LES ENJEUX de l'information et de la communication

VARIA 2018

REVUE SCIENTIFIQUE EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Numéro 1/2018 - Varia

Avec la participation de : Peter Dahlgren - Giuseppe Richeri - Vincent Rouzé - Jacob Matthews - Sophie Kennel - Elsa Poupardin - Cassandre Molinari - Lucie Alexis - Bertrand Legendre - Nolwenn Guillemot

GRESEC
UNIVERSITÉ Grenoble Alpes

https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr

Table des matières

Peter Dahlgren p. 5

- Public Sphere Participation Online: the Ambiguities of Affect

Giuseppe Richeri p. 21

- L'Internet en Chine, entre État et opinion publique

Vincent Rouzé, Jacob Matthews p. 35

- Les plateformes de crowdfunding culturel : entre figures de l'artiste entrepreneur et entrepreneurs polymorphes

Sophie Kennel, Elsa Poupardin p. 51

- La tension entre la pratique de recherche et l'intégrité scientifique : l'exemple de l'activité bibliographique

Cassandre Molinari p. 63

- Approche communicationnelle des rapports entre arts et sciences : le cas des résidences et des festivals

Lucie Alexis p. 81

- La mission culturelle de la télévision publique de 1993 à 2017 : une approche sémiologique

Bertrand Legendre, Nolwenn Guillemot p. 99

- Dynamique et enjeux du marché des adaptations de jeux vidéo en livres

Public Sphere Participation Online: the Ambiguities of Affect

Participation en ligne à la sphère publique : les ambiguïtés de l'affect

Participación en la esfera pública en línea: las ambigüedades de afecto

Re-published Paper: May 25, 2018.
Previously published by the International Journal of Communication (ijoc.org)

Peter Dahlgren

Peter Dahlgren is professor emeritus at the Dept. of Communication and Media, Lund University, Sweden. His recent work has addressed the internet and political participation, looking at civic identities and engagement. Active in European academic networks, he has also been a visiting scholar at several universities. Peter.Dahlgren@kom.lu.se

Paper Outline

Setting the Scene
The Particulars of Participation
    Power and Parameters
    Civic Prerequisites
Affect, Subjects, Politics
    The Subject of Affect
    The Classic Dichotomy: Rationality and Emotionality
    Affect: Collective Configurations
The Ambivalence of the Online Environment
    Online Affect, Sociality, Friendship
    Privatized Public Sphere, Expressive Participation
    Flowing with the Social Media Timeline
Over the Brink: Populism and Excess Affect
    Problematic Populism
Bibliographic References

Abstract

The point of departure of this essay is the growing attention to affect as an important aspect of political participation, particularly in the context of online media's role in democracy and public spheres. The approach pulls together a broad range of research on participation, public spheres and affect, with the aim of highlighting important gains as well as issues and ambiguities. In this cluster of interrelated concerns, we find not a cumulative body of unified knowledge, but rather strands from various traditions. The first section deals with the concept of participation, arguing for a robust view that sees it as an intervention, however small, into power relations. The second section pursues the notion of affect, framing it within the force-field of rationality and emotionality, a problematic motif in democracy theory. The third section focuses on the online environment, particularly social media, highlighting lingering ambivalences of online participation and their relevance for affect. The final section offers brief reflections on affect and populism, and on legitimate public pathways to knowledge.

Key words

Digital public spheres; affect and politics; political participation; online politics; civic engagement

Résumé

Cet article repose sur l'attention croissante prêtée à l'affectif comme élément important de la participation politique, particulièrement dans le cadre du rôle joué par les médias en ligne dans la démocratie et dans les sphères publiques. Cette approche convoque un large échantillon de recherches sur la participation, les sphères publiques et l'affectif, afin d'en souligner les importants progrès ainsi que les problèmes et ambiguïtés qu'ils posent. Nous montrons que dans ce faisceau de préoccupations nous ne trouvons pas un noyau unifié autour d'une même cause, mais plutôt des mèches/franges/pistes émanant de traditions différentes. La première partie porte sur la participation et propose de la concevoir comme intervention, aussi petite soit-elle, dans les relations de pouvoir. La seconde partie approfondit la notion d'affectif, la cadrant à partir de la rationalité et des émotions, qui soulèvent des questions dans la théorie de la démocratie. La troisième partie se concentre sur l'environnement en ligne, particulièrement sur les réseaux socionumériques, et souligne les ambivalences persistantes de la participation en ligne et de leur pertinence au regard de l'affectif. Enfin, l'article ouvre sur des réflexions portant sur la relation entre l'affectif et le populisme et sur des voies d'accès légitimes et publiques à la connaissance.

Mots clés

Sphères publiques numériques, affect, participation politique, engagement citoyen.

Resumen

El punto de partida de este ensayo es la creciente atención al afecto como un aspecto importante de la participación política, particularmente en el contexto del papel de los medios en línea en la democracia y las esferas públicas. El enfoque reúne una amplia gama de investigaciones sobre la participación, las esferas públicas y el afecto, con el objetivo de resaltar los logros importantes, así como los problemas y las ambigüedades. En este grupo de preocupaciones interrelacionadas, no encontramos un cuerpo acumulativo de conocimiento unificado, sino más bien hebras de varias tradiciones. La primera sección trata del concepto de participación, argumentando a favor de una visión robusta que la ve como una intervención, aunque sea pequeña, en las relaciones de poder. La segunda sección persigue la noción de afecto, encuadrándola dentro del campo de fuerza de la racionalidad y la emotividad, un tema problemático en la teoría de la democracia. La tercera sección se centra en el entorno en línea, particularmente las redes sociales, destacando las persistentes ambivalencias de la participación en línea y su relevancia para el afecto. La sección final ofrece breves reflexiones sobre el afecto y el populismo, y sobre vías públicas legítimas para el conocimiento.

Palabras clave

Esferas públicas digitales; afecto y política; participación política; política en línea; compromiso civil

Setting the Scene

Debates about the internet's contributions to the public sphere and democracy took off almost as soon as going online was becoming a mass phenomenon in the mid-1990s. Today, more than two decades later, we are certainly not close to any consensus, but most would agree that the initial celebratory crescendos have dissipated. Skeptics such as Mozorov (2011) can find plenty of evidence

for not putting much hope in the internet's potential for saving or even enhancing democracy. At the same time, others still point enthusiastically to the circumstances where online political involvement clearly plays a positive role (Castells 2012). More recently, Margetts et al (2016) take a modestly positive view, but argue that social media, while facilitating collective action via countless 'tiny acts of participation', are also altering the dynamics of democracy, ushering in a new 'chaotic pluralism', whose consequences we cannot quite envision yet. We have come to understand that there is no singular, unequivocal 'effect': the use and consequences of the net for political – as well as for all – purposes are always contingent upon many factors. (I use the notion of 'internet' or 'net' very broadly here to include all the digital infrastructure, platforms, social media, stationary and mobile devices of the online world).

Thus, at this point it is not so much a question of arriving at some ultimate judgement, but rather to continue to explore and analyze ongoing changes in society and politics in tandem with the continuing transformations of the media landscape. In regard to social media we should keep in mind that this term encompasses a broad array of different platforms and affordances that can be used for different purposes; in some contexts it is important to distinguish between them. Overall, the media-society interfaces are massively complex, but research is increasingly underscoring the profundity of how media are contributing to societal transformation. The notion of 'mediatization' has emerged in recent years to capture this view (see for example, Hepp 2013; Hjarvard 2013; Lundby 2014; theme issue of *Communication Theory 2013*; Lunt and Livinstone 2014). It is argued that the media's interplay with each specific sector of society and culture is in some way altering it, and by extension transforming society at large, even if this is far from a unidirectional or deterministic development. That the net today touches all phases of personal, organizational, and institutional life means that it has become a dominant force in the social construction of the late modern world (Couldry and Hepp 2016).

It is within this broad horizon that we must understand the significance of digital media for public spheres and political participation. We are 'doing' politics in different ways today, though there is no complete rupture with the past – broadcast television, for example, remains an important institution of the public sphere. The changing political practices and institutional structures that have emerged with the internet have modified the dynamics of democracy, yet we are still very much in the midst of it, lacking the luxury of hindsight. Moreover, our conceptual frames of reference and analytic tools continue to evolve. Thus, in recent years, affect has emerged as a focal point of discussions about politics and participation. This continues an ongoing turn over the past few decades towards probing deeper into the emotional side of politics, as witnessed in cultural studies (e.g. van Zoonen 2005) and political philosophy (Hall, 2005), but even in political communication and political science (e.g. Coleman 2014). Not least media studies has begun to seriously engage with affect and politics in regard to the internet (see for example, Papacharissi 2014).

In this discussion, I want to pursue this trajectory by conceptually addressing the notions of participation and affect. Further, I want to elucidate some key attributes of the familiar online world that we may at times take for granted, yet, that I argue, constitute important contingencies in shaping online experience, not least in regard to public spheres and the shaping of subjectivity and affect. Thus my approach in this essay is to pull together a broad range of research and analysis on participation, public spheres and affect. My aim is to highlight what I see to be important gains as well as issues and ambiguities to be dealt with, while at the same time giving expression to my own perspectives. In addressing this cluster of interrelated concerns, we do not find a cumulative body of unified knowledge, but rather strands from various traditions. While this may present some difficulties, at the same time it may serve to encourage us to reflect on our own premises and points of departure. Progress can be made even by specifying the issues and juxtaposing contrasting horizons.

The presentation is comprised of three main sections. I start with a discussion about participation, including what can be seen as its subjective pre-disposition, namely engagement. I underscore that participation at some point must embody an encounter with power relations. In the second section I take up affect, framing it within the force-field of rationality and emotionality that has been a traditional motif within democracy theory. The third section focuses on the online environment, in particular social media. I highlight some of the lingering ambivalences of online participation and their relevance for affect. I end with some brief reflections on affect and populism. These dilemmas include not least legitimate public pathways to knowledge.

The Particulars of Participation

Power and Parameters

The concept of participation derives from several different fields in the social sciences, and thus remains somewhat of a fluid notion, not least within media and communication studies (see Carpentier 2011 for an extensive treatment). A starting point for grasping the core of the concept of participation is found in the notion of the political. This refers to the ever-present potential for collective antagonisms and conflicts of interest in all social relations and settings (Mouffe 2013). This is a broader notion than that of politics, which most often refers to the more formalised institutional contexts. Thus, we can say that participation means involvement with the political, with power relations, regardless of however remote (or mediated). It always in some way involves contestation or struggle, even if only an argument. Certainly some instances of the political will be a part of electoral politics and involve decision-making and/or elections, but it is imperative that we keep in view this broader extra-parliamentarian sense of the political. Also, we need to distinguish, in media contexts, participation from simple access or mere interaction; these are often mistakenly heralded as participation. While necessary they are not sufficient, as Carpentier (2011) adamantly insists.

The political can thus arise discursively and appear in any domain of social and cultural activity, even within consumption and entertainment (and we can find innumerable examples of that on social media). For actual participation, the context is always significant: it makes a big difference if, in Western democracies, we are talking about, say, involvement in public sphere discussions, voting in elections, or confrontational street demonstrations. If we shift to settings where the resistance against authoritarian regimes takes place, people are facing serious dangers and potentially risking their lives, which gives participation yet another meaning. There is no generalized, universal notion of participation; it always takes place under specific circumstances, and is embodied in particular practices.

Power relations and structures refer not only to such obvious manifestations as the state, with its legal system, military, and police, or the corporate sector, with its political economic power, but also to cultural and discursive forms, i.e. control or influence over symbolic environments. Moreover – and very importantly – power involves both 'power to' (enabling) as well as 'power over', in the form of coercion, constraint, or influence. Thus, participation in itself is an expression of some degree of (enabled) power – however modest it may be.

Any concrete instance of participation in settings that are at least are nominally democratic can be analysed in terms of a number of obvious parameters. Without claiming to be exhaustive, such aspects can include: degree of difficulty i.e. is the participation 'easy' to achieve or does it face mechanisms of exclusion? Another parameter is the question whether the participation is embedded in some way in collective action, or if it is largely of an individual, isolated character – a distinction that has become all the more relevant in the digital age, as I discuss below.

Two more parameters to note here are what I call its horizon and time frame. Horizon has to do with whether people are participating largely 'in the media' or in a larger societal domain 'via the

media' (Carpentier, 2011). The former is mostly associated with entertainment and popular culture, while the latter is typical of news and public affairs. Yet fiction can trigger political participation, and journalism or political debate may be experienced as mere (enjoyable) 'spectacle'. Time frame refers to the duration of participation; is it sustained or short-term? This can be of crucial importance. Sometimes a quick intervention is strategically suitable, but observers note that all too often attention wanders and/or participation loses its momentum and dissipates, e.g. an initial protest fails to achieve continued political involvement. Finally, while not strictly a parameter, we would want to consider the outcome, the consequences of participation: what has it accomplished? These parameters, or simply, aspects, are useful to keep in mind when looking at participation, and I will return to some of them below.

Civic Prerequisites

Beyond these external parameters, it is also important to consider the resources and preparedness of citizens; there are in a sense civic 'pre-requisites' for participation, that can move people from a 'politics of being' to 'being political', as Fenton (2016) phrases it. Dahlgren (2009) makes the argument that if participation is the embodiment of some form of political communication or action, engagement can be seen as the necessary subjective disposition that precedes participation, priming and preparing it, as it were. Political engagement is dependent on what he terms civic cultures. These are cultural resources that can promote or impede engagement (and by extension, participation), depending on circumstances and the forces at play.

Civic cultures involve such dimensions as relevant knowledge, democratic values, minimal degrees of trust among citizens, communicative spaces (not least in digital form) and practices with some degree of efficacy. These together can enhance a sense of civic identity, the self-perception that one is an empowered political actor. However, those with 'power over' civic cultures can do much to weaken and block them; the fate of these cultural resources can therefore often become politically contested in themselves (e.g. access to knowledge can be blocked by censorship). Without such access to the resources of civic cultures, citizen's involvement with the political becomes weakened.

In sum, the point here is that political participation never begins with a tabula rasa - it is always conditioned by both existing external circumstances as well as citizens' resources. All these factors are shaped by power relations in various ways. Not least in regard to the media we can examine how they promote or impede civic cultures and engagement. As should be clear, I am asserting a rather robust definition of participation, while also emphasizing its contingencies, especially in regard to the pre-requisites of subjective engagement and the resources of civic cultures. This significance of subjectivity leads us easily to the notion of affect.

Affect, Subjects, Politics

The Subject of Affect

In recent years the notion of 'affect' has gained prominence; there has emerged an 'affective turn' in the humanities and social sciences, inspired by Spinoza, among others (see for example Massumi 2002; Gregg and Seigworth 2010). In media studies, Papacharissi (2014) has recently incorporated and mobilized the term for analyses of social media. She suggests that the term helps us to analyse modes of political engagement that hover beyond formalized expressions of opinion. Moreover, it indicates how unformed and spontaneous political sentiment may accumulate, moving from the latent to the manifest, giving new shape to engagement and participation. In simple terms, if emotion is a 'state' one is in, affect has to do with the dynamics of how one got there. Moreover, as to be discussed, affect can refer even to collective states of subjectivity.

This recent attention to affect can be situated as part of a larger intellectual vista in which theorizing about the idea of the subject has become more expansive. In the English language literature, we

witnessed a steep rise in such concerns during the 1970s and 1980s within the expansive phase of British cultural studies (Turner 2002 for an overview). There was a lot of borrowing from 'French theory', including the (very diverse) works of Lacan's linguistic interpretation of Freud, Foucault's post-structural theories of discourse, Derrida's de-centring of meaning, Barthes' semiotics, and Kristeva's blend of psychoanalysis and feminism. In the 1980s, postmodern visions were airing a situated, reflexive, and composite sense of selfhood. All these currents contributed to challenging the (masculine) model of the universal self.

Today, such contexts as globalisation, multiculturalism, and post-colonialism, also leave their mark of how we think about the subject. Parallel with this, and at times intertwined with it, we have seen the concept of identity receive much attention in a variety of disciplines. Indeed, identity has no doubt become the more familiar theme in the last few decades. Conceptual usage can vary among different traditions, but for most scholars today identity is seen as socially constructed, an ongoing process where the interface of people, their circumstances, and their experiences give shape to their sense of who they are, both to themselves and to others. The subject, on the other hand, is an analytic construct that tends to signify a more fundamental layer of the self, the basic 'who' behind identity work. Yet, even the core of the subject is seen as a social product within some traditions.

Some of these more ambitious theoretical currents began to make their way into media studies, while the 'mainstream' of this field continued with psychological models derived from traditional social sciences, where individuals are usually rendered in more common-sense terms – and at times retaining behaviouristic dimensions. The literature theorising on the subject is vast and spans many disciplines; even a cursory inventory would be far beyond the scope of this presentation (a brief, introductory effort of this kind is found in Elliott, 2008). From the horizon of media studies, Dahlgren (2013) provides a thematic synthesis of some of the traditions, resulting in four themes, rather than a long and difficult to manage inventory of traditions. These themes may blur into each other; they are not always distinctly separable, but, expressed in varying conceptual language, they account for much of what distinguishes different traditions from each other.

The first theme is *rationalism*, which raises the issue of to what extent our subjectivity and our actions are steered by reason vs. emotion. Next is *reflexivity*, a concept that points to the ways that we monitor and adjust our actions in social contexts and the consequences this has. Reflexivity is central to the tradition of social constructionism. The third theme is *transparency,* or rather, the lack of it. Here the decisive analytic element is the unconscious: the Freudian tradition and its various offshoots argue that we do not have full access to our own subjectivity; we cannot fully understand ourselves. Denial, repression, displaced anger, unacknowledged fear, and so forth are inexorably a part of our inner reality. The fourth theme is *contingency*, the issue of to what extent we as subjects are shaped by our contexts and circumstances. This intellectual current is mostly associated with various ideas about how discourse shapes us and positions as subjects. It does not require a great analytic leap to understand that 'affect' may have different a meaning and function within traditions that differ thematically in the above ways.

The Classic Dichotomy: Rationality and Emotionality

The theme of rationalism offers us a handy entry point into a discussion of affect, while the the question of transparency – the view of an operative unconscious – also looms very relevant. In considering participation in public spheres, we often arrive at very basic questions: what actually facilitates it, and how are we to understand such agency? How is it that people indeed take the step to act in relation to the political? To become engaged in something implies not just cognitive attention and perhaps a normative stance, but also a subjective involvement, an investment of the self. There is an emotional charge here; one feels strongly about the issue at hand; this is engagement, and it can never be reduced to the purely rational. The intensity and the commitment can vary considerably; when it is strong, we can speak of passion – whose origins and power may reside to some extent beyond the grasp of our conscious mind.

In contemporary democratic theory, there is a strong emphasis on rationality as a normative ideal for participation and deliberation. Such a communicative mode is of course indispensable at times, especially as formal decision-making draws near, as Habermasian theorists have claimed. However, to insist on this as the overall model of participatory practices can become constrictive for subjectivity and its expression, which are so central to politics (Dahlberg 2014). Such a stance can even become excluding in its consequences: demanding a certain genre of formalized communication that may not be the most natural form of expression for all social groups and can serve to marginalize and disempower them.

The traditional liberal view that sets rationality against emotion is analytically counter-productive, as many have argued (see Hall 2005). We must grasp the interconnectedness of reason and emotion. At bottom, political passions always have *reasons*, even if they are not always immediately accessible to us; there is some goal or object that is valued. Thus, political passion, even if it may be partly anchored in the unconscious, is not blind, it involves some sense of the good, something worth striving for, and often also involves some notion as to how to achieve it (even if the goals and methods can always be contested). Reasons, in turn, incorporate emotions; in the same way that a passion for something suggests there is a reason for valuing it, a reason for choosing it implies at least some emotionality for the choice. Likewise, even undesirable behaviour such as violence and aggression are never exclusively the result of 'pure' passion – there always reasons as well (even if they are normatively unsustainable ones).

Yet, in analytically opening the door to emotions in understanding political engagement, we of course also allow a set of problems to enter that we cannot ignore. There is an understandable fear among democracy theorists of 'the irrational' – history is replete with dreadful examples. Fear, anger, denial, hate, revenge, and so on are emotional valences that can spur engagement and lead to destructive political behaviour.

The lack of full self-transparency is of course the fundamental premise of psychoanalysis and its view of the unconscious. There are several versions of the unconscious but the Freudian model, with its various revisions and offshoots, has incontestably become the dominant one (even if there is much dispute among the various schools). That there can be opaque regions within our psyche tends to subvert the ideal of self-mastery and -control, which of course rank high in the rational worldview. However, our understanding and our analyses become richer to the extent that we acknowledge the at times difficult dynamics between reason and emotion. We need not be trained psychoanalysts in order to find evidence of this interplay; my view is that a simple, common-sense view of an active unconscious is sufficient. Ultimately politics – and subjectivity itself – straddles the rational-emotional distinction, without safety nets, and participation is predicated in part on the tensions between them.

Affect: Collective Configurations

The vocabulary of emotions and feelings is slippery and problematic, as Frosh (2011), a psychologist well-versed in social theory, underscores. Yet the significance of affect can be understood if we think of participation as shaped by something more powerful than just ideas inside the heads of individuals, namely shared social experience. Thus, affect brings in the collective side of emotionality, and derives from the work of several specific authors, as Papcharissi (2014) describes. One source that she emphasizes is Raymond Williams and his notion of 'structures of feeling'. For Williams, structures of feeling give expression to prevailing cultural currents and moods of a given historical moment; they are implicit and inchoate, yet can still impact on people's political horizons. Their political character can of course vary greatly; they can unfortunately even manifest unsavoury sentiments (as I take up in regard to populism below).

Another conceptual link to affect can be found in the classic book by Negt and Kluge, *Public Sphere and Experience* (in English 1993), which they wrote as a critical reply to Habermas' famous book on the public sphere. For Negt and Kluge, the public sphere should be grounded in and give expression

to the collective horizons of people's lived experiences (rather than just formal deliberation). This is a premise that would define this space in ways more amenable for those at the lower societal echelons. And this is precisely the point of departure for many progressive activists, who, based on their experiences, generate and participate in online alternative public spheres to confront hegemonic power relations. Affect, in sum, can be seen as dynamic collective emotionality that connects with people's shared social experiences. Affect animates engagement and helps motivates participation. To connect experience and affect to empirical reality of course requires analysis of social contexts – and the communicative milieu that people find themselves in is a major feature of this social context, an observation that now ushers us over to the media.

The Ambivalence of the Online Environment

Online Affect, Sociality, Friendship

Social media platforms are intricately interlaced in our everyday lives, and are used for an array of purposes. Our experiences range from the mundane administrative to the intimately personal, to the social, the commercial, to various forms of pleasure and excitement; games and the thrill of erotic encounters may well take us into the realm of the ecstatic. Our online lived realities are criss-crossed with affect, as Highfield (2016) demonstrates. Not least, from the standpoint of participation, social networking and the emotional dimension of social bonds can play a central role. The links between the personal and the social on the one hand, and the political on the other hand, are more easily facilitated. Also, people's skills in using these platforms have become quite developed (though there are of course patterns of social variability) and can thus help the generation and maintenance of online public spheres.

Further, the very communicative capacity of social media keeps open the possibility for the political to emerge in talk (of whatever form). With our schematic view of the political as a discursively emergent reality, access to and interaction with media obviously become not only helpful but also often necessary for participation: people become communicatively linked to political ideas and sentiments, as well as to each other. Access to social media per se usually does not turn people into engaged citizens; yet, to the extent that the political can discursively arise, the internet and social media take on an important public sphere function of discussion, not least on Facebook. And with regard to real-time coordination of political activities, the brief format of Twitter has become invaluable, as research has underscored (Gerbaudo 2012). Social media, in short, are an invaluable civic resource for engagement and participation.

However this positive view becomes cloudy as we explore various features of the online environment. One theme that has emerged in the more traditional psychologically-oriented literature (that nonetheless has relevance for the public sphere) is where the locus of control lies: with the technology or with the users. We find an analytic tension in the literature, which echoes many of the debates from previous decades, especially concerning the 'effects of television'. Some authors emphasize the powerful impact that digital media have on how we live, think, interact with others, and how we experience the world and ourselves – and that this impact is quite problematic. Aiken (2015), who describes herself as a 'cyberpsychologist', detects attributes in digital media that foster dependence, even what she calls 'compulsion' and 'addiction'. She cites research showing that six of ten respondents in one survey said they 'they slept with their mobile phone turned on under their pillow—or on a nightstand next to the bed', and that '(m)ore than half described feeling "uncomfortable" when they forget their mobile phone at home...'. (Aiken 2017: p.61-62).

Turkle (2011) argues that our instant digital connections all too often lead to emotional loneliness; we believe we can attain genuine close relations without the having to deal with their demands and responsibilities. More speculative, popular philosophical laments about the internet are widespread; Harris (2014) regrets the 'end of absence' and the 'loss of lack' that follows from it – that is, that we

are rarely left to our own devices to think, meditate, and reflect, without the assistance of the digital media in some way. He articulates the concern that many have about 'using vs. losing' some of our most fundamental human capacities. While the evidence is inconclusive, it is too early to merely dismiss such disquieting thoughts about our civilization.

On a somewhat more concrete level, the ideal of friendship is also a cause for concern among some researchers, who see its evolution online as problematic. Previously, friends were largely a personal, private matter. On social media, they become in a sense public, and serve as 'a public' for our manifestations of our identity. Thus, when people put on their Facebook page that they have been taking their kids to a lot of activities, when they post the greetings they sent to their mom on Mother's Day, something happens. On the one hand, that they do these private things is splendid. That they post such acts on Facebook turns the acts into public performances, a part of the digital presentation of self; an act that will hopefully elicit 'likes'.

Bakardieva (2015) has traced the evolution of online sociality; she sees a process of technical rationalization of 'friendship' – sociality becomes an object of computation and takes on increasingly standardized and trivialized forms and gestures. This has now culminated with the rise of socialbots, i.e. robotized online functions that masquerade as 'friends' online – you are invited to 'friend' somebody – but often that invitation derives not from the person but from the algorithmic conclusion the platform has arrived at. How do such developments impact on friendship – and affect – in the digital era?

Counterpoints to such pessimistic views can be found in the work of authors such as Baym (2015), who underscore the power of the users to shape the media affordances for their own purposes. She highlights the freedom gained, especially for our social relations. Obviously hardly anyone today makes a one-sided deterministic argument, it is more of a question of which tendencies they see as dominant. Yet there is enough evidence to suggest that social media generally, and their contribution to affect specifically, are not without their dilemmas. These perspectives may seem a bit remote from concerns about the public sphere and participation, but we should keep in mind that political involvement is predicated on social relations, identity, and subjective empowerment. Understanding how these are evolving in online environments will inform our analysis of the potential for digital media to facilitate democratic participation and serve a vital infrastructure for public spheres.

Privatized Public Spheres, Expressive Participation

To engage politically via the internet is to enter into a communicative environment that is structured by a small number of very large corporate actors such as Google, Microsoft, Facebook and YouTube. This political economy (Franklin 2013; Fuchs 2014; van Dijck 2013) renders the net thoroughly commercial to the core (with only wikis and a few other cooperative endeavours being the exception). This basic reality of the internet and its social media platforms does not preclude civic uses, but from the standpoint of the user, even if our intentions are civic or political, we are still addressed by and embedded in dominant online consumerist discourses. These discourses offer us subject positions mostly as consumers, rarely as citizens. There is an almost infinite accessible universe of consumption, entertainment, gaming, sports, hobbies, and erotic pleasures. There is nothing intrinsically negative about any of these realms on their own, but in the context of public sphere – and the eternal competition for attention – politics remains a marginal and subordinate domain of use on the internet.

Further, online political participation can quite readily become a privatized habitus with a consumerist stance (Papacharissi 2010; Dahlgren 2013). The often very loose or non-existent bonds with other active citizens can engender a cosy comfort zone, characterized by 'slacktivism' and 'clicktivism'. Engaging with the political becomes implicitly a free-choice option among other leisure pursuits. Such engagement can be quite pleasurable – and may seductively blind us to the sustained (rational) 'work' required for serious political participation. Recalling the parameters of participation

mentioned above, the individual mode thus take precedence over collective one, and the horizon of engagement with society *via* the media risks becoming undercut by engagement *in* the media. Certainly social media platforms and other technologies are necessary for political participation in today's world, but if participation becomes reduced to merely a private screen activity, much is lost in terms of the experience of solidarity.

Others have made this argument very explicitly. Effler (2010) cites several authors to make the point that live interactive political participation – including rituals – is emotionally energizing and can generate and strengthen collective identity. The 'weak bonds' of networks are an integral part of participatory politics, but stronger ones are also necessary for effective political activity. Gladwell (2010) also observes that Facebook does not generate the kind of strong bonds required to social movements. The experience of dealing with other citizens face-to-face in meetings, sharing the work of organizing and mobilizing, laughing together, consoling each other – all such experience strengthens the bonds between activists and generates something essential for efficacious political agency, namely solidarity. The world of IRL – 'in real life' – remains an essential arena and source of affect.

From the standpoint of the parameters of participation mentioned earlier, we could say that the danger here lies in that online participation, while rendered easy to accomplish, may well have reduced outcome. Moreover, the social and cultural frames of such settings, i.e. the norms and codes of interaction on various platforms, may inhibit the emergence of the political. The identity that one wants to put across to ones 'friends', and the congruent affect required, may not mesh with what is required for political engagement (Storsul 2014). Culturally coded contexts can well inhibit political talk, as Eliasoph (1998) has demonstrated.

Political affect in itself is thus no guarantee of political efficacy. In fact, it is generally easier to express one's affect than to follow it through via action. In regard to participation there is a heuristic dichotomy that emerged within traditional political science in studying the motivation of voters (see, for example, Brennan and Lomasky 1984) which has relevance for the discussion at hand: it has to do with 'instrumental' and 'expressive' forms. With instrumental politics, citizens are involved with actual political struggles and their outcomes, while with expressive politics, the benefit is seen as residing in the act of voicing one's views. That is, there is no anticipation or demand that the act will have consequences beyond the satisfaction of it affords the citizen; it 'feels good', it 'gets something off one's chest', and so on. This is noted all the more in the growing uncivil and even baleful character of online political expression: anger and hate account for much of the affect. Expressive motivation can of course well be important for the long-term instrumental goals by building collective identities, mobilizing opinion around issues, and so forth (or in anti-democratic ways, generate fear and intimidation) yet the distinction remains of heuristic value.

In the age of net-mediated participation, expression is most often easier to enact than effective, instrumental interventions into the political realm. In simple terms, it's easier to express something than to actually get something done, which connects us with the parameter of participation having to do with the degree of difficulty. Much of the literature on public spheres, politics, and the internet ignores this distinction, with the result that expressive participation often takes on a position of significance equal to that of the instrumental forms, downplaying concern with the actual efficacy. One exception is Marichal (2013), who examined 250 politically oriented Facebook groups and found that very few of them encouraged any further action in any way. These posts certainly manifested engagement and constituted forms of participation but were almost all in the expressive mode. If the steps required for instrumental participation are systematically avoided, the confrontation with power relations is undercut, again actualizing the risks of online participation becoming a cozy privatized experience.

Flowing with the Social Media Timeline

There are some attributes of the net environment that are hardly commented upon anymore; they have become taken for granted as aspects of its beneficial affordances. Gilroy-Ware (2017) depicts some of these salient qualities that define and shape much of our experience on social media. He construes this as the flow of an affective 'timeline', the largely chronological, linear array of the different sites, tweets, posts, feeds that each of us passes through during our online activities. This timeline includes the *familiar sources* that we each use in our daily navigation, which provides a sense security and control; the *abundance* of materials available, which is seemingly infinite and provides sustained interest and pleasure; the *mixture* of different items that comprise the timeline – the blend of images, sounds, genres, hybrids, music, text – that we attend to and distinguish largely via emotional regulation; and the *novelty* on offer, that provides ceaseless unpredictability and excitement of the ever-new. I would also add *speed* as an essential quality: the actual velocity of visual-audio-textual movement on the net is one of its definitive qualities shaping online experience. The present becomes implicitly devalued as our emotional energy becomes set for anticipation of whatever might come next.

The abundance of content on the net is, from the practical horizons of any user, seemingly infinite. Even if we try to limit our attention to that which may be relevant for involvement with the public sphere (and thus discount most consumption, entertainment, popular culture, hobbies, etc.), one still is confronted with a dizzying array of material. There are the many variants of journalism, political actors of all kinds, parties, corporations and other vested interests, but also massive amounts from other citizens, both as individuals and civic groups on websites and social media who offer information, commentary, opinion, debates, gossip, nonsense, misinformation, the insightful, the deceptive, the playful, the poetic, and much, much more, all mixed together, scrambling the traditional boundaries between journalism and non-journalism, between the political and the non-political.

Of course we all have our own areas of interest, networks and sites that we follow, and thereby wall off most of what is 'out there' as not relevant. We develop personal strategies for navigating the daily tsunami of information, the 'infoglut' as Andrejevic (2013) calls it. Yet, as he argues, even as we zero in on just those topics and perspectives that interest us and adhere to the groupings whose world views we share, we are often still confronted by this vast output with all its conflicting discursive vectors. Doubt can therefore set in, as I discuss in the next section.

Novelty and speed are key themes of (late) modern culture that a number of writers have addressed, including and Harvey (1991) and Virilio (2002). Finding and extracting relevant information that one can trust can be difficult in a fast-moving informational environment, yet still more challenging is to develop 'knowledge'. This takes time and effort, both of which become easily marginalized in the high velocity milieu of social media. Decision-making requires reflection, which in turn demands time (Carr 2014 pursues these themes in depth). Positive affect becomes linked to speed and to keeping up with the new, risking deflection of the demands of rational involvement.

Abundance and speed increase the competition for attention, and as media environments becomes denser, the odds of getting and holding attention to any message generally decreases. Pettman (2016) argues that it becomes almost meaningless to talk about distraction when attention becomes so fragmented: we move to a situation characterized by serial micro-involvement. This, as Couldry (2014) proposes, in turn suggests that people are less likely to engage for longer periods with any given political issue, let alone long range policy horizons.

Political attention becomes more event-oriented, the participation parameter of the time frame becomes short. He notes that even the most rigorous analyses of how digital networks facilitate political participation, e.g. Bennett and Segerberg (2013), do not show the web supporting long-term engagement that can result in major political transformations. The results have been at best intensive short-term protest, of which the Occupy movement of 2011 is a leading example.

From a different angle, other changes have grown over the past decade that also transform social media as participatory spaces. Discussion and debate in some sectors has become less civil, more aggressive, not least when the topics take on the character of 'culture wars' and the clash over values (Nagel 2017). While there is much humour and satire, playful mischief and pranks, we see increasing hate speech towards groups, and harassment of individuals, especially sexual abuse of women, and even death threats, that serve to silence citizens, journalists, public figures, and office holders. This has made the net at times not only an unpleasant but also a dangerous place, which can silence voices in the public sphere Phillips and Milner 2017). This malevolent development adds intimidation to the discursive obstacles one can encounter, and for most citizens, mobilizes fear and precaution at the expense of the affect nourishing participation.

I have argued here that the internet and social media more specifically offer many opportunities for democratic participation, but that we need to be alert as to how attributes of the digital environment can impede such participation, not least in the kinds of affect it implicitly promotes. I will round off the discussion by situating these observations in the context of a particular challenge facing democracy today, namely populism.

Over the Brink: Populism and Excess Affect

The dilemmas facing democracy are many and profound. In several newer democracies we see drifts towards illiberalism (Hungary, Poland), authoritarianism (Russia), and even dictatorship (Turkey). Across the board, neoliberal capitalism continues to shifts real power away from citizens and democratic institutions and puts it in the hands of politically unaccountable corporate actors thereby eroding democracy (Brown 2015) and its institutions and culture (McGuigan 2016; Phelan 2014). Moreover, observers have note in Western democracies the declines in civic participation in political processes over the past quarter century. There are unfortunately some understandable reasons for this: many citizens feel the system is unresponsive, that private wealth buys public policies, that the political class is, if not corrupt, at least indifferent to citizen voices (among a large literature, see for example, Hay 2007). This has eroded political parties as centres for political engagement and participation, as many observers have noted (Mair 2013). Yet these negative developments do not go unchallenged, as illustrated by a number of major movements in recent years, including Occupy and anti-austerity activism (Castells 2012). However, in the last decade, Western democracies have been experiencing a response of another kind, mainly from the right wing: populism.

Problematic Populism

Populism is as slippery concept, though it seems that the definitions are beginning to stabilize (for a classic treatment, see Cardovan 1981; more recent contributions include Müller 2016; Mudde and Kalhausser 2017; Wodak 2013; for a link to media research, see Alavares and Dahlgren, 2016). Most commonly, 'the people' are discursively constructed as a virtuous unity, confronted by evil and/or incompetent elites and undesirable and/or threatening 'others', including, variously, racial and religious minorities, intellectuals, journalists, and government. The status of large corporations remains often ambiguous. The affective appeal is for 'the people' (of course a category that excludes selected groups) to take back what is being lost. Calls for enhanced participation of citizens can readily at times advocate bypassing constitutional procedures in the name of 'government by the people'. In the US, the Trump presidential campaign, his presidency, and his supporters offer an elaborate example.

These are highly problematic developments since they derive from genuine shortcomings within liberal democracy itself – i.e. its unfulfilled promises. 'Populist practice emerge out of the failure of existing social and political institutions to confine and regulate political subjects into a relatively stable social order' (Panizza, 2005:9). Various groups feel excluded, socially, politically, culturally; they

sense a lack of recognition and feel resentment. Right-wing populism today can range ideologically from almost mainstream centre-right to the extremes of xenophobia, militant nationalism, and racism and proto-fascism. (Neo-Nazis at present are too marginal for populist appeal). Politicians' refusal to listen and their inability to bring about change, turns engaged citizens into enraged ones; affect is often intense.

Indeed, anger and often, at bottom, fear, are the fuel of populism. Increasingly, in the contemporary media landscape, groups can hover in their own counter-public spheres, 'echo chambers' walled off from divergent views and cultivate their group discourses, not having to engage in reasoned argument (Sunstein, 2017). Many populist groups and parties in the West have carried this to the extreme. In these discursive enclaves, they can affectively create a sense of purpose and collective identity. The often extensive resources available, organizational efforts, and strong leadership can contribute to long-term participation.

In these enclaves it is not just emotionality about political views that is mobilized; increasingly, alternative versions of reality begin to take hold. Shared society-wide knowledge about the world begins to unravel; we enter the era of 'post-truth' (which the Oxford English Dictionary chose as its word of the year for 2016). The assault is in part on mainstream journalism – already a weakened institution in the production of knowledge, with growing uncertainties about its position and role (see, for example Alexander et al, 2016). Charges of 'fake news', together with slanted accounts, disinformation, and so on have become part of the mix. The assault continues also on science, on universities, the courts, and 'experts' generally (e.g. in climate change denial). In some many cases clinging to theological discourses as a counterpoint to empirical evidence. Opinion takes on a position on par with fact-based knowledge.

What is significant here is not just the disregard of the importance ascertaining truth, but also the role of affect in this epistemological context. Fernández-Armesto (2010) suggests that historically there are four basic methods or procedures, that we use in ascertaining what is true: what we feel, what we are told, what we are able to figure out, and what we empirically observe. All four co-exist in various relationships at any point in history. Today, in the viral world of online information, the first option – that which we feel – is clearly on the rise. Truth becomes reconfigured as an inner subjective reality, an affective leap, and thus becomes the foundation for validity claims about reality. Rational argument becomes all the more an incommensurable as a mode of discourse.

This is of course an extreme rendering, but it captures a strong current trend. Coupled with weak sense of efficacy, it is easy for citizens' prevailing assumptions to be psychologically stronger than their critical reasoning. Affect can lead people to find short-cuts to deal with the massive amounts of information that confronts them at great speed. Cognitive dissonance is replaced with cognitive comfort, via emotion. Moreover, the gravitational pull of group identity reduces societal insecurity and promotes affective group bonds to reinforce such pathway to knowledge. In the long run this becomes debilitating for the individual, it fosters cognitive closure of groups, and ultimately damages the critical role of public spheres.

Much of the focus on populism justifiably accentuates its playing to the emotions of citizens and the success it can have in mobilizing them. However, we should keep in mind, as I noted above, that all politics (including the most traditional party politics), require a dimension of individual emotion and collective affect to motivate participation. Indeed, all democratic politics, I would contend, must to some degree be 'popular' in the sense that they attract support though affective involvement. The popular can potentially tip over into populism, though the criteria have varied across time and place. Thus, we may at times have difficulty in drawing the line – though 'hard core' populism usually has the strong 'us vs. them' ingredients including scapegoating. Mainstream political speech and journalism may avoid the societal polarization of genuine populism, yet they can still slip into post-rational modes of discourses, promoting opinion over factual analysis, especially in the more tabloid

genres. 'Infotainment' has been with us a long time. The fruitful balance between reason and emotion is precarious; it is easily undone.

Ultimately, as democratic citizens, we are must struggle not only for those causes and issues in which we believe – and invest with affect – but also for the character of democracy itself. At present it seems to be in need of much support.

Bibliographic references

Aiken, Mary (2017) The Cyber Effect New York: Random House.

Alexander, Jeffery, Elizabeth Breese and Maria Luengo, eds (2016) *The Crisis of Journalism Reconsidered: From Technology to Culture*. Basingstoke: Palgrave.

Alvares, Claudia and Peter Dahlgren (forthcoming 2016) 'Populism, extremism, and media: Mapping an uncertain terrain'. *European Journal of Communication.*

Andrejevic, Mark (2013), *Infoglut: How Too Much Information is Changing the Way we Think and Know*, Abingdon: Routledge.

Bakaedjieva, Maria (2015) 'Rationalizing sociality: an unfinished script for socialbots'. *The Information Society: An International Journal*, 31:244–256, DOI: 10.1080/01972243.2015.1020197

Baym, Nancy K. (2015) *Personal Connections in the Digital Age 2nd ed.* Cambridge: PIlity Press.

Bennett, W. Lance and Segerberg, Alexandra (2013), *The Logic of Connective Action: Digital Media and the Personalization of Contentious Politics*, New York: Cambridge University Press.

Brennan, Geoffrey and Loren Lomasky (1984) *Democracy and Decision*. Cambridge: Cambridge Univiversity Press.

Brown, Wendy (2015) *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Cambridge, MA and London: MIT Press.

Canovan, Margaret (1981) *Populism*. London: Junction.

Carpentier, Nico (2011) *Media and Participation: A Site of Ideological-Democratic Struggle*. Bristol: Intellect Publishers.

Carr, Nicholas (2014) *The Glass Cage: How Our Computers are Changing Us*. New York: Norton.

Castells, Manuel (2012), *Networks of outrage and hope: Social movements in the Internet age*, Cambridge: Polity Press.

Coleman, Stephen (2014) *How Voters Feel.* Cambridge: Cambridge University Press.

Communication Theory (2013) Special issue: Conceptualizing Mediatization. Vol 23(3).

Crouch, Colin (2011) *The Strange Non-Death of Neoliberalism*. Cambridge: Polity Press.

Couldry, Nick (2014) 'The myth of "us": digital networks, political change and the production of collectivity'. *Information, Communication & Society* 18(6) 235-249.

Couldry, Nick and Andreas Hepp (2016) *The Mediated Construction of Reality*. Cambridge: Polity Press.

Couldry, Nick, Sonia Livingstone and Tim Markham (2010) *Media Consumption and Public Engagement : Beyond the Presumption of Attentio*n. Basingstoke: Intellect.

Crary, Jonathan (2013) *24/7 Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.

Dahlberg, Lincoln (2014) 'The Habermasian public sphere and exclusion: an engagement with poststructuralist-influenced critics'. *Communication Theory* 24 (1) 21-41.

Dahlgren, Peter (2013) *The Political Web: Participation, Media, and Alternative Democracy.* Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Dahlgren, Peter (2009) *Media and Political Engagement: Citizens, Communication, and Democracy.* New York: Cambridge University Press.

Effler, Erika Summers (2010), *Laughing Saints and Righteous Heroes: Emotional Rhythms in Social Movement Groups*, Chicago: University of Chicago Press.

Eliasoph, Nina (1998) *Avoiding Politics: How Americans Produce Apathy in Everyday Life.* Cambridge: Cambridge University Press.

Elliott, Anthony (2008) *Concepts of the Self, 2nd ed.* Cambridge: Polity Press.

Fenton, Natalie (2016) *Digital, Political, Radical.* Cambridge: Polity Press.

Fernández-Armesto, Filipe (2010) *Truth: A History and Guide for the Perplexed.* London: Black Swan.

Franklin, M.I. (2013) *Digital Dilemmas: Power, Resistance, and the Internet.* Oxford: Oxford University Press.

Frosh, Stephen (2011) *Feelings.* Abingdon: Routledge.

Fuchs, Christian (2014), *Social Media: An Introduction*, London: Sage.

Gerbaudo, Paolo (2012), *Tweets and the Streets: Social Media and Contemporary Activism*, London: Verso.

Gilroy-Ware, Marcus (2017) *Filling the Void: Emotion, Capitalism, and Social Media.* London: Repeater Books.

Gladwell, Malcolm (2010) "Small change: Why the revolution will not be tweeted," *New Yorker* (4 October), at http://www.newyorker.com/reporting/2010/10/04/101004fa_fact_gladwell, accessed 27 February 2015.

Gregg, Melissa and Seigworth, Gregory J. (eds.) (2010), The Affect Theory Reader, North Carolina: Duke University Press.

Habermas, Jürgen (1989) *Structural Transformation of the Public Sphere.* Cambridge: Polity Press.

Hall, Cheryl (2005) *The Trouble with Passion: Political Theory Beyond the Reign of Reason.* New York: Routledge.

Harris, Michael (2014) *The End of Absence: Reclaiming What We've Lost in a World of Constant Connection.* New York: CURRENT/Penguin.

Harvey, David (1991) *The Condition of Post-Modernity.* Oxford: Blackwell.

Hay, Colin (2007) *Why We Hate Politics.* Cambridge: Polity Press.

Hepp, Andreas (2013) *Cultures of Mediatization.* Cambridge: Polity.

Hjarvard, Stig (2013) *The Mediatization of Culture and Society.* London: Routledge.

Lundby, Knut, ed. (2014) *Mediatization of Communication: Handbooks of Communication Science, vol. 21.* Berlin: De Gruter Mouton.

Lunt, Peter and Sonia Livingstone (2016) 'Is mediatization the new paradigm for our field?' *Media. Culture & Society* vol 38(3) 462-470.

Mair, Peter (2013) *Ruling the Void: The Hollowing of Western Democracy.* London: Verso.

Margetts, Helen, Peter John, Scott Hale and Taha Yasseri (2016) *Political Turbulence: How Social Media Shape Collective Action.* Princeton: Princeton University Press.

Marichal, Jose (2013) 'Political Facebook groups: Micro-activism and the digital front stage'. *First Monday* vol 18 no. 12, http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/4653/3800, retrieved 22 January 2017

Massumi, Brian (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.

McGuigan, Jim (2016) *Neoliberal Culture*. Basingstoke:Palgrave.

Mouffe, Chantal (2013) *Agonistics: Thinking the World Politically*, London: Verso.

Mudde, Cas and Cristóbal Rovira Kalhausser (2017) *Populism: A Short Introduction*. Oxford: Oford University Press.

Müller, Jan-Werner (2016) *What is Populism?* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Nagle, Angela (2017) *Kill All Normies*. London: Zero Books.

Negt, Oskar and Alexander Kluge (1993) *The Public Sphere and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Panizza, Francisco (2005) 'Introduction'. In F. Panizza, ed. *Populism and the Mirror of Democracy*.

Papacharissi, Zizi (2010) *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*, Cambridge: Polity Press.

Papacharissi, Zizi (2014) *Affective Publics: Sentiment and the New Political*, New York: Oxford University Press.

Papacharissi, Zizi (2015) 'Towards new journalism(s): affective news, hybridity, and liminal spaces. *Journalism Studies* 16(1) 27-40.

Pettman, Dominic (2016) *Infinite Distraction: Paying Attention to Social Media*. Cambridge: Polity.

Pew Research Center (2004-2017) *State of the News Media.* Annual Reports, http://www.pewresearch.org/topics/state-of-the-news-media/ Accessed 20 September 2017.

Phelan, Sean (2014) *Neoliberalism, Media and the Political*. Basingstoke:Palgrave.

Phillips, Whitney and Ryan M. Milner (2017) *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity, and Antagonism Online*. Cambridge: Polity Press.

Storsul, Tanja (2014) 'Deliberation or self-presentation? Young people, politics and social media'. *Nordicom Review* 35 (2) 17-28.

Sunstein, Cass (2017) *#Republic: Divided Democracy in the Age of Social Media*. Princeton: Princeton University Press.

Turkle, Sherry (2011) *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.

Turner, Graeme (2002) *British Cultural Studies*. London: Routledge.

van Dijck, José (2013) *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press.

Virilio, Paul (2000) *The Information Bomb*. London: Verso.

Wodak, Ruth, Majid KhosraviNik and Birgitte Mral, eds (2013) *Right-Wing Populism in Europe: Politics and Discourse*. London: Bloomsbury.

Žižek, Slavoj (2011) *Living in the End of Times*. London: Verso.

L'Internet[1] en Chine, entre Etat et opinion publique[2]

The Internet in China, between state and public opinion

Internet en China, entre el estado y la opinión pública

Internet in Cina, tra stato e opinione pubblica

Article inédit, mis en ligne le 14 juin 2018.
Traduit de l'italien par Bernard Miège

Giuseppe Richeri

Giuseppe Richeri est professeur émérite à l'Université de la Suisse Italienne à Lugano (Facolta di scienze della communicazione) où il a enseigné à partir de 1996 et a dirigé l'Instituto Media e Giornalismo. Socio-économiste, il s'est particulièrement intéressé à l'économie des médias et de l'information, et a noué des relations de travail et de coopération avec des nombreuses universités étrangères et des institutions internationales. Il coopère régulièrement avec la Communication University of China *de Beijing où il est actuellement Ph D supervisor ; cette université réputée qui accueille près de 15 000 étudiants peut être considérée comme la plus importante du pays. giuseppe.richeri@usi.ch*

Plan de l'article

Introduction
L'Etat et l'Internet
Société civile et opinion publique
Contrôler, censurer, orienter
Comment gérer l'opinion publique en ligne ?
Les difficultés des entreprises étrangères en Chine
Le rôle stratégique de l'Internet à l'ère Xi Jinping
Conclusions
Notes
Références bibliographiques

Résumé

En une vingtaine d'années, la rapide modernisation de la Chine a impliqué tous les secteurs de la société et de l'économie. L'adoption toujours plus large des moyens numériques de traitement, de transmission et d'accès aux informations a concerné à la fois les activités de travail et celles du temps libre. Début 2018 en Chine, plus de 772 millions de personnes utilisent l'Internet, surtout via un accès mobile (*smartphone*), et la pénétration de l'Internet dans le pays dépasse les 55%. Jusqu'à présent cette croissance est très déséquilibrée entre zones urbaines et zones rurales, et entre régions administratives.

Trois aspects nous semblent d'un intérêt particulier : ce qu'a fait l'Etat chinois pour favoriser la diffusion de l'Internet ; l'exploitation des potentialités du Web pour soutenir la formation d'une opinion publique ; les méthodes des institutions publiques pour contrôler, censurer et influencer les usages politiques et sociaux d'Internet.

Mots clés

Internet, Chine, institutions publiques, opinion publique.

Abstract

In twenty years, the rapid modernization of China has involved all sectors of society and economy. The increasing adoption of digital means of processing, transmission and access to information has concerned both work activities and those of free time. In early 2018, the number of Chinese people using the Internet exceeds 772 million, mainly via mobile access (smartphone), and Internet penetration in the country exceeds 55.8%. So far it has been a very unbalanced growth between urban and rural areas, and between administrative regions.

Three aspects seem of particular interest: what has the Chinese State done to promote the spread of the Internet; exploiting the potential of the web to support the formation of a public opinion; the instruments of public institutions to control, censor and influence the political and social uses of the Internet.

Keywords

Internet, China, public institutions, public opinion.

Resumen

En veinte años, la rápida modernización de China ha involucrado a todos los sectores de la sociedad y la economía. La adopción cada vez más generalizada de medios digitales de procesamiento, transmisión y acceso a la información ha afectado tanto a las actividades laborales como a las del tiempo libre. A principios de 2018, más de 772 millones de personas en China usan Internet, especialmente a través del acceso móvil (*smartphone*), y la penetración de Internet en el país supera el 55,8%. Hasta ahora ha sido un crecimiento muy desequilibrado entre las zonas urbanas y rurales, y entre las regiones administrativas.

Tres aspectos nos parecen de particular interés: ¿qué ha hecho el Estado chino para promover la difusión de Internet? explotando el potencial de la web para apoyar la formación de una opinión pública; los instrumentos de las instituciones públicas para controlar, censurar e influir en los usos políticos y sociales de Internet.

Palabras clave

Internet, China, instituciones públicas, opinión pública.

Introduction

La rapide modernisation de la Chine au cours des deux dernières décennies a impliqué tous les secteurs de la société et de l'économie. En particulier, le domaine des techniques numériques, conjointement à celui de l'industrie militaire (de laquelle nous ne nous préoccupons pas ici) a enregistré les transformations les plus rapides et les plus profondes amenant le pays à certains records sur la scène mondiale. L'adoption toujours plus répandue des moyens numériques de traitement, de transmission et d'accès aux informations a concerné à la fois les activités de travail et celles du temps libre. Cela a renforcé la poussée de la société et de l'économie chinoises vers des modèles plus proches de ceux des pays occidentaux, même si de grandes différences subsistent surtout sur le terrain politique et à propos du rôle de l'Etat dans l'économie. Il suffit de quelques données relatives à l'Internet pour prendre la mesure de ce qui s'est passé dans un des secteurs porteurs de l'innovation numérique. Au début de 2018, le nombre de personnes qui utilisent l'Internet en Chine dépasse 772 millions, dont 97,5% ont un accès mobile (surtout via un *smartphone*), et la pénétration de l'Internet dans le pays dépasse ainsi le taux de 55,8%. En outre le commerce en ligne et les paiements via un *smartphone* sont au premier rang du classement mondial. Il s'agit d'un changement de dimensions imprévisible si l'on songe que dix années auparavant (soit au début de 2007) le nombre de personnes avec un accès à l'Internet était de 137 millions et le taux de pénétration était de 10,5%. Dans le cours de l'année 2017, s'est poursuivie une forte tendance à la hausse qui a encore de larges marges de progression dans les prochaines années. Jusqu'à présent toutefois il s'est agi d'une croissance très déséquilibrée si on regarde le fossé entre zones urbaines et zones rurales, et entre régions administratives. Au début de 2017, la pénétration d'Internet dans les zones urbaines était de 69% et celle des zones rurales 33% ; dans la région métropolitaine de Pékin, le taux de pénétration était quasiment de 80% alors que dans le Yunan il se montait à environ 40% (selon des informations du *China Internet Network Information Center,* rattaché au Ministère chinois de l'Industrie de l'Information).

La rapidité du phénomène a provoqué de nombreux conflits à l'intérieur des institutions publiques de façon à participer à la gestion et au contrôle du secteur. Les structures responsables ont connu de nombreux changements et les mises à jour des règlements se sont poursuivies plus récemment, mais ici même il serait malaisé d'en suivre de près les vicissitudes. Les trois aspects qui en revanche nous semblent d'un intérêt particulier concernent :

- Ce qu'a fait l'Etat chinois pour favoriser la diffusion de l'Internet ;
- Ce en quoi la société chinoise a exploité les potentialités du web pour soutenir la formation d'une opinion publique ;
- Avec quels instruments les institutions publiques, au niveau national et local, ont cherché à contrôler, censurer et influencer les usages politiques et sociaux d'Internet, considéré comme nocif pour l'Etat, le Parti Communiste au pouvoir et le peuple.

L'Etat et l'Internet

Il est utile de garder à l'esprit les premiers pas de l'Internet, qui selon l'histoire « officielle » ont débuté dans la seconde moitié des années quatre- vingt. En 1986, le *Beijing Computer Application Technology Research Institut* en collaboration avec l'Université de Karlsruhe en Allemagne donne le coup d'envoi du *Chinese Academic Network* (G. Richeri, 2010), qui une année après établit la première connexion d'un poste électronique générant un message, estimé comme le grand début, et dans lequel on déclare : *« A travers la Grande Muraille, nous pouvons atteindre n'importe quel coin du monde. »* Mais c'est dans la décennie suivante qu'Internet atteint son plein fonctionnement, également grâce aux investissements découlant d'un prêt de la Banque Mondiale. Naissent alors quelques réseaux à l'initiative de diverses composantes gouvernementales (Ministère des PP.TT ;

Ministère de l'Education ; Ministère de l'Industrie Electronique). Leur propriété revient à l'Etat, et les entreprises ou les individus peuvent seulement louer des lignes de transmission. A la fin de 1998, en Chine, il y a 2 millions d'utilisateurs d'Internet. Le gouvernement et le Parti Communiste au pouvoir soutiennent fortement son développement parce qu'ils attribuent aux techniques et en particulier à celles de l'information et de la communication une fonction d'entraînement de la croissance économique et plus généralement de la modernisation du pays. En ces années les quatre secteurs stratégiques dans lesquelles la politique était majoritairement engagée, étaient l'agriculture, l'industrie, la défense nationale et la science et la technologie, mais le Chef de l'Etat d'alors, également secrétaire général du Parti Communiste, Jiang Zeming (1993-2003), eut l'occasion d'affirmer : *« Aucune des modernisations n'aurait été possible sans l'informatisation. »* En 1997 fut approuvé le « Projet d'informatisation » du pays et furent définis les objectifs à atteindre avant 2000. A cette occasion le gouvernement central reconnut officiellement l'importance économique de l'Internet et le développement des réseaux devint une priorité de la politique économique nationale. Il s'en suivit d'importants investissements dans les infrastructures correspondantes bien que l'on connaissait le risque d'instabilité que cela comporterait. Jusque-là, la circulation des informations était gérée au sein des médias de masse soumis au contrôle politique, national et local. Fournir aux citoyens l'accès et l'échange d'informations « sensibles » produites dans le pays et à l'extérieur en dehors d'un tel contrôle était un risque sans précédent. En réalité la mesure de ce risque n'était alors pas prévisible mais elle se révéla par la suite tellement évidente que le gouvernement chercha de différentes façons à réguler l'usage de l'Internet de façon à se protéger.

Société civile et opinion publique

Pour évaluer les dimensions du problème il suffit de se reporter aux résultats d'une étude réalisée à l'Académie chinoise des sciences sociales, un des plus importants centres de recherche du pays, sur la croissance des conflits sociaux. Entre 1993 et 2005 le nombre annuel de conflits enregistrés (grèves, contestations de masse, affrontements avec les forces de l'ordre) a été décuplé, passant ainsi de 8700 à 87000. L'étude affirme que le rôle de l'Internet dans cette croissance a été déterminant : la rapidité et l'interactivité des communications par les réseaux permettaient une information élargie sur les problèmes, carences, ou défaillances d'importance sociale, et encourageaient les personnes à participer à des mobilisations qui de cette manière pouvaient atteindre une dimension de masse et s'étendre à une vaste zone géographique.

En substance nous pouvons dire que l'une des caractéristiques intéressantes de l'Internet en Chine provient de ce que son développement a été favorisé directement par les politiques publiques compte tenu de son impact économique potentiel mais son impact social a été au début sous-évalué. En fait l'Internet a offert un appui et a favorisé la coagulation d'une opinion publique qui en Chine s'est trouvée en pleine effervescence, parallèlement au renforcement progressif de la société civile. Le processus réformateur engagé par Deng Xiaoping après la mort de Mao, s'est étendu dans le courant des années 80' avec des alternances, il a eu une période de crise à la suite des événements de la Place Tienanmen en 1989 et repris avec une forte accélération dans les premières années de la décennie 90'. Dans le cours de ces années les réformes entraînent des changements sensibles dans l'économie et la société ainsi qu'une ouverture à l'intérieur du pays non seulement sur le plan économique mais aussi sur les plans culturels et sociaux. L'amélioration des conditions économiques et des services publics (éducation, santé, transports, télécommunications) se reflète positivement sur la qualité de la vie d'une part croissante de la population et favorise la formation d'une société civile plus consciente et autonome. L'expansion des différentes modalités de communication offertes par l'Internet favorise de ce fait les échanges d'informations à l'intérieur et à l'extérieur du pays et devient un soutien important pour la modernisation du pays. L'un des signes de ces changements est par exemple le rôle nouveau que les syndicats sont en mesure de jouer pour la défense des travailleurs

avec des résultats qui portent surtout sur les conditions de vie dans les usines et le niveau des salaires. De tels résultats concernent aussi le niveau institutionnel, et en particulier le Ministère des Ressources Humaines et de la Sécurité Sociale, qui en 2008 adopta les normes qui régulèrent pour la première fois les contrats de travail. Ensuite, en 2001, c'est l'entrée de la Chine dans l'Organisation Mondiale du Commerce qui accéléra l'ouverture internationale du pays et eut une influence, même si ce fut lentement, sur le marché des médias (Richeri, 2012).

En résumé le processus réformateur a amélioré les conditions de vie des chinois et a renforcé la société civile qui est toujours plus en mesure de prendre ses distances, si nécessaire, avec le pouvoir politique et les institutions publiques au niveau national et local. Se forme ainsi une opinion publique plus vaste et plus étendue qui n'a pas de débouchés dans les médias officiels contrôlés par l'Etat et le Parti qui le guide, et l'Internet devient ainsi le moyen le plus facilement accessible pour exprimer des critiques, des plaintes et des revendications et autres formes de contestation du pouvoir politique et administratif. Le gouvernement et le Parti Communiste chinois, au niveau national et local, doivent tenir compte de ce qui se passe sur la web, de ce qui exprime l'opinion publique en ligne, et doivent donner des réponses qui ne sont peuvent être seulement répressives.

Les cas dans lesquels les plaintes et contestations via Internet (sur des blogs et autres formes de réseaux sociaux), qui ont comme objet des comportements illégaux, des agressions ou des dissimulations et autres de la part d'administrations publiques ou de structures du Parti, se multiplient, et il y a une ample littérature qui en décrit les contenus, les dimensions participatives, les effets comme les réactions des responsables (Negro, 2017). Beaucoup de protestations et de plaintes ont été circonscrites à une dimension communicative impliquant même dans certains cas des millions de personnes, dans d'autres cas de la mobilisation en réseau on est passé à l'organisation de manifestations de rue pas toujours pacifiques qui font partie de celles signalées dans la recherche de l'Académie chinoise des Sciences Sociales, déjà citée. On doit observer toutefois qu'en réseau il s'agit rarement de critiques portant sur l'organisation institutionnelle du Pays, ainsi qu'au leadership politique, mais presque toujours les critiques ciblent des faits et des comportements spécifiques. Les causes peuvent être variées comme par exemple des comportements illégaux et impunis d'autorités politiques et de leurs protégés, de brutalités de la police contre des citoyens innocents, d'expropriations arbitraires de terrains et de logements, de cas de corruption de la part d'officiels publics ou de dirigeants du parti, de dissimulation d'informations de la part des institutions sur de graves incidents de masse (épidémies, aliments frelatés, incidents ferroviaires, tremblements de terre, etc.). Le phénomène est devenu tellement significatif et problématique que le gouvernement chinois a dû élaborer des stratégies d'intervention pour éviter que l'avancée de l'Internet devienne un élément de désordre social et politique, et puisse mettre en crise les équilibres qui ont jusqu'à présent garanti le développement « harmonieux » du pays sous le contrôle d'un régime autoritaire.

Contrôler, censurer, orienter

Les méthodes et outils adoptées par le gouvernement chinois sont de types variés, et elles ont été mises au point et rénovées jusqu'aujourd'hui. De façon synthétique nous pouvons mettre en évidence trois modalités d'intervention. La première et la plus autoritaire est la censure qui concerne les arguments politiquement « sensibles », régulièrement filtrés et bloqués au travers de logiciels appropriés et qui ont comme conséquence grave la fermeture des sites web « coupables », la dénonciation et dans des cas extrêmes l'emprisonnement des auteurs des informations ou des messages incriminés. Les termes à ne pas utiliser sont par exemple « démocratie », « dictature », « droits humains », ou des noms qui concernent des personnes, des évènements, ou des lieux qui ne sont pas les bienvenus comme « Tienanmen », « Dalaï Lama », des discussions dur l'indépendance du Tibet ou du Xinjiang. Sont aussi des objets de censure les contenus sexuels et pornographiques, violents, vulgaires, contre les minorités ethniques, ou des contenus liés aux jeux de hasard. Voire tous

les contenus qui sont considérés comme sensibles pour la sécurité de l'Etat. Une des étapes fondamentales dans cette direction a été la règle qui impose aux utilisateurs de l'Internet de s'enregistrer avec leur nom réel de façon à pouvoir être retrouvés facilement en cas de communications « illégales ». A la censure s'est rajoutée une autre forme de « protection » des citoyens qui les empêche d'accéder à des sites web ou d'utiliser des moteurs de recherche ou des réseaux sociaux-numériques extérieurs au pays. Nombre de ces mesures n'ont pas obtenu les résultats les résultats attendus : par exemple en Chine il est facile de trouver un logiciel illégal qui permet de contourner le bouclier doré (*great firewall*) pour accéder à des sites web étrangers. Dans d'autres cas les utilisateurs du web remplacent les paroles prohibées par d'autres termes conventionnels qui ne sont pas bloqués automatiquement par les logiciels appropriés parce que non prévus.

La seconde modalité, promue dans une série de documents et de directives, rappelle les autorités publiques à la nécessité de porter attention aux besoins et aux critiques des citoyens exprimés via Internet, et, dans le même temps, de gérer l'opinion publique de façon à garantir que l'ordre public ne soit pas perturbé et que la suprématie du Part Communiste Chinois ne soit pas mise en discussion (D.K. Herold, 2016).

Dans le *China Youth Daily*, influent quotidien édité par le Parti Communiste, un article de 2009 propose dix recommandations aux autorités locales sur la façon de gérer la communication en ligne. L'article conseille de traiter les utilisateurs du web comme des groupes de pression plus intéressés à la communication qu'à l'action, et suggère que le meilleur moyen de se comporter est de communiquer avec eux, vite, souvent et de manière honnête. Les administrations locales sont encouragées à rétablir en ligne les faits (mais non les causes), peu importe ce qui s'est passé, et de diriger l'opinion publique au travers d'intermédiaires, en sorte de la guider au lieu d'être guidées dans leurs interactions avec les utilisateurs des réseaux.

Cette modalité de gestion de la communication en ligne se divise en trois types différents : a) les problèmes doivent être définis comme sociaux et non comme des problèmes politiques ; b) tous les problèmes doivent être présentés comme des problèmes locaux et non comme des problèmes nationaux ; c) le gouvernement central doit toujours apparaître comme très attentif aux protestations des citoyens. Le résultat final souhaité est une large confiance populaire dans un gouvernement central bienveillant qui agit rapidement pour aider les citoyens chaque fois qu'on remarque des problèmes qui émergent au niveau local.

Le contenu de ces indications sera complété et officialisé en 2010 par le gouvernement central avec la publication d'un livre blanc sur le futur de l'Internet en Chine. Une bonne partie du document porte sur l'échange d'informations entre les utilisateurs de l'Internet et leur droit d'employer de telles informations pour exercer un contrôle sur l'activité gouvernementale. Le gouvernement à son tour doit examiner les causes des problèmes dénoncés en ligne, puis doit intervenir rapidement et enfin il est tenu d'informer la population sur les résultats obtenus.

En réalité ce qui ressort des différents documents c'est que le gouvernement central désigne l'Internet comme l'instrument le plus ouvert et le plus direct que les citoyens ont pour dénoncer et contester les défaillances, les limitations et les erreurs des administrations et des politiciens locaux, et ainsi permettre au gouvernement central et aux organes centraux du Parti d'intervenir pour punir les responsables et pour résoudre les problèmes. L'objectif est donc de préserver la crédibilité et la stabilité du gouvernement central qui ne doit jamais être remis en question, et d'ouvrir la porte aux critiques en déchargeant les responsabilités sur le plan local.

La troisième modalité qui clarifie les limites de cette grande ouverture à l'Internet comme instrument de participation et de contrôle des bas échelons du pouvoir politique est celle de la formation de l'ainsi nommée « armée des 50 centimes ».

Comment gérer l'opinion publique en ligne ?

Les institutions publiques et les organes du Parti Communiste ont dû se confronter, comme on l'a dit, avec les défis venant d'une opinion publique qui a trouvé avec l'Internet un champ où s'exprimer, se rendre visible et exercer des critiques, des plaintes et des pressions dans les confrontations avec les centres du pouvoir public. Mais dans le même temps, l'Internet a offert à ceux-ci les instruments pour influencer à leur tour l'opinion publique en ligne. L'incitation à aller dans cette voie vient de ce que les moyens et les formes traditionnels de propagande employés par le pouvoir politique en Chine, comme on l'a dit, ont fait toujours plus la démonstration de leur inefficacité. Même si leur abandon est considéré comme prématuré, sont désormais disponibles diverses recherches qui mettent en évidence combien les citoyens se fient peu ou pas du tout à la propagande politique (X.Chen and T.Shi, 2001). La propagande en lignes, sous les formes traditionnelles, n'améliore pas la situation, et même en ce cas, des recherches montrent que l'Etat n'est pas en mesure de contrôler les comportements en ligne d'une partie croissante de la société civile, politisée et critique. Si les médias officiels, instruments traditionnels de la propagande, ont perdu la confiance de la population, du moins de la partie la plus avertie, l'Internet peut offrir à l'Etat de nouvelles formes de promotion de son action, abandonnant le concept de propagande pour adopter celui plus modernisé de « relations avec la population ». L'engagement de l'Etat dans le développement de ses propres relations publiques via l'Internet comprend différentes activités, notamment celles d'individualiser les thèmes et les débats sur lesquels l'opinion publique est elle-même engagée en ligne, de les analyser et ensuite d'élaborer les arguments adaptés à utiliser pour s'insérer dans la discussion afin de la guider dans une direction favorable au gouvernement. L'introduction de « commentateurs »via l'Internet, auquel est confié cette tâche, représente un nouveau front sur lequel l'Etat a pris l'initiative, avec l'objectif d'influencer, diriger et déterminer les orientations qui prévalent dans les débats en ligne dans le sens d'attitudes positives ou du moins non conflictuelles dans les confrontations avec le gouvernement.

La première fois qu'on parla officiellement de commentateurs via l'Internet dans un document public remonte à 2004. Dans celui-ci on ne trouve aucune information sur leur activité et on déclare que leur rémunération est en moyenne de 600 yuans (autour de 88 dollars) auquel est ajouté 50 centimes de yuan, d'où le surnom d' « armée des 50 centimes », pour chaque message produit et inséré dans quelques-uns des blogs les plus suivis (R. Han, 2015). Dans la même année un organe central du Parti Communiste organisa un cours de formation pour 127 commentateurs en ligne. Ce nombre a cru régulièrement et aujourd'hui on parle de centaines de milliers de personnes associées à plein temps ou à temps partiel à cette activité. Dans les administrations publiques ou dans l'appareil du Parti Communiste il y a des travailleurs employés spécifiquement à l'activité de promotion ou de propagande ou qui, bien que chargés d'autres tâches, se consacrent partiellement à cette activité. Mais normalement ce groupe de personnes exerce l'activité de commentateur sans dissimuler leur propre appartenance. Le phénomène le plus intéressant est représenté par le grand nombre de personnes qui l'exercent de façon anonyme, et dans ce cas on a affaire en grande partie à des étudiants, adhérents au Parti Communiste, ou à d'autres types de personnes sélectionnés qui de cette façon arrondissent les ressources disponibles ou leur propre salaire.

Les premiers pas dans cette direction n'ont pas été faits à la suite d'une décision centrale, consécutivement à des décisions autonomes des agences publiques de niveaux variés dans différents secteurs, et c'est seulement par la suite que les organes centraux de l'Etat et du Parti ont décidé de promouvoir sur un mode organisé cette activité. Maintenant on rencontre des structures variées de l'administration publique, au niveau national et local, qui enrôlent et coordonnent les commentateurs en ligne, et leur donnent les orientations à suivre dans leurs comportements. En bref les critères de choix sont au nombre de quatre :

a) avoir une attitude résolue dans le débat politique et adhérer au leadership du part, à ses principes fondamentaux comme à sa ligne politique ;

b) être doté d'une formation théorique et de compétences de bon niveau dans la pratique de la langue et de l'écrit ;

c) être familier avec le dispositif des écoles du parti et avoir des compétences techniques dans l'usage des ordinateurs et des logiciels correspondants ;

d) accepter dans l'activité de commentateur la supervision et le guidage du Parti.

Le travail de commentateur n'est pas laissé à l'initiative des individus, à leur capacité d'interprétation ou à leur intuition, mais leurs choix sont décidés par les responsables politiques qui communiquent l'agenda, les thèmes à traiter et les argumentaires à utiliser par le moyen du téléphone, le courrier électronique ou directement au cours de réunions spécifiques, mais il est un usage croissant, c'est celui des plateformes à accès réservés, l'une des modalités actuelles, typiques de l'Internet. Les missions en résumé comportent diverses activités comme recueillir les opinions en ligne, les analyser et en rendre compte, attirer l'attention publique et guider l'opinion publique, en s'engageant dans les discussions sur les thèmes au centre des discussions, et à soutenir des thèses favorables au gouvernement national ou local et au Parti.

L'idée est que, vu le déclin des moyens traditionnels employés dans la propagande politique, les commentateurs en ligne peuvent assumer une fonction plus sophistiquée dans la préservation de la stabilité du régime et la confirmation de sa légitimité. A la différence de la propagande classique qui se base sur le contrôle du flux d'information, en utilisant essentiellement des techniques de persuasion moins transparente mais potentiellement plus efficaces. En se proposant comme une voie du bas et en communiquant comme n'importe quel utilisateur des blogs et des plateformes en ligne, ils peuvent accroitre la crédibilité des messages favorables au Gouvernement, aux institutions publiques et au Parti Communiste, qui éventuellement, dans bien des cas, trouveraient le consentement avec difficulté ou ne le trouveraient pas du tout.

Sur les résultats globaux de l' « armée des 50 centimes », on ne trouve évidemment pas d'évaluations officielles, mais les évaluations des observateurs sont variables et même ne font pas défaut celles qui considèrent que l'initiative comme un échec majeur. Outre l'armée des 50 centimes, dans la lutte contre l'usage de l'Internet excessivement critique ou directement hostile au pouvoir dominant, il n'y a pas seulement des employés qui perçoivent une compensation, mais on rencontre aussi des initiatives de citoyens volontaires qui exercent une activité gratuite (Y. Yang, 2017), normalement à la suite de la sollicitation du Parti et avec son aide, pour défendre en ligne des messages « nationalistes » favorables aux institutions publiques et au rôle comme à l'action du Parti. Parmi ceux-ci, on peut citer *« la ligue anti-rumeurs en ligne»,* née en 2011, qui se définit comme *« un groupe auto-organisé d'usagers enthousiastes du web, qui travaillent comme volontaires contre la dégradation générée par les rumeurs et qui combattent la faillite morale de l'éthique des blogs ».* Leur slogan est : *« Pour la défense de la vérité ».* Leur activité qui a eu très rapidement une grande visibilité, a suscité des points de vue distincts. D'une part, certains les accusent d'appuyer régulièrement les positions du gouvernement qui au contraire ne peuvent être considérées comme neutres. D'autre part, d'autres considèrent leur travail comme une façon positive de promouvoir une opinion publique plus compétente et capable d'intervenir de manière plus rationnelle, moins émotionnelle, et de stimuler une participation populaire mieux organisée.

Les difficultés des entreprises étrangères en Chine

A la fin de 2017, à Wuzhen, cité touristique de la Chine du Nord, appelée la « petite Venise », s'est tenue une Conférence mondiale d'Internet, saluée par un message du Président chinois Xi Jinping, lu aux délégués en ouverture des travaux.

Xi en cette occasion a confirmé devant le monde de l'Internet la doctrine de la cyber-souveraineté, à savoir l'idée que chaque Etat a le droit de gouverner l'Internet de la façon de la façon qu'il le veut, à l'intérieur de ses frontières. Le Président chinois a affirmé notamment que chaque Pays devrait respecter cette souveraineté, renforcer l'esprit de partenariat, sauvegarder la sécurité, participer au gouvernement de l'Internet et en partager les bénéfices. Pour la politique chinoise qui se rapporte à Internet ce n'est pas une nouveauté, en fait déjà dans les documents officiels du passé on mettait en lumière la ligne que la nouvelle direction chinoise entend renforcer. Dans un document de 2010, publié par l'Office d'Information du Gouvernement, on affirmait déjà :

« Construire, utiliser et bien administrer l'Internet est une activité qui vise la prospérité et le développement national ainsi que la sécurité de l'Etat, l'harmonie sociale, la souveraineté et la dignité de l'Etat, et les intérêts fondamentaux du peuple... Le Gouvernement chinois estime qu'Internet est une infrastructure importante pour le Pays, et sur le territoire national il doit donc être sous la juridiction chinoise, et ainsi la souveraineté de la Chine sera respectée et protégée. Les citoyens de la République Populaire de Cine et les étrangers, les personnes morales dotées de la personnalité juridique et les autres organisations sur le territoire chinois ont le droit et la liberté d'utiliser Internet ; dans le même temps ils doivent obéir aux lois et aux règlements de la Chine, et doivent protéger avec cohérence la sécurité de l'Internet. ». (Extrait du Livre Blanc « The Internet in China », The Information Office of the State Council of the People's Republic of China, 2010)

Les règles (lois et règlements) qui concernent l'Internet en Chine ont été définies et réélaborées plusieurs fois au cours des dernières années, mais c'est seulement en 2017 qu'elles ont été codifiées sous forme de loi, et ceci montre combien le thème de la souveraineté nationale sur l'Internet et celui de la sécurité dans le cyberespace occupent une position importante dans le programme du Gouvernement de l'ère Xi Jinping. Dans la loi sont indiqués les contenus qui ne peuvent circuler sur Internet et qui doivent être censurés au travers d'une série de mécanismes automatiques, mais aussi au travers de la collaboration directe des entreprises qui offrent des services via les réseaux. Ces dernières sont tenues à ne pas donner accès aux sites à qui ne respectent pas les règles et à les dénoncer aux autorités. La même chose se produit pour le courrier électronique : les messages qui contiennent des contenus considérés comme « dangereux » du point de vue politique, violents, ou pornographiques, ou d'un autre type sont bloqués automatiquement grâce à des applications logicielles spécifiques et les fournisseurs de services doivent indiquer l'identité des personnes qui les leur ont transmis. Pour ces raisons les grandes entreprises occidentales comme *Facebook*, *Twitter*, *Netflix* et toues celles qui n'acceptent pas les règles nationales ne peuvent entrer en Chine, et à leur place opèrent des entreprises chinoises comme Alibaba, Baidu, Tencen et autres qui offrent le même type de services, en accord avec les exigences de « sécurité » de l'Etat.

Un cas emblématique est celui de *Google* qui obtint l'autorisation du Gouvernement d'opérer en Chine en offrant dès 2006 une version en langue chinoise de ses services mais qui a été amené en 2010 à les fermer et à abandonner le terrain. Pour un temps variable, le service avait rencontré des problèmes techniques, était peu performant, subissait certaines interruptions et était beaucoup ralenti par le système de filtrage et de contrôle des contenus imposé par le Gouvernement chinois à tous les fournisseurs d'accès à Internet. Au cours des années suivantes, *Google* accepta sur indication gouvernementale de bloquer l'accès à un bon nombre de sites web parce qu'ils enfreignaient les règles sur les contenus mis en circulation sur les réseaux, de ceux qui étaient pornographiques, à ceux qui étaient violents jusqu'à ceux qui s'occupaient de sujets susceptibles de mettre en danger la sécurité publique. Il s'agissait d'une définition qui comprenanit des thèmes très variés et qui touchait les sites des activistes en faveur des droits humains comme ceux des groupes en faveur de la démocratie ou ceux des organisations qui représentent les droits du peuple thibétain ou ouïghour . En ces années, Baidu.com, le concurrent chinois de Google, commençait à croître rapidement. Selon le Gouvernement chinois les gestionnaires de services via Internet devaient exercer directement une série de contrôles, filtrages et enquêtes pour dénoncer aux organes de contrôle, les

sites, les informations et les messages qui font partie de ceux qui sont indésirables aux autorités de censure et doivent transmettre aux autorités l'identité des contrevenants. En 2009, Google, Microsoft et Yahoo signent un document officiel dans lequel ils déclarent accepter d'exercer des actions de censure seulement après avoir reçu une requête officielle frd entités de régulation de l'Internet. Par la suite, alors que Yahoo trouve un compromis avec les autorités chinoises, Google a été accusé en divesrses occasions de donner accès à des sites pornographiques et de ne pas respecter le droit d'auteur revendiqué par des écrivains connus. Dans le cours de 2010, la situation bascule. En mars Google annonce vouloir abandonner le pays avec ses services qui outre le moteur de recherche comprennent You Tube et Gmail, et cela après l'échec des pourparlers avec les autorités à propos de la possibilité de continuer son activité sans l'obligation de censurer. Toutes les requêtes sur Google.cn sont dans un premier temps détournées automatiquement vers son site de Hong Kong. Puis en juin Google décide d'abandonner ce détournement automatique, et les utilisateurs doivent choisir de se tourner volontairement vers les services de Google accessible sur le site de Hong Kong. Au moment de l'abandon, Google Contrôlait environ 36 du marché chinois et devait rivaliser avec un Baidu, le principal moteur de recherche national, toujours plus puissant. La question a donné lieu à de fortes réactions des Etats-Unis qui en réponse furent accusés d' « impérialisme informationnel ». Sur cette affaire intervint alors également *China Daily*, le plus important quotidien chinois de langue anglaise, qui dans un éditorial affirma : en se comportant de cette manière, Google risquait de perdre le marché de l'Internet le plus grand du monde avec 400 millions d'utilisateurs (2010). Puis il ajouta : *« Les citoyens du net chinois ne devaient pas attendre à ce que la question de Google fasse boule de neige dans un champ de mines politique et devienne un outil dans les mains d'intérêts étrangers pour attaquer la Chine sous le prétexte de la liberté de l'Internet. »*

Le rôle stratégique de l'Internet à l'ère Xi Jinping

Dans la nouvelle ère engagée sous le leadership de Xi Jinping, actuel Président de la République Populaire de Chine, on trouve avant tout deux idées qui guident la stratégie du Gouvernement, à propos de l'Internet.

La première est que l'Internet et toutes les activités économiques qui lui sont associées, représentent un vecteur fondamental pour la croissance économique et la modernisation du pays qui, selon les projets, doivent favoriser la transition d'une économie industrielle à une économie de services, et doit changer et doit changer le modèle de développement spécifique qui passerait d'une économie entraînée par les exportations à une économie entraînée par la demande interne.

La seconde est que l'Internet en Chine est devenu davantage un véhicule de rumeurs, de désinformation et de contre-vérités, que de partage des informations, et qu'il est donc nécessaire de définir de nouvelles règles, afin que la société chinoise utilise Internet de façon constructive et que cela aide à son développement « harmonieux ». On veut donc renforcer la sécurité du cyberespace, soit à l'intérieur du pays, soit vis-à-vis de l'extérieur, et ce afin d'éviter les dommages qui peuvent résulter d'un mauvais usage des plateformes numériques.

Le Gouvernement a ainsi adopté un plan décennal pour les techniques de l'information, avec des objectifs ambitieux et avec l'intention d'accroître la surveillance et le contrôle de l'Etat sur le cyberespace. Le plan élaboré conjointement avec le Comité Central du Parti, et rendu public en 2016 sous l'intitulé « Lignes stratégiques pour le développement national de la technologie de l'information », identifie une série d'objectifs très ambitieux qui devront permettre à la Chine de dépasser des leaders technologiques mondiaux comme les Etats-Unis et l'Allemagne. Dans le document est souligné le rôle stratégique de premier plan des techniques de l'information et on affirme que sans elles le procès de modernisation du pays s'arrêterait : *« le passage à une nouvelle phase du développement économique dépende de l'adoption de nouveaux processus sur le terrain des techniques de l'information. »* Les investissements prévus, qui pour les prochaines années

mobilisent 2,5 % du PIB, entre autres choses produiront une forte croissance des infrastructures. En 2020 on entend fournir l'accès à des réseaux à large bande (100 Mbits/sec) à plus de 350 millions d'habitants, en plus de ceux qui sont déjà desservis, dans les zones urbaines moyennes et grandes, et pour 2025 on prévoit la construction de réseaux de communication mobile techniquement avancés dans tout le pays.

A l'été 2017, l'Administration Chinoise du Cyberespace, autrement dit la haute autorité de régulation de l'Internet, a actualisé les règles relatives au secteur des plateformes numériques, accordant la priorité à une nouvelle (et plus déterminée) tentative d'imposer *l'enregistrement du nom réel*, qui entend contrôler de façon plus drastique l'identité de celui qui ne respecte pas les règles prévues pour la communication sur le web. Pour les utilisateurs qui ne déclarent pas leur identité, les plateformes numériques comme WeChat, Weibo ou Tencen ont la faculté de bloquer n'importe quel envoi de message. Sur ces plateformes ne peuvent apparaître des contenus qui sont prohibés par les règles nationales et les mêmes plateformes doivent enquêter sur chaque utilisateur dont elles estiment qu'il a utilisé des noms inexacts, et elles doivent conserver les dates de chaque utilisation pour faciliter le contrôle gouvernemental. Les règles à respecter dans les contenus véhiculés sur les plateformes numériques sont de différents types ; entre autres, ceux-ci ne doivent pas :

- être contraires aux principes de la constitution chinoise ;
- mettre en danger la sécurité nationale, révéler des secrets publics, menacer le pouvoir de l'Etat, ou porter préjudice à la réunification de la Chine ;
- nuire à l'honneur et aux intérêts nationaux ;
- inciter au mépris de la nation, ainsi qu'à la discrimination ethnique, et porter atteinte à l'unité du pays ;
- nuire à la politique de l'Etat en matière de religion ou promouvoir des cultes féodaux ou basés sur des superstitions ;
- répandre des rumeurs qui portent atteinte à l'ordre social ;
- diffuser des obscénités, de la pornographie, de la violence terroriste ou favoriser des actions criminelles.

Les régulateurs ont déclaré que ces interdictions sont devenues nécessaires pour faire face aux problèmes croissants de sécurité sur les réseaux et sont imposés par le respect des lois.

Conclusions

A l'égard de l'Internet, la Chine apparaît comme un Janus bifrons. Une face est celle qui regarde les effets économiques et industriels, alors que l'autre est celle qui regarde l'impact social. La première depuis des années continue à être souriante et satisfaite des résultats obtenus. La seconde est une face qui au contraire est apparue par intermittence perplexe sur les usages sociaux et la formation de l'opinion publique, également préoccupée de la perte de contrôle des flux d'information, et sévère dans la mise en œuvre des mesures de protection de la sécurité du cyberespace et du peuple chinois face à la « négativité » qui peut découler de l'Internet.

Le pouvoir politique et les institutions publiques ont cru depuis le début aux potentialités de l'Internet ; ils ont investi dans les réseaux et ont favorisé sa pénétration progressive dans le Pays. Les résultats ne se sont pas faits attendre, et autour d'Internet sont nées de multiples entreprises privées, petites et grandes, aussi bien dans les réseaux que les services, et aujourd'hui la Chine compte des entreprises comme Alibaba, Baidu, Lenovo, Hvawei, Net Ease, Tencen, WeChat, Weibo, Xianomi, qui sont leaders du secteur dans le pays, et dans certains cas sont au premiers rangs du classement mondial des entreprises liées à l'Internet et aux techniques numériques, effectuant des

investissements dans des domaines variés y compris à l'étranger, et toutes sont considérées comme des affaires d'une grande réussite.

Sur le plan social, les perplexités sont nées quand l'Internet s'est révélé comme un fort agrégateur de l'opinion publique et le lieu où s'exprime une partie de la société civile autonome, critique et dans certains cas, prête à contester le pouvoir. Les inquiétudes suivirent quand on s'est rendu compte que les contrôles, les filtrages et les censures ne réussissaient pas dans de nombreux cas à bloquer les contenus indésirables. A ce moment-là, sans abandonner les filtrages et les censures, on a cherché à trouver de nouvelles formes de gestion des critiques et des protestations véhiculées sur les réseaux numériques, de manière à préserver le « prestige » et l'hégémonie du Gouvernement et du pouvoir politique central, en développant des initiatives capables d'influer sur et d'orienter les discussions, et plus généralement l'opinion publique en réseau. Sur ce front les résultats obtenus ne semblent pas correspondre aux attentes, et l'Internet continue à être le terrain où l'opinion publique trouve un certain espace pour exprimer y compris des idées non conformes ou en opposition explicite avec celles du Gouvernement et du Parti au pouvoir.

Avec la nouvelle phase engagée à l'occasion du premier mandat de Xi Jinping à la tête du pays et consolidée récemment avec le second mandat décidé lors du 19ème Congrès du Parti Communiste Chinois, le Janus bifrons continue à regarder l'Internet. La face qui regarde le terrain économique et industriel est encore souriante et confiante dans le rôle que l'Internet exerce et exercera pour réaliser les stratégies de croissance économique dans les prochaines années. En revanche l'autre face est amenée à assumer une expression plus dure et plus déterminée, après que le Gouvernement eut décidé d'intervenir avec de nouvelles règles pour garantir la « sécurité du cyberespace » chinois et reprendre le contrôle sur les contenus transmis via Internet, en identifiant et punissant les contrevenants, par suite de l'enregistrement du nom réel des utilisateurs du web. Mais il s'agit de mesures prises récemment, à propos desquelles existent encore des incertitudes.

Notes

(1) Au début Internet désignait *stricto sensu* un protocole technique permettant de relier des réseaux de communication différents. Puis il en est venu à désigner les réseaux de communication numérique. Dans le langage courant cependant on est conduit à désigner sous ce nom, non seulement les réseaux, mais aussi le web, les sites, les logiciels de toutes natures, les plateformes voire plus généralement les contenus numérisés, industrialisésl ou pas, transcrits en numérque mais provenant d'autres types de productions: d'où ma proposition de désigner ce troisième sens que vise l'auteur sous l'appellation de **L'Internet** ou le système Internet (et donc de conserver Internet précisément pour les réseaux). (Note du traducteur)

(2) Pour m'avoir offert en plusieurs occasions leurs points de vue sur les thèmes traités dans cet article, je remercie Jan Fei de l'Académie Chinoise des Sciences Sociales (Beijing), Luo Quing de la Communication University of China (Beijing), Gianluigi Negro de la Università della Svizzera Italiana (Lugano), Zhan Zhang de l'US-China Institute, Annenberg School of Communication (Los Angeles). La responsabilité des opinions exprimées est exclusivement mienne.

Références bibliographiques

Chen X., Shi T. (2001), "Media Effects on Political Confidence and Trust in the PRC in the post-Tiananmen Period", in *East Asia: An International Quarterly*, V. 19, n.3.

Han R. (2015), "Manufacturing Consent in Cyberspace: China's Fifty Cent Army", *Journal of Current Chinese Affairs*, vol. 44, n.2, German Institute of global and Area Studies.

Herold D.K. (2016), "Whisper campaigns: market risk through online rumors on the Chinese Internet", *China Journal of Social Work*, vol.9, issue 2, Taylor & Francis, Online.

Yang Y. (2017), "China unleashes volunteer army of online trolls", in *Financial Time* 30/31 December, p.4

Negro G. b (2017), *Internet in China*, Palgrave Macmillan, London.

Richeri G. (2010), "Internet in Cina", in E. Lupano ed. *Media in Cina*, Franco Angeli Editore, Milano.

Richeri G. (2012). "I media e il WTO in Cina", in *Mondo Cinese*, n.1 51, Roma, Fondazione Italia-Cina.

Les plateformes de *crowdfunding* culturel : entre figures de l'artiste entrepreneur et entrepreneurs polymorphes

Cultural Crowdfunding Platforms: between Artist-entrepreneur figures and Polymorphous Entrepreneurs

Plataformas de crowdfunding *cultural: entre figuras de artistas emprendedores y emprendedores polimorfos*

Article inédit mis en ligne le 22 juin 2018.

Vincent Rouzé

Maître de conférences au département Culture et Communication de l'Université Paris8 à St Denis, membre du Cemti. Il a dirigé le projet de recherche ANR Collab (2015-2018) portant sur les plateformes de crowdsourcing *et de* crowdfunding. *Ses travaux portent sur les pratiques musicales et artistiques en regard des technologies numériques et sur l'évolution de leurs modalités de valorisation et de diffusion.*

Jacob Matthews

Docteur en SIC, professeur à l'Université Paris 8 et membre du Cemti, Jacob Matthews est par ailleurs contributeur à l'observatoire des mutations des industries culturelles (OMIC). Ses travaux s'inscrivent au croisement de la théorie critique et de l'économie politique des industries de la culture et de la communication.

Plan de l'article

Introduction
Le financement participatif culturel : des discours promotionnels
Des dispositifs d'intermédiation
La foule, ou le travail invisibilisé
Organisation et optimisation du travail
- Au sein des plateformes
- Auprès des porteurs de projet
- Auprès de la « communauté »
- Auprès de l' « écosystème » professionnel

Former, éduquer, agiter
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

Le financement participatif (*crowdfunding*) de produits et services culturels connaît une très forte expansion depuis une dizaine d'années. Nos recherches, notamment menées dans le cadre d'un programme de ANR portant spécifiquement sur ce phénomène, ont permis d'interroger conjointement les usages de porteurs de projets et contributeurs individuels, et les stratégies industrielles de plateformes. À partir de la notion de « l'artiste en travailleur », nous analysons les injonctions à la collaboration et les polyvalences exigées des porteurs de projet (organisation, logistique, gestion budgétaire, communication et marketing). Cette figure de l'artiste participe d'une reconfiguration plus générale du travail, emblématique de qualités requises dans le capitalisme contemporain. Parallèlement, nous questionnons la position des gestionnaires de plateformes

d'intermédiation comme entrepreneurs polymorphes, au carrefour d'acteurs et de logiques parfois contradictoires que ces acteurs ont pour mission de synthétiser afin de coordonner la production (et l'extraction) de valeur.

Mots clés

Crowdfunding, financement participatif, plateforme, *digital labour,* web collaboratif, intermédiation numérique.

Abstract

The crowdfunding of cultural products and services has grown considerably over the past ten years. Our research, in particular conducted within the framework of an ANR program specifically related to this phenomenon, made it possible to jointly examine the uses of project promoters and individual contributors, and the industrial strategies of platforms. Starting from the notion of "the artist as a worker", we analyze the injunctions to collaboration and the versatility required of project leaders (organization, logistics, budget management, communication and marketing). This figure of the artist participates in a more general reconfiguration of work, emblematic of qualities required in contemporary capitalism. At the same time, we question the position of managers of intermediation platforms as polymorphous entrepreneurs, at the crossroads of actors and sometimes contradictory logics that these actors have for mission to synthesize in order to coordinate the production (and extraction) of value.

Keywords

Crowdfunding, platform, digital labor, collaborative web, digital intermediation.

Resumen

El *crowdfunding* de productos y servicios culturales ha crecido considerablemente en los últimos diez años. Nuestra investigación, en particular, llevado a cabo en el marco de un programa de ANR abordar específicamente este fenómeno, permitió examinar conjuntamente los usos de los titulares de proyectos y colaboradores individuales, y las estrategias de plataformas industriales. Desde el concepto de "artista trabajador", se analiza la colaboración de los mandatos y los líderes del proyecto polivalencia necesaria (organización, logística, gestión presupuestaria, de comunicación y de marketing). Esta figura del artista participa en una reconfiguración del trabajo más general, emblemática de las cualidades requeridas en el capitalismo contemporáneo. Mientras tanto, ponemos en duda la posición de intermediación gestores de plataformas como empresarios polimórficos en el cruce de los actores a veces en conflicto y lógico que estos actores son responsables de la síntesis de coordinar la producción (y extracción) de valor.

Palabras clave

Crowdfunding, plataforma, trabajo digital, web colaborativa, intermediación digital.

Introduction

Avec la prolifération de technologies de communication numérique, les rapports au travail, à la culture, aux savoirs semblent s'être considérablement modifiés. L'« ubérisation » par exemple, néologisme dérivé de la plateforme web Uber, est devenue l'étiquette signifiante de la mutation vers une économie dite « collaborative » marquée par le dépassement du salariat. De même, nombre de plateformes invitent aujourd'hui à la valorisation de la « créativité » individuelle remodelant ainsi les frontières inhérentes à la détermination de l'artiste et de la création.

En nous appuyant sur les résultats de deux programmes de recherche (Collab, programme dirigé par Vincent Rouzé et financé par l'ANR (https://projetcollab.wordpress.com/) et Fondations, discours et limites de l'économie collaborative, programme financé par les universités de Paris 8 et de Leicester (2015-17) sous la direction d'Athina Karatzogianni et Jacob Matthews), nous proposons dans cet article d'interroger l'impact de ces plateformes de financement participatif sur le travail, son organisation et sa gestion par projets (Jaillet-Roman, 2002). Comme l'ont montré Huws (2014), Fuchs (2014), Scholz (2013), Casilli & Cardon (2015) ou encore Simonet (2015), les activités encadrées par les plateformes numériques relèvent du *digital labour* et participent de nouvelles formes d'organisation et d'exploitation du travail (Dujarier, 2014), y compris sous des formes de travail « gratuit » (Terranova, 2013) et potentiellement constitutives d'un « cybertariat » (Huws, 2003). Aborder ces plateformes sous cet angle vise à enrichir la littérature actuelle majoritairement centrée sur les modalités de fonctionnement supposément inédites de ces plateformes (Divard, 2013 ; Boyer et al., 2016), sur leurs capacités à proposer des outils de « libération » et de « partage de la valeur » (Lemoine, 2014) dans une visée d'innovation technologique et socio-économique (Kuppuswamy, Bayus, 2011) et de diversification culturelle (Fohr, 2016) ou encore sur l'étude des gratifications et des motivations des participants (Brabham, 2009 ; Céré, Roth, Petavy, 2015). Nous nous plaçons dans une posture critique visant à étudier ces plateformes, les acteurs et les discours qui les accompagnent au-delà de leur effectivité fonctionnaliste. Pour ce faire, nous adoptons une posture « holistique dynamique » qui *« à la différence de l'holisme structuraliste, ne se limite pas à expliquer la manière dont les comportements individuels et collectifs sont déterminés par les structures et les institutions [mais doit] prendre en compte le degré d'autonomie relative des sujets par rapport aux structures et aux institutions qu'ils habitent et donc, leur capacité d'agir sur elles et de les prendre comme objets du changement »* (Vercellone, 2008 : 7).

Cette perspective nous amène à considérer le phénomène du financement participatif à l'aune des contraintes et des opportunités qu'il génère aussi bien pour les activités productives d'un artiste en « porteur de projet » – déclinaison de la figure de « l'artiste en travailleur » que propose Menger (2002) – que pour celles qui caractérisent les autres acteurs mis en relation, et en particulier les tâches de gestionnaires de plateformes. L'hypothèse est qu'ils apparaissent comme des « entrepreneurs polymorphes ». Leurs activités, au carrefour d'acteurs et de logiques multiples et souvent contradictoires, consistent fondamentalement à tenter de synthétiser celles-ci afin d'optimiser la valorisation dont ils sont éminemment tributaires. Cette hypothèse rejoint la proposition de Marine Jouan qui, dans la lignée des travaux de Bergeron et *al.* (2013), mobilise la notion d' « entrepreneur-frontière » ; celui-ci se caractérise par sa position « à la frontière de plusieurs univers en tension » et sa stratégie de recomposition d'un *« nouvel univers dont il serait le centre »* (Jouan, 2017 : 335).

Pour tenter de répondre à cette hypothèse, nous nous appuyons sur les enquêtes de terrain menées auprès de nombreux acteurs de ces plateformes en Europe mais également dans plusieurs pays de l'Afrique subsaharienne et d'Amérique latine. Combinant les données qualitatives recueillies dans le cadre des deux programmes de recherche, le corpus s'appuie sur une quarantaine d'entretiens. Nous nous basons également sur des analyses quantitatives à partir de données recueillies via trois

questionnaires réalisés sur un échantillon représentatif de 1081 personnes âgées de 18 à 66 ans. Ce questionnaire a été auto-administré en ligne (méthode CAWI), auprès d'internautes de l'Access-Panel de la société « Made in Surveys » (certifié Esomar), via sa *business unit* « Creatests », du vendredi 4 août 2017 au vendredi 29 septembre 2017. Pour plus de détails (méthodologie), voir le site dédié Collab, https://projetcollab.wordpress.com/2018/02/05/enquete-sur-les-usages-du-crowdsourcing-et-du-crowdfunding/. Il s'agissait ainsi de mieux saisir les pratiques en cours à la fois sur ou *via* les plateformes, en amont ou en aval de campagnes de financement spécifiques.

Cet article se décline en cinq parties. Au cours de la première, nous montrons qu'une partie significative des discours sur le financement participatif contribue à des formes de légitimation s'appuyant tantôt sur la filiation historique, tantôt sur le caractère supposément inédit, à grand renfort d'indicateurs quantitatifs. Dans la seconde, il est question de la notion de plateforme d'intermédiation, notamment parce qu'elle conditionne notre approche « holistique », attentive à la fois aux usages tactiques et stratégiques de ces dispositifs. Dans une troisième, nous analysons conjointement les modifications structurelles du travail de création et sur ces plateformes et les représentations qu'elles produisent. La quatrième partie analyse les formes d'organisation du travail qui se déploient au sein des plateformes, l'encadrement des activités des porteurs de projet et des membres de leurs « communautés ». Enfin, la cinquième et dernière partie développe l'hypothèse que les plateformes peuvent être appréhendées en tant qu'instruments de production idéologique ; nous analysons pour cela la « mission pédagogique » mise en avant par nombre de discours d'accompagnement.

Le financement participatif culturel : des discours promotionnels

Promu par de nombreux acteurs économiques, médiatiques, scientifiques mais aussi politiques, le financement participatif serait voué à s'étendre ou à devenir un maillon significatif de l'activité de nombreuses filières économiques. En témoignent l'important traitement médiatique dans la presse imprimée et en ligne (Benistant et Marty, 2016) ou encore la quantité d'ouvrages de vulgarisation aux noms évocateurs : *Le crowdfunding à la française* (Lefèvre, Popescu, 2015) ; *Le crowdfunding : les rouages du financement participatif* (Iizuka, 2015) ; *Le crowdfunding : mode d'emploi* (Hendrickx, 2015), *Crowdfunding : mener son projet* (Baudoire, 2016), etc. À en croire l'engouement de ces différents commentateurs, ce phénomène serait devenu « incontournable » pour le financement de la production culturelle, que ce soit à un niveau individuel, associatif, industriel ou institutionnel.

Ces discours s'appuient, en outre, sur l'augmentation régulière des performances économiques de ces plateformes. En Europe, sur 150 plateformes tous types de financement confondus, les sommes collectées s'élèveraient à près de 3 milliards d'euros en 2014, soit une augmentation de 146% par rapport à 2012 (Source : BPI, https://tousnosprojets.bpifrance.fr/Marche-du-crowdfunding/Actualites/Le-marche-europeen-du-crowdfunding-en-chiffres, consulté le 10/10/2017). Selon la BPI, 80% des sommes collectées proviennent de plateformes situées au Royaume Uni. Viennent ensuite la France, l'Allemagne, la Suède, les Pays Bas et enfin l'Espagne. Dans le monde, le financement participatif sous toutes ses formes serait passé de 2,6 milliards de dollars en 2012 à 34 milliards de dollars en 2015, inégalement répartis selon les continents, l'Amérique du Nord, l'Europe et l'Asie de l'Est concentrant la majorité de ces flux (selon le *Massolution Crowdfunding Industry Report*, 2015). Plus spécifiquement en France, l'association professionnelle Financement Participatif France affirme que les plateformes de dons auraient connu, entre 2015 et 2016, une croissance d'activité de 37% (de 50,1 à 68,6 millions d'euros récoltés), tandis que les plateformes de prêts progressaient de 46% (de 66,3 à 96,6 millions d'euros collectés) et les plateformes d'investissement, de 36% (50,3 à 68,6 millions d'euros) (Source http://financeparticipative.org/wp-content/uploads/2017/02/Barometre-CrowdFunding-2016.pdf, Consulté le 10/12/2017). Le

financement participatif est dès lors présenté comme une réponse « simple » et rapide face à la frilosité des institutions de prêts (sans parler des baisses des dotations publiques), mais aussi une solution rentable pour les investisseurs devant faire face au faible rendement des placements « souverains » (livret A, fonds euros de l'assurance vie, *etc.*).

Les chiffres avancés par les plateformes, supposés gages de transparence, doivent être cependant considérés avec prudence. Ils sont difficilement comparables entre eux, eu égard aux différents découpages temporels employés pour les produire, aux critères sélectionnés, aux dénominations utilisées ou encore aux spécificités des plateformes. Ils illustrent toutefois l'intérêt capitalistique de ces pratiques et apportent des indicateurs sur les filières culturelles qui y ont le plus recours. En nombre de projets déposés, les plateformes de dons à dimension culturelle sont les plus importantes. Néanmoins, comme le montrent les chiffres de la BPI établis entre 2013 et 2017, les montants totaux récoltés, de même que les sommes moyennes recueillies, sont nettement inférieurs à ceux des plateformes de prêts et d'investissements (aussi nommées « plateformes d'actions ») – écart qui s'explique en partie par le faible montant moyen demandé par les porteurs de projets, mais également par la durée des campagnes, plus longue sur les plateformes d'investissement.

Tableau 1 : évolution 2013-2017 (source BPI)

Plateformes de Dons (partenaires : Bulb in town, KissKissBankBank, Peoarti, Ulule, Commeon, Fosburit, J'adopte un projet, Kocoriko, Freelendease)

Nombre de projets	Montant collecté	Montant moyen	Délai moyen (jrs ouvrés)	Taux de succés
20105	94 M€	4 686 €	32	44%

Plateformes de Prets (partenaires : Hellomerci, Unilend, Lendosphere, Lendopolis, PretUp, Prexem Bolden, BlueBees, Lendix, Les entrepreteurs, WeShareBonds, Edukys)

Nombre de projets	Montant collecté	Montant moyen	Délai moyen (jrs ouvrés)	Taux de succés
1515	202 M€	133 131 €	15	18%

Plateformes d'Actions : (partenaires :Lumo, Smartangels, Wiseed, Happy Capital, My New Startup, Sowefund, Incit'financement, Raizers ,Enerfip, Proximea, Hoolders, Fundimmo, Booster, Health Investbook, Feedelios, Kiosk to invest)

Nombre de projets	Montant collecté	Montant moyen	Délai moyen (jrs ouvrés)	Taux de succés
327	134 M€	409 173 €	105	40%

L'enthousiasme médiatique et politique mérite également d'être tempéré, au regard de l'importance économique réelle du *crowdfunding*, notamment dans le champ culturel, en particulier, lorsqu'on se réfère aux revenus de ce secteur dans son ensemble (Picard, 2018) ou qu'on le compare aux montants cumulés des différents financements publics existants. Les chiffres donnés ici le sont à titre indicatif au regard de l'hétérogénéité des critères sélectionnés par les différents pays européens et des débats que suscite le chiffrement de la culture (Benhamou, Chantepie, 2016, p.8 à 18). On peut alors émettre l'hypothèse que les plateformes culturelles demeurent à certains égards un terrain d'expérimentation en vue de leur extension et de leur pérennisation dans d'autres secteurs économiques. L'enjeu serait ainsi de préparer idéologiquement cette propagation, d'en minimiser les risques en favorisant une participation optimale de prêteurs et d'investisseurs. C'est dans cette optique que de nombreuses banques créent ou s'associent aujourd'hui à des plateformes à d'autres fins que la simple gestion de transactions, s'engageant par exemple à participer en cas du succès d'une levée de fonds. Ainsi, La Banque Postale, longtemps partenaire de la plateforme KKBB (puis de ses *spin-offs* dans le financement par prêt et investissement) a finalement acquis cette entreprise en juin 2017. Contrairement aux discours médiatiques et académiques présentant le financement participatif comme de possibles alternatives, on voit poindre au contraire une intégration accrue de

ces plateformes au secteur financier. Ces dispositifs sont d'ailleurs présentés comme des outils complémentaires aux sources existantes de crédit, ce qui permet de rassurer les investisseurs potentiels. Pour le cas des institutions bancaires, voir aussi l'article de Stéphane Vromann « Les banques et les plateformes de financement participatif sont-elles compatibles ? », *les Echos*, 16/12/2016.

Des dispositifs d'intermédiation

Présentées à leurs débuts comme des alternatives, ces plateformes apparaissent donc aujourd'hui, tantôt comme faisant partie de filières industrielles existantes (parfois au croisement de plusieurs d'entre elles), tantôt comme positionnées « par-dessus » ces filières, dont elles captent une partie significative et croissante de valeur, grâce à des stratégies basées sur une *logique d'intermédiation numérique* (Miège, 2017, p.174). Appliquée aux dispositifs de *crowdfunding* et de *crowdsourcing* culturels, cela renvoie à deux caractéristiques essentielles. Premièrement, le terme désigne une activité basée sur la position d'intermédiaire en vue d'une transaction économique. Laurent Gille a mis en évidence, il y a plus de vingt ans, l'importance croissante de la fonction d'information et de prescription de ces acteurs, qui revient à « opacifier » les relations entre les différentes entités mises en lien ; ainsi la plateforme *« crée entre eux un lien, mais le configure au mieux de ses intérêts »* (Gille, 1997 : 2). Deuxièmement, comme Bernard Miège l'a souligné dès 2000, cette notion permet à la fois de rendre compte d'une complexification de processus de médiation classique des industries de la culture et de la communication, et de nuancer les visions enchantées d'une auto-médiation permettant aux créateurs de s'affranchir des *gate-keepers* industriels (Miège, 2000, p.101). À ce niveau, la notion désigne donc d'abord la capacité de plateformes à se positionner sur des marchés multi-versants, pour y combiner des stratégies d'acteurs disparates, aux forces et aux logiques variées, afin de stimuler la production et la création de valeur. Cet auteur a proposé la catégorie d'*intermédiacteurs* afin de désigner ces *« acteurs monopolistes de la distribution en ligne et des réseaux sociaux qui, grâce à la puissance économique et socio-culturelle qu'ils ont récemment acquise, en viennent à prendre part y compris à la production culturelle »* (Miège, 2017, p.128). La notion d'intermédiation désigne donc simultanément l'activité et la position de ces acteurs en tant que plateformes, c'est-à-dire lieux où les transactions se concluent, et où se concentrent des flux financiers à partir desquels ils captent des rentes (Nixon, 2014, p.18).

Pour rendre compte de ces logiques d'intermédiation et du travail qu'elles engagent implicitement ou explicitement sur et hors des plateformes de financements participatifs culturels, nous nous appuyons sur une approche transversale, attentive aux stratégies industrielles et aux tactiques (de Certeau, 1980) qui tantôt se croisent et se conjuguent, tantôt résonnent les unes avec les autres. Celles-ci se déploient entre différents acteurs que nous proposons de catégoriser comme suit :

- gestionnaires de plateformes (travailleurs internes, indépendants et sous-traitants) ;
- porteurs de projets (socio-économiquement fort disparates) ;
- donateurs, *backers*, les « communautés » (diverses, volatiles ou constituées) ;
- marques, sponsors ou annonceurs (de filières industrielles très diverses) ;
- entreprises partenaires commerciales (de filières industrielles diverses : culture et communication, mais aussi *fintech*, *data-mining*, solutions informatiques et logistiques, biens et services de consommation courante) ;
- pouvoirs publics (ou parapublics) locaux, nationaux, supra-nationaux ;
- collectifs associatifs, caritatifs, alternatifs, ONG, *etc.*

Dans cet article nous insistons davantage sur les « apports » des trois premières catégories, puisqu'une des principales hypothèses que nous interrogeons concerne les modifications structurelles du travail que ces plateformes engageraient.

La foule, ou le travail invisibilisé

Les activités humaines se déroulant sur et autour de ces plateformes s'inscrivent évidemment au sein de rapports marchands et n'échappent pas à la transformation de la force de travail en marchandise, qui constitue l'une des caractéristiques fondamentales du capitalisme. Toutefois, dans le cas de productions culturelles financées *via* des plateformes de *crowdfunding,* cette transformation ne s'effectue pas sous l'égide du salariat – ce qui est déjà depuis longtemps le cas dans le champ culturel et médiatique (où le salariat est l'exception et non la règle). Ces dispositifs consolident donc des formes d'organisation du travail préexistantes, et les étendent à des producteurs qui en étaient jusque là partiellement épargnés, soit grâce à l'intervention publique, soit parce que certaines pratiques « amateurs » résistaient encore partiellement à la marchandisation et à l'industrialisation. De plus, reconnaissons que les dispositifs d'intermédiation existaient dans le champ culturel bien avant l'émergence de plateformes de *crowdfunding* ou de *crowdsourcing.* Toutefois, ce qui caractérise en premier lieu le *crowdfunding* culturel, c'est sa capacité à étendre la prospection à des zones spécifiques de production, y compris au sein du travail créatif alternatif, voire oppositionnel (aux marges de la dite « économie sociale et solidaire ») tout en entraînant ces différents formes vers un modèle par projet éminemment « entrepreneurial », en consacrant ainsi la figure de l'artiste en « porteur de projet ». En second lieu, si les plateformes effectuent bien une opération de modification structurelle du travail, ce serait dès lors, comme le suggèrent les recherches de Marine Jouan (2017), sur un mode pleinement idéologique, en tant qu' « éclaireurs ». Bien qu'elles ne bouleversent pas encore fondamentalement le travail *per se*, elles montrent la voie.

Cette hypothèse gagne en acuité lorsqu'on s'intéresse aux termes utilisés pour définir et circonscrire le phénomène. L'expression *crowdfunding* peut se traduire par financement par « la foule », de même que le *crowdsourcing* renvoie à l'idée d'externalisation (par un commanditaire) de tâches vers « la foule » (Lebraty, Lobre, 2015). La résurgence du vocable « foule » (ou la normalisation du terme « participatif » en français) renvoie vers l'effacement des singularités de ses supposés membres et tend par ailleurs à gommer les inégalités structurelles économiques, sociales et culturelles de celles et ceux qui sont censés la composer. La crainte formulée, au début des *mass media studies*, envers une supposée dissolution de l'individu au sein de collectifs instables, disposant de logiques propres et transcendant la somme de leurs membres, trouve son pendant enchanté dans l'essai à succès *The Wisdom of Crowds* de James Surowiecki (2004). Ce dernier affirme que l'agrégation de l'information qui circule au sein d'un réseau d'individus de faible cohésion peut donner lieu à des résultats (sur les plans de la cognition, de la coordination et de la coopération) largement supérieurs aux performances d'un membre quelconque à lui seul. En affirmant que *« dans des conditions optimales* [souligné par nous]*, les groupes sont remarquablement intelligents, et sont souvent plus intelligents que les personnes les plus astucieuses qu'elles comportent »* (Surowiecki, 2004, xiii), cet auteur reconnaît implicitement l'importance de dispositifs permettant d'encadrer et de stimuler les activités de ces collectifs d'individus physiquement isolés. C'est donc à ce niveau que les plateformes entrent en jeu, en tant que dispositifs d'intermédiation et donc de mobilisation d'acteurs disparates, voués à « collaborer » ensemble.

Cette mobilisation est soutenue par une profusion de discours prosélytes et technophiles consubstantiels du « web collaboratif » (Bouquillion, Matthews, 2010), louant l'ubiquité de l'accès, l'omnipotence du réseau, autant que le partage et la diversité – du moment que cela s'inscrit dans le cadre strict du respect de la propriété privée des moyens de communication et desdits contenus. Ces

discours donnent à penser que grâce à l'intermédiation numérique chacun est en capacité de faire de nouvelles « expériences » créatives, qui brouillent par ailleurs la distinction entre activités de production et de consommation, renforçant la figure du « *prosumer* » proposé par le futurologue Alvin Toffler dès 1980. Par cette valorisation de l' « expérience » individualisée, s'opère un effacement progressif de la référence au travail en tant que rapport social, dont dépendent pourtant les processus de production et de valorisation. Le recours au *crowdsourcing* et au *crowdfunding* devient alors des voies originales, voire indispensables pour créer, rendre visibles et financer des projets culturels tout en assurant la continuité des stratégies industrielles dans lesquelles elles s'insèrent de manière plus ou moins visible. S'agit-il là d'un métadiscours des plateformes qui s'efforce à la fois de mobiliser, sans le nommer, le travail (sous sa forme « créative » entre autres) tout en occultant les inégalités et l'exploitation qui lui sont concomitantes ? La (libre) participation de chacun est mise en avant, le capital est démocratisé, tandis que sont évacuées les références au « travail » en tant qu'objet d'échanges marchands et de conflits. Cette forme idéologique apparaît dans les propositions développées par la chercheuse Sophie Renault, qui évoque la « ludification » (ou « *gamification* ») en tant que processus de *« transfert des mécaniques du jeu dans des domaines où elles ne sont pas traditionnellement présentes »* (Renault, 2014, p.198). Elle ajoute : *« En se fondant sur le besoin de reconnaissance, de récompense et d'amusement de la foule, la* gamification *a pour objet d'influencer son comportement »* (*ibid*). On retrouve là des éléments d'une fétichisation de la réalité sociale (La chercheuse en convient dans sa conclusion, p.207 : *« Ce jeu de dupe annihile la conscience de la foule de participer à un processus de création de valeur. »*) qui s'efforce de nier des oppositions et des délimitations fondamentales apparues avec les débuts de l'industrialisation : celle entre amateur et professionnel ; celle entre production et consommation. C'est précisément dans cette optique que Patrice Flichy (2017) envisage les activités numériques dans son ouvrage *Les nouvelles frontières du travail à l'ère du numérique* (2017). S'il décrit assez longuement et précisément la constitution sociologique différenciée entre travail et loisir pour mieux asseoir le brouillage actuel des frontières entre ces deux sphères, il met à l'index le fait que ce brouillage se niche précisément au cœur des stratégies industrielles contemporaines (notamment dans le champ de la culture et de la communication). Ceci fait, il peut ainsi analyser le développement de ces plateformes *ex nihilo*, comme vecteur d'aspirations individuelles, de liberté d'entreprendre. Et de retrouver alors une analyse très proche des discours et stratégies développés par les différents acteurs du web et de l'économie « collaborative ».

Organisation et optimisation du travail

Notre analyse conçoit au contraire ces dispositifs d'intermédiation numérique comme des instruments permettant de reconfigurer l'organisation du travail, non pas dans le sens d'une émancipation des individus, mais au contraire au service de logiques capitalistiques éprouvées. Sous couvert de liberté et de diversité, elles visent surtout une optimisation des différentes strates d'un processus de production éclaté, impliquant conjointement tous les acteurs en jeu.

Au sein des plateformes

Le premier niveau d'organisation du travail, opéré par les gestionnaires des plateformes en « interne », vise à coordonner et à optimiser les activités de leurs différents « collaborateurs » directs (maintenance technique et logistique, recherche et développement, extension et déploiement des nouveaux services, finance et comptabilité, communication interne et externe, notamment en direction des différents usagers et partenaires, etc.). Comme dans les industries « créatives » (Banks et *al.,* 2013; Hesmondalgh, Baker, 2011), il s'agit d'une force de travail précaire souvent composée de stagiaires, de travailleurs *free-lance* et cette précarité peut s'étendre jusqu'aux dirigeants eux-

mêmes qui sont parfois dans l'impossibilité de s'octroyer un salaire fixe régulier. Les entretiens réalisés avec des gestionnaires de plateformes de financement participatif dans le cadre des deux programmes de recherche mentionnés en introduction confirment l'incertitude et le caractère anxiogène de ces activités. Parallèlement, cette organisation repose sur des logiques d'automatisation des processus d'enregistrement et de création de pages « en quelques clics », de valorisation des contenus sur le site, sur l'agrégation et l'exploitation automatisée de données sur les usagers et le développement d'API (*Application Programming Interface)* dédiées. Le sociologue Émile Gayoso souligne à ce propos que les plateformes sont des « objets techniques », faites de *« différents programmes agencés au sein d'une seule et même interface »* ; leurs usages « internes » s'efforcent effectivement « de gérer les publications de l'entreprise et les contributions des internautes (gestion de contenus ou *content management*), mais aussi la communication entre les internautes (gestion de la communauté ou *community management*) » (Gayoso, 2015 : 127). À ces deuxième et troisième niveaux s'exerce de fait une organisation du travail « externe » *par* et *sur* la plateforme.

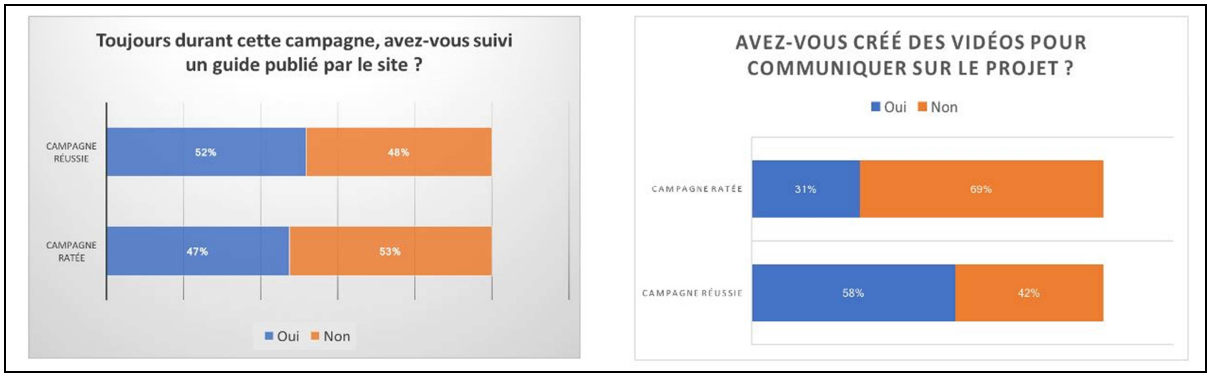
Auprès des porteurs de projet

Le deuxième niveau est une activité de contrôle ou de régulation des productions apportées par les porteurs de projets. Tout d'abord dans le cadre d'une logique éditoriale plus ou moins stricte, ces productions sont filtrées (avant même d'être acceptée sur la plateforme) et jugées en terme de « faisabilité », selon la « maturité du projet », la taille de la communauté déjà présente, le temps de la campagne et le montant demandé. À titre d'exemple, la plateforme KKBB affiche : *« Nous refusons les projets personnels (vacances, voyages de noces, anniversaires, financement d'un prêt...). Pour les projets qui correspondent aux critères de créativité, d'innovation ou de solidarité, la crédibilité et le sérieux du projet doivent être clairement exprimés pour être présentés sur le site. »* https://www.kisskissbankbank.com/fr/pages/faq/creators. Consulté le 10/02/2018

Sous couvert d'une garantie de succès, les plateformes contribuent ensuite à la normalisation des processus d'activité. De fait, ces dernières fonctionnent désormais sur un mode indifférencié, et rarement individualisé. Ce qui fait dire à 70% des porteurs de projets que la plateforme sur laquelle ils ont déposé un projet ne les a pas aidés durant la campagne. L'aide apportée se déploie via des « recommandations » et suggestions disponibles en ligne. Ulule énonce ainsi *« cinq règles d'or pour réussir son projet »*, tandis que KKBB présente une série de règles permettant de réussir sa collecte de fonds par le terme « les fondamentaux » et développe une « méthode » qui incite fortement le porteur de projet à se conformer à la production d'un contenu normalisé : phrases d'accroche, vidéos ou enchaînements d'images « performantes », contreparties « efficaces », biographie « crédible » (« *Campaigns that can gain 30% of their goal within the first week are more likely to succeed* » http://www.fundable.com/crowdfunding101/crowdfunding-statistics, consulté le 10/02/2018). Selon les guides mis en ligne par toutes les plateformes, la réussite repose sur au moins trois éléments : la mise en réseau, l'agrégation d'une communauté, la mise en visibilité du projet. De même, des chiffres rationalisent l'évolution du succès d'une campagne en affirmant que si celle-ci atteint plus de 30% du total demandé dans la première semaine, elle a plus de chance de réussir qu'une n'ayant pas atteint cet objectif. En ce sens, il nous semble que nombre de FAQ permettent de dessiner les contours d'un financement participatif « idéal » tout en incitant à faire.

Souvent *via* des formulations interrogatives, se normalisent ainsi des processus organisationnels qui laissent toutefois la liberté aux porteurs de projets de ne pas les suivre. C'est ainsi qu'on peut comprendre cette déclaration du cofondateur de la plateforme québécoise La Ruche, Jean-Sébastien Noël : *« T'es pas obligé de le faire, mais moi je le conseille fortement à n'importe qui. »* (Colloque *Quel rôle pour le financement participatif dans les mutations de la culture et des médias* ?, UQAM, Montréal, 7-8 septembre 2017). Notre enquête quantitative confirme cette proposition faisant office de nécessité pour que la campagne soit un succès. Si l'on croise les variables de réussite d'une campagne avec celle du suivi ou non des guides proposés par les plateformes, il apparaît que

les chances de réussite ou d'échec sont mitigées. En revanche, dans le cas de la réalisation de vidéos, il apparaît que le taux de réussite est dépendant du suivi des propositions.



La spécificité de ces « recommandations » est de brouiller les frontières entre l'injonction et la suggestion. Les tâches à accomplir s'effectuent sur un mode déconcentré et externalisé *a priori* libre de toute injonction. Pourtant, par ces « recommandations » faites aux porteurs de projet, les plateformes impulsent une normalisation des « manières de faire », des stratégies à adopter, et créent une forme de contrôle des expériences, au sens où l'entend Deleuze (1990). Nos enquêtes qualitatives et quantitatives confirment qu'en fonction des profils, le temps de travail consacré au projet varie grandement (de moins de 5h par semaine à plus de 20h), mais nous avons mis en évidence une corrélation nette entre le nombre d'heures consacrées à la campagne et son taux de réussite : 21% de réussite contre 2% d'échec dès lors qu'on consacre plus de 20h au projet. Dans tous les autres cas, le taux d'échec dépasse le taux de réussite.

Il en ressort une obligation de dédier au moins une vingtaine d'heures de travail hebdomadaire pour l'élaboration et l'animation d'une campagne de financement participatif, y compris sa période de préparation et les tâches consécutives à celle-ci, comprenant en particulier la conception et la distribution des « récompenses ». Ce travail demande des compétences multiples, parmi lesquelles la communication et marketing (63%), la gestion de projet (55%), l'informatique ou le graphisme (48%), le montage vidéo (31%). Il est à noter que ces compétences sont parfois fort éloignées de celles mobilisées dans le simple cadre du projet artistique lui-même, et généralement acquises sur le mode de l'autodidaxie ou en faisant appel aux éventuels apports de membres de la « communauté ». Comme en atteste la majorité des porteurs de projets interrogés dans le cadre de nos enquêtes, ces activités sont génératrices d'un stress significatif (ce qui infirme incidemment leur caractère supposément « ludique »), sans pour autant constituer des garanties de réussite. Dans le cadre de notre enquête, 57% des porteurs de projet questionnés ont affirmé que leur campagne avait été un échec contre 43% de réussites. Ces échecs seraient le plus souvent liés soit à un montant trop important demandé, soit à la difficulté d'atteindre des personnes au-delà du simple cercle nucléaire et nucléaire élargi (famille et amis d'amis). Ainsi, au cours de nos entretiens, ces personnes « reconnaissaient » souvent leur responsabilité vis-à-vis de l'échec de la campagne, en termes d'erreurs commises dans l'élaboration ou l'application de leur stratégie de marketing et regrettaient de n'avoir pas mieux suivi ou compris et appliqué les conseils prodigués par les guides.

Plus globalement, fortes de ces outils et recommandations, les plateformes affichent des taux de réussite en augmentation. KKBB serait ainsi passée de 34% en 2010 sur 58 projets lancés, à 70% en 2017 sur un total de 4470 projets. Ulule affiche un taux de succès global de 65%, tandis que la plateforme américaine Kickstarter affiche quant à elle un taux plus faible de 35,8%. Bien que ces taux de réussite soient néanmoins très disparates en fonction des domaines culturels regardés – marqués par la mobilisation inégale des donateurs – ils témoignent surtout du succès des préconisations rationalisées mais également de l'intérêt que les plateformes ont à amplifier ces dernières afin d'optimiser davantage les réussites et donc les commissions perçues dans le cadre de

celles-ci (En moyenne en France, 5% du montant du projet pour la plateforme, auquel s'ajoutent 3% pour les transactions bancaires).

Auprès de la « communauté »

Enfin, nous observons, à un troisième niveau « externe », plus indirect, le travail de *community management*, qui est de fait largement externalisé vers les porteurs de projet : pour qu'une campagne de financement participatif fonctionne, il faut évidemment optimiser les « effets de levier » des réseaux socio-numériques. Ceci reste l'une des priorités des différents travailleurs de plateformes, via les fonctionnalités du site, son interconnexion avec les réseaux et acteurs externes. Les porteurs de projets ont un rôle évident à jouer, puisque c'est à eux qu'incombent le déclenchement, le maintien et le renforcement du flux de donateurs, ainsi que la gestion quotidienne de ces « communautés ». Ils doivent redoubler d'efforts pour rendre visible leur projet ; ils sont « invités » à poster régulièrement des informations par e-mail et réseaux socio-numériques (Facebook, Twitter, Instagram, *etc.*), auprès de proches, puis d'amis, selon une logique centripète dite « des trois cercles » (famille, amis, public élargi). Pour atteindre la « jauge » requise, ils participent ainsi de l'activation constante du réseau. Ce travail est fondamental, car de lui découle la logique de hiérarchisation des projets, les rendant plus ou moins visibles sur le site en fonction de variables quantitatives définies par les gestionnaires (soutiens, fans, abonnés, *likes*, commentaires, *etc.*). Cette implication régulière et chronophage est d'ailleurs définie par certains acteurs comme une forme d'« art ». Le terme « *The art of crowdfunding* » est utilisé dans nombre de *workshops* et séminaires anglo-saxons dédiés au phénomène. Il a par exemple été utilisé par l'*International Center of Photography* dans le cadre d'une rencontre avec des photographes ayant déposé des projets sur Kickstarter. Il désigne les *workshops* du canadien Ian Alexander MacKenzie se définissant comme un « media activist », http://www.ianmack.com/howto-crowdfunding/workshops/art-crowdfunding/. Ceci pose de réelles questions sur le niveau effectif de perméabilité qui existe entre processus administratifs routiniers et formes artistiques.

Auprès de l' « écosystème » professionnel

Cette mobilisation de la communauté autant que ces mises en réseau sont d'ailleurs également appliquées par les gestionnaires de plateformes eux-mêmes, se présentant comme des *start-uppers* (hyper-)actifs, en recherche constante de nouvelles modalités de financement et de valorisation. À cette fin, ils déploient de fait des usages de « leurs » plateformes dans le but de développer des réseaux sociaux et professionnels étendus et versatiles. Ce travail intense de constitution de partenariats est décrit par Marine Jouan dont les recherches insistent également sur l'importance de la consolidation et de l'extension des réseaux existants, notamment via la production et la dissémination d'« études » et autres « baromètres du *crowdfunding* ». Dans leur « besoin de communiquer », ces éléments discursifs *« sont pensés avant tout pour "faire le buzz" auprès des médias, mais aussi lors d'événements organisés par l'association »* [Financement Participatif France] (Jouan, 2017 : 343). La chercheuse recense deux formes de partenariats ainsi recherchés, qui s'apparentent incontestablement à une gestion de communauté professionnelle. Dans le premier cas, le partenaire *« va flécher vers la plateforme partenaire certains porteurs de projet qui sont dans son réseau et qui recherchent des fonds »*, tandis que *« le second type de partenariat repose sur le transfert de fonds du partenaire vers les collectes présentées sur une plateforme »* (*Ibid* : 355). On peut mettre en parallèle ces deux activités d'optimisation des réseaux que déploient d'une part les porteurs de projets, d'autre part les gestionnaires de plateformes, tous deux dépendant d'un renforcement et renouvellement constants du trafic afin d'éviter l'échec, de maintenir le *momentum* de leurs projets respectifs.

Former, éduquer, agiter

Nous avons souligné que l'une des caractéristiques des usages des plateformes de *crowdfunding* culturel consiste à éroder, si ce n'est à bouleverser les codes et références classiques des « mondes de l'art » ou, comme nous l'avons écrit ailleurs, à « faire parler une langue commune » aux différents acteurs que les plateformes mettent en lien et contribuent, de fait, à façonner en tant qu'acteurs éminemment économiques (Matthews, Vachet, Rouzé, 2014, p.30). Ainsi, la majorité des dirigeants et gestionnaires de plateformes insiste sur le travail de « pédagogie » qu'ils doivent déployer en direction des porteurs de projets et de certaines « communautés » de *backers* : l'objectif ici est bel et bien de contrer les « vieilles » mentalités des travailleurs culturels trop dépendants de soutiens publics, peu enclins à aller au-devant de leur audience potentielle, peu habiles lorsqu'il s'agit de « se vendre ». Au-delà de la mise en place de fonctionnalités pouvant stimuler les initiatives des porteurs de projets, nous avons observé comment les plateformes déploient un discours de rationalisation et de marchandisation de la sphère culturelle. Celui-ci se déploie sur les sites, réseaux socio-numériques, mais également *via* des publications, par une présence forte dans les médias traditionnels, l'organisation ou la participation à des conférences publiques, au sein de formations universitaires, par des initiatives récompensant certains porteurs de projet et les mettant en valeur dans le cadre de manifestations publiques. Pour sa part, le géant Facebook annonce, le 22 janvier 2018 depuis dans son « newsroom » : *« Facebook s'engage à former 65000 personnes aux compétences digitales en France d'ici fin 2019 (...) Les compétences digitales, tremplin incontournable pour la création et le développement des entreprises, sont la clé de voûte de l'économie de demain. »* (https://fr.newsroom.fb.com/news/2018/01/facebook-sengage-a-former-65-000-personnes-aux-competences-digitales-en-france-dici-fin-2019. Consulté le 15/02/2018). Ainsi, comme bien d'autres entrepreneurs du web, les gestionnaires du financement participatif apparaissent comme des formateurs, voire des « évangélistes », qui ont à cœur de porter leurs idées — ou leur bonne parole — au sein de communautés ou de groupes sociaux « en retard » ou « hostiles ». De la même façon, certaines plateformes ouvrent des ateliers de formation, telle la Proartischool, le Kickstarter Campus ou encore le IndieGogo Education Center. Les propos des fondateurs des plateformes Sud-Africaines Thundafund et Backabuddy livrent des exemples éloquents de leur croyance en cette mission pédagogique, lorsqu'ils évoquent « l'esprit de l'ubuntu » et la manière dont leur plateforme serait en mesure de « puiser » dans les systèmes de financement collectif vernaculaires africains, *« en utilisant un ton spécifique (...) et en utilisant le même jargon, qui est celui du soin intra-communautaire [community based care] »*. Et son collègue de confirmer : *« Il faut les prendre en charge au niveau des formulations, de la manière de faire campagne, parce que sinon les gens ont une réaction plutôt négative. Donc cela occupe vraiment une grande partie du travail, gérer les créateurs de campagnes (...) Cela implique de passer beaucoup de temps à les prendre par la main. »* (Entretien, janvier 2017, traduction des auteurs). Ces mêmes gestionnaires ont par ailleurs mis à profit leur expérience d'accompagnement de porteurs de projets en mettant en ligne deux cours virtuels sur la plateforme pédagogique américaine *Udemy* (où l'on trouve par ailleurs des formations en ligne labellisées par Kickstarter). Dans sa thèse de doctorat, Marine Jouan évoque son expérience en tant que « modératrice de projets » au sein de KKBB, poste regroupant deux missions complémentaires : « le conseil aux porteurs de projets et la recherche de nouveaux projets pour la plateforme :

« Mon travail consistait alors à "modérer" les demandes de collecte qui arrivaient sur la plateforme. (...) Je les conseillais également sur le travail de collecte. Je leur indiquais comment parvenir à leur objectif en envoyant des courriels ou en relançant leur entourage. Certains porteurs de projet m'appelaient à l'aide pendant leur collecte, inquiets de voir le montant de leur collecte stagner alors que la fin de celle-ci approchait. J'essayais alors de voir avec eux ce qu'ils pouvaient réaliser comme opération pour atteindre l'objectif qu'ils s'étaient fixé. Pour le second volet de mon travail (...) j'ai

aussi réalisé un travail de recensement des structures, associations, organisations publiques ou privées susceptibles d'être en contact avec des porteurs de projet à la recherche de fonds. Je cherchais à établir le contact en envoyant un courriel pour présenter l'activité de Kisskissbankbank (...). Je passais aussi de nombreux coups de téléphone à ces structures pour leur demander s'ils avaient dans leurs réseaux des artistes qui pouvaient être intéressés. Il m'arrivait aussi de me déplacer dans un de ces lieux pour faire une présentation devant quelques personnes intéressées. » (Jouan, 2017 : 22).

Elle conclut cette brève évocation de son usage de la plateforme en interne en soulignant que cette expérience lui a permis d'apercevoir les prémices de ce qu'elle allait ensuite observer sur le terrain de ses recherches, notamment *« des tensions entre les valeurs d'entraide et la dimension financière. »* Ces valeurs d'entraide, cette image généreuse apparaissent en effet comme le vernis qui s'efforce de dissimuler la vraie nature des « enseignements » que les discours prosélytes des gestionnaires déversent sur les porteurs de projet, qui à leur tour se doivent d'approvisionner ce même processus en direction de leurs petites « foules ».

Au cours d'un entretien avec le fondateur d'un dispositif de financement participatif de concerts, nous avons interrogé ce dernier pour savoir s'il devait inciter les artistes à alimenter leurs pages de réseaux socio-numériques. Il répondit :

« Énormément. Surtout les médias sociaux. J'ai été frustré parfois par le manque de compréhension de la part de l'industrie musicale sur ce que devrait être les médias sociaux. (...) Je veux dire que je suis constamment en train de marteler quand je parle aux gens des mails et je leur dis : "Tu dois être sur Facebook, tu dois faire ce que tu peux sur Facebook. Tagger les gens. Aller sur des pages privées, pas juste sur les pages de groupes". (...) Et en fin de compte, cela revient à coacher des gens. (...) Les artistes les plus généraux avec lesquels nous avons travaillé, il fallait constamment les pousser, les encourager : "On a besoin de votre aide, là !" Mais une fois de plus, cela revient à l'idée que la plupart des artistes veulent simplement être des artistes. Ils ne veulent pas être des marketeurs ou des promoteurs. » Entretien, décembre 2016, traduction des auteurs.

Il est manifeste qu'une proportion significative de l'activité des gestionnaires est ainsi dédiée à cet accompagnement managérial et psychologique, et donc à des formes de la production idéologique à part entière. On doit par conséquent se demander dans quelle mesure ces acteurs constituent *in fine* des producteurs idéologiques spécialisés, et si ce n'est pas précisément, là, leur « cœur de métier ». Dans ce cas, sont-ils producteurs de formes culturelles, idéologiques, *au même titre* que les porteurs de projets culturels qu'ils côtoient virtuellement et dont ils se proposent d'héberger les formes et d'accompagner leur propagation ?

Conclusion

« Libérez votre créativité ! » lance comme paroles de bienvenue la plateforme KKBB. Cette accroche vise en premier lieu les artistes invités à devenir porteurs de projets, mais elle peut *in fine* se lire comme le leitmotiv de la production managériale et idéologique des plateformes. Dans un entretien au sujet de la sortie de leur ouvrage *Le nouvel esprit du capitalisme* Luc Boltanski et Ève Chapiello déclaraient :

« Nous partons du principe que les personnes sont capables par elles-mêmes de mesurer l'écart entre les discours et ce qu'elles vivent, si bien que le capitalisme doit en quelque sorte offrir dans les faits des raisons d'adhérer à son discours. Cependant, la faiblesse du capitalisme est qu'il ne peut proposer que l'insatiabilité de son processus d'accumulation. Profondément amoral, il doit trouver en dehors de lui-même les motifs d'engagement et c'est la critique qui les lui fournit bien souvent. »

« L'esprit du capitalisme » et la crise de sa critique, *Humanité,* 4/02/2000, http://www.humanite.fr/node/221751

La mise en place et le fonctionnement même des plateformes d'intermédiation numérique exigent une occultation de la réalité ou de l' « opérationnalité » de la plupart des tâches effectuées. La mise en avant d'un modèle démocratique, innovant, horizontal (que l'on retrouve aussi bien dans le discours gestionnaire des porteurs de projets vis-à-vis de leurs « communautés » que dans la gestion discursive et procédurale des plateformes vis-à-vis des travailleurs « créatifs ») s'efforce de masquer des logiques de prédation et de concurrence qui se dessinent à mesure que le nombre de projets augmente. Entendons ici par « projets » à la fois les campagnes individuelles de levées de fonds *et* les *ventures* cherchant à se positionner sur cette manne qu'est l'intermédiation numérique. Les plateformes de *crowdfunding* culturel sont dans l'obligation de rassurer, de motiver, de mobiliser à travers un savant dosage de TICN et de techniques de marketing (plus ou moins innovantes selon les configurations et les partenaires), mais elles demeurent tributaires d'une production idéologique qui occupe une partie significative des activités des différents gestionnaires. De même, on trouve le pendant de cette activité chez les artistes porteurs de projets qui improvisent avec plus ou moins d'adresse et d'élégance les appels au ralliement de leurs « communautés » de *backers.*

L'enjeu de cette analyse ne consiste pas à poser sur un seul et même plan les différentes formes de travail effectuées par et sur les plateformes, mais à proposer des éléments de comparaison des tâches auxquelles s'adonnent ou se plient différents acteurs mis en lien par ce biais, qu'il s'agisse de gestionnaires (ou d'employés plus ou moins décisionnaires), de porteurs de projet, de divers « partenaires » externes (dont, en premier lieu, les usagers financeurs/donateurs dans le cas de campagnes de *crowdfunding*). Chaque acteur contribue objectivement, selon son temps, ses capacités, ses compétences (autrement dit son apport en capital vivant ou mort), au processus général de production et d'accumulation.

De fait, il n'est plus ici uniquement question de l'*artiste en travailleur* mais également de la mobilisation de sa « communauté » qui doit aussi contribuer directement ou indirectement à l'activité de production. Comme dans le cas de *start-up* individuelles, puis d'incubateurs, cela exige alors de créer un « écosystème créatif » tout en s'efforçant d'évacuer la question du travail, de sa rémunération (et donc de sa marchandisation). On observe ainsi la polymorphie de l'entrepreneur, à la croisée entre des acteurs, des organisations, d'origines et de forces très disparates, dont il s'efforce de combiner les logiques, les désirs et les stratégies afin de générer de la valeur économique. Les diverses facettes de leur entreprise concourent à l'évolution plus générale du travail dans le capitalisme contemporain, en participant à ce que d'aucuns nomment l'économie « collaborative » et dessinant de nouvelles modalités « suggérées » appuyées par une flexibilité et une précarité accrues.

Bibliographie

Banks, M, Gill, R. and Taylor S (2013). *Theorizing cultural work : labour, continuity and change in the cultural and creative industries*. Routledge.

Baudoire, P. (2016). *Crowdfunding : mener son projet.* Arnaud Franel Éditions.

Benhamou, F., Chantepie, P. (2016). « Culture et économie : chiffres et cryptes ». *Bulletin des bibliothèques de France*, n°8, en ligne : http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2016-08-0008-001

Bénistant A., Marty E., (2016). « Les médias et le crowdfunding : une analyse des représentations médiatiques », *The Conversation.*

Bergeron, H., Castel, P., & Nouguez, É. (2013). « Éléments pour une sociologie de l'entrepreneur-frontière ». *Revue française de sociologie,* 54(2), p.263-302.

Bouquillion, P., Matthews, J. (2010). *Le Web collaboratif : mutations des industries de la culture et de la communication.* Presses universitaires de Grenoble.

Boyer, K., Chevalier, A., Léger, J.-Y., Sannajust, A. (2016). *Le crowdfunding.* La Découverte.

Brabham, D. C. (2009). « Crowdsourcing the public participation process for planning projects ». *Planning Theory*, 8(3), p.242-262.

Cardon D., Cassilli A. (2015). *Qu'est ce que le digital labor ?* Ina Éditions.

Céré, J., Roth, Y., Pétavy, F. (2015). *The state of crowdsourcing in 2015: how the world's biggest brands and companies are opening up to consumer creativity.* Eyeka Analyst Report.

Collin, P., & Colin, N. (2013). *Mission d'expertise sur la fiscalité de l'économie numérique.* Ministère des Finances et de l'Économie.

Deleuze G. (1990). « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », *L'autre journal,* l.

Divard, R. (2013). « La participation des consommateurs aux campagnes publicitaires : ses formes, ses avantages et ses limites ». *Gestion,* 38(4), p.61-73.

Dujarier, M-A. (2014), *Le travail du consommateur, De Mac Do à eBay : comment nous coproduisons ce que nous achetons.* La Découverte.

Flichy, P. (2017) *Les nouvelles frontières du travail à l'ère numérique.* Le Seuil.

Fohr, R. (2016). « Le financement participatif, une nouvelle forme de démocratisation culturelle? ». A. Del Bon, G. Maréchal, *Le financement participatif culturel,* Librinova.

Freedman, M., Nutting, D., Matthew, R. (2015) « A Brief History of Crowdfunding Including Rewards, Donation, Debt, and Equity Platforms in the USA ». Disponible sur : http://www.freedman-chicago.com/ec4i/History-of-Crowdfunding.pdf [Consulté le 10 octobre 2016].

Fuchs, C. (2014). *Digital Labour and Karl Marx.* Routledge.

Gayoso, É. (2015). « Les plateformes de co-innovation ». *Réseaux,* (2), p.121-149.

Gille, L. (1997). « L'impact des technologies d'information dans la production de marchés ». Sirius

Hendrickx M. (2014) *Crowdfunding : mode d'emploi*, Edipro.

Hesmondhalgh, D., Baker, S. (2011) *Creative labour : media work in three cultural industries.* Routledge.

Huws, U. (2014). *Labor in the global digital economy : the cybertariat comes of age,* Monthly Review Press.

Huws, U. (2003). *The making of a cybertariat : virtual work in a real world,* Monthly Review Press.

Iizuka M. (2015). *Le Crowdfunding. Les rouages du financement participatif,* Edubanque.

Jaillet-Roman, M-C. (2002). « De la généralisation de l'injonction au projet », *Empan,* 45(1) p.19-24.

Jouan, M. (2017). *La construction sociale du marché du financement participatif en France.* Thèse de doctorat, Telecom ParisTech.

Kuppuswamy, V., Bayus B. (2013). *Crowdfunding creative ideas. the dynamics of project backers in kickstarter.* En ligne: http://business.illinois.edu/ba/seminars/2013/Spring/bayus_paper.pdf

Lefèvre F., Popescu B. (2015). *Le crowdfunding à la française*, Presse des Mines.

Lemoine, P. (2014). *La nouvelle grammaire du succès. La transformation numérique de l'économie française.* Rapport remis au gouvernement français.

Lobre K., Lebraty, J-F. (2015). *Le crowdsourcing porté par la foule,* ISTE Editions.

Mairesse, F. (2016). « Les modèles participatifs dans les musées ». Creton, B., Kitsopanidou, K., *Crowdfunfing, industries culturelles et démarche participative. De nouveaux financements pour la création*, Peter Lang, p.99-113.

Matthews J., Rouzé V., Vachet J. (2014) *La culture par les foules ? Le crowdfunding en questions*. MKF Editions.

Menger, P-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme.* Le Seuil.

Miège, B. (2017). *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication.* Presses Universitaires de Grenoble.

Miège, B. (2000). *Les industries du contenu face à l'ordre informationnel*. Presses Universitaires de Grenoble.

Nixon, B. (2014). « Toward a political economy of 'audience labour' in the digital era ». *Triple C,* 12(2): 713–34.

Picard, T. (2018*). Le poids économique direct de la culture en 2016.* DEPS, collection « Culture Chiffres ».

Renault, S. (2014). « Crowdsourcing : la nébuleuse des frontières de l'organisation et du travail ». *Revue Interdisciplinaire Management, Homme & Entreprise,* 2(11), p.23-40.

Ricordeau V. (2013). *Crowdfunding. Le financement participatif bouscule l'économie!* FYP éditions.

Scholz T. (2012). *Digital labor : the internet as playground and factory*. Routledge.

Simonet, M. (2010*). Le travail bénévole. Engagement citoyen ou travail gratuit ?* La Dispute.

Smyrnaios, N. (2017). *Les Gafam contre l'Internet.* INA Éditions.

Surowiecki, J. (2004). *The wisdom of crowds: why the many are smarter than the few and how collective wisdom shapes business*. Economies, Societies and Nations.

Terranova, T. (2012) « Free Labor ». Scholz T. (2012). *Digital labor: the internet as playground and factory.* Routledge.

Vercellone, C. (2008). « La thèse du capitalisme cognitif : une mise en perspective historique et théorique ». Colletis G., Paulré P. (coord.) *Les nouveaux horizons du capitalisme. Pouvoirs, valeurs temps*, Economica, Paris, p. 71-95.

La tension entre la pratique de recherche et l'intégrité scientifique : l'exemple de l'activité bibliographique

The tension between research practice and scientific integrity: the example of bibliographic activity

La tensión entre la práctica de la investigación y la integridad científica: el ejemplo de la actividad bibliográfica

Article inédit mis en ligne le 29 juin 2018.

Sophie Kennel

Sophie Kennel (sophie.kennel@unistra.fr) est chercheure associée au LISEC (Laboratoire Interuniversitaire des Sciences de l'Éducation et de la Communication - EA 2310) de l'Université de Strasbourg. Ses travaux portent sur les questions d'usages et de médiation de l'information, ainsi que sur la question de la réussite étudiante et des compétences informationnelles.

Elsa Poupardin

Elsa Poupardin (epoupardin@unistra.fr) est maître de conférences en SIC au LISEC (Laboratoire Interuniversitaire des Sciences de l'Éducation et de la Communication - EA 2310) et co-responsable de l'URFIST de Strasbourg. Ses travaux de recherche portent notamment sur la vulgarisation des sciences et la question de l'engagement des chercheurs dans leurs pratiques de médiation.

Plan de l'article

Introduction
Méthodologie de l'étude
L'activité informationnelle et bibliographique des chercheurs
Évaluer l'intégrité scientifique de l'activité bibliographique : des pratiques et compétences identifiées ?
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

L'activité bibliographique des chercheurs va de la constitution d'une culture savante à l'enrichissement de la connaissance scientifique par la publication. Notre étude interroge le lien entre l'intégrité scientifique et les constituants de cette production scientifique. Elle permet de situer les connaissances et les positionnements des chercheurs sur la question de l'intégrité scientifique et montre les tensions entre l'activité prescrite, induite et l'activité réelle de lecture et de citation des chercheurs souvent déterminée par les normes d'évaluation.

Mots clés

Recherche scientifique, activité des chercheurs, intégrité scientifique, communication scientifique.

Abstract

Academics' bibliographic activity ranges from the constitution of scholarly culture in preparation for research to the contribution of scientific knowledge through publications. Our research questions the link between scientific integrity and the constituents of scientific production. It provides understanding of researchers' knowledge of scientific integrity and shows the tension between the induced prescribed activity, and the actual practices of reading and quoting often determined by evaluation standards. It also points to the gap between scientific publication evaluation standards and values of scientific integrity displayed in research.

Keywords

Scientific research, academic activity, scientific integrity, scientific communication.

Resumen

La actividad bibliográfica de los investigadores abarca desde la constitución de una cultura académica preparatoria para la investigación hasta el enriquecimiento del conocimiento científico mediante la publicación. Nuestro estudio cuestiona el vínculo entre la integridad científica y los componentes de esta producción científica. Ayuda a situar el conocimiento y el posicionamiento de los investigadores en el tema de la integridad científica y muestra la tensión entre la actividad prescrita, inducida y la actividad real de leer y citar a los investigadores a menudo determinada por los estándares de evaluación. También señala la brecha entre estos estándares de evaluación del rendimiento científico y los valores de integridad científica mostrados en la investigación.

Palabras clave

Investigación científica, actividad de los investigadores, integridad científica, comunicación científica.

Introduction

Par son activité informationnelle le chercheur enrichit sa propre réflexion et assoit sa contribution à l'avancée de la recherche sur des bases connues et certifiées (Mahé, 2012), dans un processus d'apprentissage mutuel permanent. Par la publication, il se positionne dans sa communauté disciplinaire et participe à ce capital scientifique commun (Conseil national du développement des SHS, 2014). Ceci implique également de respecter les règles de l'intégrité scientifique, en particulier la propriété intellectuelle et l'œuvre de ses pairs (CNRS et CPU, 2016).

La nature du travail des chercheurs change, modifiée par les formes de la prescription, les conditions d'activité et les compétences requises pour agir, liées au numérique mais pas seulement (Pastré, 2011). Ils doivent gérer les tensions entre l'activité prescrite et les bricolages nécessaires à leur développement professionnel (Meunier, Lambotte, et Choukah, 2014), les conflits entre une activité très normée et une exigence de créativité (Guyon, 2014). L'activité informationnelle (la recherche documentaire, la lecture et la publication scientifique) se transforme elle aussi. Ainsi les pratiques de citation ont considérablement changé. D'une part, parce que le développement d'outils numériques de gestion des références, comme Zotero ou Endnote, a facilité la récupération des données et leur mise en forme. D'autre part parce que le repérage automatique des citations par les bases de

données, qui permet un service de veille efficace pour les instances d'évaluation, a débouché sur des injonctions explicites ou implicites à être plus vigilant sur la présentation et le contenu de ces références bibliographiques. Enfin, la médiatisation des cas de fraude scientifique ou de plagiat a sensibilisé les institutions et les chercheurs à la nécessité de protéger les valeurs mais aussi l'image de la recherche.

Quel est le rapport aujourd'hui entre cette activité informationnelle des chercheurs (information scientifique et technique, communication scientifique) et le respect des principes de l'intégrité scientifique, devenu un enjeu majeur pour les institutions ? Quelle culture partage la communauté professionnelle, notamment les évaluateurs de leurs pairs, sur cette question et comment l'acquiert-elle ?

A partir d'une enquête par questionnaire auprès de chercheurs, nous mettons en regard dans un premier temps les représentations et pratiques déclarées de ces derniers et les normes définies par l'institution. Avec la même démarche, nous tentons de cerner ce qui constitue une culture professionnelle commune sur cette question de l'activité bibliographique. L'analyse d'un corpus de grilles d'évaluation de propositions d'articles scientifiques complète le questionnaire et apporte des éléments sur les processus, les postures et la réalité de la prise en compte de l'intégrité scientifique dans l'évaluation de la publication scientifique.

Méthodologie de l'étude

L'intention de notre étude est de comparer les règles de l'intégrité scientifique telles qu'elles sont décrites par les différentes instances de régulation et la pratique des chercheurs en matière de gestion des références bibliographiques.

La recherche ou la citation de références scientifiques « est indispensable au travail des chercheurs, plus particulièrement à la construction de leur communication scientifique » (Gardiès et Fabre, 2009). Nous pouvons définir l'activité d'information des chercheurs, ou pratique informationnelle, comme « *la manière dont l'ensemble des dispositifs (techniques comme les logiciels ou non, comme les bibliothèques), des sources (en particulier d'information mais aussi les ressources humaines), des compétences cognitives et habiletés informationnelles sont effectivement mobilisées dans les différentes situations de production, de recherche, et de traitement de l'information*» (Ihadjadene et Chaudiron, 2009). L'intégrité scientifique, quant à elle, « se comprend comme l'ensemble des règles et des valeurs qui doivent régir l'activité de recherche, pour en garantir le caractère honnête et scientifiquement rigoureux » (Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, 2017).

Nous interrogeons dans cet article la connaissance et les représentations que les chercheurs ont de ces normes et valeurs, à travers le discours qu'ils portent sur leurs pratiques bibliographiques. Nous souhaitons identifier comment la culture professionnelle des chercheurs en lien avec l'intégrité scientifique se construit. Pour cela nous avons mené une analyse de corpus et une enquête par questionnaire.

L'analyse de corpus porte sur les consignes et les grilles d'évaluation distribuées aux chercheurs (*referees*) qui évaluent des articles pour 26 revues de la liste des revues dites qualifiantes en sciences de l'éducation (70ème section), liste proposée sur le site du Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES) en 2016. Nous relevons la présence et la nature des items qui concernent le volume et la qualité des références bibliographiques.

L'enquête par questionnaire est centrée sur trois thèmes : les représentations qu'ont les chercheurs de l'intégrité scientifique, les pratiques qu'ils déclarent à ce sujet, la façon dont ceux d'entre eux qui sont aussi évaluateurs prennent en compte ces critères dans leur travail. Le questionnaire a été

diffusé en ligne au printemps 2017 par les structures dédiées à la communauté des chercheurs (écoles doctorales, directions de la recherche, organismes nationaux). 458 personnes y ont répondu (26% des répondants de manière incomplète).

Parmi les 339 personnes qui ont répondu exhaustivement au questionnaire, 42,5% des répondants sont des femmes. La moyenne d'âge est de 42 ans, avec une expérience de la recherche variée : 27% des personnes répondantes ont moins de 3 ans d'expérience de recherche, 25% entre 4 à 10 ans, 48% plus de 10 ans. Quant aux statuts, ils se répartissent ainsi : 36% des répondants sont doctorants, 6% post-doctorants, 14% maîtres de conférences, 6% maîtres de conférences habilités à diriger des recherches, 16% professeurs des universités, 13% chercheurs, 1% chercheurs associés, 3% ingénieurs et 5% n'ont pas de rattachement institutionnel. 4,6% viennent du domaine des « Arts, lettres et langues », 10,2% de « Droit Économie et Gestion », 22,5% de « Sciences humaines et sociales », 31,6% de « sciences et techniques », 3,9% de « Santé » 1,1% du domaine « autre ». La variété de statuts et d'expériences de nos répondants nous apporte ainsi suffisamment d'éléments pour étudier comment se construisent les pratiques et les représentations ainsi que la culture professionnelle.

L'activité informationnelle et bibliographique des chercheurs

L'activité informationnelle : le rapport à la norme

Dans leur pratique déclarée de lecture, les personnes que nous avons interrogées ont bien intégré les normes de l'édition scientifique très formalisées qui favorisent les circuits commerciaux de cette forme de publication. Elles privilégient les ressources contrôlées par des comités éditoriaux. Les documents les plus consultés sont en effet les articles de revues classées (75% des répondants, 64% dans les domaines Sciences humaines et sociales - Droit, économie, gestion - Arts, lettres et langues) puis les ouvrages (15% du total des répondants, 27% dans les domaines Sciences humaines et sociales - Droit, économie, gestion - Arts, lettres et langues), et ensuite les autres types d'articles scientifiques. Les thèses n'arrivent en première place que pour 3% des répondants. La consultation des communications orales ou des rapports d'études est très peu fréquente. De la même façon, les répondants limitent leurs citations à des sources académiques, ou éventuellement à des articles de la presse spécialisée (pour 35% d'entre eux, 51% dans les domaines Sciences humaines et sociales - Droit, économie, gestion - Arts, lettres et langues) ou des documents administratifs (33%, 45% dans les domaines Sciences humaines et sociales - Droit, économie, gestion - Arts, lettres et langues). Les blogs ou sites personnels, de même que les articles de la presse grand public, restent très fortement en retrait.

Malgré le changement culturel voulu par les défenseurs de l'*open access* (Benabou, 2013 ; Ertzscheid, 2016) et le discours très virulent contre les circuits dominants de la publication scientifique exprimé en réponse à la question ouverte *« une remarque sur le système d'évaluation par la bibliométrie ? »* (48% de taux de réponse), les pratiques de publications n'ont guère changé aujourd'hui chez les répondants à notre enquête. Ce n'est pas surprenant étant données les modalités académiques d'évaluation de la production scientifique, déterminantes pour l'évolution de carrière des scientifiques. La crise de la prescription (Hatchuel, 1996) est toujours avérée entre le travail réel du producteur de savoir scientifique et les multiples contraintes qu'il doit gérer pour organiser et réaliser sa tâche. Face à cette injonction paradoxale, le développement professionnel des chercheurs qui est « cette capacité qu'ont les humains de transformer les contraintes en ressources, le reçu en conçu, le subi en assumé » (Pastré, 2011) est fortement compromis par des situations de souffrance au travail (Benninghoff, 2011) et des conflits de valeurs (Fave-Bonnet, 2002) leur imposant des règles d'intégrité strictes et les incitant dans le même temps à des pratiques plus opportunistes.

L'activité citationnelle : le rapport à la règle

Globalement, les chercheurs interrogés accordent une réelle importance à l'activité de citation. 42% des répondants ont renseigné la question ouverte *« La citation permet à des lecteurs de retrouver facilement trace d'un propos, d'une idée ou d'un résultat. Pensez-vous qu'elle apporte d'autres informations ? Si oui, lesquelles ? »*. Certains éléments reviennent fréquemment dans les *verbatims*. La citation permet d'enrichir sa bibliographie (*« elle oriente le lecteur vers des lectures connexes »*), apporte des éléments de « preuve » et « constitue un critère de scientificité ». Elle appuie aussi l'argumentation et permet le dialogue au sein de la communauté scientifique : *« la citation permet la confrontation des opinions scientifiques et le débat inhérent à toute affirmation ou prise de position scientifique »*. Mais s'il est souvent mentionné qu'*« elle apporte des informations précieuses sur le cadre intellectuel de l'auteur, ses références théoriques, ses choix (qui n'apparaissent pas toujours explicitement dans son texte) »* et *« prouve qu'il reconnaît faire partie d'un réseau de chercheurs, et permet de situer dans quel réseau il s'inscrit »*, certains répondants critiquent cette stratégie « réseau » : « *la citation permet surtout de construire certain.e.s chercheur.e.s comme figures de pouvoir dans leur champ par des effets de réseaux. Elle permet aussi de voir son article accepté pour publication en ayant cité "les bonnes personnes" en situation de pouvoir sur un domaine de savoirs* ». Les chercheurs estiment difficile « de trouver un équilibre entre référence et révérence ». Dans les *verbatims*, leurs principales critiques sur leurs propres pratiques bibliographiques portent essentiellement sur le manque de rigueur, d'approfondissement et de maîtrise des outils, le caractère trop peu international de leurs références.

Les « pratiques répréhensibles ou questionnables de recherche (PQR) (en anglais : *questionable practices of research, QPR*) » (Corvol, 2016) sont considérées comme des manquements à l'intégrité scientifique. Parmi elles, la littérature officielle liste les inconduites suivantes : le découpage de ses travaux ou résultats de recherche, l'auto-plagiat, l'autocitation, l'erreur de citation, la citation biaisée, la citation secondaire sans lecture du texte original, l'emprunt substantiel à d'autres publications, même en en citant les auteurs, l'appropriation de contenus par la paraphrase sans faire référence aux auteurs, l'omission de références aux résultats contradictoires, l'ajout ou l'omission délibérée d'auteurs (Agence nationale de la recherche, 2014 ; Errami et Garner, 2008 ; Tenopir, Allard, et Christian, 2015).

Une première étape du questionnaire en ligne consiste en une déclaration des pratiques des répondants. Quand un personnage du roman d'Umberto Eco tente de connaître les véritables mœurs des templiers, un de ses amis lui conseille de consulter les règles de l'ordre : *« d'un système d'interdits on peut comprendre ce que les gens font d'habitude, (...) et on peut en tirer des ébauches de vie quotidienne »* (Eco, 1992, p.155). C'est à partir de cette hypothèse qu'a été constituée une liste de comportements, soumis aux répondants de notre questionnaire pour tester si ces derniers sont encore en usage. Par exemple il leur est demandé de préciser s'il leur arrive de citer un texte qu'ils n'ont pas lu intégralement ou de reprendre une référence dans un texte sans consulter le texte original.

Sur ces deux sujets les réponses montrent à quel point la norme est loin de refléter une réalité. Seulement 13,9 % des interviewés revendiquent ne jamais citer un texte sans l'avoir lu en entier et moins de la majorité (49,7%) affirment toujours consulter le texte original avant de reprendre une référence. Une écrasante majorité des répondants (86,1 %) reconnaît donc avoir rarement, parfois ou souvent cité un texte qu'ils n'ont pas lu intégralement.

Il est bien sûr difficile de déterminer si ces réponses sont entièrement sincères, mais on peut déjà mesurer leur importance relative. La citation secondaire sans lecture du texte original est relativement moins fréquente que celle d'un document qui n'a pas été lu en entier (seulement 16,7% des répondants disent l'avoir fait parfois ou souvent contre 51,6%). Le deuxième comportement semble donc beaucoup plus fréquent que le premier. L'expérience des répondants en tant que

lecteurs va dans le même sens puisque 73,6% d'entre eux ont déjà trouvé des références inexactes dans les publications qu'ils utilisent.

Deux variables ont un poids important dans les réponses sur ces questions : la discipline et l'ancienneté. La citation secondaire sans consultation du document original est très rare en « Santé » par exemple. 83,3% des répondants de cette discipline disent ne jamais le faire contre seulement 32% des chercheurs en « Sciences Humaines et Sociales » ou 23 % en « Arts, Lettres et Langue ». Cet écart révèle que la culture disciplinaire, les contraintes spécifiques aux types de publications est une variable importante dont il faudrait tenir compte dans les formations.

Les chercheurs qui ont moins de trois ans d'expérience admettent plus souvent pratiquer la citation de textes qu'ils n'ont pas intégralement lus (seulement 6,6% d'entre eux nient cette pratique) que ceux qui ont plus de dix ans dans le métier (18,4%). Cet écart peut être dû à la pression forte vécue par les jeunes chercheurs : gestion du temps, course à la publication, ou à une perception différente de la déviance que ces comportements représentent par rapport à la norme établie.

Règles méconnues ou règles méprisées ?

C'est cette sensibilité que la deuxième partie du questionnaire veut interroger. Elle demande aux répondants de qualifier un certain nombre de pratiques dans l'une des catégories proposées (fraude, erreurs ou maladresse scientifique, comportement éthique). Elle permet également de vérifier la réalité des pratiques décrites dans la première partie du questionnaire.

Nous considérons que les comportements les plus excusés sont, au choix, ceux qui ne sont pas perçus comme déviants, ou ceux qui sont les plus pratiqués et les plus tentants. On le vérifie par exemple lorsque l'on constate que tous les répondants jugeant que *« citer une publication à partir d'une autre citation sans lire l'original »* (6% des répondants) est une fraude, déclarent ne l'avoir jamais ou rarement fait. Alors que ceux ou celles qui signalent la chose comme une maladresse ou un comportement éthique (73%) l'ont déjà pratiqué à 86%.

Les répondants classent comme plus répréhensibles : *« le fait d'omettre ou ajouter délibérément un auteur »* (59,4%), *« ne pas citer des résultats tiers qui contredisent les siens »* (54%), *« ne pas utiliser les guillemets dans une citation »* (50,8%) et *« ne pas citer toutes ses sources »* (45,2%). A l'inverse il paraît « éthique » pour 42,8% des répondants *« d'utiliser les mêmes résultats pour plusieurs publications »*.

L'ancienneté influence la manière dont les pratiques sont qualifiées. Ainsi 49% des répondants qui ont plus de dix ans d'expérience (10+) considèrent que *« favoriser la citation de partenaires »* est éthique contre seulement 31% de ceux qui ont moins de trois ans d'expérience (-3). On retrouve la même différence quand il s'agit de voir s'il est éthique de *« favoriser la citation de chercheurs connus pour leur notoriété »* (44% contre 26%) ou encore de *« citer systématiquement ses propres publications »* (50% pour les 10+ et 36% pour les –3). De toute évidence, les stratégies de réseau pourtant dénoncées dans les questions ouvertes du questionnaire sont mises en œuvre et acceptées par les chercheurs les plus expérimentés. Ces réponses montrent que les conduites sont davantage dictées par les normes implicites de la publication scientifique qui incitent à des stratégies de réseau, d'auto-citation, de lecture opportuniste, que par les règles de conduite édictées par l'institution.

La discipline d'appartenance joue également un rôle dans l'appréciation de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas : les chercheurs en « Sciences Humaines et Sociales » ou en « Arts, Lettres et Langue » sont ainsi beaucoup plus sensibles à la disparition des guillemets dans une citation. Ils qualifient ce comportement de fraude pour 61% d'entre eux, contre seulement 34% de leurs homologues en « Sciences et Technique » ou « Santé ».

Parfois c'est la pertinence de la norme, elle-même, qui est remise en question. Ainsi pour certains : *« Il est dommage que le corps scientifique accorde tant d'importance à la bibliographie. C'est sans*

doute au détriment de la réflexion personnelle de l'auteur, ce que devrait susciter en premier lieu une production ». 86% de ceux qui reconnaissent ne pas toujours lire intégralement les articles qu'ils citent, jugent que ce n'est pas « nécessaire ». Et si une grande majorité de ceux qui pratiquent la citation secondaire sans lecture du texte original justifient cette conduite par l'existence d'une contrainte : le manque de temps (30%) ou l'impossibilité de retrouver la source originale (42%). Ils sont tout de même 28% à considérer que la lecture du texte original n'est pas indispensable.

On retrouve cette réticence quand les chercheurs classent un comportement dans la catégorie maladresse ou erreur, ignorant ou rejetant par-là la dimension non-éthique de ce type de pratiques. Ainsi les chercheurs en « économie, droit, gestion » qui sont plutôt respectueux de la règle (55,3% d'entre eux revendiquent ne jamais utiliser des citations secondaires sans aller consulter le texte original), classent ce comportement à 93,6% comme une simple maladresse ou erreur.

La lecture des résultats de notre enquête montre que le rapport à l'intégrité scientifique dans les pratiques bibliographiques des chercheurs est complexe, parfois contradictoire. Il reste néanmoins difficile d'établir clairement les éléments explicatifs de ce constat : au-delà de la méconnaissance des règles ou du refus explicite de se soumettre à celles-ci, il semble bien qu'une re-normalisation (Durrive, 2014) s'opère dans l'esprit du chercheur, qui tente de mettre en cohérence son action et sa redéfinition des contraintes imposées par l'institution. Les répondants ont exprimé dans les questions ouvertes cette nécessaire négociation interne avec les normes et les règles de l'institution, comme celui-ci qui reconnaît que sa pratique bibliographique est « parfois trop "instrumentalisée" et qu'il lui arrive de citer un auteur car il fait partie des personnes "incontournables" sur le sujet... ou de citer une revue (dans laquelle on veut soumettre) ». D'autres admettent ne citer « que des personnes très connues, des collaborateurs ou des chercheurs qui vont dans le même sens », avoir des « pratiques de citation "obligées" pour satisfaire des *reviewers* qui veulent être cités, [ou] pour publier dans les revues hégémoniques de la discipline ».

Évaluer l'intégrité scientifique de l'activité bibliographique : des pratiques et compétences identifiées ?

L'intégrité scientifique comme critère d'évaluation de la production scientifique

L'évaluation de la production scientifique et son rôle dans la carrière des chercheurs est bien au cœur des débats sur l'intégrité. Parce que le chercheur doit être à la fois lecteur, auteur et évaluateur de la production de ses pairs, les rapports officiels préconisent de plus en plus d'adopter une politique, des chartes, des commissions de contrôle qui permettent aux structures d'agir en connaissance de cause (Voir par exemple : http://circulaire.legifrance.gouv.fr/index.php?action=afficherCirculaire&hit=1&r=41955). Les comités éditoriaux des revues scientifiques ne relaient pas cette politique. Les revues inscrites sur la liste des revues dites qualifiantes en sciences de l'éducation (70ème section), revues sélectionnées par le Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES) en 2016 (http://www.cpcnu.fr/web/section-70/rapport-d-activites-et-documents), ne mentionnent jamais dans leur rubrique « consignes aux auteurs » le terme « intégrité ». Elles ne s'intéressent à l'information scientifique que sous l'angle technique via une injonction à utiliser tel ou tel style bibliographique. Pour ne prendre qu'un exemple, l'auteur doit évaluer seul le nombre de citations qu'il doit déployer pour rendre son propos crédible. Aucune revue ne rappelle non plus que les citations doivent respecter les interdits listés plus haut.

Cette absence apparente de norme concernant la quantité ou la qualité des citations n'est cependant qu'un leurre. Nous avons consulté les consignes distribuées aux chercheurs (*referees*) qui évaluent un article (pour 26 revues de la liste ci-dessus). Il s'avère que dix-sept d'entre elles demandent

explicitement qu'on examine les citations avec attention. Seules neuf d'entre elles ignorent totalement le sujet, ou ne s'intéressent qu'à la norme bibliographique. Les revues qui établissent la citation comme un critère discriminant pour la publication peuvent le faire de manière vague : *« la bibliographie est-elle très satisfaisante ? »*, « pertinente ? », « cohérente et crédible ? ». Elles peuvent aussi émettre des critères quantitatifs : *« la bibliographie est-elle suffisante ? »*, *« les citations sont-elles en nombre suffisant ? »*. Certaines se montrent plus précises en spécifiant les qualités d'une bonne bibliographie : a-t-elle *« recours à des références récentes ? »* ; permet-elle *« de supporter le cadre théorique ou conceptuel de l'article proposé ? »*, *« de mettre en tension les résultats obtenus avec ceux de la littérature du domaine ? »*, de juger de la maîtrise de *« la connaissance et la compréhension de la littérature de référence »* ? Enfin dans un registre un peu différent, les *reviewers* peuvent apprécier si *« les références sont citées à bon escient ».*

Une norme implicite existe puisque le chercheur doit estimer s'il y a un nombre suffisant de citations par rapport à un attendu partagé. Cette norme a été identifiée et intégrée sans doute par imprégnation, par mimétisme du comportement des « plus expérimentés », par observation de l'activité d'autrui et de la production existante et par la conceptualisation de cette activité.

Une norme implicite à laquelle on adhère partiellement ?

Le caractère implicite de la norme est confirmé dans notre questionnaire. Les répondants à notre enquête assumant des tâches d'évaluation (45% de nos répondants, dont 80% font de la recherche depuis plus de dix ans) n'ont majoritairement pas reçu de formation à l'éthique scientifique (53% et 47% des « non-évaluateurs »). Seulement 33% d'entre eux ont été sensibilisés aux enjeux des références bibliographiques. Les chiffres sont à peu près les mêmes chez les répondants qui ne sont pas évaluateurs. Cela n'empêche pas, comme on l'a vu plus haut, que les deux populations accordent une égale importance aux mêmes critères pour réaliser une « bonne » bibliographie. Par ailleurs, un nombre assez important de chercheurs (44% chez les non-évaluateurs) estiment qu'ils n'ont pas ou « pas vraiment » été formés. Cette perplexité quant au caractère effectif de la formation marque bien, selon nous, le flou qui entoure la notion et le caractère informel de la formation reçue.

Le fait est que les deux populations s'accordent sur ce qu'il est correct de faire quand la norme porte sur des critères objectifs facilement vérifiables (respect des guillemets, citation de tous les auteurs etc.) Ils sont moins souvent d'accord quand ce n'est pas le cas. Les inconduites sont alors plus souvent dénoncées par les répondants non-évaluateurs : *« favoriser la citation des chercheurs connus, pour leur notoriété »* (12% contre 5%) ; *« citer une publication à partir d'une autre citation sans lire l'original »* (11% contre 3% pour les évaluateurs) ; *« citer ses propres publications systématiquement »* (17% contre 8%) ou *« favoriser la citation de partenaires »* (24% contre 17%). Ainsi, fait paradoxal : les évaluateurs « excusent » plus souvent que les non-évaluateurs certains comportements, en les classant comme erreur plutôt que comme fraude. Seul le fait d'« *utiliser les mêmes résultats pour plusieurs publications »* est jugé plus sévèrement par les répondants ayant missions d'évaluation (24% estime ce comportement comme une fraude contre 19% pour les chercheurs n'ayant pas de mission d'évaluation). Cela nous laisse penser que ces comportements leur sont plus familiers. Est-ce dû à leur expérience, à l'intégration dans leur propre pratique de comportements plus « rentables », à l'issue d'un débat interne entre la norme et les valeurs collectives et personnelles ? A leur position d'évaluateur qui leur donne une liberté que ne peuvent s'autoriser les chercheurs candidats à l'évaluation ? Le fait que la norme soit remise en question de manière détournée par les chercheurs les plus expérimentés montre qu'elle est plus considérée comme un idéal que comme une contrainte incontournable.

Une norme contrôlée ?

Les répondants « évaluateurs » de notre questionnaire vérifient somme toute assez peu les références bibliographiques présentes dans les travaux des candidats à un poste ou à la qualification (20%

d'entre eux les vérifient systématiquement, 28% en vérifient quelques-unes). Cette absence de vérification révèle, selon nous, une confiance dans l'autocontrôle des candidats qui ne peuvent prendre le risque de frauder dans leur dossier de candidature. Cela dit, aucune donnée sur les cas de fraude n'étant compilée, il est difficile de prendre la mesure réelle de ce phénomène et de savoir s'il existe ou non.

Le système de contrôle des publications elles-mêmes semble fonctionner si l'on considère le nombre important d'évaluateurs qui disent vérifier, systématiquement, ou au moins quelques-unes des références des écrits qu'il leur est demandé d'apprécier. Les résultats sont cependant très variables selon les formes évaluées : 49% des répondants vérifient quand il s'agit d'ouvrages alors qu'ils sont 84% à le faire pour un article, 59% pour une thèse. Nous retrouvons là une hiérarchie implicite : les références dans les actes de colloque, qui sont moins valorisés dans l'évaluation des dossiers des chercheurs, ne sont vérifiées que dans 37% des cas. La vérification est d'autant plus sérieuse que les enjeux en termes de carrière sont élevés.

Il y a globalement consensus entre les chercheurs débutants et ceux en poste depuis trois ans ou plus sur ce qui fait la valeur d'une référence lors de l'évaluation. Les deux groupes estiment dans leur majorité que le nombre de citations dans un article importe peu pour son évaluation (67% et 77%), tout comme la qualité des personnes citées (60% et 73%). Ils sont également d'accord pour donner du poids à l'actualité des sources (80% et 73%) et à leur caractère international même si c'est dans une moindre mesure (56% et 64%). 90% des doctorants et post-doctorants (contre 75% de l'ensemble des répondants) pensent que la qualité de leurs sources (citations, références bibliographiques) joue sur l'évaluation qui est faite de leur recherche.

Pour finir, 48,5% des répondants à notre enquête se sont exprimés librement sur la question ouverte « une remarque sur le système d'évaluation par la bibliométrie ? ». Souvent virulents, ils critiquent ce système, en insistant sur les biais qu'il induit dans les pratiques citationnelles : il *« incite à la fraude »*, *« favorise les papiers les plus cités et les papiers publiés dans les revues les plus prestigieuses / par les chercheurs les plus prestigieux, au détriment de la diversité des sources »*. Ils reviennent également sur les difficultés d'accès aux publications qui empêchent de disposer des "bonnes" ressources et sur le frein que représente le processus d'évaluation pour l'innovation et la réflexion scientifique créative. Il existe bien, et notre enquête le montre, une forte tension entre les prescriptions concernant l'activité bibliographique et la réalité vécue, mais pas toujours assumée, par les chercheurs.

Conclusion

Notre questionnaire avait l'ambition de mesurer l'ampleur de quelques pratiques *« répréhensibles ou questionnables de la recherche »*. Il s'agissait également d'évaluer la manière dont celles-ci sont perçues. Ces pratiques, qu'on amalgame souvent les unes aux autres, n'ont pas le même statut aux yeux des chercheurs. Elles sont tantôt condamnées, tantôt excusées voire justifiées. Juger que ces pratiques ne relèvent que de la méconnaissance de la norme, ou d'une absence d'éthique, est faire abstraction du fait qu'il s'agit le plus souvent d'une réponse complexe aux contraintes professionnelles du scientifique. C'est la raison, nous semble-t-il, pour laquelle certaines de ces "déviances" sont moins dénoncées par les chercheurs les plus expérimentés qui considèrent qu'elles font partie des conduites efficaces et nécessaires à l'exercice du métier, au développement de la carrière. Certaines pratiques, jugées plus problématiques en sciences sociales qu'en sciences et techniques, nous indiquent par ailleurs que la culture disciplinaire conditionne aussi en partie les choix des acteurs. Les pratiques déclarées, comme les opinons exprimées par les répondants à notre enquête, montrent en tous cas la difficile négociation menée par les chercheurs entre l'adoption et le respect des règles de l'institution et la réalité de l'activité dictée en partie par des enjeux de financement et de carrière.

Cette étude a, par ailleurs, le mérite de faire apparaître clairement ce qui reste de l'ordre de l'implicite et même de l'impensé pour les chercheurs. Même si les normes d'intégrité existent et que leur légitimité est peu contestée, elles sont rarement explicitées ou rappelées dans les processus d'évaluation de la recherche, les formations à l'intégrité scientifique sont encore rares en 2017. A l'heure où les recommandations visant à mettre en place ces formations se font plus insistantes, cette étude pointe l'importance de prendre en compte le contexte d'exercice et la position des acteurs dans le champ scientifique, (évaluateur aguerri ou doctorant), tout comme les spécificités des disciplines de rattachement. Par ailleurs, la prescription concernant le respect des règles bibliographiques relève encore aujourd'hui, dans le discours institutionnel, le plus souvent uniquement de l'acte technique. Mais cet acte implique en réalité une réelle conceptualisation par l'acteur des déterminants de l'activité de production scientifique qui porte tous les enjeux de la science et de la diffusion des savoirs et qui doit être intégrée dans les formations à tous les niveaux.

Le sujet de cette étude était jusqu'à présent peu questionné par la recherche, à la fois parce qu'il est sensible et parce que l'appartenance à la communauté scientifique s'établit par une adhésion implicite à ses valeurs, basée sur un principe de confiance. Si aujourd'hui l'on s'interroge aussi fortement sur la question de l'intégrité scientifique, c'est que la manière dont cette culture se construit a changé et que cette transformation bouleverse l'identité professionnelle des chercheurs. Pour l'instant, c'est bien plus l'affiliation à la norme de l'évaluation et à l'intérêt économique qui définit les pratiques professionnelles, en contradiction avec les discours et les principes défendus. Les valeurs d'intégrité scientifique que l'institution veut renforcer, au travers de la formation et de nouveaux cadres institutionnels, semblent donc encore très peu intégrées par ses acteurs, confrontés aux contraintes des normes de l'évaluation.

Références bibliographiques

Agence nationale de la recherche (2014), « Politique d'éthique et d'intégrité scientifique », ANR, [en ligne], Consulté le 30 janvier 2018, http://www.agence-nationale-recherche.fr/fileadmin/documents/2014/Politique-ethique-integrite-scientifque-aout-2014.pdf

Benabou, Valérie-Laure (2013), « Les publications scientifiques : faut-il choisir entre libre accès et libre recherche ? », Hermès, *La Revue*, n°57, p.95-106.

Benninghoff, Martin (2011), « "*Publish or perish* !" : la fabrique du chercheur-entrepreneur », *Carnets de bord*, n°17, p.47-58.

CNRS, CPU (2017), « Pratiquer une recherche intègre et responsable : un guide », [en ligne], Consulté le 15 décembre 2016, http://www.cnrs.fr/comets/IMG/pdf/pratiquer_une_recherche_integre_et_responsable_un_guide_05.12.2016-2.pdf

Conseil national du développement des SHS (2014), « Les mutations du métier de chercheur en sciences de l'Homme », Quadrige, p.25-48.

Corvol, Pierre (2016), « Bilan et propositions de mise en oeuvre de la charte nationale d'intégrité scientifique », [en ligne], Paris : Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

Durrive, Louis (2014), « La démarche ergologique : pour un dialogue entre normes et renormalisations », *Ergologia*, n°11, p.171-198.

Eco, Umberto, *Le pendule de Foucault* (Paris: Grasset, 1992), p.155.

Errami, Mounir, Garner, Harrold (2008), « A tale of two citations », *Nature*, n°7177, p.397-399.

Ertzscheid, Olivier (2016), « Pourquoi je ne publie(rai) plus (jamais) dans des revues scientifiques », [en ligne], affordance.info, Consulté le 12 octobre 2017, http://www.affordance.info/mon_weblog/2016/05/pourquoi-je-ne-publierai-plus-dans-des-revues-scientifiques.html

Fave-Bonnet, Marie-Françoise (2002), « Conflits de missions et conflits de valeurs : la profession universitaire sous tension », Connexions, n°78, p.31-45.

Gardiès, Cécile, Fabre, Isabelle (2009), « Communication scientifique et traitement documentaire de l'IST », Les Cahiers du numérique, Vol. 5 n°2, p.85-104.

Guyon, Marc (2014), « Le travailler des scientifiques : contradictions de l'engagement de la subjectivité dans le travail », Travailler, n°32, p.75-98.

Hatchuel, Armand (1996), « Coopération et conception collective, Variété et crises des rapports de prescription », Coopération et conception, p.101–122.

Ihadjadene, Madjid, Chaudiron, Stéphane (2009), « Des processus aux pratiques : quels modèles informationnels pour analyser l'accès à l'information en contexte professionnel ? » GRESEC, Evolutions technologiques et information professionnelle : pratiques, acteurs et documents, p.1-12.

Mahé, Annaïg (2012), « Les pratiques informationnelles des chercheurs dans l'enseignement supérieur et la recherche : regards sur la décennie 2000-2010 », Pratiques Documentaires Numériques à l'Université, p.11-41.

Meunier, Dominique, Lambotte, François, Choukah, Sarah (2014), « Du bricolage au rhizome : comment rendre compte de l'hétérogénéité de la pratique de recherche scientifique en sciences sociales ? », *Questions de communication*, Volume 23 n°1, p.345-366.

Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche (2017), « Politique d'intégrité scientifique au sein des établissements d'enseignement supérieur et de leurs regroupements, des organismes de recherche, des fondations de coopération scientifique et des institutions concourant au service public de l'enseignement supérieur et de la recherche, ci-après dénommés "opérateur(s) de recherche", et au traitement des cas de manquements à l'intégrité scientifique », Bulletin officiel, n°12.

Pastré, Pierre (2011), La didactique professionnelle (1re éd.), Paris : Presses Universitaires de France - PUF.

Tenopir, Catherine, Allard, Susie, et Christian, Lisa (2015), « Beyond Downloads : Digital Usage of Scholarly Articles Survey Instrument », School of Information Sciences-Faculty Publications and Other Works.

Approche communicationnelle des rapports entre arts et sciences : le cas des résidences et des festivals

Communicational approach to the relationship between arts and sciences: the case of residencies and festivals

Enfoque comunicacional de la relación entre artes y ciencias: el caso de las residencias y festivales

Article inédit, mis en ligne le 30 novembre 2018.

Cet article est issu d'une communication au XXIe congrès 2018 de la SFSIC, Paris, 13-15 juin 2018. Cette communication a reçu le deuxième prix du jeune chercheur (ex-aequo).

Cassandre Molinari

Chercheuse associée et ATER, Groupe de recherche sur les enjeux de la communication, Université Grenoble Alpes. cassandre.molinari@gmail.com

Plan de l'article

Introduction
I. Les politiques publiques favorables aux projets « arts-sciences »
II. Les logiques sociales et les stratégies d'acteurs à l'œuvre dans les projets « arts-sciences »
III. L'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences »
IV. La communication des productions entre arts et sciences
Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

La recherche doctorale propose d'analyser les résidences et les festivals « arts-sciences » dans une perspective communicationnelle. Depuis les années 2000, ces événements sont organisés par les institutions artistiques et scientifiques, mais aussi par les associations de culture scientifique et technique. Ils bénéficient d'un soutien des administrations publiques, depuis les collectivités locales jusqu'aux instances internationales. La thèse interroge l'action des stratégies des acteurs politiques et sociaux sur la construction des pratiques « arts-sciences » et la communication de leurs productions. L'émergence des projets « arts-sciences » s'inscrit dans des enjeux concernant le développement territorial, la communication scientifique, l'innovation technologique, le renouvellement de la vulgarisation et l'avant-gardisme artistique. La communication des productions est partagée notamment entre la diffusion d'œuvres d'art, la transmission de la culture scientifique et la promotion de technologies.

Mots clés

Communication publique, politiques publiques, résidence artistique, festival, arts-sciences.

Abstract

The research proposes to analyze the “arts-sciences” residences and the festivals in a communicational perspective. Since 2000’s, those events are organized by artistic and scientist institutions, but also by associations of scientific culture. They receive public assistance, from local authorities to international organizations. The thesis questions the action of strategies of political and social actors on the construction of “arts-sciences” practice and the communication of their products. The emergence of the “arts-sciences” projects is linked to issues concerning territorial development, scientific communication, technological innovation, renewal of scientific popularization and artistic avant-gardism. The communication of the products is torn between the distribution of works of art, the transfer of scientific culture and the promotion of technologies.

Keywords

Public communication, public policy, artist-in-residence, festival, arts-sciences.

Resumen

La investigación doctoral propone analizar residencias y festivales "artes-ciencias" en una perspectiva comunicacional. Desde la década de 2000, estos eventos están organizados por instituciones artísticas y científicas, pero también por asociaciones de cultura científica y técnica. Se benefician del apoyo de las autoridades públicas, de las autoridades locales a los organismos internacionales. La tesis cuestiona la acción de las estrategias de los actores políticos y sociales en la construcción de prácticas de "ciencias del arte" y la comunicación de sus producciones. La aparición de proyectos de "ciencias del arte" forma parte de los temas relacionados con el desarrollo territorial, la comunicación científica, la innovación tecnológica, la renovación de la popularización y el vanguardismo artístico. La comunicación de las producciones se comparte notablemente entre la difusión de obras de arte, la transmisión de la cultura científica y la promoción de tecnologías.

Palabras clave

Comunicación pública, política pública, artista residente, festival, artes y ciencias.

Introduction

Au début des années 2000, les discours sur l’ « économie créative » promeuvent une coordination entre les secteurs artistiques et scientifiques afin de stimuler l’innovation technologique et ainsi la croissance économique. Les politiques internationales, européennes et nationales produisent une série d’injonctions pour les collectivités locales et les acteurs sociaux. L’Union Européenne, l’État et les collectivités soutiennent alors des projets transversaux impliquant des artistes, des institutions scientifiques, des institutions culturelles et le secteur privé. Sur la même période, des résidences et des festivals dits « arts-sciences » se développent dans les métropoles caractérisées par une forte activité scientifique et industrielle. Ces événements peuvent être organisés par des institutions artistiques, des établissements scientifiques ou des associations de culture scientifique, technique et industrielle (CSTI). Ils réunissent des artistes, des scientifiques et des ingénieurs en vue de produire

et diffuser des œuvres d'art, des technologies ou des connaissances. Le caractère émergent des projets « arts-sciences » invite à mobiliser la notion d'institutionnalisation. Nous proposons alors d'interroger les rapports entre les mutations politiques, l'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences » et la communication de leurs productions.

La problématique

En effet, nous nous demandons comment les injonctions politiques et les stratégies d'acteurs conditionnent l'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences » et la communication de leurs productions. Pour traiter cette question, trois hypothèses ont été formulées. Premièrement, un ensemble d'injonctions politiques contribuerait à l'évolution des logiques sociales et des stratégies des acteurs artistiques, scientifiques et muséaux (Miège, 1996). Répondant aux logiques sociales et aux injonctions politiques, les stratégies des acteurs sociaux conditionneraient l'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences » et la communication de leurs produits.

Deuxièmement, les pratiques entre arts et sciences s'institutionnaliseraient, au sens où une pluralité de mondes sociaux émergerait à l'intersection des champs artistique, scientifique et muséal. L'institutionnalisation désigne le processus par lequel des significations sociales et des rôles sociaux sont produits (Berger, Luckmann, 1996). Au sein d'un monde social organisé en réseau, un système de conventions permettrait de coordonner les activités des artistes, des scientifiques et des médiateurs (Becker, 1988). L'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences » modifierait l'organisation des institutions scientifiques, artistiques et muséales. Ainsi, une directive institutionnelle et un modèle d'activité entre arts et sciences émergeraient (Esquenazi, 2007).

Troisièmement, les stratégies d'acteurs contribueraient à définir le fonctionnement des espaces de communication entre arts et sciences (Odin, 2011). Les stratégies d'acteurs détermineraient en partie les modes de production de sens (Odin, 2011), les stratégies communicationnelles (Davallon, 1999) et les modèles d'œuvre (Esquenazi, 2007).

Cadre théorique

La thèse présente des enjeux dans plusieurs champs de recherche en Sciences de l'information et de la communication (Sic). L'analyse des politiques publiques renvoie à l'économie politique de la communication. Certains acteurs légitiment les pratiques « arts-sciences » grâce à la notion d' « industries créatives ». L'objet de recherche permet d'étudier le rôle des institutions culturelles dans les discours sur « l'économie et les industries créatives » (Bouquillon, 2012).

Ensuite, l'importance des collectivités locales dans le développement des événements « arts-sciences » conduit à mobiliser les recherches en communication publique territoriale. Ces actions relèvent de stratégies de différenciation par la construction d'une identité territoriale scientifique. Ces pratiques s'inscrivent dans des évolutions sociales profondes étudiées notamment par Isabelle Pailliart (1993). La géographie est également convoquée pour analyser les stratégies des « villes créatives ».

L'étude de l'institutionnalisation d'une activité s'inscrit dans le champ de la communication sociale. La thèse se situe ainsi dans la continuité des travaux socio-sémiotiques sur le rôle du signe dans la construction sociale de la réalité (Véron, 1981 ; Quéré, 1982). La recherche mobilise la sociologie constructiviste (Berger et Luckmann, 1996), la théorie des conventions (Boltanski et Thévenot, 1991 ; Boltanski et Chiapello, 1999) et les travaux de Bourdieu (1992, 1997). L'objet de recherche porte sur des pratiques qui émergent à l'intersection de plusieurs champs sociaux. Ce processus d'institutionnalisation se distingue du simple mouvement de spécialisation des activités et d'autonomisation des enjeux.

La participation des établissements de recherche est analysée grâce aux travaux sur la communication scientifique et technique. Les pratiques « arts-sciences » rendent manifeste le tiraillement entre des

forces divergentes au sein de l'espace public scientifique sociétal (Miège, 2005). Les projets « arts-sciences » mettent en tension les stratégies de la « communication scientifique publique » (Fayard, 1988), les actions de partage des savoirs et les activités de publication de chercheurs.

Enfin, l'analyse de la communication des productions se réfère aux recherches sur la médiation culturelle (Caillet, 1995 ; Caune, 1999 ; Davallon, 1999) et la vulgarisation scientifique (Jacobi, 1999 ; Schiele, 2001). Dans une perspective pragmatique, ces travaux réduisent les œuvres d'art et les connaissances scientifiques à des objets culturels tout en les étudiant séparément. L'objet de recherche offre la possibilité d'expérimenter cette approche sur des produits qui établissent différentes relations entre l'art et la science.

L'enquête empirique

L'enquête empirique repose sur une méthodologie plurielle appliquée à deux territoires entre 2013 et 2016 : Rhône-Alpes et Paris-Saclay. A Grenoble, nous nous sommes intéressée à l'Atelier Arts-Sciences, mais aussi à la résidence de Laurent Mulot réunissant le CCSTI la Casemate, le Museum d'histoire naturelle et le synchrotron européen (ESRF). Nous avons également étudié le CCSTI la Rotonde à Saint-Etienne. A Paris-Saclay, nous avons observé les cas du Centre national d'études spatiales (Cnes) et de son Observatoire de l'espace, l'université Paris-Saclay et son projet la Diagonale Paris-Saclay, l'association de culture scientifique le S[Cube] et le Collectif pour la culture en Essonne. Nous avons analysé les actions des instances publiques qui soutiennent les projets « arts-sciences » de ces acteurs : les Villes et Métropoles de Grenoble et Saint-Etienne, la Communauté d'agglomération du Plateau de Saclay, les Régions Rhône-Alpes et Ile-de-France, les ministères de la Recherche et de la Culture, l'Union européenne et l'Unesco.

Trois méthodes ont été utilisées dans une démarche qualitative. 21 entretiens semi-directifs ont été menés auprès des directeurs, des chargés de projets et des médiateurs dans ces institutions scientifiques, artistiques et muséales. Nous avons interrogé des chargées de mission CSTI en collectivité, ainsi que des artistes et des scientifiques. Des analyses de contenus ont été réalisées sur les publications officielles et sur les supports de communication des différentes institutions (80 documents et 19 sites internet). Des analyses sémiologiques ont été appliquées à un corpus de 78 œuvres.

L'originalité de la recherche

Le caractère inédit de la recherche réside dans l'approche communicationnelle et comparative des résidences et des festivals « arts-sciences ». En effet, l'accueil des artistes et la diffusion de leur production par une institution de recherche ou de culture scientifique se distinguent d'autres pratiques entre arts et sciences, comme les résidences de scientifiques dans des institutions artistiques (Villagordo, 2012), la participation des artistes au travail de laboratoire (Fourmentraux, 2011), la commande d'œuvres par des musées de science ou encore l'usage des sciences par les artistes (Cordonnier, 2012). Le traitement communicationnel de cet objet se démarque des démarches esthétiques, sociologiques et historiques. Les publications en Sciences de l'information et de la communication (Sic) sur ce type de pratiques sont des études de cas réduites à une institution ou une zone géographique (Bordeaux, 2008 ; Martin-Juchat, 2012), alors que la thèse compare deux territoires et ses acteurs.

La recherche doctorale est résumée en quatre parties correspondant aux quatre chapitres de la thèse. Dans un premier temps, les injonctions politiques sont analysées au niveau international, européen, national et local. Nous exposons les stratégies des collectivités locales dans lesquelles s'inscrit le soutien aux pratiques « arts-sciences ». Dans un deuxième temps, nous présentons les logiques sociales et les stratégies d'acteurs à l'œuvre dans le développement des projets « arts-sciences ». Nous étudions ainsi le champ muséal, le champ scientifique et le champ artistique. Nous tentons de saisir l'interaction entre les politiques publiques et les stratégies d'acteurs. Dans un troisième temps, le

processus d'institutionnalisation est analysé à trois niveaux : les rôles sociaux, les conventions sociales et les modèles d'activités. Nous questionnons alors l'articulation entre les stratégies d'acteurs et ces trois dimensions. Dans un quatrième temps, les résidences et les festivals sont analysés comme des espaces de communication. Nous nous attachons à établir des modes de production de sens et des modèles d'œuvres. Nous interrogeons les rapports entre les objectifs stratégiques et les modalités sémiotiques.

I. Les politiques publiques favorables aux projets « arts-sciences »

Trois types de stratégies politiques sont à l'origine d'injonctions efficientes dans les projets « arts-sciences » : les stratégies de « villes créatives », les stratégies de pôles de compétitivité et les stratégies culturelles. Nous avons observé des injonctions à l'innovation, la transversalité, l'usage de technologies, l'articulation entre le public et le privé, la mise en œuvre de stratégies de développement territorial intégrées, la participation des publics, le travail en réseau et l'organisation par projets. Une approche socio-historique a permis de montrer l'ancrage de ces stratégies dans les politiques économiques, scientifiques et culturelles. Nous présentons brièvement chaque type de stratégie et son application sur notre terrain.

Les stratégies de « villes créatives »

Les stratégies des « villes créatives » consistent à mobiliser les arts et la culture pour favoriser la régénération urbaine, le développement économique, la cohésion sociale et mener des actions de marketing territorial. Les politiques publiques prennent alors la forme de projets urbains multidimensionnels (Miot, 2015) dans une logique de transversalité (Ambrosino, Guillon, 2012). Un rôle dominant est accordé au levier culturel dans la « régénération urbaine » (Landry, 2006 ; Florida, 2002). Au niveau économique, une fonction importante est attribuée aux secteurs dits « créatifs » dans le développement ou la reconversion de l'économie locale (Landry, 2006). L'enjeu est un passage de l'économie industrielle à l' » économie créative », où la ville et la créativité des artistes seraient une ressource dans la production de biens et services. La stratégie économique de la ville créative répond à deux logiques : l'innovation et la distinction des systèmes de production. La dimension sociale de la « ville créative » renvoie à la thèse de Richard Florida (2002) sur l'existence de la « classe créative », dont la présence serait un facteur de développement économique local. Les stratégies de « ville créative » s'inscrivent ici dans une logique d'attractivité, dans le contexte d'une compétition entre les territoires. Certaines approches de la « ville créative » insistent davantage sur la cohésion sociale, notamment par l'intervention des artistes dans les quartiers socialement et économiquement défavorisés (Liefooghe, 2009). Le marketing vise la production d'une nouvelle image territoriale et ainsi l'activation d'une identité territoriale, à travers des projets phares (*flagship*) ou le développement de politiques culturelles actives (Cunningham-Sabot, 2007). Ces stratégies invitent les acteurs sociaux à contribuer à l'innovation, construire des projets transversaux et à participer à la valorisation du territoire.

Les projets « arts-sciences » sont liés au label de « ville créative » à Saint-Etienne et Lyon. La labellisation de Saint-Etienne en « ville créative du design » en 2010 conditionne en partie l'activité du CCSTI La Rotonde. Dans un premier temps, ce centre a choisi de produire des actions entre arts et sciences en soutenant le théâtre de science. Entre 2003 et 2009, La Rotonde a organisé un festival Théâtre & Science avec un financement régional. Entre 2011 et 2013, le CCSTI a produit des résidences de théâtre soutenues par le Conseil régional Rhône-Alpes. Dans un second temps, l'institution a réorienté ses activités entre arts et sciences vers le design. En 2010, le CCSTI a soutenu un projet étudiant, La Fonderie, diffusé lors de la Biennale du design OFF. A partir de 2012, la Rotonde a développé un projet de « design scientifique » financé par la Métropole. Composé d'une série de workshops, ce projet a pour objectif de produire un revêtement textile pour le bâtiment

abritant l'espace d'exposition du CCSTI. La valorisation du design par la Métropole a mené le CCSTI a changé de discipline artistique, passant d'une discipline traditionnellement liée à la culture scientifique à une discipline industrielle. Ces deux projets ont permis de présenter le CCSTI comme un acteur du design dans le dossier de candidature au label.

Lyon a obtenu le label de « ville créative des arts numériques » en 2008. Trois festivals sont présentés pour leur rapport aux arts numériques, à savoir le Festival Mirage, le Festival Nuits Sonores et la Fêtes des Lumières. La diffusion des productions « arts-sciences » s'insère dans les grands événements artistiques et culturels, à l'instar des œuvres de Thomas Pachoud projetée à la Fête des Lumières. L'association lyonnaise AADN est présentée comme un acteur des arts numériques dans les supports de communication relatifs au label de « ville créative ». AADN accueille des artistes en résidences et les accompagnent dans leurs projets. L'association lyonnaise AADN entretient des relations avec l'Atelier Arts-Sciences de Grenoble. Les œuvres coproduites par AADN sont diffusées au salon Expérimenta. Thomas Pachoud est un membre du conseil d'administration d'AADN qui a été accueilli en résidence à l'Atelier Arts-Sciences.

Les stratégies de pôle de compétitivité

Les stratégies de pôle de compétitivité reposent sur le rapprochement au sein d'un territoire des entreprises, des centres de formation et des unités de recherche d'un même secteur d'activité. L'objectif est de favoriser l'innovation pour stimuler la compétitivité et l'attractivité des territoires, afin de générer de la croissance économique et de la cohésion sociale. Le développement des pôles de compétitivité est soutenu par différents échelons politiques qui interviennent dans les projets « arts-sciences ». Ces stratégies incitent les institutions culturelles à construire une identité territoriale scientifique pour susciter l'adhésion des citoyens et participer au rayonnement du pôle.

Au niveau européen, le Feder a participé au financement de l'Atelier Arts-Science et le programme Places a contribué à la résidence de Laurent Mulot à la Casemate. L'Atelier Arts-Sciences a reçu 900 000 euros du fonds européen de développement régional (Feder) pour la période 2009-2011. Ce soutien financier a permis de doubler le nombre de résidences sur la période et d'annualiser le prix Art, Recherche, Technologie, Science (Arts). La résidence de Laurent Mulot a été financée par le projet européen Places, *Platform of Local Authorities and Cities Engaged in Science*. Celui-ci a été financé entre juin 2010 et juin 2014 par le 7e programme-cadre recherche-développement technologique à hauteur de 5 190 000 euros. Son objectif est de développer une plateforme commune à 67 institutions de communication scientifique, à savoir des centres de science, des museums et des festivals. Chaque institution est soutenue pour construire un partenariat avec des collectivités locales pour devenir une « ville de culture scientifique » (*City of Scientific Culture*).

Au niveau national, une Idex finance les activités de la Diagonale Paris-Saclay. Les initiatives d'excellence (Idex) sont un volet du programme d'investissements d'avenir, issu du rapport « Juppé – Rocard » de 2009. Les Idex réunissent des établissements d'enseignement supérieur et de recherche selon une logique territoriale. L'objectif est d'intégrer ces organismes pour assurer leur visibilité et leur attractivité à l'échelle internationale. Le rapport d'évaluation de l'Idex de l'université Paris-Saclay de décembre 2015 mentionne les activités de la Diagonale Paris-Saclay, en tant que « *cadre global pour la sensibilisation à la culture et à la science* ». Trois publics sont définis : les élèves du primaire et du secondaire, les habitants et les communautés locales, les étudiants et les personnels universitaires[1].

. . . . . .

[1] https://www.universite-paris-saclay.fr/sites/default/files/idex-paris-saclay-evaluation-report_2015.pdf - dernière consultation le 22/11/2016

Au niveau local, la métropole de Grenoble accorde une subvention biannuelle de 110 000 euros à la Biennale Arts-Sciences. Son objectif est de construire une image de « ville d'innovation » pour générer de l'attractivité économique et de la cohésion sociale. La reconnaissance du succès grenoblois en termes d'innovation faciliterait notamment la cohabitation entre les scientifiques et les habitants dans le contexte de l'aménagement du campus Giant et du projet urbain associé « La Presque-Île scientifique ». La connaissance de la Métropole et la reconnaissance de son action sont également un enjeu. Cet échelon public est en voie de construction et ses missions ne sont pas connues par l'ensemble des citoyens.

La Caps et la région Ile-de-France financent les activités « arts-sciences » du S[Cube] dans une visée d'acceptabilité sociale de l'aménagement du pôle Paris-Saclay. Le site de la Caps met en avant un enjeu social, au sens où les projets « arts-sciences » doivent rassembler les étudiants, les chercheurs et les habitants[2]. La stratégie de la collectivité est de favoriser la cohésion sociale au sein de son territoire, par le soutien de projets culturels créant des relations entre les habitants, les étudiants et les scientifiques. Dans ces projets, l'art a un rôle de captation des publics non scientifiques et un rôle de médiateur entre les différents groupes sociaux.

Les stratégies culturelles

Les stratégies culturelles sont mises en œuvre à différents niveaux. Avec le dispositif d'aide pour la création artistique multimédia et numérique (Dicréam), l'Etat produit une double injonction à l'interdisciplinarité et à l'usage des technologies par les artistes. Cette structure interdirectionnelle gérée par le CNC (Centre national du cinéma et de l'image animée) assure la coopération entre les huit grandes directions du ministère de la Culture. Avec un budget annuel moyen de 1,3 million d'euros, cette disposition favorise le développement de partenariat entre des artistes de différentes disciplines et des informaticiens, dans des perspectives d'expérimentation et d'innovation artistique. Le Dicréam a financé certaines œuvres diffusées lors de la Biennale Arts-Sciences. Il s'agit de spectacles interdisciplinaires utilisant des technologies. Fourmentraux (2011) a déjà souligné le rôle du Dicréam dans l'émergence des pratiques de « recherche-création ».

La région Rhône-Alpes soutient la Biennale Arts-Sciences au titre de la CSTI. Elle conçoit l'art comme un vecteur potentiel de culture scientifique et elle définit la culture dans une acception large comprenant l'art et la science. L'inclusion de la mission de CSTI dans la compétence culturelle a généré une injonction à l'intégration des pratiques artistiques dans les activités des CCSTI. Le rapprochement entre les acteurs de la CSTI et les acteurs de l'art résulte également d'une recherche de transversalité et de synergies entre les différentes politiques. Avec le fonds Scan, la région Rhône-Alpes produit une injonction similaire à celle du Dicréam. Des projets « arts-sciences » peuvent bénéficier de ce dispositif. Le fonds de soutien à la création artistique numérique a pour objectif de favoriser la production d'œuvres de préférence pluridisciplinaires faisant intervenir des technologies numériques et recourant à des compétences artistiques et informatiques.

Au niveau local, la Métropole de Grenoble soutient la Biennale Arts-Sciences dans une perspective de démocratisation de la CSTI. Elle a notamment financé un événement « populaire » pour lier la Biennale et la Fête de la Science. La Mairie de Saint-Etienne aide les actions de la Rotonde dans la mesure où elles s'inscrivent dans les missions de diffusion de la science et de formation des publics scolaires tout en répondant à un enjeu démocratique. Les municipalités essonniennes ont formé un collectif qui permet de mutualiser les moyens des politiques culturelles et des politiques de CSTI.

. . . . . .

[2] http://www.caps.fr/vivre-habiter/culture/culture-scientifique/asf/ - dernière consultation le 23/11/2016.

Après avoir défini les injonctions politiques à l'œuvre dans le développement des pratiques « arts-sciences », nous proposons d'étudier les logiques sociales auxquelles répondent les stratégies des acteurs muséaux, scientifiques et artistiques.

II. Les logiques sociales et les stratégies d'acteurs à l'œuvre dans les projets « arts-sciences »

Dans cette deuxième partie, nous résumons l'analyse des logiques sociales et des stratégies d'acteurs à l'œuvre dans l'émergence des projets « arts-sciences ». Les résultats sont exposés par champs sociaux.

Le champ muséal

Au sein du champ muséal, nous avons distingué quatre logiques sociales impulsées par les politiques culturelles des années 1980 : l'événementialisation de la culture, l'institutionnalisation d'une mission d'éducation des publics, l'émergence de professions (les médiateurs, les scénographes, les commissaires d'exposition) et une organisation par projet. La volonté de renouveler la relation entre la science et la société apparaît à la fois comme une injonction politique et une logique sociale, au sens où ce discours est commun aux acteurs sociaux et politiques, mais aussi récurrent dans l'histoire depuis les années 30 (Schiele, 2005).

Plusieurs stratégies sont communes aux acteurs de la CSTI. Le développement des projets « arts-sciences » poursuit les objectifs de renouveler les pratiques de médiation scientifique, atteindre de nouveaux publics, se positionner dans une situation concurrentielle et soutenir la création artistique. La double stratégie de renouvellement des pratiques et d'attraction des publics « éloignés » s'inscrit dans l'institutionnalisation de la mission d'éducation des publics et dans le processus d'événementialisation. Le renouvellement de la vulgarisation répond à certains enjeux de la communication scientifique à savoir la démocratie technique, la constitution de la science en discours de référence et l'actualisation des connaissances (Fayard, 1988). Les projets « arts-sciences » permettent d'attirer des publics et de sensibiliser aux questions scientifiques, mais ils ne suffisent pas à satisfaire les enjeux de la communication scientifique.

Les pratiques « arts-sciences » relèvent de stratégies de positionnement dépendantes du contexte local. L'Hexagone – scène nationale de Meylan se distingue de la MC2 – scène nationale de Grenoble en participant à l'Atelier Arts-Sciences. La métropole grenobloise abrite ces deux scènes nationales tandis que le ministère de la Culture tente de rationaliser l'attribution du label. La Casemate et le Museum participent aux activités initiées par l'Hexagone et le CEA. La Rotonde se présente comme un acteur du design dans le cadre de l'obtention du label de « ville créative » par Saint-Etienne. Le S[Cube] distingue son activité dans une situation de concurrence entre de multiples lieux culturels.

Le développement des projets « arts-sciences » par les institutions de CSTI pourrait impliquer l'émergence d'une mission de soutien à la création artistique et à la diffusion des œuvres. Le soutien à la création prend plusieurs formes. Les résidences apportent un soutien matériel, financier, administratif et symbolique. Les institutions de CSTI contribuent également au développement de nouveaux projets « arts-sciences » en mettant en relation les acteurs de cette scène émergente, grâce à l'organisation de festival et au développement de plateformes numériques. La diffusion des œuvres est aussi soutenue au sens où les institutions de CSTI offrent de nouveaux espaces d'exposition et de nouveaux publics.

Les stratégies des acteurs de la CSTI intègrent l'injonction aux projets partenariaux territorialisés. A l'exception du Museum de Grenoble, toutes les institutions muséales évoquent la dimension

territoriale de leurs actions « arts-sciences ». Le montage partenarial et la recherche de financement privé sont des stratégies économiques communes qui ne sont pas liées spécifiquement aux projets « arts-sciences ».

Le champ scientifique

Dans le champ scientifique, la participation aux projets « arts-sciences » s'inscrit dans quatre types de stratégies. Premièrement, certaines stratégies sont structurées par les enjeux de la communication scientifique (Fayard, 1988). D'abord, l'enjeu de démocratie technique donne lieu à des stratégies visant l'acceptabilité sociale des activités scientifiques. A Grenoble, la participation du CEA aux projets « arts-sciences » relève en partie d'une stratégie de communication qui vise à réduire les effets négatifs d'un contournement de la démocratie technique. Les pouvoirs publics ont soutenu la stratégie du CEA consistant à se désengager de la recherche sur le nucléaire au profit du développement de la microélectronique sans informer ni consulter les citoyens. Un mouvement de contestation s'est opposé à cette stratégie en critiquant les nanotechnologies (Caune, 2015). Ensuite, une stratégie d'influence sur les pouvoirs publics naît d'une logique de concurrence pour l'obtention de financements publics. Enfin, les projets « arts-sciences » permettent d'établir des rapports entre les sciences et la société dans le cadre des missions d'information et de culture définies par l'Etat. Ainsi, le Cnes soutient la création pour développer un imaginaire spatial dans l'art. L'ESRF tente d'atteindre de nouveaux publics dans la communication sur ses activités.

Deuxièmement, des stratégies répondent à des enjeux économiques. Les projets « arts-sciences » peuvent être valorisés dans le cadre d'une compétition internationale. Nous avons déjà évoqué le cas du réseau des villes créatives qui permet à certaines collectivités de coopérer dans le contexte d'une concurrence entre les territoires. Certains projets « arts-sciences » peuvent tenter de résoudre le problème du décalage entre l'offre et l'usage de technologies. En développant les usages artistiques d'une technologie, l'Atelier Arts-Sciences fait correspondre l'offre technologique du CEA et la demande des artistes.

Troisièmement, les stratégies peuvent aussi dépendre des missions propres à l'institution. Les résidences d'artistes sont dans la continuité de la mission d'accueil des scientifiques pour le Cnes et l'ESRF. La participation du CEA à l'Atelier Arts-Sciences s'inscrit dans le développement des *open labs* dans un objectif d'innovation technologique. Les universités accomplissent leurs fonctions d'enseignement et de recherche à travers les projets « arts-sciences ». Depuis la convention cadre « Université, Lieu de culture », les universités ont aussi une mission de soutien à la création artistique, notamment par l'accueil en résidence.

Quatrièmement, nous avons observé des stratégies individuelles différentes selon les disciplines. Les chercheurs en sciences exactes participent à un projet « arts-sciences » pour des motifs personnels, dès lors que leur position est acquise et qu'ils ne sont plus en situation de concurrence. Les chercheurs en SHS ont la possibilité de valoriser leur participation à un projet « arts-sciences » dans le champ scientifique, notamment par le biais de publication au sujet de leur expérience. Cette différence s'explique par la possibilité de constituer une résidence « arts-sciences » en objet de recherche.

Le champ artistique

Dans le champ artistique, nous avons observé l'application de deux règles de son économie symbolique : le désintéressement intéressé et la distinction par l'originalité. En analysant l'économie symbolique des œuvres, Bourdieu (1977) montre que l'art repose sur une règle de désintéressement intéressé. La valeur symbolique des œuvres est mise en avant selon un rapport d'opposition à la valeur économique. L'intérêt matériel est refoulé de manière constante et collective, mais la valeur économique est construite selon un rapport proportionnel à la valeur symbolique. La règle du désintéressement intéressé est remise en cause mais respectée par les projets « arts-sciences ».

L'Atelier Arts-Sciences met en avant la possibilité de transférer les technologies développées en résidence vers le secteur industriel. L'introduction de cette dimension marchande s'oppose à la règle du désintéressement intéressé. Mais ce conflit est résolu dans le discours des employés de l'Atelier par une subordination du technologique et de l'économique à l'artistique. Selon la règle de la distinction, les artistes doivent se différencier par leur originalité. Cette règle est liée au fonctionnement socio-économique du secteur artistique qui repose sur la cotation des talents et l'individualisation (Menger, 2002). La règle de la distinction se traduit par un discours sur l'innovation artistique, où la notion d'innovation devient un point de convergence avec les activités scientifiques et technologiques.

Nous nous sommes ensuite intéressée aux interactions sociales grâce à deux notions, les chaînes de coopération et la réputation. Dans la perspective de Becker (1988 : 59), un monde social est « *un réseau de chaînes de coopération qui relient les participants selon un ordre établi* ». Dans les chaînes de coopération, les professionnels se divisent en deux catégories, les artistes et le personnel de renfort. Le titre d'artiste est attribué aux acteurs qui exercent une activité cardinale, dont la particularité est de conférer le caractère artistique au produit. Les activités de renfort désignent toutes les tâches nécessaires à la création d'une œuvre qui interviennent à différents stades. Dans les cas étudiés, les scientifiques sont intégrés dans les chaînes de coopération artistiques en tant que producteurs de matériaux ou détenteurs d'une expertise. Les artistes sont intégrés dans les chaînes de coopération scientifiques en participant à la communication des savoirs ou à la valorisation de technologies. Becker (1988) définit la réputation comme un processus social circulaire entre la reconnaissance de l'artiste et la valeur de l'œuvre au sein d'un monde de l'art. La sélection des artistes sur leur réputation à travers les recommandations institutionnelles et les évaluations par les pairs indiquent alors l'existence d'un monde social entre le champ artistique, scientifique et muséal.

Enfin, nous avons analysé les stratégies des artistes. Nous nous sommes intéressée à quatre individus : deux artistes plasticiennes et deux comédiens. Ces praticiens ont des stratégies de consécration et de financement différentes. Pour atteindre leur position, ils ont mobilisé une formation scientifique, une origine familiale, un réseau d'acteurs ou une reconnaissance par le public restreint. Il existe deux stratégies principales de financement : la multiplication des résidences qui peut aboutir à l'obtention d'aides à la création et la pratique d'une seconde activité professionnelle.

Nous pouvons préciser que la constitution et la mobilisation des réseaux sociaux est une stratégie partagée par l'ensemble des acteurs muséaux, scientifiques et artistiques. L'Hexagone a adopté une stratégie de formalisation d'un réseau d'institutions développant des projets arts-sciences avec la création de la Transversale des réseaux arts sciences (Tras). Les acteurs de la CSTI se sont saisis collectivement de la question « arts-sciences » à travers l'Amcsti[3] et l'organisation d'un congrès dédié à cette thématique en 2013. Cette stratégie repose sur un fonctionnement en réseau commun à l'ensemble des champs sociaux.

Après avoir défini les logiques sociales et les stratégies d'acteur, nous proposons d'étudier leurs rapports avec l'institutionnalisation des projets « arts-sciences ».

III. L'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences »

Nous avons analysé l'action des logiques sociales et des stratégies d'acteurs sur la construction des rôles sociaux et des significations sociales (Berger et Luckmann, 1996), sur la rencontre de

. . . . . .

[3] Association des musées et centres pour le développement de la culture scientifique technique et industrielle

conventions sociales (Boltanski et Thévenot, 1991), ainsi que sur le développement de directives institutionnelles et de modèles d'activités (Esquenazi, 2007). Contrairement à la deuxième hypothèse, un seul monde social émerge entre les champs artistique, scientifique et muséal. Ce monde comporte trois pôles d'activités : celles entre art et vulgarisation, art et technologie, art et science. Chaque pôle est structuré par les différents enjeux, logiques sociales et stratégies d'acteurs. Les significations, les rôles et les conventions varient entre les pôles. Les variations des directives institutionnelles et des modèles d'activité ne sont pas corrélées aux enjeux des champs sociaux. Elles semblent dépendre davantage de variables spécifiques aux institutions.

Les significations sociales et les rôles sociaux

Des significations sociales sont partagées par l'ensemble des acteurs. Berger et Luckmann (1996) définissent les significations sociales comme des connaissances de l'ordre institutionnel qui fournissent les règles de conduite institutionnellement appropriées. Les significations sociales contribuent à légitimer et transmettre les rôles sociaux. Ceux-ci sont composés d'un ensemble de conduites typifiées auxquelles s'ajoutent des connaissances, des normes, des valeurs et des émotions. Dans les discours des acteurs sociaux, les pratiques « arts-sciences » sont définies comme des processus de recherche et création, formalisés par des projets et fondés sur des activités cognitives et pratiques communes. Un rapport de complémentarité est construit entre les arts et les sciences à partir de caractéristiques identiques et opposées. Les activités « arts-sciences » sont distinguées de la médiation scientifique et des arts technologiques.

Cependant, nous pouvons discerner trois pôles parmi les rôles sociaux et les significations sociales. Le premier pôle « art et vulgarisation » correspond aux stratégies de renouvellement de la vulgarisation scientifique. Dans les discours des acteurs de la CSTI, l'artiste a un rôle de création de liens sociaux, de constitution de la science comme discours de référence et de perception des questionnements sociétaux. Les scientifiques sont essentiellement des « chercheurs fonctionnaires » selon l'expression de Gingras, Keating et Limoges (2013). Ils mènent une activité de recherche dans des institutions publiques. Par exemple, l'artiste plasticien Laurent Mulot avait pour rôle de mettre en relation les chercheurs de l'ESRF et les habitants du quartier Saint-Bruno lors de sa résidence au CCSTI de Grenoble.

Le deuxième pôle est celui des « arts technologiques » liés aux stratégies d'innovation et de communication des établissements de recherche technologique. L'artiste a majoritairement un rôle de génie dont la créativité permet d'inventer des dispositifs techniques ou d'imaginer des usages. La figure du génie se constitue dès le XIXe siècle avec l'émergence du régime vocationnel fondé sur une conception de l'artiste comme individu inspiré et de l'art comme création originale (Heinich,1996). Le scientifique a plutôt un rôle de développeur de technologie. Il peut apparaître comme un « chercheur industriel » œuvrant au transfert de technologies vers l'industrie (Gingras, Keating et Limoges, 2013). Dans le cadre de sa résidence à l'Atelier Arts-Sciences, Adrien Mondot est présenté à partir de la figure du génie. Il apparaît à la fois comme un jongleur, un plasticien et un informaticien talentueux qui a développé le logiciel e-Motion.

Le troisième pôle « arts et sciences » regroupe les pratiques mettant en relation les arts et les sciences à proprement parler. Ces pratiques s'inscrivent dans les stratégies culturelles et communicationnelles des établissements scientifiques. Le rôle de l'artiste est celui d'un créateur au sens de l'avant-gardisme esthétique. Cette figure émerge progressivement avec l'autonomisation du champ artistique (Bourdieu, 1971). Le rôle du scientifique est d'apporter les connaissances nécessaires à l'expérimentation artistique. Lors de sa résidence au Cnes, Florent Trochel est présenté comme un créateur avant-gardiste qui croise le spectacle vivant, la projection vidéo et la musique au sujet du premier pas sur la lune.

Nous pouvons noter que les coopérations entre les artistes et les scientifiques sont légitimées par l'actualisation de représentations construites historiquement. Elles sont sélectionnées en fonction des stratégies des acteurs.

Les conventions sociales

Pour analyser la coopération entre les artistes et les scientifiques, nous avons mobilisé la théorie des conventions et plus particulièrement la notion de cité (Boltanski et Thévenot, 1991). Afin de saisir les modalités de construction des accords, Boltanski et Thévenot définissent des grandeurs communes qui rendent possibles les relations entre les personnes en offrant des repères. Ces grandeurs se déploient dans des « mondes » ou des « cités » qui forment un répertoire limité de modèles de justice. Six modèles de justices sont définis : les cités ou les mondes domestique, industriel, inspiré, marchand, civique et de l'opinion. Boltanski et Chiapello (1999) ajoute la cité par projets

Dans les discours des acteurs des projets « arts-sciences », le rapport d'identité entre les arts et les sciences repose essentiellement sur l'inscription de la science dans la cité inspirée, alors que le rapport d'opposition affilie la science au monde industriel. La science viserait ainsi l'efficacité et la performance, tandis que l'art serait guidé par l'expression et la spontanéité. Les scientifiques déploieraient des méthodes pour accomplir un travail, alors que les artistes prendraient des risques pour réaliser leur passion. Nous pouvons citer l'exemple du responsable de la communication de l'ESRF qui recoure à cette opposition. Claus Habfast nous explique que « *les projets artistiques de Laurent Mulot sont toujours en mouvement. C'est quelque chose qu'on trouve difficilement chez nous, où on est beaucoup plus orienté vers des objectifs clairs, vers un planning, vers un travail plus structuré* ».

Le pôle « art et vulgarisation » est caractérisé par la rencontre des mondes industriel, civique, inspiré et de l'opinion. Les mondes industriel, civique et de l'opinion sont liés à l'objectif de démocratisation des sciences et des technologies de la CSTI. La définition de la science renvoie au monde industriel notamment à travers les notions de méthodes et de progrès. L'enjeu de démocratie technique se réfère au monde civique avec l'évocation régulière des citoyens et de l'intérêt général. L'objectif de diffusion inscrit l'action de la CSTI dans le monde de l'opinion par des impératifs d'audience et de notoriété. L'événementialisation de la culture contribue à renforcer le renvoi au monde de l'opinion. La tentative de renouvellement des pratiques de médiation scientifique par la sollicitation des artistes se traduit par le développement de la référence au monde inspiré. Certaines tensions peuvent s'expliquer par une controverse entre les mondes. Nous pouvons analyser ainsi le cas de Laurent Mulot qui refuse l'accrochage de panneaux explicatifs. Le mode d'expression de la CSTI correspond à l'effectif du monde industriel. Or l'artiste établit une relation avec les publics qui relève de l'imagination conformément au monde inspiré. Ce conflit entre effectif et imaginaire est résolu par une fragmentation de l'espace d'exposition entre les œuvres de l'artiste, le dispositif de médiation du CCSTI et le dispositif de communication de l'ESRF.

Le pôle « art et technologie » peut être le lieu d'une confrontation entre le monde inspiré et le monde marchand, quand les enjeux économiques de la création artistique sont mis en avant. La controverse entre ces mondes peut être résolue par l'attribution de la dignité du monde inspiré à un sujet du monde marchand ou par la prééminence de la cité par projets. Par exemple, la directrice de l'Atelier Arts-Sciences caractérise les entrepreneurs par leur passion. La relation telle qu'est est décrite par Eliane Sausse n'est pas guidée par le profit du monde marchand mais par la création du monde inspiré.

Dans le pôle « arts et sciences », le monde inspiré coordonne les actions des artistes et des scientifiques. Ainsi le directeur de l'Observatoire de l'espace décrit une relation entre les artistes et les scientifiques fondée sur l'imaginaire. Chacun est appelé à puiser dans son imaginaire pour

produire une œuvre. L'importance de cette notion est perceptible dans le nom du premier axe de l'Observatoire : *Création et imaginaire spatial.*

Les directives institutionnelles et les modèles d'activité

L'organisation sociale des projets « arts-sciences » a été analysée grâce aux notions de directives institutionnelles et de modèles d'activité. Selon Esquenazi (2007), les directives sont composées d'un ensemble de contraintes qui définissent un cadre où l'artiste peut œuvrer dans des limites acceptables par l'institution. Elles sont des repères auxquels les acteurs peuvent se référer durant la production de l'œuvre. Une directive est associée à un modèle d'organisation du travail caractéristique de l'institution. Il s'agit d'un modèle d'activité qui définit les besoins, les compétences et une organisation spécifique pour la réalisation de l'œuvre.

Les institutions étudiées partagent la directive selon laquelle l'artiste doit prendre part à la définition du projet. Cette directive permet de distinguer les pratiques « arts-sciences » de la commande d'œuvres. Certaines institutions attendent des rencontres entre les artistes et les publics, alors que d'autres se contentent de la diffusion d'une œuvre. Le type de collaboration attendue entre les artistes et les scientifiques varie aussi d'une institution à l'autre.

Les modèles d'activité diffèrent entre les institutions. Nous avons observé plusieurs types d'organisation : les projets, les composantes d'une institution scientifique, une association, un accord de collaboration et une convention de partenariat. Les modèles d'activité des résidences présentent des similarités et des différences. Les résidences ont en commun la coordination des actions par des réunions, une médiation entre l'artiste et le scientifique, un dispositif de suivi et la production d'un rendu. Cependant, le terme résidence regroupe des dispositifs qui varient au niveau de l'espace-temps de la création, des moyens offerts à l'artiste et du soutien à la diffusion. Les festivals « arts-sciences » ont en commun d'être une activité événementielle qui crée un lien entre l'art et la science. Mais l'extension spatio-temporelle, les partenaires et les contenus diffèrent.

Les variations de directives institutionnelles et de modèles d'activités ne sont pas corrélées avec des catégories d'acteurs et des effets de champ. Elles semblent dépendre davantage à des éléments propres à l'institution.

IV. La communication des productions entre arts et sciences

Pour étudier la communication des productions entre arts et sciences, nous avons fait appel à la notion d'espace de communication. Odin (2011 : 39) définit l'espace de communication comme « *un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E)* [émetteur] *et (R)* [récepteur] *à produire du sens sur le même axe de pertinence* ». Nous avons postulé que les résidences et les festivals constituent des espaces de communication. Nous avons alors analysé les modes de production de sens au sein de ces espaces. Selon Odin (2011), les modes de production de sens sont des constructions théoriques qui visent à structurer les processus de production de sens en ensembles fonctionnels. Nous avons analysé les modes de production de sens dans les espaces des émetteurs par l'observation de leurs productions et par la réalisation d'entretiens. Nous avons défini des modes de production de sens propre à la science et à la vulgarisation à partit des travaux sur la communication scientifique (Jacobi, 1999). Nous nous sommes également intéressé aux modèles d'œuvres diffusés dans les espaces de communication entre arts et sciences. Esquenazi (2007) caractérise un modèle d'œuvre par trois types de règles solidaires. Les règles de forme désignent un registre distinctif employé par l'œuvre. Les règles de contenu renvoient à l'univers caractéristique décrit par l'œuvre. Les règles de points de vue correspondent à la manifestation une certaine attitude envers l'univers du modèle.

L'analyse des espaces de communication (Odin, 2011) révèle que les modes de production de sens et les modèles d'œuvre varient entre les trois pôles distingués précédemment. Dans cette quatrième partie, nous proposons de présenter les modes de productions de sens et les modèles d'œuvre par pôle. Nous terminerons par un exemple d'analyse qui articule les quatre dimensions distinguées théoriquement mais fortement intégrées empiriquement.

Les productions entre art et vulgarisation

Dans le premier pôle associant l'art et la vulgarisation scientifique, les institutions produisent et diffusent des œuvres avec un contenu scientifique. Le mode de production de sens artistique domine le mode de la vulgarisation, tandis que le mode scientifique est absent. Les modèles d'œuvres et les modes de production de sens s'inscrivent ainsi dans la stratégie de renouveler les pratiques de la vulgarisation scientifique en mobilisant l'art sans l'instrumentaliser. Par exemple, la pièce *L'Apéro mathématiques* du collectif N+1 traite des pratiques concrètes et quotidiennes des mathématiciens selon un mode artistique. Elle a été coproduite par le CCSTI de Saint-Etienne et diffusée lors de la Biennale Arts-Sciences.

Les productions entre art et technologie

Dans le deuxième pôle alliant l'art et la technologie, nous avons observé deux types de productions auxquels correspondent deux modes de production de sens. D'un côté, les œuvres mobilisent majoritairement une technologie dans une démarche expérimentale. Le mode de production de sens artistique domine. Le spectacle musical *Bionic orchestra 2.0* repose sur l'usage d'un gant interactif par le beatboxer Ezra. Ce dispositif technique a été développé lors d'une résidence à l'Atelier Arts-Sciences. Il permet notamment de contrôler la circulation du son dans la salle de spectacle. D'un autre côté, des technologies peuvent être appliquées à l'art. Le mode de production de sens de la démonstration technologique est prépondérant. Une flûte numérique utilisée par Magic Malik dans le spectacle *Flûte, quelle équation !* a été exposée au salon Expérimenta organisé par l'Atelier Arts-Sciences.

Les productions entre art et science

Dans le troisième pôle réunissant l'art et la science, nous avons observé une diversité de modèles d'œuvre. Des œuvres traitent d'une thématique scientifique. Par exemple, l'installation photographique *Justice(s)* questionne cette notion en la distinguant de la conformité au droit. Des œuvres comportent des éléments artistiques et scientifiques. *Regards croisés* présente une quinzaine de diptyques : d'un côté une photographie d'un artiste et de l'autre une image obtenue par l'application d'un procédé mathématique au cliché original. Des œuvres sont co-signées par un artiste et un scientifique. *Fluxus* et *Waves* sont deux installations qui proposent une expérience sensorielle à partir du mouvement de l'eau synchronisé avec des sons. Elles ont été réalisées par un collectif réunissant des artistes et des scientifiques. Des œuvres ont une forme issue d'un principe scientifique. *Dojo's Particules* met en forme l'équation de Boltzmann : les trajectoires de judokas sur un tatami représentent des particules de gaz libérés dans l'espace. Le projet se décline sous forme de vidéos, d'installations et de photographies. Des recherches peuvent porter sur l'art ou utiliser un élément artistique. *Peut-on mesurer l'harmonie ?* étudie le mouvement collectif à partir d'un atelier de théâtre. *Stupaphonic Circus* est un instrument de musique qui permet l'étude de phénomènes acoustiques dont la compréhension échappe à la recherche fondamentale. Les modes de production de sens sont majoritairement artistiques et esthétiques. Le mode scientifique est présent de manière minoritaire.

La résidence de Laurent Mulot à la Casemate

Nous proposons un exemple d'analyse qui montre la pertinence de l'articulation entre les dimensions politique, stratégique, sociale, symbolique et formelle. La résidence de Laurent Mulot est

en partie déterminée par les stratégies des acteurs politiques et sociaux. La mairie de Grenoble participe à la résidence de Laurent Mulot dans le cadre de l'aménagement du campus Giant et du projet urbain associé la Presque-île scientifique. La municipalité vise à la fois l'acceptabilité sociale de sa politique et la cohésion sociale entre les habitants et les scientifiques. Le soutien de la collectivité implique donc deux injonctions pour les institutions et l'artiste : d'une part, la création de lien entre les établissements scientifiques et les citoyens, d'autre part, la valorisation de l'action publique locale.

La Casemate et le Museum essaient de développer une approche complémentaire aux pratiques classiques de la CSTI pour sensibiliser de nouveaux publics et fidéliser les visiteurs habituels. Dans cette perspective, l'art offre un accès sensible aux concepts scientifiques. La participation des publics est visée par l'inclusion des habitants. Dans le cadre du financement par le programme Places, la Casemate demande à Laurent Mulot d'interroger l'imaginaire d'une « ville scientifique » tout en ménageant la participation des citoyens. L'ESRF participe à la résidence de Laurent Mulot dans le contexte de sa mission d'information des citoyens. Son objectif est de communiquer auprès de publics qui ne sont pas atteints par des événements classiques comme les journées portes ouvertes. Ces stratégies impliquent deux types de directives. L'artiste doit être un médiateur entre le monde scientifique et le monde social. Mais il doit aussi être un créateur qui produit une œuvre d'art originale.

Les stratégies, les injonctions et les directives sont légitimées par des rôles sociaux et des significations sociales. Nous avons évoqué précédemment les rôles des artistes et des scientifiques dans le pôle « arts et vulgarisation ». La coopération entre les différents acteurs implique une rencontre entre plusieurs cités. Nous avons montré que le conflit entre la cité industrielle et la cité inspirée détermine en partie l'exposition finale qui se trouve fragmentée.

Les stratégies des acteurs politiques et sociaux contribuent à définir un modèle d'œuvre. Au niveau de la forme de l'œuvre, les injonctions et les directives impliquent un dispositif participatif à destination des habitants et des visiteurs. Au niveau des contenus, elles demandent de traiter d'un territoire scientifique. Au niveau de la posture, elles attendent de l'artiste d'être un créateur, un médiateur et un promoteur. Les stratégies déterminent en partie les modes de production de sens. La volonté des acteurs de respecter le projet de l'artiste pour ne pas l' « instrumentaliser » conduit à une domination du mode de production de sens artistique.

Laurent Mulot a respecté la forme attendue du dispositif participatif et la posture du médiateur. Lors de sa résidence, l'artiste a mis en relation les scientifiques de l'ESRF et les habitants du quartier Saint-Bruno. Il a réalisé des captations sonores et vidéo lors des visites du synchrotron par les habitants. Dans un second temps, l'artiste a produit une œuvre en lien avec le Museum. Le triptyque *Thinkrotron* comprend l'installation *La Chambre d'écho*, le dispositif participatif *844 m d'art* et la performance *Mnémosyne.* Chaque volet est caractérisé par différents niveaux de participation. Laurent Mulot intègre les habitants et les scientifiques dans sa création. Ils apparaissent sous forme d'échos visuels et sonores dans plusieurs pièces de l'installation *La Chambre d'écho*. *Mnémosyne* consiste à intégrer des poèmes produits notamment par les habitants dans le centre de données du synchrotron. *844 m d'art* propose au visiteur de photographier des œuvres dans un musée et de les poster en ligne. Ces éléments sont intégrés dans l'œuvre *Thinkrotron* qui interroge la mémoire et l'oubli. L'artiste a bien mis en relation les habitants et les scientifiques avec une posture de médiateur, mais il a évacué la question des représentations d'une « ville scientifique ». Le CCSTI de Grenoble a alors produit une vidéo qui explique les objectifs et le déroulement de la résidence. Elle rapporte également les paroles des habitants et des chercheurs au sujet de leur rencontre et de l'évolution de leurs regards sur la science. Cette vidéo était diffusée dans un espace distinct de l'exposition de Laurent Mulot.

A partir de l'exemple de la résidence de Laurent Mulot, nous pouvons constater que les injonctions politiques et les stratégies d'acteurs constituent des conditions non déterminantes de la production

artistique à travers les directives institutionnelles et les modèles d'œuvres. Elles forment un cadre favorisant les rencontres entre les arts et les sciences, mais l'artiste se saisit librement de ces éléments pour produire une œuvre.

Conclusion

La recherche sur les projets « arts-sciences » a permis de répondre à la problématique sur les rapports entre les stratégies des acteurs sociaux et politiques, l'institutionnalisation de pratiques transversales et la communication de leurs productions. Nous avons pu observer la définition de stratégies par les collectivités qui génèrent des injonctions politiques pour les acteurs artistiques, scientifiques et muséaux. Les acteurs sociaux développent des stratégies relatives aux injonctions politiques et aux logiques sociales. Ces stratégies agissent sur l'émergence d'un monde social entre les champs artistique, scientifique et muséal. Elles contribuent à la formation d'une structure sociale tripolaire partagée entre « art et vulgarisation », « art et technologie » et « art et science ». Chaque pôle est caractérisé par des pratiques de communication différenciées.

La thèse offre trois apports scientifiques principaux. Elle ouvre des voies de recherche sur le fait « arts-sciences ». Elle propose une analyse communicationnelle de la dimension territoriale de l' » économie créative ». Elle met en lumière les transformations du champ muséal et l'émergence de nouvelles formes de communication de la science. La thèse répond également aux besoins d'information des acteurs politiques et sociaux qui sont à la recherche de bonnes pratiques.

Nous avons proposé un parcours qui nous a mené des politiques internationales aux espaces scéniques et expographiques. Il pourrait être poursuivi jusqu'aux espaces de réception dans des travaux ultérieurs. La recherche porte sur une période charnière où les acteurs de la CSTI ont tenté de se saisir des pratiques avant de laisser la main aux institutions scientifiques et artistiques. La pérennisation des activités de ces institutions indique que l'institutionnalisation des pratiques « arts-sciences » se poursuit.

Références bibliographiques

AMBROSINO C., GUILLON V. (2012), « Gouverner, consommer et produire. Les trois mondes de la ville créative Londres, Birmingham, Lyon et Lille », in SAEZ G., SAEZ JP (dir.), *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, Paris, La Découverte, p.95-106.

BECKER H. S. (1988), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BERGER P. et LUCKMANN T. (1996), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Masson/Armand Colin.

BOLTANSKI L., CHIAPELLO E. (1999), *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

BOLTANSKI L., THEVENOT L. (1991), *De la justification*, Paris, Gallimard.

BORDEAUX M.-C. (2008), « Les médiations croisées de l'artiste et du scientifique », communication au XVIe congrès de la SFSIC, Compiègne, 11-13 juin 2008, consulté en ligne http://www.sfsic.org/congres_2008/spip.php?article130

BOUQUILLION P. (dir.) (2012), *Creative economy. Creative industries. Des notions à traduire,* Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes.

BOURDIEU P. (1977), « La Production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.13, Paris, Editions du Seuil, p.3-43.

BOURDIEU P. (1992), *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil.

BOURDIEU P. (1997), *Les usages sociaux de la science. Pour une sociologie clinique du champ scientifique*, Paris, INRA Editions.

CAILLET E. (1995), *A l'Approche du Musée, la Médiation culturelle*, Lyon, PUL.

CAUNE J. (1999), *Pour une éthique de la médiation. Les sens des pratiques culturelles*, PUG, Grenoble.

CAUNE J. (2015), « Les nanotechnologies : genèse, vie et destin d'une controverse », *Hermès*, n°73, Paris, CNRS Editions, p.137-145.

CORDONNIER S. (2012), *Les sciences humaines dans le centre d'art. Convocation des savoirs et institution de l'art contemporain*, Paris, Lavoisier.

CUNNINGHAM-SABOT E. (2007), « Reconversion économique et gentrification : Glasgow et La Clyde », *Données urbaines*, n° 5, p.367-374.

DAVALLON J. (1999), *L'Exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.

ESQUENAZI J.P. (2007), *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin.

FAYARD P. (1988), *La Communication scientifique publique : de la vulgarisation à la médiatisation*, Lyon, Chronique sociale.

FLORIDA R. (2002), *The Rise of the Creative Class. And How it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York, Basic Books.

FOURMENTRAUX J.-P. (2011), *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Pais, Hermann.

GINGRAS Y., KEATING P. et LIMOGES C. (2013), « Du savant au chercheur entrepreneur », in LEPELTIER T. (dir.), *Histoire et philosophie des sciences*, Auxerre, Sciences humaines éditions, p.129-140.

HEINICH N. (1996), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck

JACOBI D. (1999), *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*, Grenoble, PUG.

LANDRY C. (2006), « Approche intégrée. Le rôle de la culture et de la créativité dans le (re)développement des villes », *URBACT, Culture et régénération urbaine – Activités culturelles et industries créatives, moteurs du renouvellement urbain*, Lille, ADULM/LMCU/URBACT Lille.

LIEFOOGHE C. (2009), « La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ? », in SAEZ J.-P. et PIGNOT L. (coord.), *La ville créative : concept marketing ou utopie mobilisatrice ?*, Revue de l'Observatoire des politiques culturelles, n° 36, Grenoble, p.34-37.

MARTIN-JUCHAT F. (2012), « Signifier et mettre en scène la coopération entre arts et sciences. Le cas de la biennale Rencontres-i », in BORDEAUX M.-C. (dir.), *Culture & Musée,* n°19, Arles, Actes Sud, p.43-66.

MENGER P.-M. (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, La République des idées/Seuil.

MIEGE B. (1996), *La Société conquise par la communication. I. Logiques sociales*, Grenoble, PUG.

MIEGE B. (2005), « L'espace public scientifique *sociétal* : ô combien problématique », in *La Publicisation de la science. Exposer, communiquer, débattre, publier, vulgariser*, PUG, Grenoble, p.125-140.

MIOT Y. (2015), « De la ville industrielle à la ville créative. Les cas de Roubaix et de Saint-Etienne », in LIEFOOGHE C. (dir.), *L'Economie créative et ses territoires. Enjeux et débats*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p.137-154.

ODIN R. (2011), *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, PUG.

PAILLIART I. (1993), *Les Territoires de la communication*, Grenoble, PUG.

QUERE L. (1982), *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*, Paris, Editions Aubier Montaigne.

SCHIELE B. (2001), *Le Musée de science. Montée du modèle communicationnel et recomposition du champ muséal*, Paris, L'Harmattan.

SCHIELE B. (2005), « Publiciser la science ! Pourquoi faire ? », in *La Publicisation de la science. Exposer, communiquer, débattre publier, vulgariser. Hommage à Jean Caune*, Grenoble, PUG, p.11-52.

VERON E. (1981), *Construire l'événement – les médias et l'accident de Three Miles Island*, Paris, Éditions de Minuit.

VILLAGORDO E. (2012), « Un sociologue en résidence artistique : la relation art/science à l'épreuve », in BORDEAUX M.C. (dir.), *Culture et Musées*, vol.19, n°1, Arles, Actes Sud, p.147-168

La mission culturelle de la télévision publique de 1993 à 2017 : une approche sémiologique

The cultural mission of public television from 1993 to 2017: a semiological approach

La misión cultural de la televisión pública de 1993 a 2017: un enfoque semiológico

Article inédit, mis en ligne le 30 novembre 2018.

Cet article est issu d'une communication au XXIe congrès 2018 de la SFSIC, Paris, 13-15 juin 2018. Cette communication a reçu le deuxième prix du jeune chercheur (ex-aequo).

Lucie Alexis

Lucie Alexis est Maîtresse de conférences à l'Institut Français de Presse, à l'Université Paris II Panthéon-Assas, au sein du laboratoire CARISM. Elle a soutenu en novembre 2017 une thèse intitulée « Réponses à la mission culturelle de la télévision publique. Analyse sémiologique des rapports institutionnels, des figures de l'artiste et des écritures numériques à France Télévisions (1993-2017) ».
lucie.alexis@u-paris2.fr

Plan de l'article

Introduction
Cadrage méthodologique et démarche d'écriture en *mouvements*
- Des méthodologies adaptées à des corpus hétérogènes
- Une démarche en *mouvements*

Premier *Mouvement* : la culture de la télévision publique dans les écritures institutionnelles
- Choix du corpus
- Appropriation du genre du rapport : ethos et lien hiérarchique avec le commanditaire
- Une vision plurielle de la *culture de la télévision de service public*…
- …mais basée sur des principes récurrents

Deuxième *Mouvement* : figures et portraits d'artistes. La culture dans des dispositifs d'émissions de plateau diffusées en fin de soirée
- Choix du corpus
- Une approche par le genre télévisuel : trois émissions, trois promesses
- *On n'est pas couché*, la culture en talk-show. L'artiste en promotion au cœur d'une mise en scène de l'actualité culturelle et politique
- *Ce soir (ou jamais !),* l'actualité en débat. L'autorité de l'expérience singulière de l'artiste
- *Des mots de minuit*, l'artiste en créateur au sein d'un dispositif d'écoute
- Une vision commune de l'artiste
- Entre culture consacrée et « médiacultures » : la place de l'artiste dans une convergence de conceptions de la culture

Troisième *Mouvement* : les écritures numériques de la culture à *France Télévisions*
- Une démarche « composite »
- Les « nouvelles écritures » au service de la culture ? Étude de cas : un dispositif « transmédia » autour de la pièce Théâtre sans animaux
- La boîte à culture de *France Télévisions* : une manifestation numérique de la culture de la télévision publique
- Le geste graphique pour envisager la recherche en Sciences de l'information et de la communication : liens et graphies entre culture et télévision publique

Conclusion
Références bibliographiques

Résumé

Dans cet article, nous présentons les résultats de notre travail de recherche doctorale autour de la mission culturelle de *France Télévisions*. L'objectif était d'identifier les moyens par lesquels *France Télévisions* produit une cohérence en matière d'expériences culturelles. Nous avons proposé un parcours chronologique, principalement inscrit dans une perspective sémiologique, qui associe une analyse de la communication des institutions publiques, une sémiologie des émissions télévisuelles et des écritures numériques. La *culture de la télévision de service public* se nourrit à la fois d'une conception majoritairement marquée par les mécanismes de consécration institutionnelle, d'une attention portée aux productions des industries culturelles et aux « médiacultures » et tend à s'élargir au travers d'expériences numériques. C'est d'une conjugaison de cet ensemble d'éléments sur un mode propre que procède la *culture de la télévision de service public*.

Mots clés

France Télévisions, programmes télévisuels, culture, industries culturelles, rapport institutionnel, nouvelles écritures audiovisuelles.

Abstract

In this article, we present the results of our research on the *France Télévisions's* cultural agenda. The aim is to identify the means by which *France Télévisions* produces coherence in terms of cultural experiences. A chronological analysis follows three parts, mainly inscribed in a semiological perspective, which associate an analysis of the communication of public institutions, a semiology of television broadcasts and digital writing. Public television culture is conveyed thanks to an understanding of culture close to the "established culture", the productions of cultural industries and "mediacultures", although it tends to expand in relation to digital experiences. The combination of a number of factors produces a synoptic vision of the different conceptions of public television culture.

Keywords

France Télévisions, talk-shows, culture, cultural industry products, institutional reports, new audio-visual writing.

Resumen

En este artículo, presentamos los resultados de nuestro trabajo de investigación de doctorado sobre la misión cultural de *France Télévisions*. El objetivo consistió en identificar los medios por los cuales *France Télévisions* produce coherencia en términos de experiencias culturales. Hemos propuesto una ruta cronológica, principalmente inscrita en una perspectiva semiológica, que combina un análisis de la comunicación de las instituciones públicas, una semiología de programas de televisión y escritura digital. La cultura de la televisión del servicio público se alimenta al mismo tiempo de una concepción principalmente marcada por los mecanismos de consagración institucional, de una atención dirigida a las producciones de las industrias culturales y las "mediaculturas" y tiende a ampliarse a través de Experiencias digitales. Es una combinación de estos elementos que encarna hoy la cultura de la televisión del servicio público.

Palabras clave

France Télévisions, programas de televisión, cultura, industrias culturales, informe institucional, nuevos escritos audiovisuales.

Introduction

Nous présentons, dans cet article, les résultats de notre travail de recherche doctorale autour de la mission culturelle de *France Télévisions* avec l'objectif d'identifier les moyens par lesquels le groupe audiovisuel public produit une cohérence en matière d'expériences culturelles.

Lorsque la loi du 27 juin 1964 crée l'Office de radiodiffusion et télévision française, le rôle de la télévision pour ce qui est de l'offre de programmes est défini pour la première fois : « satisfaire les besoins d'information, de culture, d'éducation et de distraction du public »[1]. Au fil du temps, cette définition s'étoffe « confirmant le rôle essentiel de la télévision dans l'accès à la culture et la transmission des valeurs de notre société »[2]. En France, l'institution publique émet ainsi une véritable volonté de cultiver le téléspectateur, la culture est au cœur des missions du service audiovisuel public.

Nous nous proposons d'interroger la conception de la *culture de la télévision de service public*, ses qualités particulières et ses principes régulateurs, sur une période allant de 1993 à 2017. Pour questionner cette cohérence incarnée ou manifestée dans les programmes de *France Télévisions*, nous avons circonscrit la notion de culture à une définition restrictive qui inclut les grandes disciplines artistiques, renvoyant notamment aux noms des administrations opérationnelles actuelles du ministère de la Culture, et les productions des industries culturelles.

Afin d'apporter des éléments de réponse à la problématique énoncée ci-dessus, nous allons mettre à l'épreuve quatre hypothèses structurantes que nous exposerons et développerons dans chaque temps. La première concerne les articulations de la télévision publique avec les divers acteurs institutionnels et politiques, la deuxième s'attache à l'émergence de la figure de l'artiste et la notion d'œuvre au sein de trois dispositifs d'émissions de plateau, la troisième vise à comprendre ce qu'apportent le numérique et la délinéarisation aux imaginaires de la culture mis en place par *France Télévisions*, enfin, une quatrième hypothèse, que nous traiterons de manière transversale, porte sur les périmètres et les définitions des catégories culturelles mobilisées par le groupe public.

Nous proposons une démarche en trois « mouvements » qui va permettre au lecteur de traverser des univers institutionnels et médiatiques larges. Nous expliciterons tout d'abord le socle méthodologique et réflexif de cet article. Puis, nous nous appuierons sur un parcours chronologique qui associe 1) une analyse de la communication des institutions publiques entre 1993 et 2008, 2) une sémiologie des émissions télévisuelles entre 2010 et 2011, et 3) une étude des écritures numériques entre 2011 et 2017. Il s'agit de saisir différents temps de la culture quand la télévision publique est sommée par l'État de répondre à sa mission culturelle.

. . . . . .

[1] Site du Sénat, « Projet de loi relatif à la communication audiovisuelle et au nouveau service public de la télévision ». URL : https://www.senat.fr/rap/l08-150/l08-1502.html Consulté le 04/09/2017.

[2] *Ibid.*

Cadrage méthodologique et démarche d'écriture en *mouvements*

Des méthodologies adaptées à des corpus hétérogènes

La perspective principale adoptée pour notre travail est la sémiologie des médias. Dans *Charlie Hebdo*, Frédéric Lambert expose sa vision de la sémiologie que nous trouvons particulièrement parlante pour expliquer cette approche dans laquelle nous tentons de nous inscrire : *« La sémiologie, c'est une science vivante, elle se travaille au quotidien, c'est l'observation de la vie des signes au sein de la vie sociale. Alors, je dirais plutôt que la sémiologie est une science en devenir. [...]Mais je ne suis pas que sémiologue : comme je travaille sur le langage des médias et leurs images, je suis sans cesse invité à comprendre d'autres approches, dont celles de l'anthropologie, de la psychanalyse, de l'histoire de l'art, de la philosophie... » (Lambert, 2017, p. 15).*

C'est en observant nos objets aux prises avec la « vie sociale » que nous entendons la démarche sémiologique, et c'est avec cette *curiosité* offerte par la perspective sémiologique des images et des textes médiatiques que nous appréhendons notre objet de recherche. Mais il est impossible d'omettre les références historiques permettant de contextualiser notre travail et de l'ancrer dans une histoire plus globale des politiques culturelles et de l'histoire de l'audiovisuel public, en France. La réflexion sémiologique nous invite à nous intéresser à des objets singuliers – des « objets concrets », ainsi que les nomme Jean Davallon en tant qu'ils « appartiennent au champ d'observation » (2004, p. 33) et qu'ils relèvent de statuts et de natures différents – en ayant conscience de leur contexte de production et de diffusion, de leur portée communicationnelle. Il s'agit d'un choix épistémologique qui a guidé, en amont, la manière de constituer les objets en trois corpus distincts, puis de les découvrir, de les mobiliser et de les travailler. Pour construire notre objet de recherche, nous avons en effet approché des « objets concrets » provenant de sources et de natures différentes – discours institutionnels, émissions télévisuelles, dispositifs numériques – de manière à interroger les conceptions de la culture au sein de la télévision publique. Sur cette question, acteurs politiques, médiatiques et culturels sont en relation les uns avec les autres.

Afin d'appréhender ces objets hétérogènes, nous avons réfléchi à la mise en place de méthodologies appropriées pour analyser les corpus constitués. Nous choisissons ainsi une articulation de différentes approches méthodologiques qui permettent l'analyse de ces corpus. D'abord, pour appréhender un corpus de quatre discours institutionnels traitant de la culture à la télévision publique, nous allons engager une analyse sémiologique de ces textes, qui s'appuie notamment sur quelques concepts issus des sciences du langage. Nous avons constitué un deuxième corpus de trois émissions de plateau aux genres différents – *On n'est pas couché, Ce soir (ou jamais !)* et *Des mots de minuit* –, afin d'entendre les espaces dévolus à la parole des artistes. Conservant une perspective sémiologique forte, le dernier temps de cet article sera consacré à des objets variés posant la question de la place de la culture dans les espaces numériques proposés par la télévision publique. Il sera l'occasion d'emprunter quelques moyens d'analyse à l'approche par les modèles socio-économiques des industries culturelles, telle qu'exposée notamment par Bernard Miège dans *La société conquise par la communication* et Pierre Moeglin dans *Outils et médias éducatifs. Une approche communicationnelle*, et d'analyser des entretiens menés auprès de salariés de *France Télévisions.*

C'est ainsi en grande partie à travers la multiplication des objets et des corpus, de choix méthodologiques complémentaires, et d'un champ d'investigation relativement vaste, que nous appréhendons notre problématique.

Une démarche en mouvements

La multiplication des territoires d'étude au sein de cet article est une réponse à la notion de « culture » qui se définit sans cesse, qui circule de main en main, en prenant des sens différents, et qui nécessite toujours d'être située. Notre approche empirique souhaite donc s'adapter à une conception mouvante de cette notion polysémique et ambivalente de culture.

Ce choix d'une démarche dynamique en *mouvements*, plutôt qu'en partie, permet d'*aller vers* des univers politiques et médiatiques variés. L'appréhension des conceptions de la culture au sein de ces territoires donne ainsi à voir une complémentarité, nous autorisant à traiter une pluralité de dimensions communicationnelles de notre objet de recherche. Ainsi, la multiplicité des « objets concrets » (Davallon, 2004) mobilisés nous offre le moyen d'interroger une cohérence de la *culture de la télévision de service public*. Si le terme *partie* favorise un imaginaire qui renvoie à un compartimentage de la pensée, celui de *mouvement* permet ici de relier chaque approche en défendant un parcours chronologique ponctué par des dates clés de l'histoire de la télévision. En outre, avec l'idée de *mouvement,* se joue une dynamique d'écriture qui aide à interroger la notion de culture à la télévision publique à travers des objets hétérogènes. Et, si « l'écriture en recherche conditionne l'écriture *de* la recherche » (Lambert, 2007, p. 10), le terme *mouvement* aide à questionner une liberté d'écriture et une inventivité méthodologique face aux objets. Car, « dans l'écriture, surgissent nos pensées, se manifestent nos méthodes, nos adresses au lecteur, et comme un *là* dans l'écriture se dit qui nous sommes » (*Ibid,* p. 18). Le choix de *mouvement* agit ainsi sur l'acte d'écriture et sur l'acte interprétatif qui découle de la lecture. Il a guidé la structure et la dynamique de la thèse ; pour ces raisons, nous proposons de le conserver pour la rédaction de cet article.

Fondée sur ce socle méthodologique et réflexif, celui-ci organise la production des analyses et des résultats autour de ces trois *mouvements*.

Premier *Mouvement :* la culture de la télévision publique dans les *écritures institutionnelles*

Nous formulons une première hypothèse de recherche selon laquelle, au vu de la diversité des acteurs institutionnels engagés à redéfinir ce que doit être la culture à la télévision publique, on trouverait une tension entre d'une part une continuité dans le temps qui assure une cohérence à l'idée d'une *culture de la télévision de service public*, et d'autre part, une difficulté à définir précisément la culture.

Avec ce premier *mouvement,* nous proposons de rendre visible les mutations successives de la place de la culture à la télévision publique et montrer comment, pendant une quinzaine d'années, à certaines périodes fondatrices de l'histoire de l'audiovisuel, est envisagée la culture lorsqu'est pensé l'avenir de la télévision publique.

Choix du corpus

Pour éprouver cette première hypothèse, nous mobilisons un premier corpus de rapports publics publiés entre 1993 et 2008. Alors qu'en 1992, les chaînes *Antenne 2* et *FR3* devenaient respectivement *France 2* et *France 3* et étaient regroupées au sein de « France Télévision », nous envisageons la culture dans son acception institutionnelle à partir de quatre rapports commandités par un ministre de la Communication (1), deux ministres de la Culture et de la Communication (2 et 3), et un président de la République (4) :

> 1) *L'avenir de la télévision publique,* rédigé par Jacques Campet, rendu à Alain Carignon en 1993.
>
> 2) *Les entreprises publiques de télévision et les missions de service public,* rédigé par Jean-Louis Missika, rendu à Catherine Trautmann en 1997.
>
> 3) *La Nuit et l'Eté. Quelques propositions pour les quatre saisons,* rédigé par Catherine Clément, rendu à Jean-Jacques Aillagon en 2002.
>
> 4) *Commission pour la nouvelle télévision publique,* rédigé par Jean-François Copé, rendu à Nicolas Sarkozy en 2008.

Les rapports visent à réfléchir à l'avenir de la télévision publique (1, 2 et 4) ou portent plus spécifiquement sur la culture à *France Télévisions* (3). Nous avons choisi ces quatre textes car ils sont rédigés à des moments-clés de l'histoire de la télévision publique[3]. Tous disponibles en ligne, ils sont externes à *France Télévisions* et choisis pour la diversité des acteurs impliqués, qu'ils soient commanditaires ou mandatés, ce qui multiplient les éventualités d'une lecture plurielle de la culture institutionnelle. Selon leur affiliation professionnelle ou institutionnelle et leur lien personnel à la culture, les auteurs des rapports ont quatre visions singulières de la culture. Nous travaillons sur quatre manières d'appréhender l'expérience culturelle à la télévision publique au regard de cette richesse de points de vue.

Notre démarche est guidée par la question du genre du « rapport public » confronté à la langue institutionnelle. Ce genre répond à un dispositif énonciatif identifiable, une finalité qui oscille entre description et prescription, et des rôles spécifiques entre commanditaires et mandatés (Née, Oger, Sitri, 2017). Les quatre auteurs, qui ont des statuts très différents (Jacques Campet, haut fonctionnaire ; Jean-Louis Missika, sociologue ; Catherine Clément, romancière ; Jean-François Copé, politicien) sont choisis par les commanditaires pour leur supposée expertise particulière et, mandatés, ils deviennent à leur tour les garants de la vision institutionnelle de la culture pensée pour la télévision publique.

Appropriation du genre du rapport : ethos et lien hiérarchique avec le commanditaire

D'abord, nous voyons que la langue institutionnelle s'exprime différemment selon les commanditaires et que les lettres de mission configurent la réponse des mandatés. Nous nous sommes demandée alors s'il existe une cohérence entre le ton de la lettre de mission et le ton du rapport et ainsi, si la relation qui se dessine entre le commanditaire et l'auteur dès la lettre de mission, se poursuit, sur le même mode. Pour répondre à ces questions, et afin de mettre en évidence l'*ethos* – c'est-à-dire la manière dont « à travers l'énonciation se montre la personnalité de l'énonciateur » (Maingueneau, 2012, p. 88) – des auteurs et les structurations hiérarchiques à l'œuvre dans les textes, nous proposons un travail sur l' « image du texte » des rapports, selon la théorie de l' « énonciation éditoriale », développée par Emmanuël Souchier (Souchier, 1998), ainsi que sur la posture énonciative des auteurs.

Il apparaît ainsi que Jacques Campet construit un *ethos* que nous qualifions d'administratif et met à profit un effacement énonciatif qui lui permet de disparaître en faveur d'un groupe constitué autour de lui qu'il nomme « la Commission ». Le texte met en avant l'autorité ministérielle qui a délégué les directives. Jean-Louis Missika développe pour sa part un *ethos* que nous qualifions de chercheur en donnant à son texte un caractère scientifique et en se basant sur des documents officiels. Catherine Clément, quant à elle, met en scène un dialogue avec *France Télévisions*, procédé qui déplace quelque peu les attentes lorsque l'on répond au ministre de la Culture. Elle développe un *ethos* que nous qualifions d'artistique. La romancière respecte les principales règles du genre tout en s'autorisant une liberté de ton qui crée un décalage énonciatif par des procédés romanesques et des références biographiques. Enfin, Jean-François Copé met en place une image politique forte. Il

. . . . . .

[3] Le rapport Campet a été sélectionné car il s'agit d'une période charnière pour l'audiovisuel public avec le regroupement de *France 2* et *France 3*. Le rapport Missika répond à une mutation générale du secteur de la télévision (création de *La Cinquième* en 1994, élargissement des pouvoirs du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel, lancement de la Télévision par satellite en 1996, partage du même canal de diffusion entre la *Sept-Arte* et *La Cinquième* en mars 1997). Le rapport Clément précède la création de la Télévision numérique terrestre annoncée en 2002 pour la fin 2004. L'année précédant la remise du rapport, le principe d' « exception culturelle » est maintenu dans l'Union européenne. Le rapport Copé vise à définir la politique de Nicolas Sarkozy en matière d'audiovisuel public (fin de la publicité sur *France Télévisions* et nomination des Présidents-directeurs généraux de l'audiovisuel public par le chef de l'État).

rédige les préconisations au futur, donnant le sentiment qu'il va reprendre, au final, le pouvoir sur son commanditaire.

En outre, l'étude de la position des lettres de mission dans la globalité du rapport, qui informent sur la place accordée à la mission elle-même, et celle des premières pages montrent également que, dans la forme du rapport, les mandatés expriment ce même lien plus ou moins distant avec l'institution, qu'ils n'hésitent pas à mettre en scène.

Ainsi, malgré des éléments récurrents dans l'ensemble des rapports contribuant à la régulation interne du genre, malgré une structure mêlant états des lieux et recommandations, il apparaît que *ces écritures institutionnelles* se sont construites en fonction des postures énonciatives des auteurs et de la construction formelle des rapports.

Une vision plurielle de la culture de la télévision de service public…

La *culture de la télévision de service public* aurait une part de caractère fluctuant, qui se reconfigure avec le temps, selon les acteurs et les lignes politiques. Une culture en mouvement donc, envisagée et saisie par une diversité d'acteurs au sein des institutions étatiques. Une culture dont les modes d'existence sans cesse se reconfigurent et suscitent de nouvelles interrogations, car il serait vain de penser que nous en avons fini avec les discours institutionnels autour de cette question. D'un point de vue politique, la culture n'est pas un axe anodin, elle est un objet de pouvoir en soi. Derrière le concept de culture, les enjeux sont forts pour chacun des acteurs institutionnels qui s'en saisit. Les acteurs de notre corpus, qu'ils soient commanditaires de la mission ou mandatés, sont impliqués dans l'élaboration de la vision institutionnelle de la culture telle qu'elle doit être proposée à la télévision publique. Ils sont nombreux et ont des statuts, affiliations et antécédents incroyablement variés. Cette diversité d'acteurs institutionnels concernés multiplie les imaginaires de la *culture de la télévision de service public* et offre une vision plurielle de cette culture institutionnalisée. À cela, s'ajoute une difficulté de conceptualiser la notion de « culture » du fait « que la culture n'est pas une essence intangible, mais qu'elle change de sens selon les époques » (Jost, 2011, p. 11).

Les quatre rapports révèlent cette difficulté à circonscrire la notion de « culture » : en témoigne la multiplicité des angles choisis par les auteurs pour traiter la question, angles en partie orientés par les commanditaires et dont découle le type de prescriptions. Une analyse thématique des rapports nous permet de mettre en visibilité cette pluralité de positions : la manière dont les auteurs redéfinissent les missions de la télévision publique, et plus particulièrement la mission culturelle, l'analyse du terme « création » télévisuelle qui renvoie ici à une certaine idée de la culture. C'est ensuite une perspective plus politique, autour de la « formule » (Krieg-Planque, 2009) « exception culturelle » qui nous permet de voir que les auteurs témoignent de la singularité de la culture française. En outre, si la chaîne *Arte* représente un enjeu dans le rapport Campet, du fait de sa date de publication, les chaînes généralistes de *France Télévisions* se doivent, pour les auteurs, d'affirmer une ligne éditoriale culturelle forte face à la chaîne thématique. Les représentations du public et l'éventail des recommandations proposées sont également traités.

L'étude des quatre rapports montre que la question culturelle est essentiellement pensée en termes de programmation et de restructuration organisationnelle. C'est une culture très proche des arts académiques (spectacle vivant, musique, arts plastiques) et du patrimoine qui est évoquée dans ces textes. Par ailleurs, ce sont majoritairement des termes très généraux qui la qualifient, tels que « spectacle » ou « arts vivants ». Néanmoins, plus largement, les rapports envisagent la notion de culture au regard de l'évolution de la société et en fonction des goûts des téléspectateurs. Catherine Clément est finalement la seule à étayer son appréhension de la culture d'exemples concrets en citant des œuvres, et la seule à évoquer les sous-genres artistiques plus finement dans son rapport qui traite exclusivement de la programmation culturelle. Par opposition, la question de la culture reste relativement ouverte et imprécise dans les autres rapports.

…mais basée sur des principes récurrents

Partant de cette approche individualisante par auteur, nous faisons également surgir, grâce à l'analyse thématique, des principes itératifs qui assoient les fondements de la culture telle que pensée pour la télévision publique. Sur cette période de 15 ans, les quatre textes institutionnels se retrouvent, concernant la programmation de la culture, sur le fait de s'adresser à un large public, de programmer à des horaires moins tardifs, d'attacher une importance à la qualité des programmes diffusés sur les chaînes du secteur public, de favoriser la diversification de l'offre culturelle, bien qu'ils appréhendent surtout la culture au regard des grandes disciplines artistiques, le spectacle vivant notamment. La question de l'audience est enfin posée par les auteurs. Ces axes, qui se fondent en partie sur l'exigence, d'une part, de *démocratie* culturelle et, d'autre part, de *démocratisation* culturelle, se retrouvent de manière transversale dans le cadre des analyses de corpus des deux autres *mouvements*. Ces principes contribuent à créer un imaginaire de la qualité de service public de la programmation culturelle. Ces qualités qui perdurent vont participer d'une cohérence de la *culture de la télévision de service public.*

Ainsi, cet éclairage sur les missions de service public en matière de programmation culturelle vient mettre en lumière une construction théorique d'une culture publique à transférer au petit écran. Cette conception institutionnelle de ce que doit être la culture à la télévision publique engage alors une réflexion sur les choix effectivement opérés à *France Télévisions,* ce que l'article traite ensuite. Du premier au deuxième *mouvement*, nous passons d'une langue « gris » à une langue vivante, celle de la vision institutionnelle de la culture à la télévision publique à la place des artistes dans des émissions de plateaux diffusées en fin de soirée par *France Télévisions*. Si le rapport public est un outil de réflexion contribuant à définir une rationalisation ou une normalisation de l'action publique, comment cette vision institutionnelle de la culture s'inscrit-t-elle au sein de nos sociétés médiatiques ? Quelle continuité ou discontinuité de cette définition de la culture institutionnelle identifie-t-on au sein d'émissions de *France Télévisions* ?

Dès lors, l'article déplace le champ d'analyse hors d'une logique qui aurait consisté en une analyse de programmation sur *France Télévisions*. Les plateaux de télévision, leurs présentateurs, les rôles qui sont assignés à ceux-ci, et les artistes qui y sont invités nous disent aussi comment s'exprime la culture quand elle est incarnée par ses représentants.

Deuxième *Mouvement :* figures et portraits d'artistes. La culture dans des dispositifs d'émissions de plateau diffusées en fin de soirée

Pour le deuxième *mouvement,* nous partons de l'hypothèse selon laquelle la position de l'artiste à la télévision publique serait conforme à un imaginaire de l'artiste comme « être singulier » (Heinich, 2005), et que cette singularité serait construite en partie dans le rapport que l'artiste entretient à son œuvre.

Choix du corpus

L'organisation d'un corpus de programmes différents nous permet de mettre en avant des figures – au sens d'une représentation relativement caractérisée – de l'artiste variées et d'éprouver cette hypothèse. Pour cela, nous proposons de nous attacher à une étude de figures et portraits d'artistes tels que visibles dans trois émissions de plateau diffusées en fin de soirée – *On n'est pas couché,* un *talk-show* d'*infotainment ; Ce soir (ou jamais !),* une émission de débat et *Des mots de minuit,* un magazine culturel –, à partir desquelles nous avons constitué un corpus programmé entre la nomination de Rémy Pflimlin à la présidence de *France Télévisions*, le 5 juillet 2010, et la signature, le 22 novembre 2011, du Contrat d'Objectifs et de Moyens 2011-2015, marquant un nouveau temps pour *France Télévisions.*

Si d'autres types de programmes auraient pu être retenus et auraient également permis d'appréhender la question de la culture (la fiction, les jeux, la captation de spectacle vivant...), nous souhaitions par nos choix montrer particulièrement comment se positionne et est positionné l'artiste dans un cadre télévisuel qui n'est pas dévoué strictement à l'expression (esthétique) de la culture.

Notre enjeu est d'identifier les processus par lesquels les dispositifs télévisuels concourent à la construction et à la permanence de l'artiste comme « être singulier », répondant à une conception romantique de l'activité artistique. Il s'agit ainsi de caractériser, dans notre travail, des figures médiatiques, télévisuelles en l'occurrence, de l'artiste. Pour cela, nous procéderons à l'identification des attributs des figures de l'artiste tels que produit par chacun des dispositifs télévisuels. Nous analyserons les modalités par lesquelles ces figures *habilitent et contraignent* la parole de l'artiste en plateau. Nous verrons comment les artistes investissent ces figures, dans leur idiosyncrasie, comment s'incarne une variété de portraits d'artistes et leur individuation. Car chacun, dans ses spécificités, dans son propre, s'adapte au cadre de la télévision, et au rôle attendu de l'artiste. C'est donc une sémiologie d'émissions télévisuelles que nous mobilisons dans ce deuxième temps.

Une approche par le genre télévisuel : trois émissions, trois promesses

En s'appuyant sur les travaux de François Jost (1997), nous constatons que les « promesses » qui sous-tendent ces différents genres médiatiques – le talk-show, l'émission de débat, le magazine culturel – contribuent à placer l'artiste dans des dispositifs télévisuels très différents, les invités aménageant alors leur parole et leur posture.

Au cœur de ces deux moments politiques importants pour *France Télévisions*, le corpus est volontairement resserré autour de deux numéros par programme (le premier numéro des saisons 2010-2011 et 2011-2012) car il vise à entendre des témoignages spécifiques d'artistes au sein de trois dispositifs télévisuels, et à interroger ce que cela permet de comprendre de la *culture* quand elle est mise en scène dans des politiques éditoriales singulières. Il ne s'agit pas d'analyses systématisées. Les dispositifs télévisuels peuvent être appréhendés par leur rapprochement avec différentes arènes ou scènes publiques pour envisager la place des invités et particulièrement des artistes. La place de l'artiste est alors pensée au sein des programmes autour de trois figures dominantes qui se dégagent : une figure de l'artiste en promotion pour *On n'est pas couché,* en argumentateur-débatteur pour *Ce soir (ou jamais !)* et en créateur pour *Des mots de minuit.* Les promesses des genres au sein de la présentation de l'émission sur le site des chaînes et l'étude du dispositif télévisuel (la scénographie du plateau, le type de questions posées aux artistes par les animateurs...) nous permet de faire émerger ces figures.

On n'est pas couché*, la culture en talk-show. L'artiste en promotion au cœur d'une mise en scène de l'actualité culturelle et politique*

On n'est pas couché, qui appartient au type d'émissions qu'Aurélien Le Foulgoc qualifie de « hors cadre » (Le Foulgoc, 2010), témoigne d'une hybridation du genre propre aux programmes d'*infotainment*. Ce « mélange constant de tons, de thèmes, d'invités, de registres langagiers, etc. » (Oprea, 2012, p. 50) propose une articulation entre les sujets culturels, politiques et d'information. La « culture en *talk show* » se dilue dans un mélange de sphères. L'association du dispositif du plateau et du schéma participatif (intégrant invités, chroniqueurs et animateur) démontre que le *talk-show* renvoie à une pluralité de lieux institués : l'agora, la scène de théâtre et le tribunal. Au sein de ces modèles prémodernes de publicisation de la parole, l'artiste est invité à prendre part aux questions politiques, à donner son avis sur des questions d'actualité (par le commentaire de caricatures de presse par exemple). Mais la figure de l'artiste dominante n'en reste pas moins celle de l'artiste en promotion. Cette finalité n'est pas cachée dans le programme, l'artiste en joue et s'en saisit d'autant plus quand il est un « bon client ». En observant des portraits singuliers d'artistes, nous pouvons dire que les invités sont plus ou moins à l'aise avec l'exercice. L'artiste en promotion se frotte aussi à la présence de chroniqueurs dont le statut d'éditorialistes vise à formuler des critiques,

positives ou négatives. Mais la manifestation du désaccord, particulièrement la polémique, est intégrée à l'économie globale du programme. Il faut noter, enfin, la place singulière des humoristes qui sont invités en tant qu'ils sont artistes, et qui s'intègrent pleinement au dispositif global de l'émission où le divertissement fait loi. L'animateur, dans son rôle de bonimenteur, permet à chacun de jouer de ces différentes formes de paroles circulant sur le plateau d'*On n'est pas couché.*

Ce soir (ou jamais !), *l'actualité en débat. L'autorité de l'expérience singulière de l'artiste*

Dans *Ce soir (ou jamais !)*, les invités sont choisis en fonction de l'expertise qu'ils peuvent apporter lors d'un débat d'actualité sur un sujet de société. Les invités, pris dans un flux médiatique, sont issus d'une pluralité d'univers (intellectuel, scientifique, politique, artistique, etc.). Ils sont convoqués pour décrypter le monde contemporain. Notre analyse nous conduit à affirmer que le déroulement de l'émission est tenu par des règles ordonnant les interactions, à l'instar du modèle institué de l'assemblée. En outre, l'animateur, Frédéric Taddeï, a un rôle particulièrement important : il coordonne les interactions, sans quoi le débat serait inaudible. La figure dominante de l'artiste, construite dans *Ce soir (ou jamais !),* est celle de l'artiste en argumentateur-débateur au sein d'un dispositif de débat. Les artistes de notre corpus expriment des expertises singulières : un cinéaste livre des arguments basés sur un récit de soi qui se couple à l'expérience de terrain, une écrivaine-réalisatrice incarne la parole populaire, une romancière met en jeu les *faits de la fiction* afin de donner une interprétation de l'actualité, un plasticien, quant à lui, semble chercher sa place dans le débat. À cela, s'ajoutent des séquences où l'artiste est particulièrement au cœur de l'attention : la séquence « *Live* » qui assoit l'ambition culturelle de l'émission et reconnaît la dimension de l'*interprétation* de l'artiste. Enfin, la séquence finale d'un entretien en tête à tête avec l'animateur montre toute l'importance d'interroger l'artiste sur des questions sociales et politiques. S'il ne s'agit plus d'un artiste en débatteur, l'intention est toujours celle de placer l'actualité au cœur des discussions. Il n'en reste pas moins que cette interview place l'artiste, un cinéaste en l'occurrence, en promoteur de son travail.

Des mots de minuit, *l'artiste en créateur au sein d'un dispositif d'écoute*

Le dispositif scénographique de *Des mots de minuit* paraît plus intimiste que celui *d'On n'est pas couché* et de *Ce soir (ou jamais !)*. Il contribue à favoriser une situation d'écoute entre les invités. Différentes situations d'énonciation permettent à l'artiste de développer ses points de vue tantôt par une parole autobiographique, tantôt par une parole sur son œuvre. Ces deux angles sont initiés par les questions de l'animateur, Philippe Lefait, qui s'appuie sur son cursus de psychanalyste. La figure dominante de l'artiste ici est celle du créateur qui vient parler de son œuvre, de l'acte créatif, du processus de création. Par ailleurs, le traitement — statistique notamment — des bibles de fin d'année, permet de mettre en lumière une forte prégnance de la culture livresque, autour d'une culture principalement axée sur les beaux-arts, sur le plateau de *Des mots de minuit.*

Ainsi, le cinéma, le théâtre et la musique sont bien représentés également. On constate toute la difficulté de catégoriser l'artiste à la télévision en traitant particulièrement des étiquettes attribuées à l'artiste du champ des arts plastiques sur les bibles de fin d'année. Enfin, sur le plateau, des extraits des auteurs invités sont lus, des morceaux de musique sont joués. Cette proposition vise à faire éprouver aux téléspectateurs une expérience artistique par la médiation de la télévision, et le montage renforce par ailleurs cela.

Une vision commune de l'artiste

Malgré ces trois *figures imposées* essentiellement configurées par le dispositif télévisuel, les manières d'appréhender l'artiste, telles qu'elles sont proposées sur ces trois plateaux de *France Télévisions* dans les émissions de notre corpus, tendent à une même vision de l'artiste, ce qui nous fait répondre positivement à notre deuxième hypothèse de recherche. D'abord, c'est la vision d'un artiste dont l'œuvre est respectée que l'on retrouve dans les trois programmes : qu'il vienne en faire la promotion

(On n'est pas couché), qu'il en raconte l'élaboration en décrivant le processus créatif (*Des mots de minuit)*, ou qu'il débatte d'un sujet d'actualité à partir de ses expériences artistiques et de son bagage culturel propre *(Ce soir (ou jamais !))*. Les artistes sont introduits sur les plateaux de la télévision publique en regard de leurs œuvres. Celles-ci les accompagnent et sont une incarnation de leur singularité. Deuxièmement, au sein de ces trois dispositifs cadrés, les artistes sont convoqués en prenant en considération leur rôle social particulier. Ainsi, les trois émissions leur offrent un espace pour dire leur position sur le monde. Et troisièmement, ces trois programmes de service public invitent l'artiste en tant qu'il est artiste, pour son statut, et parce qu'il a une posture humaine singulière. Ces émissions, si différentes soient-elles, quant au genre télévisuel auquel elles appartiennent, proposent effectivement un imaginaire de l'artiste comme un être singulier en société. Il faut ajouter à ces trois grandes figures, les artistes qui ont une autre place au sein des dispositifs et dont le rôle de *passeur* se joue directement par la médiation de leurs œuvres, œuvres présentées sur le plateau et que le public éprouve via l'écran de télévision.

Les émissions étudiées ayant été diffusées aux mêmes périodes, ces trois figures de l'artiste cohabitent sur le petit écran de la télévision publique. S'il existe une *culture de la télévision de service public,* elle se lit à travers la variété des dispositifs télévisuels qui convoquent les artistes en tant qu'ils sont artistes. Au sein des ces trois arènes médiatiques, l'artiste se révèle un *passeur de culture*. C'est ainsi qu'il incarne cette *culture de la télévision de service public.* Mais ce n'est pas seul qu'il l'incarne : elle existe grâce à cette conjugaison de multiples artistes invités pour eux-mêmes, pour leur singularité, grâce au fait que les artistes se rencontrent sur les plateaux de télévision, et grâce à la multiplication de leurs apparitions dans l'ensemble des grilles de programmes.

Entre culture consacrée et « médiacultures » : la place de l'artiste dans une convergence de conceptions de la culture

Enfin, dans ce corpus serré, il apparaît que l'expression d'une culture consacrée, identifiée grâce au relevé des prix et distinctions attribués aux artistes du corpus dans leur domaine respectif, est majoritairement représentée. Mais un certain nombre d'artistes de ces émissions sont aussi présents dans les « médiacultures » (Macé, Maigret, 2006). Ainsi, le type de culture observé au sein de ce corpus a une double origine, au croisement de la culture institutionnellement reconnue et des « médiacultures ». Une diversité de disciplines artistiques est incarnée par les artistes présents (théâtre, littérature, arts plastiques, cinéma, musique). Il faut aussi noter que les artistes qui œuvrent dans les industries culturelles (particulièrement les acteurs de cinéma et les chanteurs) sont bien représentés. Une culture plus marginale est moins présente. Enfin, si un certain nombre d'invités de ces émissions ont connu des succès populaires, l'analyse montre que *Ce soir (ou jamais !)* et *Des mots de minuit* ouvrent la voix/e à des artistes moins connus du grand public ou dont les œuvres ont une diffusion plus restreinte.

C'est ensuite sur les sentiers du numérique que nous poursuivons notre cheminement visant à interroger une cohérence de la *culture de la télévision de service public.* Nous questionnons la manière dont *France Télévisions* pense un renouvellement de la programmation culturelle par le biais de moyens numériques, au cœur d'une culture dite « participative ». Les outils numériques invitent en effet de plus en plus le public à proposer, à participer, à créer, à jouer, à interagir : qu'en est-il de la vision de la culture alors proposée ?

Troisième *Mouvement* : les écritures numériques de la culture à *France Télévisions*

Notre troisième hypothèse s'attache aux évolutions structurelles du média télévision. Malgré le fait de changer de médium, d'aller vers les sphères du numérique qui proposent de nouveaux formats,

France Télévisions conserverait les mêmes cadres pour penser la culture, qui resteraient ancrés dans des conceptions relativement consacrées institutionnellement.

Alors que dans le Contrat d'Objectifs et de Moyens (COM) 2011-2015 de *France Télévisions* le numérique est l'un des chantiers prioritaires, nous souhaitons analyser, pour éprouver cette troisième hypothèse, des formes numériques d'écriture et de diffusion de la culture, entre 2011 et 2017, afin d'interroger un renouvellement des expériences et de la programmation culturelles. *France Télévisions* propose des modalités d'entrelacement des pratiques de visionnage classiques avec les nouvelles, sur les écrans numériques des téléspectateurs – l'objectif pour l'entreprise publique étant de s'adapter aux nouvelles consommations numériques, aux nouvelles appropriations massives des technologies numériques de l'information et de la communication.

Dans ce troisième *mouvement,* nous souhaitons montrer comment l'enjeu politique de « cultiver » le téléspectateur se décline dans la sphère numérique. Il vise à questionner les stratégies de renouvellement du mode de programmation et d'évolution de l'offre mises en place pour la diffusion de contenus culturels par la médiation des moyens numériques. L'objectif est ainsi de définir dans quelle mesure l'innovation technique permet de penser de nouveaux modèles culturels et de repenser les contenus liés aux arts et aux productions des industries culturelles. Nous identifierons donc les stratégies culturelles pour la culture mises en place par *France Télévisions* à l'heure du numérique.

Une démarche « composite »

Notre démarche se veut « composite », pour reprendre les termes de la théorie de Joëlle Le Marec (2002). Nos choix de corpus conditionnent nos choix méthodologiques. Nous analysons un dispositif qualifié de « transmédia » par les équipes de production, le portail culturel *Culturebox,* et restituons les résultats d'une enquête auprès des acteurs médiatiques du groupe public. La confrontation de nos analyses à une enquête de terrain, en allant récolter la parole des professionnels impliqués dans ces expériences culturelles offertes par la délinéarisation, permet de comprendre les objets et de saisir la relation qu'ils entretiennent avec eux. Les objets que nous étudions dans ce *mouvement* 3 ont été pensés ou repensés durant la période recouvrant le COM 2011-2015 à *France Télévisions*, pendant laquelle les services du numérique y sont gérés par une Direction du numérique.

Nous proposons donc une réflexion qui, tout en s'appuyant sur une considération des contenus, s'ouvre plus largement à un questionnement concernant la nature même du média. Il s'agit également de voir comment cette évolution vers le numérique impacte les professionnels et comment ceux-ci (re)pensent la place de l'usager. Autrement dit, comment le fait de « repenser la production, les supports et le modèle énonciatif télévisuel » (Kredens, Rio, 2015, p. 16) influe sur la manière dont est produite la culture à *France Télévisions.*

Les « nouvelles écritures » au service de la culture ? Étude de cas : un dispositif « transmédia » autour de la pièce Théâtre sans animaux

Tout d'abord, nous travaillons sur les formes innovantes de l'écriture sur les supports numériques que l'on appelle la « narration transmédia », formes qui conduisent à réinterroger les stratégies d'éditorialisation. Nous faisons le choix d'une étude de cas portant sur le dispositif *Théâtre sans animaux,* co-produit en 2013 par la *Direction des Nouvelles Écritures et du Transmédia* de *France Télévisions,* et dont les narrations traversent les écrans de la télévision dite « linéaire », des nouveaux terminaux de communication numérique et de la scène théâtrale. Le site dédié[4] est envisagé, au sein des discours de communication, comme un nouvel espace de création pour le spectacle vivant et comme le lieu d'un autre temps théâtral. Le public y est invité à traverser la pièce *via* divers flux et

. . . . . .

[4] URL : www.theatre-sans-animaux.fr. Consulté le 25/02/2016. Le site n'est plus accessible.

situations de participation : en se mettant dans la peau des acteurs, en les doublant, en passant un casting, en créant le décor. Inscrite dans une revendication sémiologique, la méthodologie est de l'ordre d'une observation participante : elle propose une expérience corporelle du dispositif, que nous testons, en nous mettant nous-même en scène[5].

Ce type d'objets invitant à l'expérience permet à *France Télévisions* de proposer indéniablement un nouveau mode à l'expérience culturelle. Le groupe offre ici une imbrication entre la scène théâtrale et la sphère numérique. Le site, particulièrement, n'ouvre pas simplement à la pièce en la rendant visible, il met le public en jeu, en voix, en corps, renouvelant ainsi les expériences culturelles proposées par la télévision publique. Cependant, les schèmes de manipulation et de réception sont pris dans un cadre déterminé par les concepteurs qui misent ici sur la dimension ludique de l'objet, élément de médiation permettant aux usagers de manipuler des éléments de l'écriture théâtrale. Ainsi, en plaçant les discours de communication en regard d'une expérience personnelle du dispositif, et plus particulièrement du site dédié, nous pouvons mesurer l'écart entre la promesse faite à l'usager et l'ergonomie éprouvée du site. Le résultat premier de l'opération consiste en l'appréciation des limites du dispositif, occultées dans les discours. Celles-ci nous apparaissent comme un signe du fait que ces formes d'écriture, manifestées dans ces objets hybrides, sont encore balbutiantes et que, en 2013, date de création du dispositif *Théâtre sans animaux*, la *Direction des Nouvelles Écritures et du Transmédia* était dans une phase de complète expérimentation.

En outre, il ne s'agit pas ici d'une culture d'auteur mais d'une culture basée sur un processus de co-construction, de co-écriture entre les concepteurs-producteurs, les acteurs, le Théâtre du Rond-Point et les usagers. *France Télévisions* propose une expérience de l'écran qui n'a plus rien de télévisuel. Cette étude nous encourage à engager, pour la suite, une réflexion plus large autour de la notion de « transmédialité » que l'on applique à certains objets et sur ce que sont, aujourd'hui, ces corpus numériques que l'on teste et au sein desquels le chercheur s'inscrit et, par conséquent, auquel il contribue.

Il faut dire enfin l'ancrage institutionnel de la pièce et du Théâtre du Rond-Point. Cette culture, dont on a ouvert les narrations, se rapproche ainsi de celle observée dans le *mouvement* 2. L'accent est donc mis plutôt sur la *manière* dont le numérique va permettre le renouvellement de l'expérience culturelle, que sur la *matière*, relevant là aussi d'une culture consacrée, qui est finalement choisie pour créer ces nouvelles formes d'engagement du spectateur.

La boîte à culture de France Télévisions : une manifestation numérique de la culture de la télévision publique

Ensuite, l'analyse du « portail » (Bullich, Guignard, 2013) culturel *Culturebox* nous permet d'associer démarche sémiologique et approche par les modèles socio-économiques des industries culturelles. Le portail permet de revoir des émissions culturelles des chaînes du groupe, de s'informer sur l'actualité culturelle, de suivre des spectacles en direct et en *replay*. *Culturebox* propose une offre plurielle (en termes de formats), diverse (en termes de genres culturels et de disciplines artistiques) et multi-médiatique. La proposition de ce portail est celle d'une culture très ouverte (livresque, musicale, théâtrale, chorégraphique...) qui rencontre la culture d'écran. Preuve en est avec la présence du rubriquage qui s'inspire des magazines culturels en ligne.

Mais, si le périmètre de la culture proposée est large et si le portail est éditorialisé, nous observons que les contenus sont quant à eux très peu hiérarchisés. La mise en visibilité de la *pensée architextuelle* (Jeanneret, Souchier, 1999) de la page d'accueil, nous permet là aussi de rapprocher *Culturebox* des formats de magazines culturels en ligne à l'instar de *Télérama.fr*.

. . . . . .

[5] Pour les développements de cette expérimentation voir : Alexis, 2016.

Intéressons-nous désormais aux différentes formes des modes d'accès au contenu culturel. Il s'avère que cette métamorphose des formats de la télévision, avec *Culturebox,* s'appuie finalement sur des formes d'accessibilité à la culture déjà connues, le télévisuel n'étant plus tant revendiqué : des contenus disponibles en *live* qui rappellent la programmation, des articles liés à une actualité culturelle relevant d'une temporalité de la critique réflexive, et une forme de culture archivée faisant référence à la temporalité d'une actualité renouvelée. Avec ces pratiques de consommation, les usagers testent-ils finalement des formes renouvelées des pratiques éditoriales ?

Enfin, l'observation d'un corpus de Unes des pages d'accueil sélectionnées durant le mois de mars 2017 présente majoritairement une conjugaison d'éléments issus de la culture consacrée et de la culture dite « *premium* » (Bouquillon, 2010).

Mais *Culturebox* témoigne indéniablement d'une vision ouverte de la culture en élargissant le cadre du type de culture proposé à des objets culturels issus d'une culture plus marginale et de niche. L'offre semble adressée à un public déjà cultivé, renvoyant à la figure archétypale de l' « omnivore culturel » (Peterson, 2004), qui aurait des connaissances culturelles acquises en amont de sa visite.

Ainsi, le recours aux modèles socio-économiques des industries culturelles nous permet de mettre en évidence le fait que s'agrègent différents modèles de diffusion de la culture et des natures de contenus différents sur le portail. L'aspect multimédia de ce dernier se joue dans une hybridation entre une logique de programmation linéaire issue d'un « modèle de flot » (Miège, 2017, p. 39 *et sq.*) avec l'idée de rendez-vous télévisuel et des contenus audiovisuels programmés sur le site, un emprunt au modèle de la presse avec une périodicité affirmée dans la publication de nombreux articles et avec une domination de l'écrit ; et une inspiration aux modes de fonctionnement de la presse en ligne avec la présence des blogs. À cela, s'ajoute une logique d'accès temporaire au contenu telle qu'on la trouve sur les plateformes de vidéos à la demande.

Dans *Le Levain des médias. Forme, format, média*, Guillaume Soulez et Kira Kitsopanidou expliquent que la « convergence numérique » et l'émergence des écrans connectés ont bouleversé les pratiques de consommation médiatiques. Dans ce cadre, la télévision, tout comme le cinéma, traverse une « zone de turbulences intermédiales » (Soulez, Kitsopanidou, 2015, p. 241) et une métamorphose de ses formats. Ils amènent alors l'idée d'*un levain des médias*, « c'est-à-dire [l'idée] d'une force interne qui agit, au sein d'un média donné, sur la dimension morphologique de ce média, le médium » (*Ibid.).* Le média, en tant qu'organisation sociale, reconfigurerait le médium, c'est-à-dire le matériau formel.

Le geste graphique pour envisager la recherche en Sciences de l'information et de la communication : liens et graphies entre culture et télévision publique

Enfin, une enquête auprès des acteurs médiatiques nous conduit à l'analyse d'entretiens graphiques interrogeant le rapport « Culture » / « Télévision publique » au regard des outils numériques. Nous proposons un mode d'expression associant les trois dimensions que sont l'écriture, le langage et le visuel, nous inscrivant dans la perspective de ce qu'Emmanuël Souchier a nommé l' « irréductibilité sémiotique » (Souchier, 2015) à un niveau méthodologique, pour fonder cette pratique de recherche autour du geste graphique. Cette proposition faite aux interlocuteurs, en fin d'entretien, leur offre une autre manière de se saisir de l'idée de culture et de la spatialiser sur des feuilles A3 baptisées des « planches graphiques ».

Cette proposition d'entretien graphique a en fait un double objectif : d'une part, approfondir la question qui guide ce troisième *mouvement*, à savoir un questionnement lié au renouvellement de la programmation culturelle de *France Télévisions* au regard des moyens numériques et d'autre part, nous avons souhaité réinterroger les modalités d'un entretien pour une recherche en Sciences de l'information et de la communication. Nous ouvrons ainsi notre réflexion à un contexte plus large, celui des Sciences sociales, et interrogeons la légitimité de certains objets, collectés sur le terrain, à devenir des objets d'étude dans un contexte scientifique.

Pour analyser les planches produites (voir la figure suivante), nous nous appuyons sur le concept de « graphiation » développée par Philippe Marion (Marion, 1993).

Figure 1. Les planches graphiques produites par nos interlocuteurs représentant six manières de spatialiser la question de la culture à la télévision publique. (Source : Alexis, 2017, p. 656.)

Récit (1ère planche de l'animateur de *Des mots de minuit*), association d'idées (planche du rédacteur en chef de *Des mots de minuit*), abstraction (2e planche de l'animateur de l'émission), liste de mots-clés (planche d'un directeur de la stratégie numérique de *France Télévisions*), schéma (planche d'une conseillère éditoriale à la *Direction des Nouvelles Écritures et du Transmédia* de *France Télévisions*), cercle concentrique et représentation périodique (planche de la directrice adjointe des *Nouvelles Écritures et du Transmédia* de *France Télévisions*) sont donc autant de résultats qui conduisent à spatialiser la question culturelle. Les planches livrent également des écritures innovantes de la culture diffusée ou rêvée par nos interlocuteurs sur les écrans de *France Télévisions* ou sur le web plus largement. S'il en ressort principalement que la dimension numérique prend nettement le

pas sur la question de la culture, les professionnels que sont les journalistes de *Des mots de minuit*, issus de la télévision linéaire, attachés à une exigence culturelle qui recouvre néanmoins une culture ouverte, au-delà de la culture artistique, témoignent d'une certaine crainte envers le numérique. En effet, malgré deux entretiens collectifs menés à près de deux années d'écart, et malgré le fait que leur émission, lors du second entretien, existait depuis près de deux ans en version délinéarisée, perdure une inquiétude saisissante liée au flux continu et à la rapidité d'Internet. En revanche, les trois autres interlocuteurs, travaillant pour la *Direction du Numérique* de *France Télévisions* – aux *Nouvelles Écritures et au Transmédia* ou à *France Télévisions Éditions Numériques* –, accueillent les changements du secteur télévisuel en envisageant les potentialités et atouts du numérique pour développer la mission culturelle dans la sphère du web et s'intéressent davantage à ce que le numérique peut offrir en termes d'accès aux contenus culturels. Ils tentent de prendre en compte les pratiques numériques des usagers. En outre, les professionnels interrogent la nécessité de réenvisager les métiers premiers de la télévision. Ces planches révèlent quelques balbutiements quant à cette adaptation à l'économie du numérique, notamment en ce qui concerne la visibilité des pages mises en ligne.

Autrement dit, les entretiens menés avec des salariés de *France Télévisions,* restitués par l'association de leur discours et des planches graphiques, mettent davantage en évidence l'idée d'une culture en réseaux qu'un imaginaire de réseau culturel à construire et à travailler. Car l'univers numérique soulève encore beaucoup de questionnements. Les nouvelles écritures de la culture, dans les sphères du numérique, ont ainsi surtout de « nouveau » la multiplication des accès et une réflexion autour de la place du spectateur.

Finalement, cette « culture numérique » aurait soit la vertu de faire converger les deux phénomènes que sont la « culture » d'une part, le « numérique » de l'autre, soit de créer un antagonisme entre « culture » et « numérique ». Plus questionnant encore, cette opposition viendrait inquiéter la notion de « culture », d'autant plus sur un média de service public.

Conclusion

C'est ainsi en grande partie à travers la multiplication des objets et des corpus, de choix méthodologiques complémentaires et d'un champ d'investigation relativement vaste, que nous avons éprouvé la problématique de cette recherche. Cela aura nécessité, pour chaque *mouvement,* de situer les corpus dans leur contexte politique et médiatique, de mettre en évidence les différents acteurs qui contribuent à leur diffusion publique, d'expliciter la nature des corpus au regard d'une approche théorique. C'est par l'étude de nos corpus de natures différentes que nous avons tenté d'appréhender la *culture de la télévision de service public,* au sein de cette recherche que nous souhaitions ouverte et à l'image de cet objet « composite ».

L'hétérogénéité des objets et des méthodologies mobilisés nous permet de conclure que les conceptions de la culture à *France Télévisions* sont multiples, s'expriment et s'expérimentent au sein de *territoires* variés. L'interrelation produite par l'ensemble des avatars de la culture à *France Télévisions* la caractérise. C'est dans le tissage entre ces éléments, que nous avons saisis, dans le discours politique, sur le petit écran et sur les écritures numériques, que se révèle l'unité de cette culture singulière, toujours fragile et constamment en travail. Par ailleurs, un regard transversal sur les corpus des trois *mouvements* nous a permis de questionner les périmètres et les définitions des catégories culturelles mobilisées par *France Télévisions*. Dans nos corpus, la *culture de la télévision de service public* se nourrit à la fois d'une conception majoritairement marquée par les mécanismes de consécration institutionnelle, d'une attention portée aux productions des industries culturelles et aux « médiacultures », et elle tend à s'élargir davantage au travers d'expériences numériques, en proposant des produits plus confidentiels. C'est ainsi d'une conjugaison de cet ensemble d'éléments sur un mode propre que procède la *culture de la télévision de service public.*

L'un des aspects qui confère cette cohérence à la *culture de la télévision de service public* et que nous présentons en filigrane tout au long du travail de recherche serait une articulation entre une exigence de *démocratie* et de *démocratisation* culturelles. C'est le fruit de notre recherche, principalement ancrée dans une démarche sémiologique, et la prise en compte des objets de notre corpus, qui nous permet de la relever.

Dans les objets hétérogènes qu'il manie, il nous semble que se joue la part d'implication du chercheur, implication de laquelle découle alors une inventivité méthodologique. La multiplication des corpus et des méthodologies est le résultat de notre cheminement durant six années de recherche doctorale dont nous avons, à travers cet article, partager l'expérience.

Références bibliographiques

Alexis, Lucie (2016), « Traversée des écrans de la pièce *Théâtre sans animaux.* La diffraction du spectateur de théâtre ? » (p. 545-555), in Châteauvert, Jean ; Delavaud, Gilles (dir.), *D'un écran à l'autre. Les mutations du spectateur*, Paris : L'Harmattan.

Alexis, Lucie (2017), Réponses à la mission culturelle de la télévision publique. Analyse sémiologique des rapports institutionnels, des figures de l'artiste et des écritures numériques à *France Télévisions* (1993-2017), thèse en Sciences de l'information et de la communication sous la dir. de Lambert Frédéric, Université Paris 2 Panthéon-Assas, Carism.

Bullich, Vincent ; Guignard, Thomas (2013), « L'intégration des contenus aux plates-formes numériques : une analyse par filière », communication présentée au colloque international Industries créatives : un grand tournant ?, École Nationale Supérieure Louis Lumière, La Plaine Saint Denis : Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, Observatoire des Mutations des Industries Culturelles en collaboration avec le GRICIS (Groupe de recherche interdisciplinaire sur l'information, la communication et la société – Université du Québec à Montréal) et le Labex ICCA (Industries Culturelles et Création Artistique), 13-15 mai 2013.

Bouquillion, Philippe (2010), « Industries, économie créatives et technologies d'information et de communication », *Tic & société*, vol. 4, n° 2, [en ligne], Consulté le 25 novembre 2018, http://journals.openedition.org/ticetsociete/876.

Davallon, Jean (2004), « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche », *Hermès*, n° 38, p. 30-37.

Heinich, Nathalie (2005), *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris : Gallimard.

Kredens, Élodie ; Rio, Florence (2015), « La télévision à l'ère numérique : entre pratiques émergentes et reconfiguration de l'objet médiatique », *Études de communication,* n° 44, p. 15-28.

Lambert, Frédéric (2007), *L'écriture en recherche, l'écriture de la recherche,* Cannes : Parcours(sic) éditions.

Lambert, Frédéric (2017), « Cela fait bien longtemps que nous vivons dans des sociétés post-vérité », *Charlie Hebdo,* n° 1283.

Le Marec, Joëlle (2002), *Ce que le « terrain » fait aux concepts : Vers une théorie des composites,* Habilitation à Diriger des Recherches sous la dir. de Jurdant Baudouin, Université Paris 7 Cinéma, communication et information.

Le Foulgoc, Aurélien (2010), *Politique et télévision. Extension du domaine politique*, Bry-sur-Marne : INA.

Macé, Éric ; Maigret, Éric (2006), *Penser les médiacultures : Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris : Armand Colin.

Maingueneau, Dominique (2012), *Analyser les textes de communication*, Paris : Armand Colin.

Krieg-Planque, Alice (2009), *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon : Presses Universitaires de Franche-Comté.

Marion, Philippe (1993), *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur (essai sur la bande dessinée)*, Louvain- la-Neuve : Academia-Bruylant.

Miège, Bernard (1989, 1996), *La société conquise par la communication*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Miège, Bernard (2017), *Les industries culturelles et créatives face à l'ordre de l'information et de la communication*, Fontaine : Presses universitaires de Grenoble.

Moeglin, Pierre (2005), *Outils et médias éducatifs. Une approche communicationnelle*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.

Née, Émilie ; Oger, Claire ; Sitri, Frédéric (2017), « Le rapport : opérativité d'un genre hétérogène », *Mots. Les langages du politique*, n° 114, p. 9-24.

Jeanneret, Yves ; Souchier, Emmanuël (1999), « Pour une poétique de l'écrit d'écran », *Xoana*, n° 6, p. 97-107.

Jost, François (1997), « La promesse des genres », Le genre télévisuel, *Réseaux*, vol. 15, n° 81, p. 11-31.

Jost, François (2011), « Peut-on parler de télévision culturelle ? », *Télévision*, n° 2, p. 11-24.

Oprea, Alina (2012), *Le système de la politesse confronté aux défis du talk-show. Politesse, impolitesse et a-politesse à l'épreuve du spectacle et de la violence dans* On n'est pas couché *et* Tout le monde en parle, thèse de doctorat sous la dir. de Rabatel Alain, Cluj-Napoca.

Peterson, Richard A. (2004), « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologies et Sociétés,* n° 1, p. 145-164.

Souchier, Emmanuël (1998), « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6, p. 137-145.

Souchier, Emmanuël (2015), « Le carnaval typographique de Balzac. Premiers éléments pour une théorie de l'irréductibilité sémiotique », *Communication & langages*, p 3-22.

Soulez, Guillaume ; Kitsopanidou, Kira (coord.) (2015), Le Levain des médias. Forme, format, média, Paris : L'Harmattan.