



**HAL**  
open science

## ”Les divisions du sens. Producteurs culturels et politisation de la culture en situation de guerre civile”

Candice Raymond

► **To cite this version:**

Candice Raymond. ”Les divisions du sens. Producteurs culturels et politisation de la culture en situation de guerre civile”. 2017. halshs-01836482

**HAL Id: halshs-01836482**

**<https://shs.hal.science/halshs-01836482>**

Preprint submitted on 12 Jul 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **ERC PROGRAM – CIVIL WARS**

**Les divisions du sens.**

**Producteurs culturels et politisation de la culture  
en situation de guerre civile**

**Candice Raymond**

**CE DOCUMENT EST UN PROJET EN COURS.**

**SON USAGE EST STRICTEMENT RÉSERVÉ AUX MEMBRES DU PROGRAMME ERC  
CIVIL WARS.**

**MERCI DE NE PAS DIFFUSER SANS AUTORISATION.**

## Introduction

Les assassinats en série visant les intellectuels algériens durant la Décennie noire, l'enlèvement et la mort en détention du chercheur Michel Seurat pendant la Guerre du Liban, l'épuration *ad hoc* de cadres académiques à des fins de « débaathification » de l'université irakienne<sup>1</sup>, le passage à tabac du dessinateur syrien Ali Ferzat en 2011, illustrent autant de formes de violence dont universitaires, écrivains et artistes peuvent devenir les victimes en contexte de guerre civile. Les personnalités issues des mondes de la culture ayant fait publiquement état de leurs positions politiques y sont tout particulièrement exposées (sans en être à l'abri en temps de paix, d'ailleurs) ; elles sont alors victimes de stratégies combattantes visant les réseaux de soutien présumés au camp adverse. Mais dans d'autres circonstances, la seule appartenance à une profession intellectuelle ou artistique a pu valoir à un individu, pourtant sans parti-pris clairement revendiqué, d'être désigné comme cible potentielle de la violence politique. C'est dire qu'au-delà de la charge symbolique – et politiquement signifiante – revêtue par tout acte violent envers une figure publique, les rapports singuliers que ces professions entretiennent au politique peuvent suffire à ce qu'en situation de conflit armé leurs membres soient assimilés à autant de combattants : leur métier et la position sociale qui en découle vaudraient à eux seuls engagement dans la lutte.

De tels phénomènes de réassignation politique sont d'autant plus susceptibles d'intervenir que les secteurs culturels<sup>2</sup> considérés (l'université, l'édition, les mondes de l'art, etc.) font preuve d'une plus grande perméabilité aux enjeux du conflit, au point parfois de constituer à leur tour de véritables champs de bataille. La culture devient alors tel un théâtre secondaire de la guerre, où sont projetées les fractures issues du conflit armé, où se déroulent et quelquefois se tranchent, la plume ou la caméra au poing, les luttes idéologiques et symboliques d'une société divisée. Cependant, comprendre ce qui se joue sur le front de la culture en situation de guerre civile ne peut à l'évidence se limiter à dénombrer les combattants et à relater la chronique de leurs batailles. Il ne peut s'agir non plus d'envisager les dynamiques animant alors les secteurs culturels en prenant les principes de division politique pour seule clé de lecture. Saisir sociologiquement les logiques au fondement de la production culturelle en situation de guerre civile, parmi les acteurs ayant fait de cette production leur métier ou leur vocation, nécessite au préalable de considérer les effets de cette classe particulière de situations historiques sur la configuration des champs de

---

<sup>1</sup> Pour un état des lieux centré sur le monde académique irakien au lendemain de l'invasion de 2003, voir Watenpaugh *et al.*, 2003. Pour un examen élargi des conséquences de cette guerre sur différents secteurs culturels, voir aussi Baker *et al.* (2010) qui, sous le titre *Cultural Cleansing in Iraq*, vont jusqu'à évoquer un « nettoyage culturel » visant de manière délibérée à démanteler les institutions de l'Etat irakien et qui contribua à en miner les fondations culturelles.

<sup>2</sup> Dans ce texte, la notion de secteur désignera de manière générale un domaine institué d'activités spécialisées (incluant par conséquent un ensemble d'acteurs, de métiers et d'institutions). Elle recouvrera globalement celle de « mondes », telle que développée par Howard Becker dans le cas de l'art (1988). La notion de champ, quant à elle, renverra plus spécifiquement au système de relations entre les producteurs au centre d'un secteur culturel ou d'un monde donné et à leur compétition autour d'enjeux spécifiques (capital de reconnaissance spécifique et/ou pouvoir temporel au sein des institutions du secteur, voir Bourdieu, 1984). Ces enjeux propres ne constituent pas nécessairement, contrairement à ce qu'avance Bourdieu en généralisant ce qu'il a pu observer dans le cas de champs fortement autonomes, le capital le plus efficient ou le plus « rentable » dans cette compétition entre acteurs. En l'occurrence, nous considérerons des configurations historiques où capital politique et capital économique permettent parfois d'obtenir de meilleures positions dans le champ que les seuls capitaux spécifiques, ce qui constitue l'une des caractéristiques de l'hétéronomie de ces champs dans leurs rapports aux autres champs sociaux (nous reviendrons sur cet aspect *infra*).

production culturelle et sur leurs rapports au politique, de sorte à pouvoir, in fine, rendre raison aux pratiques de leurs acteurs.

Ce projet de recherche a dès lors pour objectif d'étudier les transformations affectant les champs de production culturelle en situation de guerre civile, aussi bien sur le plan de leurs rapports structurels aux autres champs sociaux (en particulier politique), de leurs organisation et fonctionnement internes que des logiques présidant aux engagements de leurs acteurs. Il portera plus spécifiquement sur les domaines d'activités les plus en prise avec les enjeux symboliques du conflit (sciences humaines et sociales dans le cas des mondes savants<sup>3</sup> ; littérature, arts plastiques et cinéma dans celui des mondes de l'art), afin d'envisager de manière comparative les reconfigurations induites par la guerre civile. Ainsi entend-il contribuer à la fois à l'élucidation de ce que la guerre civile fait, plus globalement, aux sociétés qu'elle déchire, tout autant qu'à celle des conditions sociales de la fabrique des imaginaires de guerre et de leurs répertoires de sens (Féron et Hastings, 2002).

Pour mieux cerner notre objet, il faut en premier lieu se positionner par rapport à deux littératures ayant trait à la production culturelle et à ses acteurs, respectivement en contexte de guerre et en situation de crise politique. Il conviendra ensuite de spécifier certaines propriétés des microcosmes sociaux qui seront au centre de l'analyse, avant d'envisager trois grands axes de questionnement qui orienteront notre réflexion.

### *Production et politisation de la culture en contexte de guerre*

Déplacer le regard du front militaire et diplomatique vers celui de la culture, des combattants armés et des acteurs politiques vers d'autres acteurs emblématiques de la dimension proprement civile de la guerre, a été l'ambition d'un nombre considérable de travaux consacrés ces dernières années aussi bien aux guerres civiles qu'aux guerres interétatiques ayant ponctué l'histoire du XXe siècle. Le « tournant culturel » pris par leur historiographie – et par la discipline historique en général – a été particulièrement favorable à une meilleure saisie de ce qui se joue en dehors des terrains traditionnellement privilégiés par l'histoire politique des conflits, et notamment sur le plan des imaginaires guerriers. Les débats historiographiques français sur la Première guerre mondiale ont ainsi eu le mérite de souligner, au travers de la notion de « culture(s) de guerre » (Audoin-Rouzeau et Becker, 2000 ; Prost et Winter, 2004) et des controverses qui en ont entouré les usages (Julien, 2004), le caractère horizontal et diffus de la production des représentations donnant, dans chaque camp en présence, sens à la guerre et visage à l'ennemi. Ils ont tendu, ce faisant, à déplacer le site de l'enquête en dehors des lieux consacrés à la production et à la diffusion de la « haute culture », pour s'intéresser aux formes culturelles et aux supports disséminés (affiches, objets de propagande, littérature pour enfants, cartes postales, ex-voto...) d'une sorte de poussée propagandiste décentralisée et par le bas. Mais ces travaux d'histoire culturelle ont parfois concouru à dé-sociologiser la production des cultures de guerre, biais que l'on retrouve notamment dans le traitement des œuvres littéraires, intellectuelles et artistiques de l'époque (Buton, 2014). Sans chercher à replacer les producteurs attirés de contenus symboliques au centre de processus culturels qui débordent – et parfois contournent - les cercles intellectuels et artistiques jusqu'à embrasser des sociétés entières, la réflexion sur la production culturelle en temps de guerre ne peut néanmoins faire l'impasse sur les dynamiques spécifiques qui affectent ces acteurs.

---

<sup>3</sup> L'historiographie des guerres interétatiques a largement exploré, sous la problématique de la « guerre laboratoire » (Prochasson, 2006), la mobilisation des savants inscrits dans différentes disciplines relevant des sciences de la nature (mécanique, chimie, médecine...). Davantage en prise avec les enjeux militaires et pratiques du conflit armé, ces champs savants resteront en dehors du périmètre de notre enquête.

En effet, si nombre de pratiques culturelles « par le bas » échappent aux dispositifs relevant des secteurs culturels institués, ces derniers n'en entretiennent pas moins des relations complexes avec les cultures ordinaires, faites d'interactions, d'interprétations et de réappropriations (Certeau, 1990), sans compter le brouillage accru introduit par la généralisation contemporaine de la « culture de masse ». Sans prétendre donner le la au jeu des représentations sociales et des imaginaires, la « culture restreinte » n'en reste pas moins productrice et émettrice de références, de catégories, de hiérarchies, de normes. Elle produit du sens, dont la diffusion et la diffraction au sein d'une société suivent toutes les anfractuosités des rapports de pouvoir. Culture des élites, elle est la culture reconnue comme légitime et qui possède à son tour la capacité de légitimer (Bourdieu, 2011) – un ordre des choses, une vision du monde, un projet collectif. On comprend dès lors que le contrôle de ces énonciations autorisées du sens des choses ait constitué un enjeu dans toute conjoncture de conflit politique donnant lieu à des « compétitions pour la définition de la réalité » (Dobry, 2009). Et cet enjeu devient encore plus crucial, dans ces configurations historiques particulières que sont les guerres civiles, lorsqu'il s'inscrit dans des dynamiques de mobilisations identitaires, phénomène observable dans la majorité des guerres civiles contemporaines (Baczko *et al.*, 2016).

L'essentiel des travaux consacrés jusqu'ici aux secteurs et acteurs culturels en contexte de guerre (civile aussi bien qu'interétatique) tendent à subsumer l'ensemble des transformations affectant leurs pratiques sous l'idée d'une politisation de la culture. Que cette politisation des temps de guerre soit entendue comme subordination des acteurs individuels et collectifs de la culture aux logiques du champ politique ou comme requalification politique des finalités de la production culturelle<sup>4</sup>, elle s'impose souvent telle une évidence, voire un lieu commun, mais sans que la notion ne soit toujours interrogée (ou seulement définie dans l'emploi qui en est fait), ni ses modalités et ses effets systématiquement analysés. En outre, les usages de la notion de politisation tendent à confondre la caractérisation d'un *état* des rapports entre culture et politique, et un certain type de *processus* touchant à l'évolution de ces rapports. Ces limites sont encore plus problématiques lorsqu'il s'agit de conflits se déroulant dans des sociétés où les champs culturels sont dès avant la guerre faiblement autonomisés du politique. Dans de telles configurations, la politisation renvoie à un état routinier du rapport au politique et ne semble guère opérante pour rendre compte des transformations entraînées par la guerre<sup>5</sup>. Pour contourner cette difficulté, certains auteurs choisissent plutôt de qualifier les champs de production culturelle en contexte de guerre comme étant « surpolitisés »<sup>6</sup>, signifiant ainsi le surcroît de politisation affectant des champs déjà politisés dans leur état initial. A l'évidence cette option ne règle pas véritablement la question

---

<sup>4</sup> Nous laissons ici de côté une autre acception classique de la politisation comme développement d'une appétence ou d'un intérêt pour la politique par les individus ou les groupes.

<sup>5</sup> La vaste littérature consacrée aux rapports entre production culturelle et politique, et celle non moins vaste s'attachant de manière plus générale aux processus de politisation des activités sociales, portent toutes deux dans leur grande majorité sur des terrains contemporains caractérisés par un fort degré de différenciation des sphères ou secteurs d'activités. C'est précisément cette différenciation, « ultimement justifiée par la spécialisation des "fonctions" et par le recours à des principes distincts de légitimation des pratiques » (Lagroye, 2003 : 361), qui amène à penser la politisation comme « transgression des catégories constituées » (*ibid.*). Il reste que nombre de contextes historiques présentent des configurations où la progressive spécialisation des secteurs d'activités (forte différenciation fonctionnelle) n'a pas entraîné une autonomisation vis-à-vis des logiques extérieures (faible différenciation des principes de légitimation), ou bien des configurations où la préservation d'une distinction formelle des registres de légitimation s'accompagne en fait d'un contrôle fort des finalités orientant effectivement les pratiques (situation fréquente dans les régimes non démocratiques). Dans les deux cas, la politisation ne correspond donc pas à une « requalification des activités sociales » poussant à « remettre en cause la différenciation des espaces d'activités » (*ibid.* : 360-361), mais bien à la surdétermination politique des principes au fondement de l'action dans un espace d'activités spécialisé.

<sup>6</sup> C'est le cas, par exemple, de G. Sapiro (1999).

puisqu'elle suggère une différence en termes de niveau ou de *degré* de politisation (ou à l'inverse d'autonomie), mais ne permet pas toujours d'appréhender en quoi cette politisation change ou non de *nature*, dans ses mécanismes et ses effets structurels. Ce projet de recherche visera au contraire à déployer et à étudier finement les différentes dimensions et processus constitutifs d'un phénomène qui s'apparente bien souvent à une « boîte noire », avec pour ambition de dégager plusieurs régimes de politisation de la culture en situation de guerre civile.

### *La guerre civile, conjoncture critique longue ou nouvelle économie des pratiques ?*

Le regain d'intérêt pour l'étude des productions et des producteurs culturels en situation de crise politique<sup>7</sup> témoigne quant à lui de la richesse heuristique des observations portant sur ces moments historiques où l'événement engendre des « ruptures d'intelligibilité » (Bensa et Fassin, 2002) et des remises en cause inédites de l'ordre social. Mais il reste à se demander si les guerres civiles peuvent être subsumées sous la catégorie de crise politique, dont elles en constitueraient une forme particulière – car inscrite dans une temporalité longue, ou bien si elles représentent des configurations historiques spécifiques.

A de rares exceptions près, les guerres civiles contemporaines ne ressortissent pas à l'événement et au temps court<sup>8</sup>. Mais peut-on pour autant parler à leur sujet de conjoncture critique longue<sup>9</sup> ? Saisies dans leur temporalité sociohistorique, bien des guerres civiles se présentent davantage comme l'enchaînement séquentiel de moments critiques, marqués par une forte fluidité des jeux sociaux<sup>10</sup>, enchâssés dans des phases de stabilisation<sup>11</sup>. Elles ne présentent donc pas, sur toute la durée de leur déroulement, les propriétés d'une conjoncture critique. Aux périodes de désorganisation plus ou moins généralisée succèdent d'autres caractérisées par la consolidation des positions acquises, la reconstitution de nouvelles routines *dans* la guerre et, potentiellement, l'émergence de plusieurs ordres sociaux concurrents, en particulier dans le cas des guerres civiles donnant lieu à une guerre de front entre différents blocs antagonistes territorialisés, organisés autour de mouvements armés s'appuyant sur leur propre réseau d'institutions (Baczko et Dorronsoro, 2017). La prise en compte du caractère séquentiel des guerres civiles engage dès lors à observer les variations dans le temps des rapports entre les champs de production culturelle et le champ politique : autonomisation relative à certains moments de la guerre, « restauration autoritaire » (Khelifaoui, 2003) dans d'autres, etc.

---

<sup>7</sup> Citons notamment, parmi les travaux les plus récents, la livraison de la revue *ConTEXTES* consacrée aux « Crises politiques et champs littéraires » (2015) et l'ouvrage collectif *Arab Cultural Fields in Crisis* (2017, à paraître), qui fait suite à un nombre important de travaux consacrés aux pratiques culturelles en contexte révolutionnaire, dans la foulée des Printemps arabes de 2011.

<sup>8</sup> La qualification de certains épisodes insurrectionnels comme « mini-guerre civile » (ainsi, par exemple, de la crise libanaise de l'été 1958) témoigne *a contrario* du critère de durée relative usuellement associé aux représentations spontanées de ce qui constitue une guerre civile.

<sup>9</sup> A l'image de la configuration historique turque de la seconde moitié des années 1970, envisagée par B. Gourisse (2012) comme un cas de « crise politique longue » ou comme « situation de crise politique prolongée ».

<sup>10</sup> La fluidité doit ici être entendue, au-delà du modèle proposé par M. Dobry (2009) à partir des mobilisations multisectorielles, comme caractéristique d'une situation de subversion des cadres institués et d'arrachement aux routines, et qui soit de surcroît ouverte au « protagonisme », c'est-à-dire « qui s'alimente des prises de rôle et des initiatives personnelles d'individus sans ancrage ni savoir-faire politiques préalables » (Deluermoz et Gobille, 2015 : 16)

<sup>11</sup> Ces phases sont parfois accompagnées d'un très fragile et très paradoxal sentiment de « retour à la normale » pour une partie des acteurs, alors qu'elles ne correspondent pourtant en rien à un retour à l'état antérieur de l'ordre social.

C'est en ce sens que les guerres civiles représentent des configurations historiques spécifiques, dans la mesure où le reflux – temporaire ou durable - du rôle de l'Etat dans certains territoires ou dans certains domaines d'activités sur lesquels il exerçait jusque-là son emprise a des conséquences notables sur l'économie des pratiques au sein de ces territoires ou de ces secteurs. « L'État peut en effet être compris comme l'instance principale qui définit la valeur relative des capitaux et les rapports entre champs. Son retrait entraîne donc la réévaluation de la valeur relative des capitaux, ce qui attire notre attention sur les institutions alternatives susceptibles de les garantir et sur la réorganisation de certains champs. » (Baczko et Dorronsoro, 2017 : 321) Dans le domaine culturel, cela signifie par exemple que l'Etat n'est plus en mesure de contrôler aussi étroitement, ou de manière homogène sur le territoire, l'accès aux ressources (par le biais des politiques culturelles, de la commande publique, des recrutements dans la fonction publique, etc.), ni d'imposer à tous et partout son propre jeu de contraintes (par la censure notamment). A l'inverse, d'autres protagonistes du conflit sont susceptibles non seulement d'entrer en compétition avec l'Etat pour le contrôle des ressources mais aussi, dans certains cas, de se substituer à ce dernier et d'introduire les éléments d'une nouvelle économie des pratiques dans les territoires ou les secteurs qu'ils dominent : nouvelles institutions, nouvelles hiérarchies sociales, nouvelle valeur relative des capitaux, etc., tous éléments qui concourent à reconfigurer les champs de production culturelle et à transformer leurs rapports au politique.

### ***Quels champs de production culturelle comparer ?***

Rapprocher champs savants, littéraires et artistiques dans une même réflexion sur la politisation de la culture en situation de guerre civile ne va pas de soi. En témoigne le différentiel d'intérêt dont ils font l'objet dans la littérature relative aux secteurs culturels en contexte de crise et/ou de guerre, différentiel qui s'explique largement par la prégnance d'a priori normatifs, explicites ou tacites, globalement divergents quant aux phénomènes de politisation des acteurs culturels et de leurs productions<sup>12</sup>. D'une part, la littérature touchant aux activités organisées autour d'enjeux de vérité (Noiriel, 2008) – recherche universitaire, expertise, mais aussi journalisme - considère bien souvent la guerre comme une période univoque de régression et d'anomie. Ce biais est particulièrement prégnant quand il s'agit des mondes savants, puisque la compromission avec le politique contredirait l'idéal d'une science « pure ». Moment de politisation extrême, la guerre disqualifierait les productions savantes sur le plan scientifique, les assimilant au mieux à des expressions plus ou moins élaborées d'identités et de mémoires en conflit, au pire à des entreprises idéologiques potentiellement meurtrières. Parallèlement à cette « réduction au politique » (Bourdieu, 1995), le peu d'intérêt accordé jusqu'ici aux mondes savants<sup>13</sup> en contexte de guerre civile tient aussi au fait que les guerres civiles contemporaines affectent bien souvent des pays caractérisés par une sous-structuration de leurs systèmes nationaux de recherche, notamment en sciences sociales. Les communautés scientifiques y restent embryonnaires ou y sont moins solidement arrimées à une infrastructure locale de la recherche, voire sont confrontées à une « désinstitutionnalisation des sciences sociales » comme dans le cas de l'Afrique subsaharienne (Mouton, 2010). C'est donc davantage autour des enjeux liés à l'émergence de l'expertise, locale (Petit et Trefon, 2006 ; Kosmatopoulos, 2011) ou internationale (Guevara, 2014), que s'organise aujourd'hui la réflexion sur les acteurs producteurs de savoirs sur la société en conflit. D'autre part, et à l'inverse, la production artistique en temps de guerre a fait l'objet d'une attention soutenue dans les

---

<sup>12</sup> Ce biais normatif n'est pas propre aux travaux portant sur les secteurs culturels, puisque la plupart des phénomènes de politisation des activités sociales font l'objet d'appréciations morales, de la part tant de leurs acteurs que de leurs observateurs, « au point qu'on en vienne à se demander s'il n'y aurait pas, selon les cas, une "bonne" et une "mauvaise" politisation... » (Lagroye, 2003 : 359)

<sup>13</sup> Précisons : saisis dans leur dimension collective et instituée, et non au travers de personnalités considérées tacitement comme représentatives ou érigées comme autant de figures tutélaires.

travaux consacrés aux différents domaines esthétiques considérés (musique, littérature, théâtre, arts plastiques, cinéma...). Les finalités politiques éventuellement assignées aux activités artistiques et aux œuvres produites ne leur vaut nul discrédit, du fait d'appréciations positives des pratiques de « l'art engagé » en continuité avec les conceptions de la responsabilité sociale de l'écrivain et de l'artiste ayant prévalu la majeure partie du XXe siècle (Vander Gucht, 2014). La prise en charge de l'expérience guerrière par les écrivains et les artistes dans leurs œuvres y tiendrait presque du truisme, tant l'art reste considéré comme le (seul) lieu où peuvent se dire aussi bien la guerre que l'opposition à la guerre<sup>14</sup>, quitte pour certains auteurs à reprocher aux artistes leur indifférence quand ils choisissent de garder le silence (Ndiaye, 2003). La promotion de l'art comme modalité privilégiée du témoignage, phénomène observable dans la plupart des conflits contemporains, relève d'ailleurs aussi bien des pratiques des acteurs (Sustam, 2016) que des agendas de leurs financeurs – fondations et mécénat international dans le cas des artistes syriens post-2011 (Dubois, 2016), éditeurs français dans celui de la littérature algérienne au cours de la « Décennie noire » (Leperlier, 2015). Au final, la guerre apparaît comme un moment d'effervescence et de créativité, conducteur d'une « libération des possibles » littéraires (Benaglia, 2015) ou artistiques, justifiant l'intérêt porté à cette période particulière dans l'histoire des disciplines esthétiques considérées et dans la sociologie de leurs acteurs.

Il reste pourtant que les champs savants, littéraires et artistiques en temps de guerre, aussi déséquilibré soit le volume de travaux consacrés respectivement aux uns et aux autres, partagent un certain nombre de propriétés susceptibles de nourrir l'exercice de comparaison. En premier lieu parce qu'ils font preuve, nous l'avons souligné, d'une même propension à l'engagement dans des luttes de sens, et tout particulièrement dans des contextes où les domaines de production culturelle ont été historiquement investis d'une mission sociale et/ou identitaire. Dans le monde arabe, par exemple, les secteurs de la culture sont longtemps restés imprégnés d'un imaginaire *nahdawi* « où, pour le dire sommairement, une élite tout uniment politique, intellectuelle et artistique s'autoproclame responsable du projet de modernisation d'une société perçue comme arriérée et qu'elle doit guider sur le chemin du progrès et des lumières » (Jacquemond, 2015 : 143). Une conception similaire de la fonction sociale et politique de la culture, et de sa nécessaire articulation à un projet d'émancipation nationale et de progrès social, a d'ailleurs connu de belles heures aussi bien dans la Turquie kémaliste ou l'Iran monarchique que dans la plupart des sociétés postcoloniales formées à un imaginaire développementaliste. L'intense travail de (ré)invention de la tradition, dans des Etats-nations jeunes, mobilise les énergies et les compétences de bien des producteurs culturels, qu'il s'agisse d'historiens, de linguistes, d'écrivains, de cinéastes ou de plasticiens. La culture, en ses différentes spécialités, y devient un « outil politique » (Poirier, 2004) au service de la construction nationale, ou bien des revendications nationalitaires portées par des mouvements autonomistes ou séparatistes. De là, d'ailleurs, cette limite précédemment soulignée de la simple description en termes de politisation des logiques régissant la production culturelle en temps de guerre, dès lors qu'elle suggère que les champs de production culturelle considérés auraient été non et/ou moins « politisés » avant-guerre : l'absence de toute politisation, ou sa faiblesse, apparaît en fait comme l'exception plutôt que comme la règle dans bien des configurations nationales<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> L'ouvrage *Ecrivains et artistes face à la Grande Guerre* illustre bien ce présupposé lorsqu'il avance : « Ecrivains, peintres, musiciens, photographes, cinéastes, la guerre est aux antipodes de leur univers quotidien. Et pourtant les voilà embarqués dans ce conflit, qu'ils soient patriotes ou pacifistes, volontaires ou embusqués. Eux seuls ont su raconter ou peindre le vrai drame des combattants. » (Pommerreau et al., 2014, souligné par nous). Dans un même esprit, voir Halasa et al. (2014) sur la Syrie post-2011.

<sup>15</sup> A ce titre, la réflexion collective que nous nous proposons de mener permettra de tester certains outils issus de la théorie bourdieusienne sur des champs largement hétéronomes qui échappent le plus souvent aux travaux inscrits dans cette tradition sociologique.



L'intérêt de réfléchir à ce que la guerre civile fait à ces champs tient aussi à ce que les producteurs culturels qui les peuplent – savants, écrivains, artistes – appartiennent à des catégories bien particulières dans la hiérarchie sociale : il s'agit de ces « dominants-dominés » évoqués par P. Bourdieu, fortement dotés en capital culturel mais qui demeurent les acteurs les plus faibles dans le champ du pouvoir, condamnés à être socialement perçus comme une fraction de l'élite dirigeante ou contestataire (et à être solidaires de ses éventuels déboires) mais sans nécessairement en percevoir les dividendes en termes d'influence politique et de capacités d'agir au-delà de leur domaine propre de compétence. Les situations de guerre civile peuvent dès lors s'avérer, par les ruptures avec le fonctionnement routinier de ces microcosmes et les transformations structurelles qu'elles entraînent, un site d'observation privilégié des dynamiques à l'œuvre dans la recomposition des élites, là où la majeure partie de la littérature sur les guerres civiles porte soit sur les acteurs militaires et les acteurs politiques *stricto sensu*, soit sur les acteurs civils « hors champs » (Lahire, 2012), qu'il s'agisse des « populations civiles » appréhendées de manière indifférenciée ou bien de catégories particulières parmi ces populations (femmes, réfugiés, etc.).

Au-delà de ces caractéristiques communes à la plupart des champs de production culturelle, et qui fondent l'intérêt d'une comparaison entre champs relevant de deux grands ensembles d'activités souvent dissociés dans la littérature (sciences d'une part, arts de l'autre), il reste toutefois à envisager les propriétés par lesquelles, au contraire, ces différents champs se distinguent les uns des autres (d'un domaine d'activités à l'autre aussi bien que d'un pays à l'autre). Nous postulerons ici que la ligne de partage ne passe pas forcément entre mondes savants et mondes de l'art, et que les différences de morphologie et de fonctionnement des différents champs de production culturelle se déclinent davantage en fonction de quelques grandes variables qui seront au cœur de notre analyse.

## Professionalisation

Le premier élément déterminant réside dans le degré de professionnalisation des champs étudiés. Il s'avère en effet nécessaire de distinguer, en suivant ici B. Lahire, les champs professionnalisés, inscrits dans des univers sociaux institutionnalisés et réglementés qui « proposent de véritables professions aux acteurs principaux du champ » et qui « ont en grande partie réglé la question des conditions économiques de vie de leurs membres » (Lahire, 2012 : 195-196), et les « champs secondaires »<sup>16</sup>, dont les acteurs appartiennent par ailleurs à d'autres univers professionnels dont ils dépendent d'un point de vue matériel – ce qui n'est pas sans conséquence sur le type de rapports qu'ils entretiennent avec les autres champs sociaux. La professionnalisation d'un champ résulte à la fois de l'histoire propre à chaque discipline savante ou esthétique dans chaque contexte national et de contraintes spécifiques liées au type de production considéré. Dans bien des configurations nationales, une discipline savante telle que l'histoire, par exemple, est longtemps restée un champ secondaire (dont les acteurs-auteurs pouvaient être par ailleurs juristes, publicistes, hommes de religion, etc.), et ne devient un champ professionnalisé qu'avec le développement massif de l'enseignement supérieur et la constitution de l'histoire comme discipline universitaire (avec ses cursus de formation spécialisés, ses diplômes, ses carrières, etc.). De même, au sein du secteur audiovisuel, la formation d'un champ du cinéma de fiction présuppose bien souvent l'existence de moyens techniques conséquents et la formation d'un personnel spécialisé, là où le champ du documentaire, pratique qui ne nécessite pas forcément d'importantes équipes techniques, reste en grande partie ouvert aux amateurs et aux praticiens issus d'autres professions. Ces différences entre champs professionnalisés et champs secondaires sont fondamentales dans la mesure où elles déterminent notamment la

---

<sup>16</sup> B. Lahire fait équivaloir ce concept de « champ secondaire » à celui de « jeu » dont il avait fait précédemment usage pour se distancier, dans ses travaux sur la création littéraire, de la conception strictement bourdieusienne du « champ littéraire ». Voir Lahire, 2012 : 183-186.

possibilité pour leurs acteurs d'être positionnés dans plusieurs champs à la fois (universitaire et littéraire ; journalistique et documentaire, etc.), ainsi que le rapport de dépendance matérielle qu'ils sont susceptibles d'entretenir avec leur employeur principal ou leurs bailleurs de fonds.

## Rapport à l'Etat

C'est pourquoi la question du degré de professionnalisation des champs est en rapport étroit avec un deuxième paramètre essentiel, celui de leur rapport à l'Etat. Ce rapport est fonction du modèle politique et économique de chaque pays (déterminant notamment la place qu'y occupent institutions publiques et privées), ainsi que du degré d'autoritarisme ou de libéralisme relatif du régime en place. L'on comprendra aisément que les modalités de fonctionnement des champs savants soient différentes, par exemple, dans un pays comme le Liban, qui connaît une situation de coexistence entre établissements universitaires privés et publics et où l'Etat dispose d'une faible capacité de régulation du secteur privé, et en Algérie, où l'enseignement supérieur et la recherche sont entièrement pris en charge par le secteur public et dépendent étroitement des politiques impulsées en la matière par l'Etat. Il en va de même dans le domaine artistique, selon que les fondations et mécènes soient en mesure d'opérer librement sur la scène locale, ou bien que les producteurs se trouvent enserrés dans des dispositifs étatiques par lesquels transitent l'essentiel des ressources nécessaires à leurs activités et qui les maintiennent en retour dans une position de subordination vis-à-vis du pouvoir politique, quand ils ne sont pas simplement réduits à produire de « l'art officiel »<sup>17</sup>.

## Logiques de marché

Une troisième variable à considérer est le degré et les modes d'insertion de chaque domaine d'activités dans des logiques de marché, qui ne recoupe que partiellement la question précédente du rapport à l'Etat. Si la marchandisation de la culture peut bien souvent permettre de desserrer l'emprise de l'Etat sur les producteurs culturels (Bourdieu, 1992), elle soumet en retour les producteurs à des contraintes nouvelles, qui résultent en grande partie de l'économie propre à chaque type de production. Il n'en va pas de même, par exemple, entre le champ littéraire ou le champ cinématographique, tous deux potentiellement articulés à des marchés dont les logiques varient fortement selon les types de publics visés (et qui, parce qu'ils produisent des biens culturels de plus ou moins grande consommation, sont susceptibles d'être confrontés aux enjeux de la diffusion de masse), et les différentes disciplines artistiques productrices d'œuvres non reproductibles - arts plastiques en particulier (Lahire, 2012), mais aussi arts du spectacle vivant dans une certaine mesure, dont les publics sont généralement plus restreints et dont les logiques de marché accordent une place plus déterminante à certaines institutions-clés (musées, galeries et collectionneurs privés pour les arts plastiques, théâtres et festivals pour les arts du spectacle vivant). Dans le cas des champs savants, enfin, l'insertion dans des logiques de marché dérive en général de trajectoires de conversion à l'expertise qui sont inégalement accessibles aux spécialistes des diverses disciplines (économistes, sociologues ou même anthropologues bien plus que linguistes ou historiens), et affecte donc différemment les champs disciplinaires considérés.

## Transnationalisation

---

<sup>17</sup> Le fait que des artistes disposent de marges de manœuvre suffisantes pour pouvoir exprimer par leur travail une critique du système en place, ne signifie pas pour autant qu'ils se sont émancipés de ces dispositifs, dans la mesure où ils peuvent se trouver cooptés ou voir leurs œuvres récupérées pour servir la propagande officielle - ce que Myriam Cooke (2007) appelle un « commissioned criticism » dans le cas de la scène artistique syrienne contestataire sous le régime autoritaire de Hafez al-Asad.

Enfin, le fonctionnement des différents champs de production culturelle est largement fonction de leur degré de transnationalisation, qui détermine pour les acteurs de chaque champ la possibilité non seulement de mobiliser des ressources en dehors des institutions nationales, mais aussi celle d'entrer et de sortir du jeu local selon que celui-ci se fait plus ou moins contraignant (et tout particulièrement en contexte de crise, a fortiori de guerre).

Les phénomènes migratoires, mais aussi la pénurie locale de ressources amenant les producteurs culturels à s'inscrire dans des réseaux internationaux, sont en effet à l'origine d'un redéploiement transnational des activités culturelles que l'on peut observer dans la plupart des guerres civiles contemporaines. La thèse de P. Bourdieu, selon laquelle l'internationalisation est l'un des moteurs de l'autonomisation des producteurs culturels (Bourdieu, 2001), a été mise à l'épreuve par un ensemble de travaux portant principalement sur des contextes routiniers et dans des sociétés caractérisées par un fort degré de séparation des sphères d'activités ayant donné lieu à la formation de champs relativement autonomes. En transposant cette interrogation dans des contextes de guerre civile, Leperlier (2015) et Raymond (2013) ont montré qu'aussi bien parmi les écrivains algériens de la Décennie noire (1992-2002) que les historiens du Liban en guerre (1975-1990), l'intensification des circulations transnationales et la réinscription des acteurs dans des réseaux internationaux de spécialistes ont été des vecteurs majeurs de leurs stratégies d'émancipation vis-à-vis des enjeux et des acteurs politiques du conflit interne. Mais cette autonomie conquise sur le plan local par le recours à l'international a pu avoir pour corollaire une dépendance accrue vis-à-vis d'autres acteurs (économiques, médiatiques, institutionnels...). C'est notamment le cas pour les universitaires se tournant, plus ou moins massivement selon les disciplines, vers l'expertise internationale, pour les artistes réussissant à se positionner sur le marché de l'art mondialisé ou à obtenir des soutiens de la part de fondations ou d'ONG internationales (Dubois, 2016), ou encore pour les écrivains parvenant à se faire publier à l'étranger mais devant se plier aux exigences commerciales du marché éditorial d'adoption (Leperlier, 2015). Ces phénomènes de transnationalisation sont bien entendu observables en contextes routiniers, mais ils prennent souvent des dimensions bien plus amples en situation de guerre civile et accentuent fréquemment le fonctionnement en double-circuit des champs de production culturelle, dont les acteurs se répartissent entre ceux inscrits dans des réseaux internationaux et ceux opérant surtout dans le secteur local.

Ces quatre dimensions déterminantes de la morphologie et du fonctionnement des champs de production culturelle permettront, au-delà de la variété des cas étudiés, d'effectuer des rapprochements tant au niveau de la description de l'état initial de chacun des champs considérés<sup>18</sup> qu'à celui de la saisie des effets produits sur ces derniers par la situation de guerre civile.

### **Trois niveaux de questionnement et d'observation**

Interroger les modes de politisation de la culture et des producteurs culturels en contexte de guerre civile revient à explorer les transformations affectant les rapports entre champs politique et champs de production culturelle. Au-delà d'une approche « métaphorique » des rapports mimétiques entre culture et politique<sup>19</sup>, ces rapports – comme les changements qui les affectent sous l'effet de la guerre - peuvent être saisis en distinguant analytiquement trois niveaux d'observation : macro (celui des rapports structuraux entre champ politique et

---

<sup>18</sup> Cette description « morphologique » ne préjuge en rien des propriétés structurales des champs étudiés, à savoir les principes qui organisent la division et la répartition des positions entre acteurs dominants et dominés du champ.

<sup>19</sup> Telle que l'ont défendue Stravinaki et Carli (2012) en explorant le « réseau d'équivalences, politiques et esthétiques, ontologiques et temporelles » (*ibid.* : 25) construit par les artistes dans leurs rapports avec la scène partisane de l'entre-deux-guerres européen.

champs de production culturelle), méso (celui de l'organisation institutionnelle des secteurs culturels et du fonctionnement des champs), et microsocial (celui des acteurs individuels et de leurs pratiques). Trois questions se dégagent à chacune de ces échelles : celle de l'alignement, partiel et asymétrique, des champs de production culturelle sur les logiques de division politiques ; celle des effets des transformations institutionnelles des secteurs culturels sur la valeur relative et les circuits de conversion des capitaux au sein des champs étudiés ; et celle, enfin, des logiques d'engagement ou de défection des producteurs culturels et de leurs répertoires d'action.

### *Convergence des enjeux et synchronisation intersectorielle : de la réfraction des clivages politiques dans les champs culturels*

En contexte de guerre civile, la manifestation la plus frappante des dynamiques de politisation opérant dans les milieux intellectuels et de la culture réside dans leur mise en phase avec les logiques de division politique entre les parties au conflit, si bien que les enjeux politiques et idéologiques au cœur de la guerre semblent fournir la principale clé de lecture des alliances et des oppositions structurant les champs de production culturelle. En effet, les guerres civiles, contrairement aux guerres interétatiques, suscitent rarement des phénomènes d'union sacrée à l'échelle du corps national mais au mieux à celle d'un ou plusieurs des camps en présence. La fracture du corps social se traduit sur le plan intellectuel par une situation de dissension imposant aux producteurs culturels, sous la forme d'injonctions de plus en plus fortes, de « choisir son camp » ou de « prendre parti »<sup>20</sup>. Et les controverses et polémiques agitant les cercles intellectuels et artistiques, souvent plus intenses que d'ordinaire, contribuent elles aussi à une polarisation toujours plus forte et à la marginalisation des positions intermédiaires.

L'alignement des champs de production culturelle sur les clivages dessinés par la confrontation politique recouvrerait notamment deux processus constitutifs des situations de crise politique, à savoir, d'une part, la synchronisation des temporalités sectorielles (Bourdieu, 1984) et plus précisément des ruptures qui les affectent<sup>21</sup>, et d'autre part, la mobilité accrue des enjeux entre secteurs (Dobry, 2009) – voire leur transversalité, lorsque les différents secteurs partagent les mêmes problématiques. Cette mobilité des enjeux explique en grande partie la prégnance des phénomènes de requalification politique des productions culturelles : toutes les attitudes (y compris celles paraissant les plus détachées des enjeux du moment, du type « l'art pour l'art ») sont perçues par les acteurs comme des prises de position politique. Ces effets sont tout particulièrement susceptibles d'opérer dans

---

<sup>20</sup> Ces effets de polarisation semblent si caractéristiques des situations de guerre civile que Bourdieu n'hésite pas à mobiliser cette analogie dans son analyse de la crise de Mai 1968 : « [...] la crise tend à substituer la *division en camps* clairement distincts (selon la logique de la guerre civile) à la distribution continue entre deux pôles et à toutes les appartenances multiples, partiellement contradictoires, que la séparation des espaces et des temps permet de concilier. » (Bourdieu, 1984 : 235, souligné par nous)

<sup>21</sup> M. Dobry note à juste titre que la synchronisation évoquée par Bourdieu « concerne au premier chef les rythmes de certains champs sociaux secondaires ou périphériques, au moins par rapport aux sites sociaux ou secteurs dans lesquels les mobilisations puisent alors l'essentiel de leurs ressources. Il s'agit des champs de production culturelle (littéraires, artistiques, etc.), dans lesquels font irruption, lors des "grandes crises" des événements et des groupes qui, dit Bourdieu, "font date", qui établissent des coupures nettes et qui, en quelque sorte, alignent – ou harmonisent – les temporalités de ces champs sur les événements et surtout les transformations de rythmes prenant place dans d'autres sphères sociales que l'on pourrait dire plus "centrales" [...]. » (Dobry, 2009 : 158-159). Le rôle que Bourdieu fait jouer aux homologues structurales entre champs dans ce phénomène de synchronisation, homologues qui favoriseraient les alliances ou convergences entre acteurs occupant des positions similaires au sein de leurs champs respectifs, nous semble en revanche peu convaincant dans le cas des guerres civiles.

les domaines touchant de près ou de loin aux enjeux symboliques du conflit, dans un contexte d'inflation des activités de « labellisation » déployées par les acteurs politiques et sociaux afin d'imposer leur lecture de la guerre et de la société (Aït-Aoudia et Roger, 2015, à la suite de Dobry, 2009).

Or, les situations de guerre civile ne sont pas totalement assimilables, comme souligné précédemment, aux situations de crise politique. La synchronisation caractéristique des moments critiques n'est pas nécessairement un phénomène durable, si bien qu'il paraît plus prudent d'envisager ses occurrences comme autant de « moments sécants, dans lesquels l'état des confrontations politiques devient pertinent » (Roussel, 2011 : 205) dans les champs considérés. Quant à la mobilité des enjeux, elle ne signifie pas la pure et simple projection des enjeux politiques dans les champs de production culturelle, mais davantage une retraduction faisant intervenir diverses médiations - clivages intergénérationnels, logiques propres au champs, etc. (Sapiro, 1999) – si bien que certains enjeux politiques s'avèrent plus pertinents que d'autres et, de ce fait, plus déterminants dans la reconfiguration des dynamiques confrontationnelles au sein du champ.

Pour envisager comment s'opèrent de tels alignements entre champs culturels et champ politique en situation de guerre civile, il convient, en premier lieu, de considérer plusieurs cas de figure. En effet, le jeu des correspondances entre la cartographie des oppositions politiques et la configuration des champs de production culturelle prend rarement l'aspect d'un strict isomorphisme. Trois modèles peuvent à ce titre être distingués : i) les cas où tout le champ culturel en question se trouve dès l'entrée en guerre ou bascule à cette occasion d'un côté politique ou de l'autre<sup>22</sup> ; ii) les cas où le champ est divisé et conflictuel, lorsque les acteurs du champ continuent « par-delà les frontières géographiques, politiques et légales, à dialoguer, à polémiquer, à se mesurer les uns les autres » (Sapiro, 1999 : 12)<sup>23</sup> ; iii) les cas, enfin, où le champ se fragmente en plusieurs sous-champs séparés, qui ne communiquent pas entre eux et ne s'organisent plus autour des mêmes enjeux.

Dans chacun de ces cas de figure, identifier quels sont les enjeux politiques autour desquels s'articulent les divisions significatives au sein du champ étudié permettra d'engager une réflexion sur les opérations de filtrage et de traduction organisant cette « mobilité des enjeux » d'un champ à l'autre. Dans le cas de la guerre civile algérienne des années 1990, par exemple, la question nationale s'est trouvée retraduite au sein du champ littéraire algérien par le biais d'une politisation de la question linguistique, qui s'explique largement par la centralité du rapport à l'international dans la configuration de ce champ (Leperlier, 2015). A l'inverse, interroger les phénomènes de « mobilité des enjeux » engage aussi à réfléchir à la position des producteurs culturels au sein du champ du pouvoir et à la portée de leur participation à la définition du sens du conflit comme à la fixation de certains de ses enjeux au plan symbolique (ainsi, par exemple, des contributions intellectuelles à la définition du concept d'« ivoirité » lors de la guerre civile ivoirienne de 2002-2007).

Il reste enfin à envisager les effets des phases de stabilisation faisant suite aux moments critiques : entraînent-elles une désynchronisation entre champs culturels et champ politique (donnant lieu à une « respécification des enjeux » (Dobry, 2009) propres au champ culturel considéré et au rétablissement des frontières intersectorielles), ou bien la consolidation des alignements opérés lors des épisodes critiques, à l'image de la fixation au plan militaire d'un état temporaire des lignes de front ?

---

<sup>22</sup> Ainsi, par exemple, du champ littéraire algérien, dont rares furent les acteurs à prendre position en faveur de l'insurrection islamiste, même si les oppositions politiques au sein du champ se sont organisées autour de l'attitude à adopter face à cette insurrection, entre anti-islamistes « radicaux » et anti-islamistes « dialoguistes » (Leperlier, 2015).

<sup>23</sup> On peut citer ici à titre d'exemple le champ historiographique libanais au cours des premières années de guerre civile.

### *Transformations institutionnelles, recompositions sociales et économie des capitaux*

La politisation de la culture n'est pas seulement envisageable du point de vue de la retraduction des enjeux et des confrontations politiques dans les champs de production culturelle, et des formes de synchronisation entre champs se dessinant sur un plan macrosociologique. Dans son acception la plus usuelle en sociologie de la culture, la politisation renvoie en fait aux différents processus aboutissant à une perte d'autonomie de ces champs vis-à-vis du champ politique. Or il n'y a pas de concept sociologique plus discuté que celui d'autonomie, dont les usages tendent en fait à confondre l'état de différenciation fonctionnelle entre domaines d'activités spécialisées, leur degré d'émancipation par rapport aux contraintes et aux demandes externes, et la « revendication d'autotélélicité » (Glinoyer, 2011) de certains de leurs acteurs, c'est-à-dire la prétention à ce que leur pratique culturelle spécifique n'ait d'autre finalité qu'elle-même (logique de « l'art pour l'art » par exemple). Si cette dernière forme d'autonomie s'avère finalement assez rare dans bien des configurations nationales où les producteurs culturels sont restés attachés à la fonction sociale et politique de leur pratique, ainsi que nous l'avons souligné précédemment, il semble à tout le moins nécessaire de repartir de la distinction proposée par B. Lahire entre l'« autonomie-spécificité », correspondant à la progressive spécialisation de divers microcosmes sociaux, et l'« autonomie-indépendance », désignant la « conquête d'indépendance de ces microcosmes à l'égard des logiques et des pouvoirs qui leur sont extérieurs » (Lahire, 2012 :63). Ce sont ces deux dimensions qui sont affectées par les transformations institutionnelles engendrées par la guerre civile.

Dans nombre de configurations nationales contemporaines, mondes savants, mondes littéraires et mondes de l'art ont été travaillés par des dynamiques d'institutionnalisation qui, pour n'aboutir toujours à un affranchissement significatif de leurs acteurs vis-à-vis des pouvoirs politique, économique et religieux, n'en ont pas moins permis l'émergence de secteurs d'activités organisés autour d'un réseau d'institutions et animés par des acteurs ayant fait de ces activités leur métier ou leur vocation. Saisir les effets de la guerre civile sur le degré d'« autonomie-spécificité » des champs de production culturelle engage donc à s'interroger sur les éventuels processus de désinstitutionnalisation des secteurs culturels - sous l'effet des destructions physiques, des mouvements de population, des décisions politiques, etc. – ou, au contraire, sur l'émergence de nouvelles institutions et la formation éventuelle de nouveaux champs. Ces bouleversements affectant les assises institutionnelles de ces différents secteurs culturels en temps de guerre sont à leur tour susceptibles d'entraîner des modifications plus ou moins profondes de leur fonctionnement, touchant à la configuration des réseaux professionnels, aux circuits de distribution des ressources, aux modes d'entrée dans le métier – et par suite à la composition sociale des champs et à leurs hiérarchies internes. Elles affectent dès lors fortement l'« autonomie-indépendance » des champs considérés, notamment dans leur rapport au champ politique, par le biais de mécanismes qu'il s'agira d'identifier.

Mener à bien cette réflexion suppose donc, dans un premier temps, de saisir les effets de la guerre sur les institutions de la vie littéraire (Viala, 1988), savante ou artistique, ainsi que les transformations corrélatives des conditions d'exercice des métiers. L'impact de la guerre civile sur le paysage institutionnel varie fortement d'une configuration historique à l'autre. Dans certains cas, la division politique du territoire et les fractures du corps social trouvent une traduction institutionnelle prenant la forme d'un éclatement et d'une fragmentation des institutions publiques existantes. Cela se produit par exemple au Liban, où chacune des facultés beyrouthines de l'université publique nationale, l'Université Libanaise, fut subdivisée en deux sections situées à l'Est et à l'Ouest de la capitale dès la seconde année de la guerre de 1975-1990, au motif de la dégradation des conditions de sécurité. Ce mouvement de division, épousant les clivages politico-communautaires du moment, s'est poursuivi tout au

long de la guerre avec la création de nouvelles sections de chaque faculté dans les différentes régions du pays. Il entraîna une hausse massive des effectifs étudiants et une vague sans précédent de recrutements universitaires, décidés sur la base des influences politiques pesant localement sur chacune des sections. Cette subdivision institutionnelle eut dès lors des effets multiples sur la morphologie du corps enseignant et les rapports intergénérationnels entre universitaires, sur les conditions d'accès à l'emploi et aux financements, sur la gestion des carrières, sur l'organisation des échanges entre membres de la profession, etc. Dans d'autres cas, on observe la mise en place d'institutions concurrentes dans les différents espaces contrôlés par chacune des parties en conflit. Il peut s'agir de la création de nouvelles institutions dans les zones gouvernementales, lorsqu'un régime faisant face à une insurrection surinvestit dans la culture officielle pour réaffirmer sa légitimité ou pour consolider ses alliances avec certains groupes sociaux<sup>24</sup>. Les zones insurgées peuvent connaître des phénomènes similaires, bien que souvent les mouvements rebelles ne disposent pas de moyens à la hauteur de ceux dont bénéficie l'Etat contesté. Les créations institutionnelles y sont alors de format différent : elles peuvent par exemple prendre la forme de structures souples et peu formalisées, à l'instar de ces collectifs artistiques anonymes créés en Syrie (Halasa *et al.*, 2014), ou procéder de la réappropriation par les mouvements armés de dispositifs institutionnels publics<sup>25</sup>. Dans l'ensemble, ces créations institutionnelles peuvent résulter de politiques culturelles, plus ou moins formalisées et rationalisées, mises en œuvre par le régime, la rébellion ou diverses organisations partisans à des fins d'instrumentalisation de la culture par l'enrôlement des producteurs culturels - phénomène qui, à l'évidence, n'est pas propre aux temps de guerre (Lambert et Matonti, 2001). Elles peuvent aussi être issues d'initiatives portées par les acteurs culturels eux-mêmes, à l'instar de l'organisation syrienne Ettijahat créée à Damas fin 2011 à des fins de soutien à la production artistique et aux politiques culturelles locales (Dubois, 2016)<sup>26</sup>.

Ces créations ou ces pratiques institutionnelles pilotées par les acteurs politiques parties au conflit, lorsqu'elles sont calquées sur les lignes de fracture issues de la polarisation politique, contribuent à redessiner la cartographie des réseaux transprofessionnels articulant mondes savants et mondes l'art, et partant les circuits de circulation des ressources. Etre recruté, par exemple, dans telle université ou dans telle autre ouvre l'accès des universitaires à telle maison d'édition, tel journal ou telle revue mais le ferme à d'autres<sup>27</sup>. Pour un artiste,

---

<sup>24</sup> Ainsi, par exemple, en Algérie de la réactivation du Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques (CRAPE) aux premières années de la « décennie noire ». Ce centre avait été plus ou moins mis en quarantaine suite à l'implication de son directeur et de certains chercheurs dans le « Printemps berbère » de 1980. Sa réactivation, sous la forme du Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques (CNRPAH) peut être comprise comme un « geste de bonne volonté » du régime à l'intention des élites intellectuelles kabyles, voire comme une tentative d'en coopter certains représentants, dans un contexte de mobilisation face à l'insurrection islamiste.

<sup>25</sup> Le Liban a, là encore, connu ce type de phénomènes, par exemple lors de la prise du palais de Beiteddine et de son musée par la milice du PSP dans les années 1980. Les mesures adoptées conséquemment à cette appropriation du palais, monument historique national et résidence d'été du Président de la République libanaise, consistèrent en la transformation de son dispositif muséographique et la mise en œuvre d'un programme d'activités culturelles. Elles visèrent notamment à réaffirmer l'ancrage historique et politique de la communauté druze – et de la famille Joublatt assurant son leadership – sur le territoire conquis par les armes lors de la « Guerre de la Montagne » (Rivoal, 2017).

<sup>26</sup> Dans des contextes de raréfaction des ressources et de remise en cause des statuts, ces initiatives autonomes peuvent avoir pour moteur leur capacité à réduire par l'action collective l'incertitude dont souffrent les individus. C'est à un même désir de réduction de l'incertitude, portant sur leur statut même d'écrivain, que Boris Gobille (2011) attribue par exemple l'engagement des « écrivains d'aspiration » (c'est-à-dire d'écrivains ne parvenant pas à se faire publier) dans l'Union des écrivains fondée en mai 1968.

<sup>27</sup> Le cloisonnement entre différents réseaux est plus ou moins fort selon les cas, mais aussi selon les moments de la guerre, notamment dans les phases de « détente » caractérisées par des tentatives de

bénéficier d'un financement de telle fondation ou de tel mécène permet d'exposer dans telle galerie et non dans telle autre. Les transformations institutionnelles ont aussi des effets structurels sur les hiérarchies sociales et clivages internes aux champs de production culturelle. Dans la Syrie post-2011, on observe par exemple que le régime s'est surtout appuyé sur des artistes, des écrivains et des cinéastes confirmés, là où les insurgés ont davantage mobilisé des amateurs et des artistes moins établis appartenant à des générations plus jeunes (Omareen dans Halasa *et al.*, 2014), configuration dont on peut faire l'hypothèse qu'elle favorisa un durcissement des oppositions intergénérationnelles au sein des professions artistiques tout en remettant en question les modalités d'entrée dans le champ et les frontières mêmes de ce dernier. Plus généralement, lorsqu'une guerre civile donne lieu à des créations ou à des démultiplications institutionnelles, les barrières à l'entrée du champ tendent à s'affaiblir, permettant l'afflux de nouveaux entrants<sup>28</sup> et/ou l'immixtion plus forte des profanes. Au final, si dans la plupart des cas on peut supposer que la transformation brutale du paysage institutionnel puisse entraîner l'éclatement des champs préalablement constitués, il se peut aussi que de nouveaux champs se forment à la faveur des créations institutionnelles. Ainsi, au Liban, la naissance de pôles universitaires régionaux, la constitution d'associations culturelles locales et la création de fondations mécènes par les leaders politiques du cru ont permis que se constituent des sous-champs à l'échelle de certaines régions du pays jusque-là en marge des champs culturels centrés sur la capitale, par exemple dans la ville de Tripoli (Raymond, 2013).

L'ensemble de ces transformations institutionnelles des temps de guerre, et les recompositions sociales qu'elles entraînent, affectent l'économie des pratiques au sein des champs de production culturelle, en modifiant à la fois la valeur relative des capitaux et leur plus ou moins forte convertibilité. Plusieurs mécanismes jouant dans le sens d'un accroissement de l'hétéronomie politique d'un champ pourront ici être envisagés. Le premier a trait à la convertibilité plus grande du capital politique en capital spécifique dans le champ, en distinguant à cet égard les gains en pouvoir temporel dans les institutions du secteur, d'une part, et les gains en capital symbolique spécifique d'autre part<sup>29</sup>. Concernant les premiers, la valorisation des solidarités ou des allégeances politiques au sein des champs de production culturelle s'opère principalement au travers des phénomènes de clientélisme, selon la capacité des acteurs à faire de leurs relations partisans ou militantes (le capital social dont ils disposent au sein du champ politique) des ressources susceptibles d'être réinvesties dans leur propre champ pour y améliorer leur position : devenir doyen de faculté à l'université ou directeur d'un centre de recherches, être nommé à la direction d'une fondation mécène, ou tout simplement obtenir un poste rémunéré dans les diverses institutions, nouvelles ou anciennes, d'un secteur culturel donné. En second lieu, le capital politique peut aussi s'avérer partiellement convertible en reconnaissance par les pairs, dès lors que ces derniers ne fondent pas ou plus leurs jugements sur les seules « qualités » scientifiques, artistiques ou littéraires de l'acteur (donc sur les valeurs propres au champ) mais aussi sur son positionnement politique et sur son adhésion active ou tacite à une cause jugée légitime par tout ou partie des acteurs du champ. L'on peut ainsi émettre l'hypothèse que la notoriété acquise par certains intellectuels de Beyrouth-Ouest au cours des premières années de la guerre du Liban tient tout autant à leur proximité avec certaines organisations palestiniennes qu'aux qualités intrinsèques de leurs œuvres, à la fois parce qu'elle leur donne accès à certaines tribunes et à certains supports de publication et parce qu'elle

---

résorption des clivages. Ainsi par exemple de cette revue libanaise publiée par des intellectuels proches du parti phalangiste, qui ouvre pendant quelques mois ses pages aux intellectuels clairement identifiés comme appartenant à « l'autre bord » afin de signifier son désir de dépassement des antagonismes et de sortie du conflit, jusqu'à ce qu'un nouveau regain de tension ne mette fin à cette interconnexion temporaire des réseaux.

<sup>28</sup> Citons à titre d'exemple le relâchement des procédures de recrutement dans les nouvelles sections créées au sein de l'Université Libanaise pendant la guerre civile.

<sup>29</sup> Voir Bourdieu, 1984, qui distingue ces deux types de capitaux spécifiques (capital scientifique, d'une part, et capital académique, de l'autre) dans le fonctionnement du champ universitaire français.



signale un engagement dont la teneur est valorisée dans certains segments du champ (et qui les condamne à l'inverse parmi leurs homologues situés de l'autre côté de la ligne de front).

Ce dernier exemple issu du cas libanais amène à une deuxième considération. Lorsque les transformations institutionnelles ont permis la formation de sous-champs culturels coexistant sur un même territoire national, ces différents sous-champs engagent chacun de nouvelles hiérarchies localisées et différentielles, fondées sur la valeur locale respective des différents capitaux détenus par les producteurs culturels. Le capital de reconnaissance spécifique, qu'il ait été acquis localement ou à l'international, ne devient une ressource au sein du champ local qu'en fonction du capital politique et du capital identitaire liés à l'ancrage local.

Un dernier mécanisme dérivant des transformations institutionnelles des temps de guerre et pesant sur le degré d'« autonomie-indépendance » des producteurs culturels tient aux pratiques de contrôle politique des différentes formes d'expression, par le biais notamment de la censure. Si bien des conflits armés entraînent un renforcement de ces pratiques de contrôle de l'activité culturelle, dont un exemple pourrait être le rétablissement de la censure en France lors des deux guerres mondiales, il reste que les situations de guerre civile peuvent aussi donner lieu à des phénomènes inverses. Les dispositifs étatiques de surveillance peuvent ainsi se trouver dans l'impossibilité d'exercer leur compétence, en raison de la concentration de leurs moyens sur d'autres cibles jugées prioritaires, de l'affaiblissement de leurs capacités opérationnelles<sup>30</sup>, voire de leur éviction de certains territoires passés sous contrôle rebelle. Mais si les situations de guerre civile sont susceptibles d'engendrer un relâchement des contrôles étatiques, sur certains des territoires, des acteurs, des types de productions culturelles sur lesquels ils s'exerçaient auparavant, elles peuvent aussi donner lieu à une « privatisation » de la censure exercée par d'autres acteurs (milices, partis, leaderships communautaires, autorités religieuses...) par le biais de mécanismes plus informels mais tout aussi contraignants<sup>31</sup>.

### *Défections et engagements culturels*

Un dernier axe de questionnement touche à la politisation des pratiques des producteurs culturels et aux effets de la guerre sur les conditions favorisant ou prévenant le développement d'un « activisme artistique » (Halasa *et al.*, 2014), littéraire ou savant. Il s'agit ici de transposer, dans cette classe particulière de situations historiques que sont les guerres civiles, une double question devenue classique en sociologie des engagements intellectuels ou artistiques, celle des logiques littéraires, savantes ou artistiques de l'engagement et des répertoires d'action mobilisés<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Au Liban par exemple, la diffusion de publications enfreignant délibérément les condamnations juridiques portant censure de leur contenu (ainsi de ces ouvrages historiques polémiques reproduisant les textes sacrés druzes traditionnellement tenus secrets) est l'indice d'une incapacité conjoncturelle de l'appareil d'Etat à faire appliquer les décisions de justice.

<sup>31</sup> Voir Châtelard (2009) pour un exemple de privatisation de la censure pesant sur les universitaires et les intellectuels dans l'Irak post-ba`thiste.

<sup>32</sup> L'étude des trajectoires individuelles doit surtout permettre de saisir les logiques collectives (qu'elles soient artistiques, savantes ou littéraires) de ces engagements « en philosophe » (Bourdieu, 1988), « en écrivain » (Sapiro, 1999), « en artiste » ou « en chercheur », en veillant à ne pas succomber à cette « illusion héroïque » dénoncée par M. Dobry (2009). Ce risque est d'autant plus fort qu'il rencontre, dans le cas des producteurs culturels, une longue tradition de célébration du génie individuel de l'artiste ou de la figure intellectuelle majeure. On retrouve par exemple ce type de lecture dans l'historiographie de la Résistance qui, comme le souligne F. Federini (2006), tend à faire de l'engagement résistant une affaire de choix individuel, s'appuyant sur des ressorts personnels (ainsi, par exemple, de la biographie de Germaine Tillon proposée par Jean Lacouture (2000) sous le titre *Le témoignage est un combat*).

L'intérêt soutenu pour les engagements politiques des écrivains, des savants ou des artistes reste jusqu'à aujourd'hui une tendance forte dans la tradition française d'histoire intellectuelle, la littérature s'étant longuement attardée sur la figure de l'intellectuel engagé et sur les débats controversés qui l'ont entourée. Les travaux portant plus spécifiquement sur les périodes de guerre (civile ou interétatique) se sont le plus souvent concentrés sur les prises de parole publique ou tout autre mode d'intervention politique des intellectuels, dans une perspective attentive aux « combats de papier » suscités par le conflit armé (Charle et Jeanpierre, 2016 : 11). Dans les travaux ayant pour objet les mondes savants, il reste en revanche plus rare de voir interrogés les effets-retour de ces mobilisations sur les pratiques savantes elles-mêmes (sur leurs paradigmes, leurs objets, leurs méthodes, leurs supports de communication, etc.), tout particulièrement en sciences sociales (Prochasson, 2006). A l'inverse, les travaux en histoire ou en sociologie de la culture – qu'il s'agisse de littérature ou des différents domaines artistiques (arts plastiques, théâtre, cinéma, etc.) - ont beaucoup plus longuement exploré ce que l'engagement faisait aux genres, aux registres et aux formes esthétiques privilégiés par les acteurs dans leurs pratiques professionnelles. Dans l'ensemble de ces travaux, deux grandes familles de répertoires d'action se dessinent : celle regroupant toutes les formes d'intervention des producteurs culturels dans l'espace public par des moyens qui ne leur sont pas propres (tribunes de presse, pétitions, manifestations, participations à des réunions politiques, etc.) légitimées par le capital symbolique attaché à leur nom, et celle constituée par toutes les pratiques proprement savantes, littéraires ou artistiques soumises par leurs acteurs à des finalités politiques<sup>33</sup>.

Ces deux grands types d'intervention politique des producteurs culturels, qu'A. Mariette (2010) résume par l'alternative « engagement par les œuvres et/ou engagement par le nom », renvoient *in fine* à différents principes de légitimation des pratiques culturelles, dont la valeur respective est susceptible de varier selon la position sociale des acteurs et notamment de leur position dans les hiérarchies professionnelles (Lambert et Matonti, 2001). Mais l'on peut aussi faire l'hypothèse d'une oscillation des acteurs entre ces deux types de répertoires d'action en fonction des contraintes et des enjeux du moment. En Syrie, par exemple, la première année du conflit a été marquée par une forte activité pétitionnaire et tribunicienne des acteurs culturels<sup>34</sup>, mais qui a progressivement laissé la place à des modalités d'engagement davantage ancrées dans leurs pratiques de création. En contexte violent, l'engagement par le nom expose probablement davantage ceux qui le pratiquent que l'engagement par les œuvres, surtout si celles-ci relèvent du pôle de production restreinte au sein des domaines culturels considérés ou lorsqu'elles font usage de techniques permettant d'en euphémiser la portée subversive. En outre, la polarisation conflictuelle typique des situations de guerre civile complique le « travail de généralisation d'une cause » (Balasinski et Mathieu, 2006 : 17) auquel est censé contribuer l'engagement nominal des artistes ou des intellectuels. Leur capacité de légitimation de toute mobilisation politique est en effet largement fonction de leur distance avec les enjeux immédiats et les bénéfices escomptés de cette dernière (Bourdieu, 2011), au nom le plus souvent de valeurs proclamées universelles. Elle est dès lors fortement amoindrie lorsque les acteurs culturels se trouvent assimilés, par assignation identitaire par exemple, à l'un des camps en présence, sauf à retourner les armes de la critique contre leur propre camp supposé. Enfin, si la polarisation politique des champs culturels et les injonctions à prendre parti marginalisent les tenants de

---

<sup>33</sup> Précisions que nous laissons ici de côté d'autres formes d'engagement des acteurs culturels dans le conflit dans la mesure où elles ne mobilisent pas les ressources spécifiques liées à leur appartenance professionnelle, à l'instar de ces universitaires français devenus des résistants « comme les autres » pendant la Seconde guerre mondiale (Federini, 2006).

<sup>34</sup> Signalons notamment les deux pétitions signées en 2011 par les acteurs de séries télévisées syriennes, suivie par une importante campagne médiatique de dénigrement de leurs signataires (Boëx, 2013).

positions intermédiaires, ces derniers peuvent opter pour un retrait (temporaire) du jeu, ou pour une reconversion d'un engagement par le nom vers un engagement par les œuvres.

Les interventions proprement artistiques ou littéraires, qu'elles soient inscrites dans les registres ouvertement politiques de l'art engagé ou militant, de la « science de combat » ou de la critique savante, de la littérature engagée ou de témoignage, ou bien qu'elles assument leur portée politique sous des formes moins directement assimilables à ces différents registres, soulèvent quant à elles plusieurs interrogations relatives aux différentes logiques (politiques, marchandes, et celles proprement littéraires, savantes ou artistiques) présidant à la production des œuvres en situation de guerre civile.

L'imposition par les acteurs du champ politique de leurs propres objectifs et finalités aux activités de production culturelle n'est certes pas un phénomène propre aux conjonctures de guerre civile, en particulier dans les sociétés soumises à des régimes autoritaires. Mais ces conjonctures demeurent tout particulièrement favorables à diverses formes d'instrumentalisation de la culture, à des fins de légitimation ou de contestation de l'ordre politique, ou bien dans une logique de « production identitaire par l'art » (Balasinski et Mathieu, 2006 : 22) ou par la science. Artistes « de parti » et intellectuels organiques grossissent les rangs de bien des organisations politiques et combattantes, surtout si celles-ci poursuivent des agendas identitaires ou idéologiques forts. L'engagement des producteurs culturels aux côtés des acteurs politiques peut aussi s'avérer réducteur d'incertitude (Baczko et Dorronsoro, 2017) - y compris, voire surtout, de l'incertitude professionnelle - dans des contextes où les institutions de la vie culturelle ne sont plus en mesure de jouer ce rôle. Mais la mobilisation des producteurs culturels par les acteurs politiques ne recouvre pas systématiquement des pratiques d'inféodation des individus par leur intégration dans les dispositifs partisans. Elle peut aussi reposer sur des entreprises de politisation des cadres professionnels, c'est-à-dire de « transformation des lieux et cadres d'exercice habituel du métier en scènes de mobilisation » (Roussel, 2011 : 192), à l'image par exemple de l'Union des écrivains libanais investie par les partisans du Mouvement National dès les premières années de la guerre du Liban. Elle peut encore résulter des effets des interventions politiques sur les carrières, tout en gardant à l'esprit la piste d'une « rentabilité différentielle des ressources politiques » (Lambert et Matonti, 2001 : 9) dans chaque monde culturel, en raison de ses contraintes propres et de sa plus ou moins grande sensibilité à la contrainte économique.

Les différents champs de production culturelle sont en effet plus ou moins soumis à des logiques de marché, qui peuvent aider à desserrer l'emprise de l'Etat et plus largement des acteurs politiques sur les professionnels de la culture mais sont susceptibles à leur tour d'encourager ou de décourager l'engagement intellectuel ou artistique (Jacquemond, 2015). Or, la transnationalisation accrue des pratiques culturelles observable dans la plupart des guerres civiles favorise une insertion plus forte des producteurs culturels dans le marché international. Dans le cas des artistes syriens, les organismes donateurs, dont le mandat est davantage à caractère développementaliste qu'il ne touche à la promotion de l'art, encouragent volontiers des productions « engagées » (Dubois, 2016). Surtout, elles valorisent certains types d'engagement plutôt que d'autres, privilégiant tout ce qui relève d'un positionnement citoyen ou d'une ambition de témoignage mais révoquant toute expression claire d'une affiliation partisane ou toute revendication identitaire exclusive.

Bien qu'ils soient pris en tenaille par ces deux logiques exogènes, les producteurs culturels peuvent en principe choisir de s'engager ou non. Se pose alors la question du coût afférant à leur choix. Ce coût variera en fonction de la position sociale des acteurs (selon qu'ils disposent d'un important capital de reconnaissance ou non<sup>35</sup>, qu'ils soient en début ou fin de

---

<sup>35</sup> C. Boëx souligne à ce titre que « la notoriété devient une ressource ambiguë : mobilisée de manière stratégique pour légitimer la révolte, elle surexpose aux sanctions » (Boëx, 2013).

carrière, qu'ils occupent des postes de pouvoir au sein de leur profession ou non, etc.), de leur degré d'exposition aux dispositifs répressifs existants (en fonction notamment de leur localisation physique), et de la valeur accordée à l'engagement politique dans leur secteur spécifique d'activité (l'engagement politique y constitue-t-il une ressource ou un stigmate ?<sup>36</sup>).

C'est sur ce dernier point que l'examen des modes de politisation de la culture en conjoncture critique fait émerger des pratiques et des perceptions parfois aux antipodes de celles caractérisant les conjonctures routinières. Deux phénomènes sont à souligner ici. Tout d'abord, la transversalité des enjeux typique des situations de crise contribue à renforcer les marqueurs politiques au sein des champs de production culturelle et à en bouleverser la hiérarchie. Les travaux de Boris Gobille sur les écrivains français et Mai 68 ont ainsi montré que la crise représenta une opportunité pour une nouvelle avant-garde de capter le capital de légitimité révolutionnaire et de s'imposer au sein du champ littéraire, tandis que d'autres groupes concurrents voyaient leur proximité avec le PCF brusquement dépréciée (Gobille, 2005). Mais au-delà de ces variations dans la valeur respective des marqueurs politiques, c'est la valeur même de l'engagement politique des producteurs qui est susceptible d'être affectée. En effet, des travaux portant sur la France occupée (Sapiro, 1999) ou sur les anciennes républiques populaires d'Europe de l'Est (Popa, 2010 ; Balasinski, 2006) ont souligné que les configurations caractérisées par un faible degré d'autonomie des secteurs culturels s'avéraient propices à une sorte d'inversion de la valeur de l'engagement, lorsque « l'engagement des œuvres et des productions intellectuelles (au nom d'un idéal, socialiste ou catholique), signe d'un faible capital symbolique en cas de conjoncture routinière, prend en cas de domination politique extrême un sens positif. La pratique par exemple de la littérature clandestine ou du texte allusif, codé, "de contrebande", vient s'opposer à la "tour d'ivoire" devenue le signe de la compromission » (Matonti, 2012 : 4). Autrement dit, ce qui serait perçu dans le fonctionnement routinier de champs autonomes comme vulnérabilité face aux injonctions ou aux sollicitations externes<sup>37</sup> est susceptible d'accorder à l'inverse un surcroît de crédit à l'intellectuel ou à l'artiste s'emparant des enjeux du temps au risque d'y compromettre son statut, sa carrière ou même sa vie. Cette thèse de l'inversion de la valeur de l'engagement, étayée par différents travaux portant sur des crises inscrites dans une temporalité courte (Mai 68, les Printemps arabes, etc.), reste à éprouver dans des guerres civiles relevant de temporalités plus longues. On peut ici faire l'hypothèse non plus d'une simple inversion mais de fluctuations de la valeur de l'engagement, de sorte que plus la guerre s'installe dans la durée, plus la valeur de l'engagement varie. Dans le cas de la guerre du Liban, par exemple, l'engagement intellectuel en faveur d'un des camps en présence fut plutôt valorisé au cours des premières années de guerre, et il s'avéra convertible en emplois dans la presse, en éditoriaux et articles de revue rémunérés, en espaces d'exposition artistique, en tribunes dans des conférences... et pour quelques-uns, en rôles de conseiller du Prince milicien. Puis sa valeur se dégrada dans la seconde partie de la guerre, elle devint de plus en plus locale, limitée à un groupe communautaire ou partisan, sauf à se redéployer comme engagement citoyen et pacifiste, stratégie souvent appuyée par les ONG, les organisations internationales ou les réseaux académiques

---

<sup>36</sup> Selon l'expression d'I. Coutant dans Lambert et Matonti (2001).

<sup>37</sup> Ce constat doit bien entendu être nuancé par la prise en compte des variations dans les perceptions du caractère légitime ou illégitime de telles transgressions y compris en contexte routinier, la définition des frontières entre champs et de leur degré de porosité constituant l'un des enjeux de la compétition opposant les acteurs pris dans les champs de production culturelle. Ainsi que le rappelle plus généralement J. Lagroye pour tous les phénomènes de politisation, « [s]i les règles du métier – des métiers – et les pratiques accordées à chaque rôle tendent à durcir les oppositions (sous le regard soupçonneux de collègues, de camarades, de gardiens des frontières), des transgressions inaperçues ou non sanctionnées, des audaces tolérées, des rapprochements inévitables, modifient sans cesse la perception de l'acceptable et de l'inacceptable quand il s'agit des relations entre secteurs d'activités » (Lagroye, 2003 : 364).

internationaux<sup>38</sup>. Le plus souvent, elle favorisa des trajectoires de défection ou de désengagement. De telles fluctuations dans la valeur même de l'engagement des producteurs culturels au cours de la guerre confirment la nécessité de « penser les reflux parfois surprenants et rapides qui succèdent aux conjonctures d'intense politisation » (Deluermoz et Gobille, 2015 : 26).

---

<sup>38</sup> La dévalorisation conjoncturelle de l'engagement participe aussi de pratiques de dénégation (Leperlier, 2015) ou de dissimulation (Lagroye, 2003) du caractère politique des activités et de leurs finalités, qui peuvent prendre la forme, par exemple, d'une dénonciation ou d'un rejet des logiques d'affiliation partisane au nom d'un idéal citoyen. Mais comme le remarque G. Sapiro (1999) au sujet de la NRF pendant l'Occupation, proclamer son autonomie ne signifie pas être dégagé des enjeux politiques.

## Références bibliographiques

- AÏT-AOUDIA Myriam, ROGER Antoine (dir.), 2015. *La logique du désordre. Relire la sociologie de Michel Dobry*, Paris, Presses de Sciences-Po.
- AMIEL Bastien, DIRKX Paul, SEMPE Mathilde (dir.), 2015. *Crises politiques et champs littéraires*, n°16 de *ConTextes*. <https://contextes.revues.org/6109>
- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, BECKER Annette, 2000. *14-18, retrouver la guerre*, Paris, Gallimard.
- BACZKO Adam, DORRONSORO Gilles, QUESNAY Arthur, 2016. *Syrie. Anatomie d'une guerre civile*, Paris, CNRS éditions.
- BACZKO Adam, DORRONSORO Gilles, 2017. « Pour une approche sociologique des guerres civiles », *Revue française de science politique*, vol. 67/2, 2017, p. 309-327.
- BAKER Raymond, ISMAEL Shereen, ISMAEL Tareq (dir.), 2010. *Cultural Cleansing in Iraq. Why Museums Were Looted, Libraries Burned and Academics Murdered*, Londres/New York, Pluto press.
- BALASINSKI Justyne, 2006. « Boycott : les comédiens face à l'état de guerre de 1981 en Pologne », in L. Mathieu et J. Balasinski (dir.), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 87-101.
- BECKER Howard, 1988. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BENAGLIA Cecilia, 2015. « Guerre de Libération et libération des possibles littéraires. La trajectoire de Carlo Emilio Gadda et la réception de son œuvre dans le champ italien », *ConTEXTES* [en ligne], n° 16. <https://contextes.revues.org/6117>
- BENSA Alban et FASSIN Eric, 2002. « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, n° 38, p. 5-20.
- BÖEX Cécile, 2013. « Mobilisation d'artistes dans le mouvement de révolte en Syrie : modes d'action et limites de l'engagement », in A. Allal et T. Pierret, *Au cœur des révoltes arabes : devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin, p. 87-107.
- BOURDIEU Pierre, 1977. « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1.
- BOURDIEU Pierre, 1984. *Homo academicus*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1988. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre, 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre, 1995. « La cause de la science », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 106-107, p. 3-10.
- BOURDIEU Pierre, 2001. *Science de la science et réflexivité, Cours du Collège de France 2000-2001*, Paris, Raisons d'agir.
- BOURDIEU Pierre, 2011. « Champ du pouvoir et division du travail de domination. Texte manuscrit inédit ayant servi de support de cours au Collège de France, 1985-1986 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 190, p. 126-139.
- CERTEAU Michel de, 1990 [1980]. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

- CHATELARD Géraldine, 2009. « Deferred Involvement: Memories and Praxes of Iraqi Intellectuals as Civil-Society Activists between Iraq, Jordan and Syria », communication à l'atelier *Memories of Iraq*, University of Maryland, 1-2 mai 2009 (non publiée). <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00396283/>
- COOKE Myriam, 2007. *Dissident Syria: Making Oppositional Arts Official*, Durham, NC, Duke University Press.
- DELUERMOZ Quentin, GOBILLE Boris, 2015. « Protagonisme et crises politiques. Individus "ordinaires" et politisations "extraordinaires" », *Politix*, n° 112, p. 9-29.
- DOBRY Michel, 2009. *Sociologie des crises politiques*, Paris, Presses de Sciences Po (3<sup>e</sup> éd. rev. et augm.)
- DUBOIS Simon, 2017 [à paraître]. « L'exil du champ », in R. Jacquemond et F. Pannewick (dir.), *Arab Cultural Fields in Crisis*, I.B. Tauris.
- DUBOIS Vincent, 2010. « De la politique littéraire à la littérature sans politique ? Des relations entre champs littéraire et politique en France », conférence présentée au Frankreich Zentrum le 8 septembre 2009 (non publié). <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00498022>
- FEDERINI Fabienne, 2006. *Ecrire ou combattre. Des intellectuels prennent les armes (1942-1944)*, Paris, La Découverte.
- GLINOER Anthony, 2011. « De quelques critiques récentes adressées à la science des œuvres de Pierre Bourdieu », *CONTEXTES* [en ligne]. <http://contextes.revues.org/4881>
- FERON Elise, HASTINGS Michel (dir.), 2002. *L'imaginaire des conflits communautaires*, Paris, L'Harmattan.
- GOBILLE Boris, 2011. « Être écrivain en mai-68. Quelques cas d'« écrivains d'aspiration » », *Sociétés & Représentations*, n° 11, p. 455-478.
- GOBILLE Boris, 2005. « Les mobilisations de l'avant-garde littéraire française en mai 1968. Capital politique, capital littéraire et conjoncture de crise », *Actes de la recherche en sciences sociales* 158, p. 30-61.
- GOURISSE Benjamin, 2012. « Participation électorale, pénétration de l'État et violence armée dans la crise politique turque de la seconde moitié des années 1970. Contribution à l'analyse des crises politiques longues », *Politix*, n° 98, p. 171-193.
- GREANI Nora, 2013. *Arts sous influence. Une approche anthropologique de la créativité contemporaine au Congo-Brazzaville*, thèse de doctorat en anthropologie, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- GUEVARA Berit Bliesemann de (dir.), 2014. *Knowledge Production in Conflict: the International Crisis Group*, dossier thématique de *Third World Quarterly*, 35/4.
- JACQUEMOND Richard, PANNEWICK Frederike (dir.), 2017 [à paraître]. *Arab Cultural Fields in Crisis*, I.B. Tauris.
- JULIEN Elise, 2004. « À propos de l'historiographie française de la première guerre mondiale », *Labyrinthe* [en ligne], n° 18. <http://labyrinthe.revues.org/217>
- KHELFAOUI Hocine, 2003. « Le champ universitaire algérien entre pouvoirs politiques et champ économique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 148, p. 34-46.
- KOSMATOPOULOS Nikolas, 2011. *Pacifying Lebanon. Violence, Power and Expertise in the Middle East*, Ph.D. Dissertation in Anthropology, University of Zurich.

- LAGROYE Jacques, 2003. « Les processus de politisation », in J. Lagroye (dir.), *La politisation*, Paris, Belin, p. 359-372.
- LAHIRE Bernard, 2012. *Monde pluriel. Penser l'unité des sciences sociales*, Paris, Seuil.
- LAMBERT Benoît, MATONTI Frédérique, 2001. « Présentation », *Sociétés & Représentations*, n° 11, dossier *Artistes / Politiques*, p. 4-11.
- LEPERLIER Tristan, 2015. *Une guerre des langues ? : le champ littéraire algérien pendant la « décennie noire » (1988-2003) : crise politique et consécration transnationales*, thèse de doctorat en sociologie, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- MARIETTE Audrey, 2010. « “Engagement par les œuvres” et/ou “par le nom”. Le cas des réalisateurs du “cinéma social” français dans les années 1990-2000 », in V. Roussel (dir.), *Les artistes et la politique. Terrains franco-américains*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 189-218.
- MATONTI Frédérique (dir.), 2001. *Artistes / Politiques*, n° 11 de *Sociétés & Représentations*, en ligne à : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1.htm>
- MATONTI Frédérique, 2012. « Engagements : 68, et après ? », *Le Mouvement Social*, n° 239/2, p. 3-8.
- MOUTON Johann, 2010. « The State of Social Science in Sub-Africa », *World Social Science Report* background paper, Unesco.
- NDIAYE Iba Diadji, 2003. « Plastique africaine et situations conflictuelles contemporaines : interaction et distanciation », *Ethiopiennes*, n°71 : *Littérature, philosophie, art et conflits*.
- NOIRIEL Gérard, 2008. *Introduction à la socio-histoire*, Paris, La Découverte.
- PETIT Pierre, TREFON Théodore, 2006. « Introduction. Expériences de recherche en RDC : méthodes et contextes », *Civilisations*, n° 54, p. 9-24.
- POIRIER, Sylvie, 2004. « La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel ». *Anthropologie et Sociétés*, n° 28/1, p. 7-21.
- POMMERAU Claude, MAINGON Claire, PICON Guillaume, 2014. *Écrivains et artistes face à la Grande Guerre*, Ed. Beaux-Arts, Issy-les-Moulineaux.
- POPA Iona, 2010. *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, Paris, CNRS Éditions.
- PROCHASSON Christophe, 2006. « La langue du feu. Science et expérience linguistique pendant la Première Guerre mondiale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53, p. 122-141.
- PROST Antoine, WINTER Jay Murray, 2004. *Penser la Grande Guerre : un essai d'historiographie*, Paris, Seuil.
- RIVOAL Isabelle, 2017 [à paraître]. « The Shadows of Beiteddine Palace. The Symbolic Issue of the Emirs' Capital between Presidential and Regional Power » in S. Hermez et M. Obeid (dir.), *Beyond State Failure: New Anthropological Perspectives on the Everyday State in Lebanon*.
- ROUSSEL Violaine, 2009. « Pour une sociologie des professionnels engagés : “Mondes de l'art” et militantisme contre la guerre en Irak aux États-Unis », *Sociologie du travail*, n° 51, p. 25-45.
- ROUSSEL Violaine, 2011. *Art vs war. Les artistes américains contre la guerre en Irak*, Paris, Presses de Sciences Po.



- SAPIRO Gisèle, 1999. *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard.
- STAVRINAKI Maria, CARLI Maddalena (dir.), 2012. *Artistes et partis : esthétique et politique, 1900-1945*, Dijon, Les presses du réel.
- SUSTAM Engin, 2016. *Art et subalternité kurde. L'émergence d'un espace de production subjective et créative entre violence et résistance en Turquie*, Paris, L'Harmatan.
- VANDER GUCHT Daniel, 2014. *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- VIALA Alain, 1988. « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, n° 70, p. 64-71.
- WATTENPAUGH Keith, MÉTÉNIER Edouard, HANSSSEN Jens, FATTAH Hala, 2003. *Opening the Doors: Intellectual Life and Academic Conditions in Post-war Baghdad*, rapport du Iraqi Observatory, 15 juillet 2003.