

Congrès AFSP Toulouse 2007

Table ronde 4

« La médiatisation du politique. Regards croisés, regards comparés »

Session 3

ROUSSEL Violaine (Université Paris VIII-ISP/CNRS)
vroussel@gapp.ens-cachan.fr

La mobilisation de la notoriété artistique contre la guerre en Irak : Logiques artistiques, médiatiques et politiques dans les arènes d'intervention publique.

L'accès aux médias de masse dont ont bénéficié certains opposants à la guerre en Irak aux Etats-Unis a fait exister la protestation des artistes contre l'intervention américaine au-delà des cercles militants locaux moins visibles au sein desquels nombre d'artistes se sont mêlés aux militants anti-guerre. C'est sur ce terrain qu'on souhaite ainsi étudier les rapports entre espaces médiatiques, politiques et artistiques. Cette contribution s'appuie sur une enquête menée depuis 2004 sur ces mobilisations d'artistes : on a réalisé plus de 90 entretiens avec des individus appartenant à différents « mondes de l'art » [Becker, 1988] –peintres, photographes, graphes, créateurs d'installations, musiciens, poètes, cinéastes, acteurs- ayant en commun de se définir et d'être publiquement identifiés (médiatiquement, par les organisations anti-guerre) comme engagés pour cette « cause », principalement à Los Angeles, et plus ponctuellement à New York et Chicago. L'une des propriétés du travail de ces producteurs artistiques est d'apparaître en personne ou à travers leurs créations dans différents « espaces publics » : un musée, une galerie, une salle de concert ou de cinéma, une émission de télévision, voire la rue, constituent autant de lieux potentiels de publicisation de leur engagement anti-guerre. Cependant tous ces espaces n'ont pas été également investis par les artistes dans le contexte de ce mouvement.

Au contraire, dans tous les mondes de l'art quoi que dans des proportions différentes, les protagonistes ont tendu à cloisonner très largement leurs activités, séparant leur engagement politique et leur identité militante de leur pratique artistique. Ils ont massivement continué à exercer cette dernière comme à l'accoutumée, refusant, bien souvent, l'idée qu'ils créeraient un « art politique » ou seraient des « artistes activistes », labels disqualifiants selon les hiérarchies (esthétiques) ayant cours dans les jeux artistiques [Roussel, 2006 et 2007 (a)]. On y voit un effet de l'emprise que conservent, en dépit du contexte de mobilisation, les logiques professionnelles auxquelles les artistes se réfèrent. Les formes et modes de politisations sont ainsi structurés à travers les cadres des professions et spécialités artistiques rencontrées : ces derniers déterminent le caractère concevable et faisable de l'engagement, ses formes et temporalités souhaitables et opportunes, les soutiens que l'on croit pouvoir obtenir, les risques identifiés, etc. Il ne nous appartient pas de développer cet aspect plus longuement ici. On voudrait s'arrêter sur la médiatisation particulière que reçoit l'engagement anti-guerre de certains de ces artistes qui sont également des célébrités (tels Sean Penn, Susan Sarandon, Michael Moore, Bruce Springsteen, les Dixie Chicks et –bien que l'étendue de leur notoriété soit plus limitée- certains écrivains et plasticiens très renommés, tels Gore Vidal ou Dread Scott), pour saisir, à travers ces phénomènes empiriques particuliers, comment se manifestent

en situation les interdépendances et les jeux d'emprise réciproque entre logiques médiatiques, politiques et artistiques.

Les rapports des artistes aux médias dans le cours de la mobilisation prennent deux formes distinctes, en fonction du type de profession artistique concerné mais également de la position occupée par un artiste dans son espace de spécialité et de contacts préalables éventuels avec les univers médiatiques : la plupart des artistes plasticiens, même reconnus par leurs pairs, des musiciens ou des acteurs peu connus, par exemple, déploient un travail pour se rendre visibles et attirer l'attention des médias de masse sur leurs initiatives et celles des mouvements auxquels ils peuvent se rattacher. Il s'agit alors de mettre en forme son action de manière à ce qu'elle puisse correspondre aux formats médiatiques de ce qui « fait l'évènement ». Au contraire, les « artistes célébrités » n'ont pas à capter le regard médiatique mais ils s'efforcent de le domestiquer, de l'orienter conformément au sens qu'ils veulent donner à leur engagement : l'accès à une « sphère publique élargie » ne fait pas problème pour eux, contrairement au premier type d'artistes évoqué, mais ce sont les modes d'apparition qui les préoccupent afin de préserver leur crédit au sein des espaces artistiques dont ils proviennent, et les conditions de leur succès professionnel.

Dans les pages qui suivent, je me focaliserai d'abord sur la posture qu'ils adoptent, se constituant en « célébrités citoyennes », ce qui leur permet de combiner l'auto attribution d'un nouveau rôle de représentation populaire et la séparation de cette fonction publique et de leur activité professionnelle ordinaire, dans leur monde de l'art. Ils se posent comme « figures publiques » politiquement signifiantes, en relation avec l'accès à / l'action sur des publics plus ou moins vastes. Déplaçant ensuite l'attention sur un plan plus structurel, j'esquisserai un modèle des « scènes publiques » sur lesquelles ces protagonistes rencontrent des acteurs politiques, médiatiques, intellectuels, etc., et entrent dans des jeux de coopération ou d'affrontement avec eux. Dans le cours de ces interactions, leurs perceptions et leurs pratiques ne cessent pas de se constituer en référence à l'espace artistique dont ils proviennent et dont ils tiennent leur notoriété, et à ses règles de jeu propres. Il n'en va pas différemment des acteurs sociaux issus d'autres espaces différenciés qui se meuvent, ponctuellement, sur ces scènes. Définir ces scènes est donc l'une des manières de saisir l'articulation entre espaces sociaux composant nos sociétés : elle s'opère en particulier à travers la constitution fluctuante et conjoncturelle d'une multiplicité *d'arènes d'intervention publique* confrontant des acteurs de différents espaces, selon des logiques qui peuvent être coopératives, conflictuelles ou d'indifférence (de parallélisme des activités)¹.

La visibilité de certaines confrontations autour de la guerre qui prennent place dans ces « cadres » fortement médiatisés les pare d'une efficacité sociale toute particulière : elles deviennent signifiantes pour un très grand nombre de protagonistes qui s'orientent par rapport à ce qu'ils perçoivent comme leurs issues. C'est dire que ces interactions et interdépendances sont décisives et méritent examen. Cependant, en l'absence d'outils d'analyse disponibles, on peine à penser ces arènes autrement que comme un sous ensemble de l'espace médiatique : la diversité des logiques qui s'y confrontent impose cependant une innovation conceptuelle. La notion d'espace public avait été forgée en partie pour saisir des questions et des phénomènes qui avaient également à voir avec les questions du rapport d'« élites » (qui ne sont pas des professionnels de la politique) au politique et à l'Etat, de la construction publique de la citoyenneté démocratique, des médiums de communication et de discussion publique (à commencer par certains supports artistiques, notamment la littérature,

¹ On a développé ailleurs d'autres entrées possibles dans l'analyse des rapports entre espaces différenciés, cf. Roussel 2007 (b).

étant donné la situation historique dans laquelle l'émergence de cette sphère publique est saisie, jusqu'à l'émergence des médias de masse). Elle renvoie également à certaines visions de la société non politique (« société civile », « peuple ») et des manières légitimes de la représenter, de parler pour elle, qui sont remises en jeu dans les confrontations examinées. Dans ses différentes acceptions, la notion d'espace public ne paraît cependant pas suffisante pour en rendre raison (la définition habermasienne, en dépit de sa pertinence historique, s'adapte mal aux développements récents et celles qui l'ont contestée ne se départissent pas d'une charge normative qu'on rejette ici [Habermas, 1978 ; Fraser, 1992 ; White, 1995 ; Roussel, 2007 (b)]) : on s'attachera donc à tracer les contours du concept alternatif d'arène d'intervention publique.

L'émergence des « célébrités citoyennes »

A la faveur des mobilisations contre la guerre en Irak, des modes de définition professionnelle partiellement nouveaux semblent se constituer et se diffuser dans différentes spécialités artistiques. Suivant ces représentations, les intéressés tendent à s'attribuer, à côté de leur vision du métier particulier qu'ils exercent et de leur rôle en tant qu'artistes, une responsabilité particulière comme figures publiques, dotées d'une plus ou moins large célébrité. Ici, ce qui me semble intéressant, c'est que les protagonistes ne se font pas les défenseurs d'une mission de l'artiste engagé dans la cité qui s'opposerait à une conception purement professionnelle du rôle, éventuellement attachée à des enjeux économiques.

Ils promeuvent au contraire un *double* rôle, assorti d'une stricte séparation de ses deux composantes : ils revendiquent une légitimité à intervenir en politique en tant que figures publiques citoyennes *et* un droit à l'autonomie professionnelle, à la non intrusion de logiques politiques dès lors qu'il s'agit de l'exercice du métier. Ces questions des définitions de rôle sont donc indissociables de mécanismes de cloisonnement des activités (politiques/professionnelles). Le modèle de la figure publique citoyenne, qui est largement promu ici, peut rappeler celui, déjà éprouvé (quoi que peut-être plus vivace dans le contexte français que dans celui des Etats-Unis), de l'intellectuel ou de l'écrivain engagé. Mais les catégories sociales qui revendiquent que ce rôle leur soit désormais dévolu apparaissent dans ce contexte comme largement nouvelles : si tous les groupes d'artistes impliqués partagent dans ses grandes lignes cette double définition de leur rôle, ce sont les professionnels du spectacle et surtout du cinéma (tout particulièrement des acteurs²) qui se posent avec le plus de force (et ils doivent affronter précisément des contestations, politiques surtout, de leur légitimité en la matière) et d'efficacité comme nouveaux porte-parole. Ils se présentent comme porteurs d'une forme nouvelle de « culture populaire », impliquant des pouvoirs et des devoirs de nature politique et civique.

I think that actors should be the ones that talk about what is right in our society! I feel like there is a sensitivity that artists have always had, that they are supposed to be speaking for all of us in a way, and touching things that we all feel, so the artist should be the appropriate person to talk about politics. (Entretien avec Janel Moloney, actrice (*The West Wing*), Los Angeles, 2004)

Although my opinion is not any more valuable or relevant merely because I am an actor, that fact does not render it unimportant. (...) Activism by celebrities does carry added

² Par exemple: "there are people with high profiles and strong opinions who could speak out, and they happen to be actors and actresses", Robert Greenwald, initiateur de la pétition « Artists United to Win Without War », cité dans *Los Angeles Times*, 10 décembre 2002, p.3.

responsibilities. (...) We are often called to give voice to the voiceless and a presence to the marginalized. (Martin Sheen, acteur, 2003³)

On pourrait suggérer que cette revendication d'un rôle public incluant une dimension politique n'est en rien nouvelle. En effet, des célébrités américaines, surtout dans le monde du cinéma, se sont traditionnellement investies dans le soutien à des partis politiques, tout particulièrement en période de campagne électorale, et certaines ont même développé un « compagnonnage » plus suivi avec le Parti Démocrate. Les participations de figures hollywoodiennes aux « rallies » partisans dans le cadre d'élections présidentielles, par exemple, sont monnaie courante, et ces artistes/célébrités deviennent souvent moins visiblement engagés en politique pendant les années qui séparent deux périodes électorales. Il est également ordinaire pour des artistes renommés de s'engager dans la promotion de causes humanitaires et aux côtés d'organisations caritatives. David Meyer et Joshua Gamson [1995] peuvent même avancer que : « la célébrité sans cause est devenue presque une anomalie ».

Mais, au-delà de cette observation d'une connexion entre célébrités et défense de causes plus humaines et sociales que politiques (et dont la faible polarisation politique et partisane est même souvent une condition de légitimité⁴) qui se trouve aujourd'hui quasiment intégrée aux routines de ces professions, et à laquelle on peut se rallier, il nous faut relever que les modes d'engagement qu'on identifie dans le cadre de la guerre en Irak ne se résument pas à ces formes classiques de participation citoyenne d'artistes : le rôle dont on explore ici la construction ne se définit pas d'abord par l'appartenance ou la proximité à une organisation partisane, ou par l'attachement de son nom à une cause humanitaire. Il ne s'agit pas davantage de réactiver une vision de l'artiste en tant que titulaire d'une mission politique dans la cité, qui a pu être inscrite dans certaines identités artistiques. Les protagonistes actuels ne se pensent précisément pas comme des « artistes engagés », impliqués dans une critique politique et sociale d'ensemble aux côtés d'une gauche radicale comme ont davantage pu le faire leurs prédécesseurs des années 60-70⁵, par opposition à des professionnels des arts et du spectacle qui seraient apolitiques et exclusivement mus par les logiques de la carrière et du marché. Au contraire, une proportion non négligeable des individus mobilisés se rattache plutôt au pôle commercial des mondes du cinéma et de la musique : ce sont justement ceux qui nous intéressent ici, en particulier parce que leur notoriété leur confère une visibilité sans comparaison possible avec celle de certains artistes que l'on placerait plus volontiers du côté du pôle bourdieusien de « l'art pour l'art » [Bourdieu, 1992].

Pourtant, ces acteurs s'appuient sur la dissociation qu'ils instituent entre leur rôle en tant que figures citoyennes dans la « sphère publique » et leur pratique ordinaire en tant que professionnels de l'espace du cinéma (ici) - en maintenant bien séparées les différentes composantes de ce double rôle - pour définir de nouveaux modèles de conduite dont ils se posent comme incarnations⁶ :

³ *Los Angeles Times*, March 17, 2003.

⁴ Ce mécanisme de dépolitisation des « bonnes causes » militantes vaut, par ailleurs, plus largement. Il se combine à la spécialisation des causes défendues et à la diffusion d'une figure de l'engagement spécifique rappelant « l'intellectuel spécifique » défini par Foucault [Foucault, 2001 ; Ion, 1997 ; Collovald, 2001 et Siméant, 2003].

⁵ Les formes de mobilisation observées diffèrent de celles qui ont marqué l'opposition à la guerre du Vietnam qui mêlaient une critique globale du type de société (capitaliste) existant à une représentation du travail et des produits artistiques comme portant intrinsèquement une dimension politique, dans un contexte où la gauche politique, plus forte idéologiquement, pouvait contester la légitimité des artistes à la concurrencer en parlant au nom du Peuple (ce qui ne s'observe plus aujourd'hui).

⁶ Ils se mêlent ici à leurs homologues dont les trajectoires peuvent se révéler plus classiques du point de vue du rapport à la politique et à l'engagement, qui se sont souvent mobilisés politiquement auparavant, et qui se situent

People need role models, you know, and the main thing for an artist is to be a role model by being creative and being willing to express their opinions, through their creativity, and to stand up for what they believe. (Entretien avec Frances Fisher, actrice, Los Angeles, 2005)

Ils entrent alors objectivement et subjectivement dans une forme de compétition avec les hommes politiques pour le droit de représenter publiquement le peuple, en promouvant un autre type de légitimité que celui que les professionnels de la politique peuvent tenir du suffrage universel et de l'élection. Ils fondent la revendication de leur légitimité à parler pour d'autres individus (et à leur place) sur leur notoriété et leur « surface publique », c'est-à-dire la visibilité et la publicité, quelquefois très larges, dont ils bénéficient : ils sont connus et reconnus, ils se décrivent comme connectés à des groupes d'individus aussi bien que dotés d'influence sur ces publics. On le voit, il y a ici tout un jeu possible sur la nature de ces individus référents (les gens du commun, les « publics »), que renforce l'ambiguïté du terme anglais « people », qui désigne à la fois les gens, les individus ordinaires, et le Peuple au sens politique, celui qui est représenté lors des élections (« We, the People »). La notion de « public » elle-même comporte ce flou et cette polysémie qui permet de glisser des publics artistiques (éventuellement mesurés par les chiffres d'audience et d'entrées dans les salles notamment) aux publics citoyens et politiques qui sont supposés peupler un espace public démocratique. Il y a donc production d'une superposition, d'une mise en équivalence discursive, entre la signification et la valeur sociales de la notoriété artistique et celles de la publicité politique - on va y revenir sous des aspects plus structuraux - à travers le travail de mise en scène de soi et de construction identitaire qu'effectuent ces artistes mobilisés contre la guerre en Irak.

La légitimité spécifique sur laquelle ils s'appuient repose sur la combinaison de deux coups symboliques : l'interprétation de la notoriété (« être populaire ») comme une relation directe au peuple, comparable au choix réalisé dans le vote, et la confusion entre le public (de la sphère publique) et les publics (artistiques, changés ainsi symboliquement en groupes représentés, à la manière des électors).

The fact that there are some celebrities that [speak out], it's not that they are trying to promote themselves or get more time on television or interviews, it is nothing about that. One of the reasons I do this is almost to encourage other people who are not necessarily in the public eye to more vocal. But you don't have to be a congressman, you don't have to be a politician, a delegate, if an actor can do it, anybody should be able to do it! Just everybody can write letters to the editors, whatever it is you have to do, speaking out at schools, speaking out in small groups, having meetings at people's homes, just be vocal! (Entretien avec Tony Shalhoub, acteur, Los Angeles, 2004)

Dans le même temps, ils se comptent parmi ces « gens du peuple », par opposition aux professionnels de l'espace politique qu'ils perçoivent et décrivent (en accord notamment avec des visions journalistiques largement diffusées) comme incapables de comprendre et de protéger le monde des citoyens ordinaires. Ils mobilisent alors leur externalité vis-à-vis du monde politique spécialisé comme une ressource, répétant et renforçant des représentations en terme de crise de la légitimité politique (classique, professionnalisée), et renversant ainsi les dénonciations touchant à leur manque de savoir et d'expertise en politique (étrangère, en

moins nettement au pôle commercial du champ (dont les exemples types sont Susan Sarandon, Tim Robbins, Mike Farrell, ou encore Michael Moore).

particulier) auxquelles ils peuvent faire face. Mais ils se posent également comme des *gens du commun dotés d'un pouvoir hors du commun*, issu de leur identification comme célébrités. Cette dernière est construite en justification de leur autorité pour représenter en même temps que de leur devoir de parler au nom des « sans voix » :

I think you do have a responsibility if you are in the public light, to behave as a citizen, and not just as a personality. So the privilege that I have to first be able to do the work that I love and to be successful and to be paid enough to live the way that I live, I think demands certain obligations on those people to put back in some way, in any way you can, to serve. (Entretien avec James Cromwell, acteur, Los Angeles, 2004)

Même si on ne saurait mettre en doute la sincérité qui les anime et leur authentique croyance dans ce nouveau rôle qu'ils mettent en scène, ils restent également capables de comportements stratégiques : ils instrumentalisent leur « droit d'entrée » professionnel dans des émissions de radio ou de télévision, ou simplement dans des événements fortement médiatisés, usant ainsi de certains des canaux ouverts par les médias de masse comme tribunes pour exprimer et diffuser leurs préoccupations politiques. Conscients des risques de discrédit public auxquels les expose des positionnements aussi visibles sur des terrains sur lesquels ils ont rarement les titres (scolaires et professionnels) garantissant leur autorité pour parler (de politique étrangère, du Moyen-Orient), ils travaillent à produire des formes de discours sûres et légitimes à travers la neutralisation politique de leurs propos ou la recherche de « cautions » : ils formulent alors leur engagement comme une question éthique et individuelle, nombre d'entre eux tentent de se faire accompagner d'« experts » (universitaires, ambassadeurs...) susceptibles d'apporter la caution de la science, de la technique ou de l'expérience politique spécialisée à leurs prises de position publique.

Néanmoins, leur dépendance à l'égard d'acteurs médiatiques en position de fixer quelquefois les cadres de leur intervention apparaît ici clairement : les journalistes qui peuvent donner la parole à des artistes célèbres excluent souvent, dans les médias commerciaux de masse, la participation de tels « experts ». Les acteurs médiatiques ont cependant plus ou moins de poids sur la sélection des participants à ces confrontations autour de la guerre et sur la définition des frontières de ces jeux, suivant les scènes observées. Me plaçant maintenant sur un plan plus structurel, à partir de l'ensemble des activités de définition et d'imposition d'un nouveau rôle public endossé par certaines célébrités, je voudrais tracer les contours des arènes sociales spécifiques et interconnectées au sein desquelles elles ont pris place. Les logiques d'acteurs relevant d'espaces sociaux distincts (des espaces artistique, médiatique, politique) y coexistent et s'entrecroisent sans se confondre. Ce que je nomme ici les « arènes d'intervention publique » délimite ces zones d'interaction et d'interdépendance publicisées, mises en scène et offertes à la vue de larges groupes sociaux.

La politisation des « arènes d'intervention publique »

Je propose de considérer ces arènes comme des lieux physiques ou des ensembles d'espaces d'interaction rassemblant des individus habituellement localisés dans des espaces sociaux différents et dont l'action fait sens en référence à ces derniers : différents professionnels des médias, du spectacle, des arts, de la politique, etc. se côtoient dans ces arènes. Concrètement, il peut s'agir du plateau d'un débat télévisé, de la salle d'un meeting politique auquel participent des artistes et qui est diffusé médiatiquement à une grande échelle, d'un ensemble de manifestations de rue dotées d'une forte publicité, de cérémonies de jugement artistique, etc. Ces lieux sont caractérisés par la combinaison de logiques d'action hétérogènes

structurant les activités qui s'y déploient et simultanément par leur visibilité pour un large public dépassant les audiences propres aux professionnels des différents espaces engagés dans l'action. Ces lieux n'appartiennent en propre ni à l'espace médiatique (qui ne s'y réduit pas non plus, évidemment), ni aux autres univers sociaux mentionnés. Il s'agit, pour ainsi dire, de jeux « trans-champs », qui sont accessibles et, en réalité, délimités par la détention massive d'un *capital de notoriété élargie*, et dans lesquels ce capital s'accumule.

Il ne s'agit pas de dire que les mobilisations anti-guerre des artistes se déroulent intégralement dans de telles arènes, loin de là (y compris en ce qui concerne les participants appartenant aux champs du cinéma et de la télévision). Ne s'intéresser qu'à ces espaces conduirait à passer à côté de 95 % des activités, qui se développent souvent à l'intérieur de secteurs ou même de sous-secteurs professionnels et visent, ou en tous cas touchent, des publics plus spécifiques et restreints. Mais l'intérêt spécifique prêté à ce qui se passe dans ces arènes provient de ce que, d'une part, la visibilité particulière de ces interactions fait qu'elles fonctionnent comme sources de repères communs orientant l'ensemble des protagonistes des mobilisations, et de ce que d'autre part, ces arènes abritent les mutations qui me semblent les plus spectaculaires. En effet, l'engagement politique d'artistes visuels, de musiciens, ou de la gauche hollywoodienne dans un contexte de guerre, même s'il prend ici des formes particulières qui méritent attention, ne constitue pas en soi un phénomène nouveau. Au contraire, dans les « arènes d'intervention publique » identifiées ici, les artistes impliqués sortent radicalement, du moins le vivent-ils ainsi, de leurs cadres habituels de prise de parole publique. Ce sont ces arènes qui se politisent massivement, et dans la mesure où elles constituent également des lieux de théâtralisation du politique, elles sont bien au cœur des mécanismes de relation entre logiques d'action et espaces différenciés, qu'on voudrait analyser de plus près. Les échanges qui s'y déroulent ont donc une efficacité sociale particulière en terme d'orientation du destin des confrontations, comme de recomposition des rapports entre certaines portions des espaces artistiques et politique.

A quoi a-t-on affaire empiriquement et que veut-on exactement désigner par ces arènes d'intervention publique ? On vise les liens – en terme d'interdépendance stratégique et cognitive, d'orientation réciproque de perceptions et de stratégies - existant entre diverses scènes d'interaction localisées, pour certaines, dans un espace artistique (une cérémonie des Oscars par exemple), pour d'autres, dans l'espace médiatique (une émission télévisée de débats), ou consistant, pour d'autres encore, en une manifestation de rue ou un événement public captant l'attention. Cet ensemble d'arènes ne se confond donc pas, on l'a dit, avec ce qu'on pourrait appeler, suivant un autre découpage, le « jeu des mobilisations anti-guerre » qui s'étend bien au-delà des arènes dotées d'une forte exposition publique examinées ici. En revanche, ces arènes, en ce qui concerne les activités des artistes américains face à la situation en Irak, pourraient bien être vues comme un sous ensemble des jeux de mobilisation contre la guerre. Cependant, l'enjeu est ici de tracer les contours d'un modèle plus général pour saisir ces arènes, au-delà de ces mobilisations particulières, en les reliant à d'autres engagements dotés d'une haute visibilité et confrontant le politique à d'autres espaces sociaux.

C'est ainsi le cas d'autres mobilisations d'artistes, qui se déroulent, quant à elles, en France : on pense par exemple à celles qui construisent et défendent la cause des intermittents du spectacle ou au soutien que reçoivent les sans-papiers de la part de célébrités des mondes de l'art, notamment. La cause des intermittents se présente à de nombreux égards comme une question plus corporative, interne et spécifique aux espaces artistiques, et le système d'arènes d'intervention publique qui se dessine à cette occasion semble également plus exclusivement (ou centralement) localisé au sein de ces espaces (la cérémonie des Césars, le Festival

d'Avignon y sont des scènes cruciales). A l'inverse, dans le cas des mobilisations en faveur des « sans-papiers », des églises et d'autres espaces urbains sont davantage investis (l'occupation des lieux artistiques étant au contraire évitée ou limitée autant que possible⁷) et matérialisent ces arènes dans lesquelles les confrontations publiques entre espaces sont mises en scène (en même que les causes défendues).

Sans rentrer ici dans le détail de ces diverses configurations, que peut-on en apprendre pour progresser dans la compréhension du principe organisateur et de la dynamique de formation de telles arènes ? Certaines scènes sont, tout d'abord, investies politiquement de manière répétée pour différentes causes par divers groupes d'acteurs : à un moment et à un endroit, un système plus ou moins stable d'arènes d'intervention publique « disponibles » semble s'esquisser. C'est l'ensemble des lieux que les acteurs peuvent penser investir, en fonction des espaces auxquels ils appartiennent ou ont accès, pour avoir un très haut niveau de visibilité. Ces arènes ne forment néanmoins pas un espace figé, homogène, aux frontières déterminées une fois pour toutes, pas plus qu'elles ne deviennent le siège de mécanismes de fonctionnement autoréférentiels qui caractérisent l'existence d'un champ ou d'un système [Bourdieu, 1972 ; Luhmann, 1982]. Des protagonistes issus d'espaces hétérogènes n'y sont réunis que pour un moment limité dans le temps, et surtout, ils ne se trouvent pas captés par des logiques spécifiques de jeu qui caractériseraient en propre ces arènes et par lesquelles elles se différencieraient d'autres espaces sociaux. Ainsi, ce qui lie avant tout les échanges sur ces arènes, c'est la publicité des actes qui s'y déroulent, mais les scènes d'interaction qui les composent sont très inégalement signifiantes et porteuses d'effets les unes pour les autres, elles ne renvoient pas les unes aux autres de manière systématique : ces systèmes d'arènes sont donc construits par des « liens faibles » [Granovetter, 1973]. Les arènes d'intervention publique peuvent être décrites comme des lieux de *combinaison* de ces principes d'action hétérogènes, mais jamais les interactions qui s'y déroulent ne signifient une *confusion* des logiques qui gouvernent ces arènes.

Ces arènes ne sont pas davantage découpées à travers le seul filtre de la médiatisation d'activités anti-guerre, dans notre cas d'étude. Certes, elles sont caractérisées par la visibilité des échanges qui y prennent place pour un *public étendu*, dépassant les « publics spécifiques » que peuvent revendiquer les différents participants à ces interactions dans les espaces spécialisés qui sont les leurs. En raison de la centralité du caractère public de ces interrelations, elles ne peuvent être qu'étroitement connectées à des activités journalistiques, bien souvent, mais elles ne s'y réduisent pas. La formation de ces arènes ne provient pas exclusivement (ou très massivement) d'initiatives journalistiques, l'exposition médiatique peut y être dictée par des hiérarchies, des enjeux et des logiques propres d'abord à d'autres espaces (cf. la médiatisation de la cérémonie des Oscars, ou la promotion médiatique d'une grosse production hollywoodien, qui servent de tribune politique à certains protagonistes), ou la forte visibilité de pratiques acquise selon d'autres logiques que celles des grands médias, télévisuels notamment (la pétition *Not in Our Name* signée par de nombreuses célébrités des mondes de l'université, des arts et spectacles, etc., apparaît d'abord à travers sa diffusion par Internet grâce au crédit spécifique de certains signataires, tandis que les créateurs d'*Artists United to Win Without War* font appel aux canaux médiatiques plus ordinaires de la télévision et de la radio en organisant des conférences de presse pour faire connaître l'engagement de figures hollywoodiennes contre la guerre). Ces systèmes d'arènes ne se comprennent donc pas

⁷ Ariane Mnouchkine accepte ainsi, en mars 1996, l'installation provisoire (qui va durer près d'un mois) de 340 sans-papiers à la Cartoucherie de Vincennes, mais elle travaille dès lors à conserver le contrôle sur ce qui se passe d'une part en refusant de nouvelles entrées de sans-papiers et d'autre part en s'assurant de pouvoir maintenir l'activité normale du théâtre pendant cette période.

en tant que sous-espace à l'intérieur de la sphère médiatique. Néanmoins, on l'a suggéré, l'emprise d'acteurs médiatiques sur le cadrage de ces arènes n'est pas sans effet sur les formes d'action ouvertes et efficaces, ainsi que sur les « publics » visés.

Comme on l'a dit, les arènes d'intervention publique traversent différents espaces sociaux autonomisés et coexistent, au niveau structurel, avec ces derniers. Elles ne sont pas simplement structurellement compatibles avec ces divisions plus stables en espaces spécialisés, elles constituent un outil par lequel on voudrait mieux comprendre les rapports entre certaines portions de ces espaces et leurs transformations : les frontières d'une sphère donnée, les limites des rôles sociaux qui y sont afférents, l'emprise possible sur des activités relevant *a priori* d'autres espaces (c'est-à-dire la redistribution des rôles) sont mises en œuvre et mises en scène (et parfois remises en jeu) dans ces arènes. Dans des sociétés différenciées dans lesquelles les pressions ou interférences directes d'un espace sur un autre, et en particulier du politique sur d'autres, ou « la confusion des genres » entre logiques spécialisées, sont devenues plus illégitimes (et souvent trop pour être jouables), les confrontations dans ces arènes sont une manière symbolique (mais néanmoins efficace) de consolider ou subvertir ces rapports de pouvoir entre espaces. La légitimité à parler publiquement pour d'autres se redistribue dans ces confrontations entre acteurs diversifiés, tous détenteurs de ressources symboliques fortes. Pour comprendre les logiques de cette compétition qui réorganise partiellement les rapports entre espaces, il me faut maintenant focaliser l'attention sur la nature de ces ressources particulières qui permettent l'accès à et l'action dans ces arènes.

Qu'est-ce qui fait la cohésion de ces arènes et les fait tenir ensemble puisqu'elles ne sont, comme on le disait, que le produit de « liens faibles » ? Il me semble que c'est le type de pouvoir qui se constitue et est en jeu dans ces arènes qui donne une forme d'unité à ces cadres de confrontation et permet de les définir : pour exister, apparaître et agir efficacement dans ces arènes il faut détenir un important volume d'une forme particulière de capital symbolique, tel que Pierre Bourdieu l'a défini [Bourdieu, Delsaut, 1975 ; Bourdieu, 1977], produite et accumulée dans ces arènes, qu'on nomme le *capital de notoriété élargie*. C'est donc un type de ressource dont la possession est une condition d'entrée dans ces arènes, et qui est (re)produit, consolidé, intensifié, accru à la faveur des interactions constitutives de ces scènes. Comme tout capital symbolique, il s'agit d'une forme transformée d'un autre type de capital, d'un capital de reconnaissance, de légitimité, de croyance dans le bien fondé d'un type de pouvoir dissimulant la nature de ce pouvoir comme tel. Ce capital de notoriété élargie se forme à partir de ressources détenues dans les espaces d'origine des protagonistes (y compris à partir du capital symbolique qu'ils y possèdent), et il est également convertible à nouveau de ces arènes vers les jeux professionnels dont les acteurs sont issus.

En quoi ces arènes sont-elles bien le lieu de la construction d'un pouvoir symbolique *spécifique* ? Le don et le génie, dans les espaces artistiques, ou bien la légitimité politique, constituent également des formes de capital symbolique. Pierre Bourdieu insiste justement sur le fait que la capacité politique à parler en public et à représenter dépend de la détention de ressources professionnelles qui se présentent comme une forme de capital symbolique, ou plus précisément de « capital personnel de notoriété », pour emprunter exactement ses termes. Ces qualificatifs désignent ici le *capital politique*, propre aux agents de ce champ [Bourdieu, 1981]. La similitude est alors frappante avec des combinaisons de capitaux opératoires dans d'autres champs, que ce soit celles qui ont cours dans le champ artistique, ou d'autres formes de capital symbolique associées à d'autres espaces. En quoi ce « capital personnel de notoriété politique » est-il également à distinguer du type de ressources que j'essaie ici de spécifier et

qui est mobilisé dans les arènes d'intervention publique ? Il me semble que Bourdieu, s'appuyant sur la transversalité de la notion de capital symbolique, ne nous dit pas suffisamment lorsqu'il entreprend de définir ici le capital politique en quoi il se compose (sans doute pas exclusivement par ailleurs) d'un capital de notoriété *spécialisé*, propre à fonder la légitimité à parler *dans cet espace*. Au contraire, je pourrais identifier plusieurs espaces sociaux au sein desquels la légitimité à intervenir s'appuie, en partie au moins, sur la constitution d'un « capital personnel de notoriété » : non seulement les mondes artistiques et politique, mais aussi universitaire, journalistique, par exemple. Les titres et propriétés qui fondent la parole autorisée, les formes possibles d'intervention, les gens pour qui on parle (les « publics ») sont néanmoins différenciés : le capital de notoriété constitué est spécifique, il vaut dans les limites d'un espace déterminé. C'est bien ce qui distingue le capital de notoriété élargie de la popularité tirée de la croyance dans le don ou la légitimité politique : la notoriété qui est prêtée ici n'est pas limitée à un monde spécifique et à l'exercice d'une activité souvent professionnalisée, elle transcende les frontières propres aux différents capitaux de notoriété spécialisés.

La commune détention de ce capital de notoriété élargie permet une mise en équivalence symbolique entre les individus en interaction dans les arènes d'intervention publique, en dépit des types de pouvoir très différents qu'ils incarnent, de la diversité de leurs trajectoires et pratiques professionnelles, de leurs définitions de soi, de leurs rapports aux « publics » ou à la politique comme profession, notamment, ils sont placés pour un temps sur un même plan dans ces arènes, comme s'ils étaient de tailles et à armes égales (quelquefois à l'aide de rituels d'égalisation, éventuellement par le tutoiement (qui n'est pas en lui-même un indice d'interconnaissance préalable) entre des hommes politiques, des gens des arts et spectacles, des hommes des médias, mais aussi des religieux renommés, des sportifs etc.). Le capital de notoriété élargie est un capital symbolique en ce qu'il opère *comme par magie* la transformation de professionnels à succès dans différentes spécialités en « figures publiques », dotées à leurs propres yeux d'une « responsabilité », d'une « mission » sociale vis-à-vis de « la population », aux sens de « grand public » et de « peuple » confondus. Les logiques de pouvoir et les ressources qui fondent leur intervention deviennent alors largement invisibles aux yeux des intéressés eux-mêmes (discours sincère du désintéressement, du destin qui a voulu qu'il leur reviennent de porter la parole publique).

Ce type de capital a donc à voir avec une forme de charisme qu'on s'attribue et que d'autres protagonistes de ces arènes reconnaissent, avec la croyance dans une relation établie (ou potentielle) avec un « public élargi », éventuellement avec une autorité ou une influence prêtée sur ce public. Ce dernier n'est pas une entité bien définie et préalable délimitée mais une construction des acteurs au contenu variable et aux contours flous, dans ces arènes. Les participants sont tous supposés toucher des publics spécifiques dans leurs espaces de spécialité (ils sont même perçus comme *ayant*, détenant l'accès à, des publics⁸), et ils ont en commun de se prêter réciproquement la capacité d'atteindre des « audiences » plus vastes. On a jusqu'ici largement suivi une conception bourdieusienne du pouvoir symbolique à laquelle on voudrait maintenant ajouter un infléchissement important : pour Pierre Bourdieu, les relations sociales et donc les rapports de domination reposent, tout particulièrement dans des sociétés qui ne sont pas fortement institutionnalisées, sur un travail continu du dominant

⁸ Ils détiennent donc déjà des formes diverses de capital symbolique dans leurs espaces d'origine, plus ou moins objectivé à travers par exemple sa mise en chiffres dans des sondages, des côtes de popularité, des électorsats, des mesures d'audimat, des chiffres de ventes ou d'écoute, ou d'entrées dans des salles etc. Mais ce pouvoir symbolique peut aussi dériver, en fonction de l'espace de spécialité dont on est issu, de la détention de titres de prestige, de titres scolaires etc.

pour maintenir sa position, notamment sur la base du pouvoir symbolique qu'il exerce sur des dominés et qu'il doit sans cesse réactiver. La confiance qu'il inspire fait ainsi partie de son capital symbolique : il travaille à produire le sentiment d'une obligation morale (dette, reconnaissance, foi, confiance, etc.) qui fait de son interlocuteur son obligé [Bourdieu, 1976]. Le pouvoir symbolique se traduit donc dans des relations de domination tout à fait matérielles et concerne les mécanismes par lesquels on se soumet (sans se percevoir comme dominé ou objet d'une violence). Dans les arènes d'intervention publique, au contraire, le pouvoir de croyance, de confiance, de reconnaissance ne tient pas tant à une hypothétique relation entre « le public » et les acteurs sur ces scènes, il ne provient pas des perceptions des dominés, mais il s'établit à partir des croyances dans (la possibilité d') une telle relation qui sont celles des protagonistes en interaction dans ces arènes. Ce pouvoir est donc un crédit qu'ils se confèrent réciproquement et qui porte sur une relation imaginaire au « grand public », mais en vertu de laquelle ils peuvent s'apporter des marques de soutien tout à fait réelles et matérielles (qui produisent ensuite leur légitimité pour représenter [Stinchcombe, 1968]). Dans la mesure où ces arènes ne forment pas un espace différencié qui se stabiliserait et s'institutionnaliserait autour de certaines activités sociales, elles restent largement instables et mouvantes dans leur définition : c'est pourquoi l'entretien du capital de notoriété élargie implique – comme dans les sociétés faiblement différenciées ici décrites par Bourdieu - un travail toujours à recommencer. Néanmoins, à un moment et à un endroit, les acteurs qui entrent en interaction dans de telles arènes tendent à former un groupe d'individus relativement déterminés présents de manière récurrente, un « milieu », même s'il ne s'agit pas d'un réseau fermé.

Il faudrait encore étudier plus en détail les mécanismes d'accès à ces arènes et les effets de l'accumulation du capital spécifique qui y a cours. L'une des idées à explorer est que l'apparition dans ces arènes me semble faciliter par la suite des reconversions possibles, que ce soit dans d'autres sous-espaces dans d'un même univers de spécialité (comme le font George Clooney en passant de productions télévisées et cinématographiques commerciales à un monde du cinéma plus indépendant esthétiquement et économiquement, ou l'acteur Viggo Mortensen, en s'imposant dans les mondes des arts visuels et de la poésie) ou dans d'autres espaces, par exemple des arts vers la politique. Ce capital serait une monnaie d'échange particulièrement efficace ou, pour le dire autrement, il accentuerait la fongibilité des ressources spécifiques détenues (en les dé-spécifiant, justement). Ces interrogations et les hypothèses avancées ici délimitent donc un chantier de recherche en cours d'investigation. Le concept d'arènes d'intervention publique – appuyé sur sa double dimension de cadre d'interactions trans-champ et de lieu d'accumulation d'un capital de notoriété élargie (issu de la mise en équivalence de formes spécialisées de capital symbolique) – est au centre de cet effort qui a pour enjeu d'articuler à une théorie de la différenciation des sociétés contemporaines la question des relations entre espaces sociaux et donc celle de la transformation des rapports entre ordres de pouvoir relativement autonomisés formant nos sociétés.

Bibliographie

Becker (H.), 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

Bourdieu (P.), 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz.

Bourdieu (P.), Delsaut (Y.), 1975, « Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1.

- Bourdieu (P.), 1976, « Les modes de domination », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2-3.
- Bourdieu (P.), 1977, « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13.
- Bourdieu (P.), 1981, « La représentation politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 36-37.
- Bourdieu (P.), 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- Collovald (A.), 2001, "De la défense des "pauvres nécessiteux" à l'humanitaire expert. Reconversion et métamorphoses d'une cause politique", *Politix*, n°56, pp. 135-161.
- Foucault (M.), 2001, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Gallimard, Paris.
- Fraser (N.), 1992, "Rethinking the Public Sphere: a Contribution to a Critique of Actually Existing Democracy", in Calhoun (C.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, MIT Press, pp.109-142.
- Granovetter (M.), 1973, « The Strength of Weak Ties », *American Journal of Sociology*, vol 78, n°6.
- Habermas (J.), 1978, *L'espace public: archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot.
- Ion (J.), 1997, *La fin des militants ?*, Paris, Ed. de l'Atelier.
- Meyer (D.S.), Gamson (J.), 1995, "The Challenge of Cultural Elites: Celebrities and Social Movement", *Sociological Inquiry*, 65-2, pp.181-206.
- Roussel (V.), 2006, « Les artistes américains contre la guerre en Irak », in Balasinski (J.), Mathieu (L.), *Art et contestation sociale*, Presses Universitaires de Rennes.
- Roussel (V.), 2007 (a), "Occupational Logics and Political Commitment. American Artists against the Iraq War", *International Political Sociology*, à paraître.
- Roussel (V.), 2007 (b) *Le "tableau inachevé". Eléments de discussion de l'articulation entre sociologie de l'action et modélisation des structures sociales*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris VIII.
- Siméant (J.), 2003, « Un humanitaire « apolitique » ? Démarcations, socialisations au politique et espaces de la réalisation de soi », in Lagroye, Jacques (dir.), *La politisation*, Belin, pp. 163-196.
- Stinchcombe (A.L.), 1968, *Constructing Social Theories*, New York, Harcourt, Brace and World.
- White (H.C.), 1995, "Network Switchings and Bayesian Forks: Reconstructing the Social and Behavioral Sciences", *Social Research*, 62(4), pp.1035-1063.