais choisi un autre groupe, par exemple les artistes mentionnés dans un *Dictionnaire des artistes* relativement récent, les femmes auraient, au contraire, été moins nombreuses. Dans ce dictionnaire, elles ne représentent que 33%.

Pour structurer ce matériel de base important, je me suis servie d'analyses des correspondances. De cette façon, j'ai pu aussi sélectionner un groupe restreint d'artistes plus jeunes, nés dans les années 50 et 60, et présentant les indices de reconnaissance distingués par l'analyse du matériel de base - un échantillon, donc, qui reflète les oppositions du matériel de base. Pour les membres de ce groupe, j'ai essayé d'inventorier plus en détail les ressources et les mouvements divers à l'intérieur du champ de production artistique.

Cependant, je consacre une grande partie de mon travail à l'examen d'*une seule* des oppositions distinguées par l'analyse des correspondances, à savoir l'opposition entre, d'une part, *l'élite des pages culturelles des grands quotidiens* et, d'autre part, les artistes membres de la *Fédération nationale des artistes*, une organisation de défense d'intérêts fondée en 1937.

Le postmodernisme comme stratégie d'avant-garde

Les artistes qui ont contribué à établir cette polarité ont tous fait leur entrée dans le champ artistique dans les années 80. Nombre d'artistes appartenant au groupe du pôle dominant, celui de *l'élite des pages culturelles*, étaient qualifiés de "post-modernistes" par les critiques d'art de l'époque. Mais ce groupe comprend aussi des artistes qui apparemment ont une toute autre relation avec l'art.

Par une analyse des *différentes* définitions et utilisations de la notion de post-modernisme, au début et à la fin des années 80, j'ai réussi à mieux comprendre les différences régnant à l'intérieur du groupe de l'élite des pages culturelles, ainsi que *le sens* de son opposition au pôle représenté par les artistes membres de la Fédération des artistes. Dans ce qui suit, je vais vous faire un résumé de cette analyse et de l'image que j'ai des changements survenus à l'intérieur du champ de production artistique.

La notion de post-modernisme fut d'abord une arme dans la lutte prolongée contre la génération -68, une lutte qui entraîna, au début des années 80, la fermeture des frontières entre le champ artistique et les champs auxquels s'était liée cette génération. A cette époque, on entendait par post-modernisme un mélange de styles, de genres, de techniques et de matériaux empruntés à l'histoire de l'art ; et le post-modernisme était dépeint comme une tentative de rétablir l'art avec un grand A, celui que la génération -68 avait souillé avec ses idées politiques et les exigences d'un art pour le peuple. Par la suite, il devint de plus en plus difficile pour l'artiste qui se voulait "contemporain" de gagner des points en se référant à la lutte des classes et aux besoins des masses, ou à un art qui remplissait des fonctions extra-esthétiques quelconques.

Une thèse souvent citée dans la première moitié des années 80 disait que l'art, c'était "*lorsqu'un autre homme me veut quelque chose*" ; c'était une conversation cultivée entre pairs - et ce n'était donc par l'affaire de tous ; cela concernait seulement un petit nombre, ceux qui avaient "*la volonté de voir*", volonté qui semblait caractériser les critiques d'art qui peuplaient le champ à l'époque. Ils étaient, avant tout, unis par la même formation traditionnelle dans le domaine de l'histoire de l'art et l'analyse des images ; et cette compétence leur rendait grand service, puisqu'ils croyaient assister à une renaissance de la peinture et se délectaient de l'œuvre d'art et de ses qualités formelles, dans les coloris, les textures, les lumières et les ombres.

Mais cette manière de parler de l'art était de plus en plus critiquée à mesure que des nouveaux venus, plus orientés vers la philosophie linguistique, affluaient dans le champ. Ceux-ci demandaient, au nom du post-modernisme, des réflexions sur l'art en tant que mode de représentation. Dans les luttes autour de la notion de post-modernisme qui éclataient vers la fin des années 80, les porte-drapeaux du post-modernisme préconisaient par exemple les idées avant l'artisanat, considéré comme un vestige du passé.

L'élite des pages culturelles vs...

Dans mon échantillon plus petit, les artistes appartenant au pôle de l'élite des pages culturelles ont tous, à différentes époques, été choyés par les critiques d'art qui se caractérisent par une très grande sensibilité à tout ce qui est nouveau dans l'art "contemporain". Les artistes qui ont

connu le plus de succès ont tous été classés par des critiques du plus grand quotidien suédois - le Dagens Nyheter -, comme des représentants, soit de "la peinture nouvelle" soit des "post-modernistes intellectuels".

Dans l'un et l'autre des groupes distingués, l'origine sociale des artistes est élevée. Leurs parents sont très souvent professeurs titulaires, évêques, médecins et directeurs. On trouve aussi beaucoup d'artistes dans l'acception large du terme, c'est-à-dire, outre les spécialistes d'arts plastiques, des écrivains, des artisans d'art, des scénographes, des architectes. Mais les différences touchant à l'origine sociale, à la scolarité et à la formation artistique sont plus grandes à l'intérieur du groupe de l'élite des pages culturelles que dans celui de l'autre pôle. Dans le premier groupe, on trouve plus d'autodidactes et moins d'artistes ayant reçu une formation dans les Ecoles des Beaux-Arts de Stockholm que dans le deuxième groupe constitué par des artistes membres de la Fédération nationale des artistes.

L'élite des pages culturelles se distingue par le rapport distancié que ces artistes entretiennent avec ce qu'ils appellent "la tradition moderniste". Ils se caractérisent aussi par l'étendue de leur capital culturel : ces artistes se réfèrent aussi bien au monde de la littérature, du cinéma et de la philosophie qu'au monde de la musique - plusieurs d'entre eux sont ou ont été des musiciens de rock actifs. Leur manière de gagner leur vie diffère aussi de celle de l'autre groupe. Ils ont rarement eu des occupations secondaires pendant leur carrière d'artiste. Ils se sont consacrés exclusivement à l'art ; beaucoup d'entre eux soulignent qu'ils n'ont jamais eu de travail salarié. Ils survivent grâce au troc, aux aides sociales, aux prêts des parents et des amis, aux bourses et au mécénat. En même temps, ils sont très productifs et ont un taux d'exposition très élevé, 4 fois supérieur à celui des membres de la Fédération des artistes, qui ne sont pourtant pas paresseux. Cette productivité est souvent due au fait qu'ils paient pour les services dont ils ont besoin, du moins quand leur situation économique s'est améliorée. Dans leur art, ils emploient souvent des techniques modernes ; ils font de l'espace même une partie intégrante de l'œuvre, ou travaillent dans les grands formats, ce qui remplit les halls spacieux d'exposition de façon très efficace.

Les artistes de l'élite des pages culturelles exposent plus souvent leurs œuvres à l'étranger et font des séjours fréquents dans des ateliers étrangers. Les deux groupes ont, depuis l'époque de leurs études, fait des voyages d'études, mais avec des destinations différentes. Le groupe de la Fédération des artistes s'est surtout rendu dans les grandes capitales de l'histoire de l'art, - comme Paris, Londres, Venise -, ainsi qu'en Afrique et en Asie. L'élite des pages culturelles, par contre, s'est montrée mieux connaître les hiérarchies géographiques, et a choisi comme destinations, les Etats-Unis, les pays baltes, la Russie, le Mexique et l'Amérique du Sud.

La plupart des artistes de ce groupe réalisent des "*performances*", des expositions d'objets et des arrangements, qui sont rarement mis en vente - ce qu'ils soulignent souvent - et qui sont très chers à produire. Mais cette orientation est rentable à la longue. L'élite des pages culturelles est, - bien plus souvent que les artistes de la Fédération - , récompensée par des bourses importantes, publiques ou privées ; elle est fréquemment invitée à faire des conférences et c'est à elle que l'on offre les chaires de professeur dans les Ecoles de Beaux-Arts. C'est aussi cette élite qui représente la Suède dans les expositions à l'étranger.

...les artistes de la Fédération des artistes

Les artistes de la Fédération des artistes se distinguent de l'élite des pages culturelles avant tout par leur *orientation vers un marché d'art public*. C'est un marché dont le développement est intimement associée à cette même Fédération. Les artistes de la Fédération des artistes vendent leurs œuvres à l'Etat, aux conseils régionaux et aux communes, qui les placent dans les

bâtiments publics. D'autres acheteurs sont les associations pour l'art, très nombreuses, existant dans la plupart des administrations et des grandes entreprises suédoises.

Dans ce secteur public domine encore la conception de l'art souvent exprimée par les artistes du groupe de la Fédération des artistes, à savoir que l'art est quelque chose de personnel, venant de l'intérieur ; il se caractérise par l'authenticité, la profondeur intime et la volonté de communication. Nombre d'entre eux défendent aussi le côté artisanal de l'art ; ils essaient de se perfectionner dans les diverses techniques de la peinture, de la sculpture et de l'art graphique, et ils se font un point d'honneur à tout faire eux-mêmes.

Mais ils réussissent rarement à vivre de leur art, et la plupart ont des occupations secondaires, par exemple dans les écoles préparatoires aux Beaux-Arts, mais très souvent aussi hors du domaine de l'art, comme dans les P&T, les écoles, les crèches ou les hôpitaux. Ils ont des revenus plus élevés que l'élite des pages culturelles, mais en même temps disposent de moins de temps pour leur travail d'artiste. Ils s'engagent aussi dans des projets de caractère interdisciplinaire où leur art est utilisé, par exemple, pour l'information sexuelle, la lutte des femmes, l'enseignement de l'histoire ou la lutte contre la ségrégation raciale ; c'est-à-dire, des projets où leur art est associé à des fins que les critiques d'art du début des années 80 classaient comme hors du domaine de l'art.

Les autres caractéristiques des artistes du pôle de la Fédération sont, avant tout, qu'il s'agit de femmes, ayant reçu leur formation dans l'une ou l'autre des Ecoles de Beaux-Arts de Stockholm. Plusieurs d'entre eux ont, de plus, une formation professionnelle, et environ un tiers avait entrepris une formation académique avant d'être admis à l'Ecole des Beaux-Arts. La plupart ont consacré plus d'années de leur vie à leur formation artistique que ne l'ont fait les artistes de l'élite des pages culturelles ; certains ont passé, au total, presque vingt ans de leur vie dans différentes Ecoles de Beaux-Arts.

Cette formation artistique très large et l'appartenance à la Fédération nationale des artistes, fondée sur l'élection, est une bonne préparation à un marché qui requiert des artistes autorisés, mais qui ne suivent pas les fluctuations de la mode. Et c'est souvent ainsi qu'ils se voient eux-mêmes : des artistes qui suivent leur propre chemin, sans se soucier du tapage qui se fait autour de "l'art à la mode" dans les pages culturelles des grands quotidiens.

Ce dont j'ai rendu compte ici est donc deux différentes manières de se faire reconnaître comme artiste en Suède, à une époque où les frontières du champ de production artistique se fermaient et des investissements spécifiquement artistiques furent requis pour y entrer. En simplifiant beaucoup - et d'une manière que j'hésite à faire - les artistes de la Fédération nationale des Artistes pourraient être caractérisés comme des "académiciens", ceux des pages culturelles des grands quotidiens comme des "intellectuels". Par là, ils représenteraient une opposition qui n'est ni nouvelle, ni spécifiquement suédoise.

RECHERCHES SUR L'HISTOIRE DE L'ÉDITION

Bo Peterson

Fonction de l'éditeur et politique de l'édition

Ma thèse a eu pour objet la plus ancienne maison d'édition de Suède, P.A. Norstedt & Fils, et le fil conducteur de mon travail fut la question suivante : *Quels sont les facteurs principaux qui déterminent l'édition dans une maison d'édition?*

Cette question entraîne une suite de questions sur l'éditeur, l'édition et le marché du livre : Quels sont les buts de l'éditeur ? De quels moyens dispose-t-il pour atteindre ces buts ? Quelles sont les forces motrices qui le poussent ? Comment voit-il son rôle, et comment ce rôle est-il perçu par son entourage ? Les ambitions de l'éditeur sont-elles matérialistes ou idéalistes ? Peut-il créer un climat littéraire ? Contribue-t-il au débat public ? Dans quelle mesure influence-t-il le marché ? Dans quelle mesure ce marché influence-t-il son catalogue ? Comment naît ce catalogue ? Quels sont les facteurs importants lors de l'élaboration de l'édition ? Qui décide du choix des titres qui y seront inclus ?

Une première étude a montré que de nombreux facteurs, internes et externes, jouent un rôle - plus ou moins - important lorsqu'une maison d'édition définit sa politique. Parmi les facteurs internes figurent l'économie de la maison, les ressources techniques, l'organisation, l'idéologie, le goût et les valeurs de l'éditeur, la phase de vie de la maison d'édition, l'équilibre entre ses lignes d'édition, l'ambiance et le profil de la maison. Parmi les facteurs externes, on peut mentionner le marché, l'offre et la demande, le goût du public, la critique, les plans d'études scolaires, les listes d'achat des bibliothèques, les prix littéraires, l'offre de manuscrits, les substituts (loisirs, cinéma, télévision etc), l'organisation des librairies (achats fixes ou à la commission), la concurrence, et finalement tous les facteurs relevant de l'Etat et de la société : population, urbanisation, alphabétisation, législation, censure, droits d'auteur, communications, système scolaire, niveau de vie etc.

Il semble donc qu'un grand nombre de facteurs jouent un rôle important au moment de l'élaboration de la stratégie d'édition. Mais peut-on expliquer quelque chose en énumérant une multitude de facteurs plus ou moins intéressants ? Les questions de valeur, d'importance relative et d'interaction entre ces facteurs se posent dès que l'on est confronté à des relations de cause complexes et multiples.

La littérature de l'histoire de l'édition donne peu d'aide en ce qui concerne les problèmes de théorie et de méthode.

La théorie des systèmes paraît offrir un point de vue cohérent. Elle étudie les jeux combinés, les effets réciproques, et souligne l'interdépendance des facteurs dans un système. Voir le champ littéraire ou le marché du livre comme un système paraît donc offrir une *méthode* pour étudier tous ces éléments et dégager les facteurs décisifs et déterminants.

La base théorique de mon étude a été l'œuvre de Pierre Bourdieu, et surtout les notions de *champ*, de *capital symbolique* et de *pouvoir de consécration*. J'ai pu montrer que les champs choisis et le catalogue offert par la maison Norstedt & Fils ont été largement influencés par le fait que la maison était, à l'époque, le plus grand imprimeur de Scandinavie. Par conséquent, leur ligne principale était l'édition scolaire, dont les grandes séries remplissaient les presses.

Or, la force motrice principale des éditeurs suédois de l'époque, était la lutte pour la dominance des niches de marché. J'ai consacré une partie de mes recherches aux stratégies

d'accumulation de capital symbolique. Comme outils d'analyse, j'ai employé les notions de "segment" et de "niche" de marché.

Le *segment* est une partie du marché où les différences entre les clients/acheteurs/lecteurs sont moins grandes que les différences par rapport au reste du marché, tandis qu'une *niche* est un segment où l'éditeur affronte une concurrence moindre que sur les autres segments du marché. En d'autres termes : le *segment* est une partie homogène, non revendiquée mais exposée à la concurrence, tandis que la *niche* est un segment, exploité par un éditeur ; et ce dernier y a investi tant de capital, économique et symbolique, que ses concurrents évitent ce segment, parce que l'éditeur a un pouvoir de consécration accablant. Une niche peut être par exemple le marché des grammaires grecques, des dictionnaires, des livres scolaires, des livres de chasse, des ouvrages de musique, de poésie d'avant-garde, etc.

Mais pourquoi cette stratégie de niches ? Le marché du livre et le champ littéraire, au sens le plus large, ne sont donc pas un seul champ, mais ils sont divisés en un nombre de segments avec des croyances et des pouvoirs de consécration différents. Le but logique de la stratégie d'édition est donc de transformer un segment en niche, d'accumuler tant de capital et de pouvoir de consécration - c'est-à-dire de croître tant sur ce segment - que les concurrents cherchent d'autres territoires. L'éditeur en chef de Norstedt explique les motifs de cette stratégie dans une lettre à un auteur de grammaire, mécontent du niveau de ses droits d'auteur : "Les seuls auteurs de livres scolaires, qui touchent des droits plus élevés que les vôtres, sont ceux qui ont débuté dans un domaine sans concurrence, ou ceux qui s'étaient déjà fait un nom dans la littérature scolaire". C'est-à-dire que le capital symbolique, se traduisant par la puissance de niche, et/ou la renommée donnent des dividendes sous forme de droits d'auteur plus élevés, parce que ces biens immatériels accélèrent le remboursement des investissements réalisés.

Le capital symbolique sous forme d'"écurie"/de catalogue et la puissance de niche donnent du pouvoir de consécration, et probablement une faible élasticité des prix (clientèle fidèle). L'éditeur, en position de force, fixe les prix et, par conséquent, obtient une production rentable et un remboursement accéléré. Le bénéfice économique dépend donc du capital symbolique, qui, à son tour, présuppose une rentabilité durable.

Pour atteindre une telle dominance de niche, Norstedt & Fils a donc *concentré ses ressources* sur certains segments d'édition, stimulé la *concurrence interne* entre titres similaires ("bien plutôt chez nous que chez un concurrent"), et a grandi par *achats* de titres isolés, de lignes ou de maisons d'édition entières.

En raison du caractère double du champ - marché commercial et arène de lutte pour l'hégémonie des valeurs et des croyances - la stratégie de niche est devenue la caractéristique de l'édition. La niche est le champ d'exploitation accumulée, le résultat additionné des risques en temps et en espace.

Le développement de la fonction d'édition indépendante en Suède

Jusque dans la première partie du 19^{ème} siècle, la fonction d'édition était incorporée dans d'autres activités mères (imprimerie, reliure, librairie). La croissance du marché du livre permit une spécialisation des tâches et la fonction d'édition se dégagait des activités mères. L'éditeur moderne, sans dépendances industrielles, était né. Le but de la présente étude est de décrire et d'analyser ce processus et ses conséquences pour les rôles d'auteur et d'éditeur, pour la structure de l'édition et la diffusion des livres pendant la période allant des années 1870 à la Deuxième Guerre mondiale. L'étude comprend deux parties : un aperçu d'ordre général sur l'union des éditeurs, et des recherches plus approfondies sur quelques maisons d'édition.

Adam Smith a soutenu, en 1776, que la spécialisation du travail dépend de la grandeur du marché. Un marché à croissance rapide entraîne la spécialisation et la division du travail.

La croissance du marché du livre au 19^{ème} siècle combinée avec une vision nouvelle des biens immatériels (littérature, droits d'auteur) constituèrent les conditions auxquelles firent face les nouveaux éditeurs. Le processus de transformation fut lent et des formes mixtes vécurent longtemps côte à côte. En 1843, sur les 15 membres fondateurs de l'union des éditeurs, 9 étaient aussi libraires et 4 imprimeurs.

Le genre d'éditeur qui se dégage est l'intermédiaire, l'entrepreneur, qui s'engage dans des projets à risques. A partir du marché et de l'évaluation du débit de ses livres, il fait ses choix de titres, acquiert ses contrats d'édition, achète la production hors de sa maison et livre ses ouvrages en commission aux librairies. "Publishers in the modern sense of the word can first be found in the United States in the early decades of the nineteenth century. Today publishers act as the entrepreneurs of the book trade : coordinating the activities involved in the physical production, distribution, marketing and financing of book production. At the beginning of the nineteenth century, however, authors, booksellers and printers produced books without the assistance of publishers, sharing in a variety of different ways the responsibilities that were to be assumed by publishers", écrit Joshua L. Rosenbloom dans une étude de la maison d'édition américaine Carey and Lea.

Mon étude se divise en trois parties :

1. Activités principales et secondaires

Dans cette partie, j'analyse la forme et la vitesse de transition des activités mixtes (imprimerie/édition, librairie/édition etc) dans la maison d'édition "pure".

D'autres lignes à suivre sont la disparition de certains groupes d'éditeurs, comme par exemple l'auteur scolaire/éditeur propre.

2. Le changement dans la structure des coûts

Ce qui saute aux yeux quand on compare les comptes des maisons d'édition, autrefois et aujourd'hui, c'est le rapport entre les coûts de production élevés (presque 80 %), et les frais minimes de commercialisation. Aujourd'hui, c'est pratiquement le contraire. Les comptes de la maison Carey and Lea de 1825 à 1835, analysés par Joshua L. Rosenbloom, montrent que les progrès de la technologie graphique n'expliquent pas les réductions des frais de production. Par contre, les coûts par unité baissent rapidement dans les grands tirages, lorsque les frais fixes peuvent être divisés. Rosenbloom voit dans cette économie d'échelle, en combinaison avec des réseaux de communication améliorés, une incitation pour les éditeurs à consacrer de plus en plus de leurs ressources au marketing et à la distribution, "the characteristics of modern publishing" selon Rosenbloom. Il convient donc peut-être de chercher la force motrice principale du développement de la fonction d'édition moderne dans la structure inversée des frais, combinée avec le système environnant et le marché du livre en croissance, lequel dépend à son tour de l'augmentation du niveau de vie, mais aussi des efforts de marketing plus systématiques de la part des éditeurs.

3. Stratégies de marché sur le champ littéraire

Pour l'éditeur moderne, le choix des titres est quelque chose de primordial. Ses choix réunis dans un catalogue représentent un capital symbolique et montrent son profil. On peut donc

supposer qu'avec la naissance de la fonction moderne d'édition, l'importance de ce capital augmente. L'éditeur veille de plus en plus sur son "écurie", son catalogue. Le marketing des écuries - la commercialisation d'un écrivain au lieu d'un livre isolé, d'un "cheval" au lieu d'une "course" - est-ce là le signe visible de profil et de pouvoir de consécration ? Peut-on prouver l'existence de telles écuries ? Sont-elles durables ?

Existe-t-il des liaisons contractuelles ? Comment et pourquoi est apparu le commandement qui dit : "Tu ne convoiteras point l'auteur de ton prochain !" ? Peut-on estimer la valeur d'une écurie en termes économiques ? Comment expliquer les prix de vente, souvent très élevés, des maisons d'édition ? Est-ce qu'on paie le prix d'un catalogue/écurie, du pouvoir de consécration et de dominance d'une ou plusieurs niches du marché du livre ?

Les auteurs présomptifs sont probablement conscients de la force d'attraction particulière d'une maison d'édition, the "publishing gravity". Comment cherchent-ils leurs éditeurs ? Dans quelle mesure peut-on expliquer le succès (ou l'échec) d'un livre, ou d'un auteur, par sa liaison à la "bonne" maison ? Comment se crée un profil d'éditeur et comment naît une ambiance littéraire ? Est-ce que les lecteurs sont conscients des profils et écuries des éditeurs ? L'homologie auteur/éditeur/circuit littéraire/acheteur/lecteur existe-t-elle ?

En conclusion - il semble que la niche et le capital symbolique sont interdépendants. Ils diminuent la période de remboursement des investissements. Le but de mes travaux actuels est donc d'examiner les stratégies des éditeurs de l'époque, les formes d'accumulation de capital symbolique et le développement de leurs catalogues.

L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE DANS LE SECOND CYCLE DU SECONDAIRE. LES CAS DE LA SUÈDE ET DE LA FRANCE.

Boel Englund

Avant d'arriver au thème annoncé, "L'enseignement de la littérature dans le second cycle du secondaire, Le cas de la Suède et de la France", je voudrais vous le situer un peu. Je présenterai donc d'abord les cadres généraux de mon travail et, pour ainsi dire, son anamnèse.

"La littérature"

Au coeur de mon travail, qui est un travail de thèse, il y a la volonté de mieux comprendre le *discours de l'école sur la littérature* et les *fonctions exercées par l'enseignement de la littérature*. Mais à vrai dire la racine d'où il s'est développé est une question énorme. C'est celle-ci: "Qu'est-ce que la littérature?"

Assez vite, je suis arrivée à la conclusion fondamentale que ce phénomène que nous appelons "la littérature" est tout d'abord *un fait social*.

Dans le sens primaire, durkheimien, qu'elle est un fait de croyance et d'opinion, rendu contraignant par une société. Il n'est pas possible de discerner, chez les produits que nous sommes habitués à regarder comme des oeuvres littéraires, des propriétés communes qui justifieraient leur réunion dans une classe spéciale d'objets. (Bien des théoriciens de la littérature l'ont essayé, mais en vain.) La littérature, c'est ce qui est *considéré comme* "de la littérature" dans un certain contexte socio-culturel: certains produits ou activités, perçus comme pourvus de certains traits.

Dans un premier pas de mon travail j'ai tâché de tracer *grosso modo* l'histoire de la notion de littérature dans les sociétés occidentales, telle qu'elle peut être saisie à travers les transformations du sens du mot littérature. C'est un travail qui repose surtout, mais non uniquement, sur des sources secondaires. Ses résultats ne sont peut-être pas sans intérêt ici. Bien qu'il ne s'agisse que d'indications très générales, esquissées, ces transformations historiques mettent d'une manière fascinante en lumière le caractère éminemment social d'une notion.

Il y a, pendant deux mille ans, un noyau commun à ce terme qui est qu'il désigne la *langue*, et la *connaissance approfondie de la langue*, comme distinctes d'autres objets de connaissance et d'autres branches d'activité humaines. Pendant très longtemps il a aussi été intimement associé à - ou inséparable de - la notion d'*enseignement* ou *science*. L'évolution générale du terme pendant ces 2000 ans est, très brièvement, qu'après avoir d'abord désigné une *activité*, puis une notion de culture individuelle, il en vient finalement à désigner des *produits*.

Dans l'Antiquité latine, le terme désignait dans son acception principale *l'enseignement de l'art de lire et d'écrire*, mais aussi la *connaissance* et la maîtrise de ces arts; ceci incluant l'enseignement et le savoir concernant les produits langagiers. Puis, lorsqu'il est introduit dans les langues vulgaires de l'Europe vers la fin du Moyen Âge, le terme vient à désigner avant tout le *résultat* de cette activité, à savoir certaines qualités de ceux qui l'ont subie. Il s'emploie pour une notion de culture attribuée à des individus comme par exemple dans "c'est un homme qui a

de la littérature", "un homme avec beaucoup de littérature". Et relativement tard, disons vers le milieu du XIXe siècle, il en vient à désigner surtout des *produits*, comme maintenant.

Au 16:e, 17e, peut-être aussi au 18e siècle, le terme est donc normalement dans les langues européennes employé dans le sens de "résultat d'études livresques". Il désigne une culture savante et courtoise. Mais, au moins sur le terrain anglais, il y a vers le milieu du 18e siècle un glissement de sens vers un certain type d'activité - "the practice and profession of writing" - et vers les produits de cette activité. Raymond Williams en a donné des exemples assez convaincants. Ce glissement de sens se ferait donc à l'époque même où les conditions de l'exercice du "métier" d'écrivain sont transformées par le passage du mécénat à l'écrit comme une marchandise sur un marché.

Les particularités sur les terrains français et suédois méritent aussi une mention. En France, il semble que se maintient jusque vers la fin du 18e siècle non seulement la distinction littérature/non-littérature dans le sens de cultivé/non-cultivé, mais aussi d'autres distinctions plus fines: une distinction entre d'une part la *littérature*, qui désigne la connaissance intime des écrivains antiques et modernes, exercée avec jugement et goût, et de l'autre *l'érudition*, l'étude et la connaissance savantes des écrits des anciens. Et l'on faisait aussi la distinction entre la connaissance des oeuvres et la faculté d'en juger d'une part, et la faculté de les *produire* de l'autre. Et la plus haute valeur sociale de la familiarité avec les produits langagiers semble ici résider dans la faculté de produire un certain type de *jugements* sur ces produits, plutôt que dans la connaissance savante ou la faculté de produire les oeuvres.

En Suède, cette frontière par rapport à la sphère savante n'existait pas; au contraire. (Je dois dire que nous possédons, en langue suédoise, une excellente étude sur le développement du terme littérature dans notre langue entre 1750 et 1850, faite par un sociologue de la littérature de l'université d'Upsal.) Vers le milieu du 18e siècle, le terme littérature peut en suédois, comme normalement dans les langues européennes, désigner une culture érudite ou courtoise, mais ce n'est que dans une acception secondaire. Dans son acception principale il désigne *l'enseignement public*, perçu en tant que secteur social, en tant qu'une activité et un domaine d'activités distincts dans la société.

Dans les cent ans qui suivent, les frontières avec d'autres secteurs de la société se brouillent, et le terme glisse non seulement vers le sens d'un *produit* émanant de ce secteur de "l'enseignement", mais vers le sens de produits livresques en général, d'un monde des livres. Dans une acception tertiaire le terme, pendant la période en question, a toutefois pu désigner plus spécifiquement l'enseignement de la *rhétorique* et de la *poésie*, mais aussi l'exercice de ces deux arts. Le même glissement vers les produits a lieu dans cette acception du terme, mais dans ce cas spécial c'est un glissement non pas vers les produits *donnant* un enseignement dans les arts du langage, mais vers les produits qui étaient *objets* de cet enseignement - les oeuvres poétiques ou "littéraires". Vers la fin du 19e siècle, une tension demeure entre "littérature" comme désignation de ce qui sort des presses d'imprimerie en général, y compris des produits tels que les journaux, et le même terme comme désignation qualitative pour certains produits langagiers.

Nous sommes alors à peu près dans la situation d'aujourd'hui en ce qui concerne la construction de la notion de la littérature. La notion de littérature suédoise moderne peut, dans son sens le plus large, s'analyser comme se rapportant à un univers de produits imprimés ayant une certaine extension - ce sont des *livres* - mais ou d'autres facteurs aussi entrent en considération. L'auteur d'un texte y entre par exemple pour quelque chose, puisqu'un texte non imprimé, ou très court par exemple, compte comme "de la littérature" s'il est écrit par un auteur reconnu comme tel. Cette notion qui se rapporte à un univers de produits livresques peut s'analyser comme étant structuré par deux axes servant à distinguer quatre grands groupements de textes, l'axe fiction-non-fiction et l'axe "avec (aspirations à) valeur artistique" - "sans

(aspirations à) valeur artistique". Un premier groupement, caractérisé par la haute position dans la dimension avec (aspirations à) valeur artistique aussi bien que dans la dimension qui concerne le degré de fictionnalité, constitue la Littérature dans le sens restreint ou avec un grand L, investie par une valeur sociale spéciale. Il est *grosso modo* représenté par les trois grands genres le roman/la nouvelle, la poésie et le théâtre. Un second groupe, haut vers le pôle de valeur artistique mais situé vers le pôle des "faits" dans l'autre dimension, comprend des écrits comme les essais, les mémoires ou biographies, les récits de voyage. Dans un troisième groupe bas dans la dimension "aspiration à la valeur artistique" mais haut dans la dimension de fictionnalité, l'on trouve ce qu'on appelle parfois en français la paralittérature: certains genres de textes moins valorisés parce que s'adressant à des lecteurs populaires ou mineurs: les thrillers, les livres d'enfant ou pour la jeunesse, etc. Le quatrième groupe, finalement, comprend le grand groupe de livres qui est considéré relater des Faits, sans aspirations à une valeur artistique - les produits du secteur universitaire, des recherches, par exemple.

L'enseignement

Autant pour la littérature. Et l'enseignement?

Il est évident que l'enseignement de la littérature dispensé par l'école a contribué à maintenir et à reproduire, à travers les siècles, ce phénomène que nous appelons "la littérature", en tant que produit symbolique socialement valorisé. En même temps, il transmet une certaine conception de la littérature. Par là, l'enseignement de la littérature est un des éléments du système littéraire.

Dans l'enseignement de la littérature, pourtant, le système littéraire recoupe un autre système, celui de la reproduction des fondements généraux d'une société: la reproduction des connaissances, représentations, normes et valeurs. De ce point de vue, la connaissance et le commerce des textes littéraires est quelque chose qui peut, ou peut ne pas, entrer dans un "plan d'apprentissage social". J'emploie cette expression pour ce que les anglo-saxons appellent un "curriculum", un terme qui, je crois, commence à être employé dans le sens anglais en français aussi. Un *curriculum* dans ce sens constitue donc *la réponse faite par une société aux questions concernant la transmission de connaissances d'une génération à l'autre*. Il implique des partis pris sur ce qui peut se savoir, ce qui mérite d'être su et ce qu'il est important de transmettre à la génération suivante - pour tel ou tel groupe social qui reçoit un enseignement. Il implique la sélection de certaines expériences ou savoirs et l'occultation d'autres - et un rapport des forces sociales qui en est en dernier lieu responsable.

Nous avons vu l'association étroite qui a existé historiquement entre "littérature" et enseignement. L'étude de ces textes que nous appelons littéraires a fait partie des *curricula* de l'enseignement occidental depuis ses origines grecques et jusqu'à nos jours, dans différentes proportions, constellations et amalgames. La connaissance de la littérature a donc par définition, étant donné une telle perspective sur l'école et l'enseignement, pendant très longtemps été considérée comme socialement souhaitable, et digne d'être transmise aux générations nouvelles. Comment comprendre cette présence continue dans des plans d'étude d'un "enseignement sur les textes littéraires"? - me suis-je demandé. Son rôle, ses fonctions, doivent différer selon les époques, les sociétés, les classes sociales auxquelles cet enseignement est destiné; selon les différents *curricula* dont il fait partie. Peut-on cerner de plus près ces fonctions de contrôle social exercées par un discours de l'école sur la littérature?

L'étude

Pour mieux comprendre le discours de l'école sur la littérature et les fonctions d'un enseignement de la littérature dans un "plan d'apprentissage social", il faut tenter d'éclaircir le caractère de ce discours dans des cas précis. Et c'est ce que j'ai fait.

Je me suis tournée vers l'enseignement de la littérature dans le second cycle du secondaire, dans le cadre de l'enseignement de la langue maternelle, au XXe siècle. Et, pour l'étudier, je me suis servi d'une approche *comparative*. C'est même une approche doublement comparative, qui compare le discours de l'école sur la littérature non seulement dans le temps mais aussi dans l'espace; dans deux sociétés, la Suède et la France. Les deux points précis dans le temps choisis pour une étude approfondie sont le début des années 1920 et 1980.

La raison de cette démarche comparative est la volonté de saisir en profondeur, par une recherche des différences et des ressemblances, la spécificité des objets étudiés. J'ai voulu cultiver "le sentiment de l'étrange", éviter de regarder comme "naturels" des caractères qui ne sont que le produit d'une culture, d'une société.

Pour ces deux périodes j'ai analysé les propriétés caractéristiques du discours de l'école sur la littérature, mais aussi, à partir de ces caractéristiques, tenté de distinguer les fonctions que semble exercer un enseignement de la littérature.

- J'ai parlé d'un "discours de l'école sur la littérature". Ce discours, je le vois comme étant constitué par deux éléments principaux: d'une part un discours originaire, "littéraire", importé à l'école plus ou moins tel quel - représenté par des "textes primaires", les textes considérés comme appartenant à la littérature. Ces textes sont, à l'école, sélectionnés, structurés et organisés d'une certaine manière. Et, d'autre part, un discours accompagnateur, ou métadiscours, proprement scolaire celui-là, qui se greffe sur ce premier. Depuis la naissance d'une discipline universitaire d'histoire littéraire il y a 100 ans, ce discours accompagnateur a, dans l'enseignement secondaire, surtout été un discours d'histoire littéraire. Dans mon étude le discours accompagnateur est représenté par ce que j'appelle les "textes secondaires", qui parlent de la littérature, la commente, l'explique, propose comment elle doit être étudié.

Et ce discours sur la littérature est saisi à travers un nombre restreint de manuels de littérature - anthologies littéraires et manuels proprement dits - mais étudiés en profondeur. Pour la France il ne s'agit que d'un seul manuel + anthologie par époque, pour la Suède de deux pour les années 20, un pour 1980; ce qui fait quand même, uniquement pour les textes *primaires*, plus de 6.000 pages de texte, et 2.500 "morceaux" choisis.

Je suis consciente des difficultés que pose cette saisie d'un discours dit "de l'école" à travers un discours qui est en réalité un discours des manuels; et, à plus forte raison, l'emploi d'une expression comme les "fonctions exercées par un enseignement de la littérature". Pour les manuels scolaires entrent en considération des éléments tels que le rôle personnel de leurs rédacteurs et le rôle des maisons d'édition par exemple. Et, bien sûr, je ne peux rien savoir de la manière dont on s'est en fait servi de ces manuels dans les classes, ou des effets d'un enseignement. Mais cela se justifie par le fait que le discours des manuels scolaires constitue normalement la transposition à un niveau immédiatement saisissable d'un *curriculum*. En plus, les manuels sont normalement d'une grande importance pour ce qui est effectivement dit ou fait dans les classes. Les manuels ont été choisis pour être des plus répandus dans les deux pays à l'époque, ce qui implique qu'ils ont été jugés adéquats par l'institution.

Les deux questions qui m'ont servi de fils conducteurs dans l'analyse des manuels sont les suivantes:

1) Quelle est la conception de la littérature discernable? (C'est-à-dire: qu'est-ce qui compte comme de la littérature, et comment la littérature est-elle mise en perspective?)

2) Quel peut être le rôle joué par un enseignement de la littérature, tel qu'il peut se deviner à travers ce discours, dans un plan d'apprentissage social? (C'est-à-dire: quelles types de connaissances, et quelles valeurs, semblent propres à être transmises au moyen d'un tel discours sur la littérature?)

Les résultats

Mon résumé à gros traits des résultats mettra l'accent sur les particularités françaises et sur la période la plus récente. Le discours de l'école sur la littérature dans les deux pays diffère en effet dès la première période étudiée. Mais c'est dans la période finale, vers 1980, que les différences sont vraiment grandes, et intéressantes.

Vers 1920, le discours de l'école sur la littérature était, dans les deux pays, un discours axé sur la *nation* et *l'héritage*. C'est un constat qui n'étonnera probablement personne, mais qui a ici du moins le mérite d'être une conclusion qui s'est imposée. Le critère servant à distinguer la littérature de la non-littérature était celui de "national-non national", non pas celui de fiction-non fiction. Le discours littéraire était structuré et organisé d'après les auteurs des textes, une chronologie et les données d'une l'histoire littéraire, parallèlement à un métadiscours d'histoire littéraire, où la littérature était conçue comme l'expression d'un auteur, d'une époque et d'une nation. Pour la France toutefois, la notion de *genre* y entre également.

Les caractéristiques du discours *littéraire* transmis par l'école différaient surtout en ce que les textes choisis étaient en Suède avant tout des vers, en France dans une grande mesure de la prose, et surtout de la prose littéraire non-fictionnelle, c'est-à-dire parlant directement de la réalité mais où peut se déceler une aspiration à la valeur artistique. C'est un genre de textes qui "normalement", aujourd'hui, n'est pas considéré comme appartenant à la Littérature dans son sens restreint. Mais il y a ici, je crois, encore de nos jours une différence quant à la notion de littérature, hors de l'école, dans les deux pays. Ce genre de textes avaient une place en Suède aussi, mais pas du tout dans la même mesure qu'en France.

En France, plus qu'en Suède, les textes littéraires étaient perçus comme *l'illustration* d'un discours d'histoire littéraire. Mais en France le discours sur la littérature fait apparaître une structure très spéciale, qui me semble mériter l'attention.

Dans un corps de connaissances dont la structure de base est linéaire, - c'est-à-dire le discours littéraire, dans son organisation chronologique, et les faits d'histoire littéraire - la sélection de textes primaires effectuée et les commentaires du discours accompagnateur établissent une *structure en réseau* très manifeste. Les divers éléments qui constituent la matière de ce discours - les auteurs, d'autres personnages de l'histoire nationale, les genres ou techniques littéraires, les idées spécifiques ou les thèmes des textes primaires, les mots et les expressions employés dans ces textes - sont mis en relation les uns aux autres de manière à entrer dans des réseaux de relations atemporelles. Ces relations sont établies par des références explicites d'un siècle à l'autre et à l'intérieur d'un même siècle: entre les auteurs, les oeuvres, les textes reproduits dans l'anthologie, entre les personnages ou caractères dépeints dans les textes, les idées et expressions, etc. Et les invitations à la comparaison ou au "rapprochement" abondent. Pour donner des exemples concrets, je vous citerai par exemple la note à un vers du poète Racan, du 17^e siècle, qui dit que l'on doit remarquer l'analogie de ce vers avec un certain vers - cité - dans un poème de Lamartine. Ou un autre qui m'a paru vraiment étrange: dans un texte de l'historien Augustin Thierry, qui mentionne en passant plusieurs bibliothèques parisiennes, une note à "La bibliothèque de l'Arsenal" raconte que, à l'époque, son bibliothécaire était Charles Nodier. Ce Charles Nodier, écrivain romantique et teneur de salon littéraire, est représenté dans l'anthologie par un extrait d'un récit. Un des deux extraits de l'écrivain Alexandre Dumas père a, à son tour, pour sujet le salon de Charles Nodier. Et dans la

notice qui introduit ce dernier texte, le lecteur est invité à comparer "ces pages" avec un poème d'Alfred Musset qui s'intitule "Réponse à M. Nodier."/

De cette façon, un *système de références culturelles* très serré est établi par un discours de l'école sur la littérature. La qualité collective de ce réseau culturel est soulignée par des commentaires qui rappellent que le texte ou passage en question est célèbre, très connu, admiré etc. Mais ce qui me frappe surtout est quand même autre chose. C'est le parallélisme structurale - ou de mouvement - à d'autres phénomènes ancrés dans la tradition scolaire française. Ce discours est l'homologue de l'exercice scolaire favori dans l'étude des textes, l'explication de texte. Dans un corpus dont la structure de base est linéaire - le texte est suivi mot par mot, ou la chronologie siècle par siècle, auteur par auteur - il y a dans les deux cas le trait caractéristique de l'établissement des relations entre les parties, du traitement ou l'investigation d'un objet en tant que réseau de relations. En plus, si je peux me risquer à pousser cette ligne de réflexion encore plus loin, ceci est une approche à l'objet qui semble refléter les opérations requises pour démêler une phrase latine. Nous savons le poids qu'a eu ce travail sur les phrases latines dans la tradition scolaire de l'enseignement classique. Finalement: il s'agit ici d'opérations intellectuelles dont les qualités éducatives sont vantés dans des documents officiels tout au long du 19^e siècle: le va-et-vient du tout aux parties et des parties au tout; le rapprochement, la comparaison, l'association et la dissociation.

60 ans plus tard, vers 1980, les caractères du discours de l'école sur la littérature étaient encore, en France, dans une grande mesure les mêmes. La distinction fiction-non fiction ne sert nullement à délimiter le domaine de la littérature, la distinction national-non national le fait. Le discours littéraire se présente, d'une manière encore plus accentuée qu'au début du siècle, sous forme d'un collier de "*grands textes*", produits par de grands auteurs nationaux, et comme un discours illustrant un métadiscours d'"histoire littéraire", maintenant très centré sur l'Homme/l'Auteur. Et les textes et les auteurs s'appellent les uns les autres à travers les siècles; comme, par exemple, lorsqu' une expression dans une oraison funèbre de Bossuet ("la voilà telle que la mort l'a faite") est commentée par la note: "Pourquoi frissonne-t-on à ce mot si simple?", demande Chateaubriand". Ou encore comme dans ces trois notes consécutives à un extrait d'*Oberman* de Senancourt: "5. Opposer Rousseau: 'Devoré du besoin d'aimer sans jamais l'avoir pu bien satisfaire...'. 6. Le mal de Senancour est donc plus *métaphysique* que sentimental (cf Vigny et le *doute*). 7. 'Qu'est ce tout cela, qui n'est pas éternel?' dira plus tard Leconte de Lisle."

Le choix de textes favorise les réponses des écrivains nationaux aux grandes questions de l'humanité: comment sont faits le monde et l'homme? Comment doit-on vivre? L'approche des textes souligne la *facture* des textes - la composition, les articulations internes. Elle implique avant tout l'analyse minutieuse du tissu verbal; l'analyse des nuances de pensée ou de sentiment - chez des personnages fictifs par exemple - à travers l'analyse de la *langue* employée pour *rendre* ces pensées ou sentiments. Parfois au moyen d'un appel à l'étymologie des mots, qui est censée garantir un accord profond entre le mot choisi et la "chose" qu'il désigne. (- Ce recours à l'étymologie et la croyance au *mot propre* était un trait bien plus prononcé vers 1920.) C'est une approche fondée sur la supposition que des vérités sur le monde réel deviennent accessibles à travers l'analyse de *mots*.

Les savoirs requis par les élèves dans une telle approche sont avant tout des savoirs de langue, une faculté d'analyse, la maîtrise d'un certain univers de produits symboliques auquel l'on peut faire des références, - et, je crois, une sensibilité aux phénomènes langagiers qui ne s'enseigne pas. Mais il est difficile, de ne pas tirer la conclusion qu'un enseignement de la littérature qui suivrait les directions indiquées par le manuel peut fonctionner comme transmetteur de vérités sur le monde réel, et surtout sur l'Homme, l'homme dans sa vérité éternelle.

Dans la Suède de 1980, par contre, presque tout a changé. Le discours sur la littérature n'est centré ni sur la nation, ni sur un héritage historique de textes.

Le discours littéraire est un discours où la prose de fiction domine, et où des textes appartenant à des genres "bas" tels que le thriller, le livre pour la jeunesse, le livre pour enfants, ont une place. Les textes viennent du monde entier, et ce sont surtout des textes récents, des derniers 50 ans, et même très récents; et ces textes ne sont qu'en partie structurés et organisés d'après leurs auteurs et une évolution historique. D'autres principes d'organisation font concurrence au premier, notamment une organisation d'après le contenu des textes. Celui-ci est souvent un contenu proche du monde des élèves, comme lorsque les textes ont pour sujet des enfants ou des jeunes, souvent capturés dans des moments de conflit, ou quand ils traitent des relations entre les sexes, ou des immigrants. Les auteurs des textes ne sont pas nécessairement des écrivains consacrés et le rôle des auteurs a considérablement diminué par rapport au passé. Dans l'étude chronologique le choix de textes ne cherche pas à refléter l'oeuvre d'une vie entière ou tracer le portrait d'un auteur: le principe est maintenant "un écrivain - un texte".

Les textes sélectionnés sont surtout des textes *forts*, qui saisissent le lecteur, le tiennent en haleine ou le font frémir. Pour vous donner une idée de ce caractère fort des textes je peux mentionner *Candide* parmi les femmes éventrées et les cervelles répandues, ou le passage d'un roman suédois moderne où une femme enceinte se prépare à un avortement, ou des nouvelles qui mettent en scène l'angoisse des enfants mal aimés ou maltraités, etc.

L'approche des textes consiste très souvent à rendre les textes transparents: l'on passe directement au travers d'eux pour voir les êtres humains ou la réalité qu'ils dépeignent: Quels sont les sentiments, les pensées des personnages dépeints? Comment *sont-ils*, et pourquoi? Dans quelle société vivent-ils? Ou bien ils servent de tremplin pour parler d'une réalité plus proche: Est-ce que c'est vraiment comme ça? Ces choses-là, est-ce qu'elles auraient pu se dérouler encore aujourd'hui de cette manière? Les expériences personnelles des élèves sont aussi un point de repère constant dans cette exploitation des textes: Avez-vous eu des expériences pareilles? Vous êtes-vous trouvé dans cette situation?

Les cadres institutionnels contraignants de l'enseignement français - notamment les exigences du baccalauréat, et les programmes qui spécifient, depuis longtemps, des auteurs et des oeuvres à étudier - rendent probable que ce discours français sur la littérature sert en fait à reproduire un héritage commun de textes, de scènes et de pensées, qui ont été étudiés par la majeure partie des élèves qui passent l'examen final, et que cette nouvelle génération de bacheliers "a dans la tête", auxquels on peut faire référence en parlant ou en écrivant - maintenant par là une communauté sociale et nationale, par ce lien qui distingue et unit à la fois. Mais, dans la mesure où ces textes ont été étudiés de très près et de la même manière, il peut aussi, je crois, servir à perpétuer une tradition intellectuelle. Les pensées rencontrées dans les textes étudiés, et la manière dont on a appris à s'approcher des textes - peuvent fonctionner comme un *cadre* pour la pensée future. C'est à partir d'elles qu'on peut "continuer à penser".

En Suède le discours de l'école sur la littérature semble avoir pour fonction principale d'initier chez les élèves des processus de connaissance qui ne portent que très peu sur la langue et la littérature. Ils portent avant tout sur les êtres humains et la société qui les entoure, et sur les élèves eux-mêmes. La reproduction de connaissances littéraires est manifestement subordonnée à la transmission de valeurs et normes extra-littéraires, concernant les relations humaines, dans un enseignement qui utiliserait les pouvoirs spéciaux de la littérature pour essayer de faire naître chez les élèves une sensibilité et une compréhension pour les groupes exclus ou maltraités dans la société, et les rendre sensibles aux abus ou injustices dans le monde qui les entoure.

En guise de conclusion

En guise de conclusions, je vous résumerai brièvement les quelques points qui me semblent avant tout mériter l'attention.

- Les caractéristiques du discours de l'école sur la littérature, tel qu'il peut être saisi à travers un discours des manuels, sont vers 1980 si différents dans les deux pays que l'on peut dire que l'enseignement de la littérature trouve sa place dans deux plans d'apprentissage sociaux bien différents. Ceci indiquerait un rapport de forces sociales qui n'est pas la même dans les deux sociétés, surtout comme l'enseignement s'adresse à une fraction de génération qui est à peu près la même dans les deux pays.

- L'élément de contrôle social discernable dans l'enseignement moderne suédois semble, à certains égards, plus fort qu'au début du siècle ou en France. Un enseignement de fait en accord avec le discours des manuels impliquerait le recours constant aux expériences et sentiments personnelles des élèves; c'est un contrôle social qui travaille par l'intérieur et qui est par là potentiellement plus efficace.

- Dans les deux pays, et aux deux points dans le temps étudiés, le discours de l'école sur la littérature est un discours foncièrement *idéologique*, où une "science de la littérature" n'est pour rien, la sélection et l'occultation de certains savoirs et la transmission des valeurs pour tout.

- La conception de la littérature - les caractéristiques des textes primaires sélectionnés, la manière dont ils sont structurés et organisés, et dans une certaine mesure aussi leur mise en perspective - semble varier en fonction du caractère général d'un discours *scolaire*, idéologique. En ce qui concerne les textes primaires en Suède en 1980 semble s'y mêler une logique pour le choix de textes que j'appellerai volontiers "commerciale".

- Dans les deux pays les études littéraires semblent subordonnées à la reproduction d'autre chose que des savoirs littéraires. En France aussi, malgré le fort accent mis sur la langue et la facture des textes, c'est une façon de voir "le monde réel" et l'homme qui semble propre à être transmise - et, bien sûr, des valeurs.

- Ce trait spécifiquement français d'un traitement de l'objet en tant que réseau de relations me semble mériter des recherches plus approfondies - faites par un indigène. Pour moi, je propose donc que son origine est à chercher dans la tradition scolaire de l'enseignement des Humanités. L'explication de cet accent sur la composition des textes, et de l'accent mis sur les textes en prose non-fictionnelle, dans une conception française (scolaire) de la littérature me semblent *aussi* être à chercher dans la même direction: dans une longue tradition de l'enseignement de la rhétorique.

Une dernière remarque pour renouer avec ce que je disais au début sur l'histoire sociale de la notion de littérature. Il semble donc que le terme littérature désignait en français, au 17^e et 18^e siècle, avant tout une connaissance des textes anciens et modernes qui impliquait la faculté de produire certaines sortes de jugements sur ces textes. Cette acception du terme semble avoir disparu aujourd'hui. Mais le manuel de Lagarde et Michard, celui que j'ai étudié pour la dernière période en France, porte en sous-titre "Textes et littérature". D'un côté, donc, les textes, de l'autre "la littérature", les connaissances sur les textes. À en juger par l'exploitation pédagogique indiquée par le manuel, ces connaissances sont justement des connaissances impliquant la production de jugements sur le texte: *Appréciez* le choix de tel ou tel mot, la valeur de telle ou telle expression; *Montrer* la justesse de l'analyse, etcetera.

JAN FRIDEGÅRD'S DUAL HABITUS

Erik Peurell

I am working on a thesis on how writers attempt to establish themselves in the literary field and on the formation of literary norms in Sweden during this century. Using some of the key concepts of Pierre Bourdieu (field, capital, habitus and *illusio*) as sources of inspiration and as tools, I am not trying to make a complete map of the Swedish literary field at a specific moment, nor to carry out any profound investigation into its history. Instead I am interested in how writers act within the field, and I propose that the field can be partly examined from the perspective of a single agent. This kind of single-trajectory study has been done in a successful way by Bo G. Ekelund of the English Department in Uppsala, who has written a doctoral thesis about the American author John Gardner: *In the pathless forest. John Gardner's literary project* (1995).

I have chosen to follow the career of a specific Swedish author, Jan Fridegård (1897–1968), since his shifting literary reputation seems to give a lot of different angles from which to approach the field: after 15 years of great difficulties in making a breakthrough, he became a celebrity for some ten years between 1940 and 1950; later on he was marginalized and when he died he no longer ranked among the greatest Swedish writers. My central question is: did Fridegård or the literary field change? In my thesis I follow Fridegård's literary career and relate it to the development of the Swedish literary field.

At the moment I am trying to use the concept of the habitus to understand Fridegård's success and failure. My hypothesis is that the key to understanding why Fridegård became a writer in the first place, as well as understanding why he later on more or less voluntarily left an important position in the literary field, is to be found in the dual habitus of Fridegård. This paper, which focuses on the origins and consequences of Fridegård's habitus, could also be looked at as a brief summary of all my work on Fridegård so far.

Fridegård was the youngest child but one in a family of eight, son to an agricultural labourer, a special kind of labourer (in Sweden called 'statare'; an English word is 'cotter') who was contractually bound to a certain farm and was paid in kind. In his youth he lived at a manor with a very strict social hierarchy. There he learned where a labourer's place in society was, and he also learned not to ask or demand anything for himself.

But, he also learned a saying by which his own social group characterized itself: "Poor but proud – be polite to everyone but truckle to noone". His father was known to be his own man and very stubborn, a man not to be trifled with even by the count of the manor. Fridegård later made many portraits of the father in his writing.

Fridegård himself was not the big, robust worker type. Instead he had a way with animals and got to watch the cattle of the manor, a solitary task for which the other working-kids at the manor felt contempt. Fridegård had this work for many years in his youth and developed a loner's attitude during this period.

Briefly, these are the most important ingredients of the formation of Fridegård's habitus, a two-sided coin, which on one side shows a class conscious, modern worker, who goes his own ways and eagerly maintains the freedom he has left as a person at the bottom of society, and, on the other side, a shy fellow who has problems adjusting to a modern society, where nothing is for free but everything is possible if you have got the skills. This is somebody who is shy

since he has never learned to get what he wants, he has not even learned that he has the right to want something for himself. Again, on one side the coin shows a young man with a hunger for the education of the higher classes and on the other side it shows the same man's contempt for that type of education, which is no good to the kind of people he belongs to.

As a teenager Fridegård had an urge to show his surroundings – his father, friends of the same age, the upper-class – that he could amount to something. The only road open to a working-class boy with no formal education – Fridegård had only a few years in elementary school – was to join the army. In 1915, at the age of 18, Fridegård joined a cavallery regiment in Stockholm for three years. But the soldier's life was not what Fridegård had expected. He found out he was not the stuff that soldiers are made of: he would not yield to anyone and he had severe problems taking orders from others. This lack of discipline characterized the following five years, which Fridegård, except for an eight-months' term in prison, spent moving from one employment to another, often because he did not get along with demanding bosses. In 1923 he moved back to his parents, where he lived for the rest of the 20's, and it was at this time he found the opportunities that literature could offer.

Fridegård had not shown any deeper interest in reading advanced literature or in writing himself until now. But after exploring Russian writers such as Gorky and Chekhov, and other writers who dealt with the life of lower social classes, such as Jack London and Upton Sinclair, Fridegård understood that even the kind of experiences he had had could be worth something in the world of literature. In the profession of writing he finally found a way to show people that he could achieve something, and this without having to take part in the struggle for social positions personally but rather indirectly through his texts.

Fridegård did not enter the literary field primarily to develop his writing skills or with the explicit aspiration to become a well-known writer – to Fridegård writing was a way to assert himself, with the smallest amount of social involvement, in the local community, after having failed at everything else he had tried. He seemed to fail in writing too at first; he sent manuscripts to publishers for seven years with no result. The fact that he was finally accepted by the field in 1933 can be explained by the political situation in the 1930's: the year before Fridegård got his first novel published the Social Democratic Party had won the election to the Swedish Parliament and for the first time an all Social Democratic government was in power in Sweden. In less than a month during the autumn 1933, the largest publishing house in Sweden presented three novels by authors from the working class, and one of them was Fridegård. At that time at first there was a position in the field that fitted his kind of habitus, but autodidacts and writers with working class origin were to dominate the Swedish literary field in the 1930's.

Fridegård maintained his pragmatic relation to writing and to the literary field. In 1930 he moved to Stockholm and kept a small second-hand bookshop. He got to know the most important younger writers of the time and was accepted by them, but he chose to keep to himself and stay aloof of the coteries. When he could afford it, Fridegård moved out of town to live in the countryside with his wife and children, and later they moved to Uppsala, which was not a centre of literature. This loner's attitude is also visible in Fridegård's texts. From his earliest poems he gives expression to an attitude of independence: he dislikes the modern society with its competitive lifestyle, he doesn't want to fawn on anybody, he prefers the silent nature that doesn't demand anything from him. Later, in his books about Lars Hård, this attitude is put in a historical-cosmical perspective when Lars Hård's father tells his son that in the end no one will be a bigger pile of earth than anyone else, and in comparison to a star in the sky a human being isn't bigger than the shit of a fly. "Don't care about what others tell you to do, just listen to your heart", is the message.

Nor did Fridegård take part in the literary debate or write reviews. He actually declared that as a matter of principle he didn't comment on other writer's books in public. Without

making investments of that kind and lacking inherited cultural capital, Fridegård was not invited to any literary societies or boards for awarding literary prizes. Therefore he had no real position of influence in the field. Not even after he was generally accepted as a first-rate writer, about 1942, did he make any moves to improve his position. Fridegård had built his writing on bitterness and an experience of personal injustice. It is true that it was based on a genuine feeling for the working class, but the bitterness was private. He blamed society for most of his own personal problems: unemployment, the time in prison, economical trouble and so forth. He had also received severe criticism for some of his novels during the years, which of course strengthened his feeling of being misunderstood and mistreated.

But in 1942 all these causes of his bitterness were swept away and now it is clear that Fridegård's writing project from the very beginning was a personal one, aimed at creating a position for himself in life rather than in the literary field. When he had achieved all the security in life that he searched for and received all the social acknowledgement he had strived for, it seems as if he didn't have enough power or will to complete what he had begun. He was not prepared, in other words, his habitus didn't allow him to step forward and claim a position in the literary field. Instead he turned away from the restricted literary field and engaged himself, for example, in a debate about bringing up children, in some film projects, and, last but not least, at the end of the 1940's he declared himself a practicing spiritualist, a participant at seances, the whole bit. Not surprisingly, this confession was received with great scepticism by the representatives of the field. This was after he had made an unsuccessful attempt to turn his interest in ancient history into literature in a history reader for the elementary school. That was a three-year project; a great number of other people had been involved, and the critics were not entirely pleased with the result. Fridegård did not like to have so many looking into his work and once more he felt mistreated by the critics.

During the 1940's, the valuing norms in Swedish literature changed. Literary modernism was introduced in Sweden as early as 1910–1915, but it did not get its breakthrough until the 1940's. At that time, the publishing houses let forward a lot of young writers who wrote modernistic poetry and fiction and a new generation of critics in the newspapers gave them their support. This late achievement to Swedish literature affected the literary field in many ways. Most important is that it maybe was not until now that the concept of *l'art pour l'art* eventually was settled in the Swedish literary field. Since Fridegård's habitus did not allow him to take part in what was seen as upper-class intellectual snobbism, he missed this development and wrote his school-book in the same naturalistic, descriptive style as in the 30's, a style which the critics no longer were interested in.

At this moment Fridegård himself openly declared that he regarded his writing as just another in a long row of employments. Since the beginning of the 40's some of his novels had been available in cheap paperback, and by the middle of the 50's he had sold over a million copies, an enormous amount for a small language as Swedish. He was also one of the most popular writers at the public libraries. Together with entertainers and other writers, during the 50's he made lots of journeys and sometimes tours across the country to keep the contact with the common readers by reading from his books or tell about his life. The response is visible in a huge collection of letters from readers who wanted to thank the author.

To sum up: Fridegård was not aiming at taking a position in the literary field. His ambition was to become socially respected through a successful writing-career. When political circumstances opened up the literary field to autodidacts and writers from the lower classes in the 1930's, Fridegård could make his entrance. But when literary norms changed in Sweden after the second world war, Fridegård's dual habitus did not allow him to keep his position in the field. When he felt this, he explicitly turned to the large reading public, which of course did not improve his position in the field, but it was a sure way to make a living without having

to struggle for it. The way I see it, Fridegård escaped to spiritualism when the development of the literary field had outrun him. Spiritualism offered all the ideals that Fridegård thought were miscredited in modern society, including the literary field. Above all it promised an afterlife free from the struggling of this life and it rewarded people not according to their capacity for social adjustment and self-improvement, but according to the goodness of their intentions and the excellence of their morals.

Skeptronhäften

(Skeptron Occasional Papers)

ISSN 0284-0731

1. Anna Lena Lindberg, *"Men Gud förbarme sig, hvilket Publikum!" Om konstpedagogikens rötter i Sverige*
2. Francine Muel-Dreyfus, *Folkskollärare och socialarbetare. Metodologiska kommentarer till den historiska sociologin*
3. Theresa Martinet, *En provensalsk bondkvinna och hennes män. Ett exempel på småborgerlig ackumulation*
4. Anna-Maja Johannesson, *Lärarnas villkor i de första decenniernas folkskola (1850—1880)*
5. Ronny Ambjörnsson, *The Honest and Diligent Worker*
6. Collège de France, *Förslag till framtidens utbildning*
7. Ulf P. Lundgrens skrifter 1966—1991. *En bibliografi*
8. Eva Trotzig, *"qvinnan bär hemmets trefnad på spetsen af sin synål." Kvinnlig skolslöjd i Stockholms folkskolor decennierna runt 1900*
9. Gisèle Sapiro, *Collectives biographies and the theory of "literary field": on the contribution of prosopography to the sociology of literature and Methodological proposals for a sociology of literary institutions*
10. Michel Pinçon et Monique Pinçon-Charlot, *Considérations sur l'enquête sociologique dans les beaux quartiers*
11. Barbro Andersson, Boel Englund, Ingrid Heyman, Bo Petersson, Erik Peurell, *Recherches sur les champs de production culturelle*

Rapporter från Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi

(Sociology of Education and Culture, Research Reports)

ISSN 1103-1115

1. Donald Broady och Mikael Palme, *Högskolan som fält och studenternas livsbanor*
2. Mikael Palme, *En "trygg" uppväxtmiljö*
3. Stig Elofsson, *Vad blev barnen? Rekryteringsstudier*
4. Annika Ullman, *De plåtslagarna! De plåtslagarna!*
5. Annika Ullman, *Humaniora som personlighetsfördjupning?*
6. Donald Broady (utg.), *Läsestycken för samhällsvetare* (undervisningsmaterial)
7. Boel Englund, *Språk, argumentation och vetenskaplig verksamhet* (undervisningsmaterial)
8. Kerstin Skog Östlin, *Fädernas kyrka i Sveriges television*
9. Mikael Palme, *Gymnasieskolans sociala struktur i Stockholmsregionen före 1991 års gymnasiereform*
10. Mikael Palme, *Valet till gymnasiet. En statistisk granskning av rekryteringen till gymnasieskolans linjer läsåret 1988/89*
11. Mikael Börjesson, *Det naturliga valet. En studie i studenters utbildningsval och livsstilar*

HLS Förlag
Box 34103
100 26 Stockholm

Skeptronhäften

(Skeptron Occasional Papers)

ISSN 0284-0731

1. Anna Lena Lindberg, *"Men Gud förbarme sig, hvilket Publikum!" Om konstpedagogikens rötter i Sverige*
2. Francine Muel-Dreyfus, *Folkskollärare och socialarbetare. Metodologiska kommentarer till den historiska sociologin*
3. Theresa Martinet, *En provensalsk bondkvinna och hennes män. Ett exempel på småborgerlig ackumulation*
4. Anna-Maja Johannesson, *Lärarnas villkor i de första decenniernas folkskola (1850—1880)*
5. Ronny Ambjörnsson, *The Honest and Diligent Worker*
6. Collège de France, *Förslag till framtidens utbildning*
7. Ulf P. Lundgrens skrifter 1966—1991. *En bibliografi*
8. Eva Trotzig, *"qvinnan bär hemmets trefnad på spetsen af sin synål." Kvinnlig skolslöjd i Stockholms folkskolor decennierna runt 1900*
9. Gisèle Sapiro, *Collectives biographies and the theory of "literary field": on the contribution of prosopography to the sociology of literature and Methodological proposals for a sociology of literary institutions*

Rapporter från Forskningsgruppen för utbildnings- och kultursociologi

(Sociology of Education and Culture, Research Reports)

ISSN 1103-1115

1. Donald Broady och Mikael Palme, *Högskolan som fält och studenternas livsbanor*
2. Mikael Palme, *En "trygg" uppväxtmiljö*
3. Stig Elofsson, *Vad blev barnen? Rekryteringsstudier*
4. Annika Ullman, *De plåtslagarna! De plåtslagarna!*
5. Annika Ullman, *Humaniora som personlighetsför djupning?*
6. Donald Broady (utg.), *Läsestycken för samhällsvetare (undervisningsmaterial)*
7. Boel Englund, *Språk, argumentation och vetenskaplig verksamhet (undervisningsmaterial)*
8. Kerstin Skog Östlin, *Fädernas kyrka i Sveriges television*
9. Mikael Palme, *Gymnasieskolans sociala struktur i Stockholmsregionen före 1991 års gymnasiereform*
10. Mikael Palme, *Valet till gymnasiet. En statistisk granskning av rekryteringen till gymnasieskolans linjer läsåret 1988/89*

HLS Förlag
Box 34103
100 26 Stockholm