



HAL
open science

Processus d'autonomisation à l'ère du numérique : pour une sociologie critique du financement participatif

Sandrine Bubendorff

► To cite this version:

Sandrine Bubendorff. Processus d'autonomisation à l'ère du numérique : pour une sociologie critique du financement participatif. Sociologie. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAG018 . tel-01474739

HAL Id: tel-01474739

<https://theses.hal.science/tel-01474739v1>

Submitted on 23 Feb 2017

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

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



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



École Doctorale 519 SHS-PE
Laboratoire Dynamiques Européennes

THÈSE présentée par :
Sandrine Bubendorff
soutenue le : 16 juin 2016

Pour l'obtention du grade de : Docteur de l'université de Strasbourg
Discipline : Sociologie

Processus d'autonomisation à l'ère du
numérique.
Pour une sociologie critique du financement participatif

THÈSE dirigée par :

Madame FERRARESE Estelle Professeure, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Monsieur GRANJON Fabien Professeur, Université Paris 8

Monsieur NEUMANN Alexander Professeur, Université Paris 8

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Monsieur VOIROL Olivier Maître d'Enseignement et de Recherche, Université de
Lausanne

Monsieur WATIER Patrick Professeur, Université de Strasbourg

Remerciements

Le doctorat est souvent décrit comme une épreuve solitaire, j'aimerais remercier les différentes personnes qui ont contribué à infirmer cette idée reçue et qui ont fait de ces années de thèse un parcours riche en rencontres, échanges et preuves d'amitié.

Mes remerciements vont avant tout à Estelle Ferrarese qui a accepté de diriger ce travail. Les discussions que nous avons eues ont été précieuses et nul doute que ma thèse n'aurait su aboutir sans l'attention bienveillante et rigoureuse qu'elle y a portée au long de ces années. Merci également à Valérie Beaudouin et Olivier Voirol pour les échanges sur mon travail pendant son élaboration.

Ma reconnaissance va à tous ceux qui m'ont offert de leur temps et ont répondu à mes nombreuses questions. Qu'ils aient proposé ou contribué à des projets de financement participatif, qu'ils travaillent pour ces plateformes ou qu'ils soient engagés pour la promotion de la culture libre, ce sont leurs expériences et le récit de celles-ci qui m'ont permis d'entreprendre et d'alimenter la réflexion que je vous livre. Merci particulièrement aux membres des associations Desclicks et Culture Libre qui m'ont aiguillé dès le début de cette recherche, je les remercie ici vivement du temps qu'ils m'ont consacré. Merci tout particulièrement à Sébastien qui, en plus d'avoir facilité ma conversion vers le logiciel libre pour la rédaction de ce travail, a répondu à mes questions et partagé des anecdotes sur l'univers du libre et ses protagonistes.

Et comme la vie quotidienne ne s'arrête jamais tout à fait au cours du doctorat, un grand merci à Cécile et Mireille, compagnes de tranchées présentes depuis le début de cette campagne. Le partage des galères de doctorants mais surtout des épiphanies, de l'enthousiasme à l'égard de nos travaux respectifs a largement contribué au plaisir que j'ai pu tirer des années passées à élaborer cette réflexion. Qu'elles soient ici infiniment remerciées de leur présence et de leur affection.

Je remercie également mes parents, sans leur soutien la décision d'entamer un doctorat n'aurait tout bonnement pas été possible. J'espère que ce travail sera à la hauteur de la patience dont ils ont tous les deux fait preuve. Merci à Estelle, d'avoir attisé ma curiosité sur le monde tout court puis sur celui de la recherche ; d'avoir toujours été de bons conseils, qu'il s'agisse de bêtises du quotidien ou de tournures de phrases. Encore merci à Jean, Christophe et Anne pour leur relecture.

Enfin, je remercie tous ceux qui ont accepté de ne pas trop entendre parler de cette thèse malgré l'influence qu'elle a pu avoir sur mon humeur et ma présence. Merci de n'avoir ni questionné ni jugé, ni comptabilisé les mois qui passaient. Et surtout merci à eux d'être toujours là, même maintenant qu'ils sont des adultes plus ou moins responsables.

À Caro, Céline, Cynthia, Damia, Fab, Fred, Ondine, Sarah, Simon, Steph et aux Cousines pour tous les moments partagés, en vrai ou de loin, qui ont rendus et rendent la vie bien plus douce.

Sommaire

Introduction	1
I Problématique et contexte d'émergence de l'objet d'étude.	31
1 Penser les nouveaux modes de production de la culture grâce au concept d'industrie culturelle : processus d'autonomisation et paradoxes des formes de vie.	33
2 Le numérique : support d'expression des individualités ?	85
II Plongée dans les usages du financement participatif	139
3 Les plateformes de financement participatif en France : présentation d'un objet d'étude.	141
4 Les créateurs : s'emparer d'un nouvel outil.	181
5 Qu'est-ce que contribuer à un projet de financement participatif ?	261
Propos conclusifs : la remise en question de l'industrie culturelle et de la forme de vie capitaliste ? Mise en regard de l'ensemble des acteurs.	345
Bibliographie des ouvrages cités	359
Bibliographie des documents mobilisés.	371
Annexes (Volume 2)	385

Introduction

Le financement participatif et la « révolution » de la culture.

Depuis 2007, les plateformes de financement participatif foisonnent sur le web. Elles constituent aujourd'hui des acteurs importants du financement de la culture. Elles ont réussi à imposer en moins de dix ans un modèle permettant aux amateurs mais également aux professionnels de faire financer certains de leurs projets. Aujourd'hui, le financement participatif propose aux internautes, artistes, créateurs ou entrepreneurs, de mobiliser d'autres internautes pour faire aboutir l'un de leurs projets. Concrètement il s'agit alors de récolter la somme que l'on estime nécessaire à sa réalisation grâce à l'agrégation des contributions des internautes intéressés par ce projet. La place de ces plateformes dans le paysage du financement de la culture est telle que les noms de certaines d'entre elles sont déjà mobilisés à des fins métonymiques. Lors d'une intervention sur une radio publique François Ruffin, réalisateur du documentaire « Merci Patron » et rédacteur en chef du journal Fakir, revenait sur les options que son équipe et lui avaient imaginées afin de récolter la somme nécessaire à éviter la saisie du domicile d'une famille, sujet du documentaire. Il achevait ses explications en disant « Au pire, on aurait fait un Ulule. ». « Faire un Ulule », tout comme *Googeliser* quelqu'un semble donc s'imposer dans le langage courant pour désigner les services que proposent ces sites.

Le financement participatif se constitue comme une des activités *collaboratives* qui se développent depuis près d'une décennie sur le web. Ces dispositifs¹ se décrivent comme autant de passerelles numériques érigées entre les créateurs et leurs – futurs – publics.

Ils profitent, à notre sens, du rayonnement d'éléments moraux mis en avant sur cet Internet 2.0 où les échanges « pro-sociaux » entre individus apparaissent pour certains analystes comme autant de chances d'émancipation pour les individus.

1. Nous précisons dès à présent au lecteur que ce terme est utilisé de manière descriptive et non analytique. Nous entendons ici évoquer un « ensemble des pièces qui constituent le mécanisme d'un appareil ; [et plus précisément] ce mécanisme ou cet appareil » (Larousse). Il ne doit être perçu ici aucune référence à l'approche foucauldienne du terme.

À travers le choix des phrases d'accroche des plateformes, on voit transparaître une volonté des plateformes de se glisser au plus près des notions d'autonomie, de participation, de collaboration, d'indépendance vis-à-vis des intermédiaires ; notions qui ont contribué à ériger le web comme un outil au service d'améliorations radicales de la société. Le rôle de ces plateformes est alors de « *Donnez vie aux bonnes idées !* », de « *Libérez la créativité* ». Les internautes sont invités à « *Participez à la création* » ou à « *Construire ensemble un monde plus créatif* » car « *La culture est à[eux] (vous) !* ». Les slogans des plateformes viennent refléter les idéaux normatifs fondateurs des utopies² qui accompagnent l'émergence de l'outil numérique et autour desquelles se sont modelées les approches du médium. Comme le rappelle Antonio Casilli, « la participation, la générosité, le partage, le don » ont alors constitué des « catégories explicatives » des usages du numérique³. On peut ici penser notamment à l'ensemble des études qui se donnent pour objet les communautés particulières qui se retrouvent sur Internet⁴ ou celles qui participent à son élaboration⁵.

Mais les plateformes, promotrices de ces nouvelles manières de produire et d'accéder à la culture doivent également être considérées comme des acteurs d'une nouvelle économie du partage. Pour Borel, Massé et Demailly « l'économie collaborative s'inscrirait – à rebours de la verticalité hiérarchique, planifiée et standardisée des organisations – dans l'horizontalité des modes de conception, de production et de consommation. Une horizontalité synonyme de coordination (plus ou moins) directe entre les individus et qui bénéficie bien souvent de l'usage des nouvelles technologies de l'information et de la communication : si l'économie collaborative ne se limite pas aux échanges entre individus via des plates-formes Web, c'est néanmoins cette dimension 2.0 qui intrigue le plus⁶ ». Cette seconde approche du numérique se développe plus récemment et contrebalance celles, plus optimistes, réalisées autour d'Internet.

Les plateformes de financement participatif sont au cœur d'un débat qui traverse

2. Utopies qui ont donné lieu à de nombreuses réflexions dans le champ de la recherche au début du siècle. Notamment : Manuel CASTELLS, *La galaxie Internet*, Paris, France : Fayard, 2001 ; Patrice FLICHY, *L'imaginaire d'Internet*, Sciences et société, Paris, France : Ed. la Découverte, 2001 ; Philippe BRETON, *Le culte de l'Internet : une menace pour le lien social ?*, Sur le vif, Paris : la Découverte, 2000 ; Mais également plus récemment, voir par exemple Fred TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyberculture*, Stewart Brand, un homme d'influence, Caen, France : C&F éd., 2012.

3. Dominique CARDON et Antonio A. CASILLI, *Qu'est-ce que le digital labor ?*, Bry-sur-Marne, France : INA, 2015, p. 14.

4. Sur les communautés virtuelles Howard RHEINGOLD, *Les communautés virtuelles*, Paris, France : Addison-Wesley France, 1995 ; Sur la culture fan Henry JENKINS, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, France : A. Colin, 2013.

5. Nous pensons par exemple au travail de Michel Lallement portant sur les communautés *maker* Michel LALLEMENT, *L'Âge du faire : hacking, travail, anarchie*, Paris, France : Éditions du Seuil, 2015.

6. Simon BOREL, David MASSÉ et Damien DEMAILLY, « L'économie collaborative, entre utopie et big business », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 9–18, p. 12.

aussi bien le champ théorique que le champ profane. Ces interrogations prennent forme dès la popularisation d’Internet et se synthétisent notamment autour de la place du *marchand* sur le web. Ce réseau présenté comme un outil au service de l’échange libre⁷ deviendrait également progressivement celui d’une mutation du capitalisme où les outils de collaboration *horizontaux* représentent dans leurs « manifestations les plus agressives — et, en un sens, les moins collaboratives — comme Uber ou AirBnB, une mutation du capitalisme, qui assure ainsi sa propre survie, au détriment des droits sociaux chèrement acquis au cours du XXe siècle⁸ ». Cette question traverse par exemple le numéro de la revue Esprit intitulé « Le partage, une nouvelle économie ?⁹ ». Ne doit-on voir dans le succès de ces plateformes que l’émergence d’une nouvelle forme d’organisation capitaliste, adaptée à la société en réseau, du numérique du 21^{er} siècle ? Internet est-il un medium qui permet de repenser des nouvelles formes de mobilisation collective, de citoyenneté ? Le succès du financement participatif – et plus largement de l’économie collaborative – témoigne-t-il de la saisie de ces potentialités par les internautes ?

Se pose alors la question de la place de ces plateformes au sein d’une structure économique. L’économie du partage ne signifie pas économie solidaire qui, comme le rappellent Jérôme Blanc, Cyrille Ferraton, Gilles Malandrin, vise « notamment à réactualiser les pratiques réciprocitaires au sein de l’organisation économique afin de compléter l’action combinée, jugée insatisfaisante, de la redistribution, par les institutions publiques, et de l’échange, par les organisations privées lucratives¹⁰ », et se rapproche plus en cela des premiers échanges ayant eu lieu sur un réseau considéré comme une *alternative*.

Borel, Massé et Demailly notent à ce propos que l’une des tensions majeures qui traverse cette économie du partage est celle précisément structurée autour des rapports marchands/non marchands. Ils ajoutent « Pour gérer cette tension, certains acteurs vont se positionner à la frontière de l’économie collaborative en devenant de simples plates-formes marchandes ou, au contraire, ne faire aucun compromis sur leurs valeurs, ne pas monétiser leurs activités, et se positionner à l’autre extrême, dans l’économie sociale et solidaire.¹¹ ».

La prise en compte progressive du rôle que jouent ces nouveaux dispositifs au sein d’un renouvellement de l’économie capitaliste du web débouche sur la formulation

7. On peut ici penser aux dispositifs *de pair à pair* permettant l’échange de fichiers entre individus.

8. Alice BÉJA, « Les métamorphoses du capitalisme », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 5–8, p. 8.

9. n° 145, Juillet 2015.

10. Jérôme BLANC, Cyrille FERRATON et Gilles MALANDRIN, « Les systèmes d’échange local », in : *Hermès, La Revue* 36 (avr. 2003), p. 91–99, p. 92.

11. BOREL, MASSÉ et DEMAILLY, « L’économie collaborative, entre utopie et big business », op. cit., p. 10.

d'analyses plus critiques de ces objets¹². L'émergence de la notion de « digital labor » en témoigne par exemple. Il s'agit alors d'interroger les utilisations de la participation des internautes en tant que *travail*, et de réfléchir à leur place dans les circuits économiques dès lors qu'elle est productrice de valeur¹³. Et si Dominique Cardon craint que la « posture critique développée autour du *digital labor* [– mais des usages du numérique en général pourrions-nous ajouter–] creuse à nouveau la malheureuse séparation entre la posture des intellectuels et l'expérience des internautes que les premiers théoriciens d'Internet avaient justement cherché à abolir¹⁴ », il nous semble que revenir vers la théorie critique permette justement de dépasser cette séparation.

Les plateformes s'inscrivent entre ces deux pôles. De ce positionnement émane, à notre sens, les contradictions que ces usages génèrent. Si elles promeuvent un discours largement empreint des idéaux – et des penseurs les théorisant comme Jérémy Rifkin par exemple¹⁵ –, elles se décrivent simultanément comme ayant un rôle purement technique. Les plateformes ne prennent ainsi jamais part à la bonne tenue du projet, elles se contentent de fournir les outils qui permettent la *rencontre* entre créateurs et publics et par ce biais la réalisation d'un projet culturel en échange du prélèvement d'une commission. Ainsi, l'approche dialectique préconisée par la Théorie critique permet d'interroger les contradictions qui émanent de ces dispositifs et d'interroger la réalité hautement paradoxale décrite par Axel Honneth dans laquelle ils s'insèrent. Il ne s'agit alors pas de jauger la portée émancipatrice de ces idéaux comme l'ont fait certaines des analyses portant sur le médium. Nous nous attacherons ici à montrer l'agencement de ces idéaux normatifs au cœur de cette réalité. Il s'agit d'en proposer une approche dialectique qui permet de saisir de quelle manière ils sont à la fois des moteurs à « l'intérêt émancipatoire » des individus mais également des points d'appui normatifs pour l'adaptation d'une forme de vie capitaliste à ces nouvelles manières de faire et d'être ensemble. La notion de paradoxe, telle qu'elle est développée par Axel Honneth, est alors parfaitement appropriée pour caractériser les effets de la mobilisation de ces idéaux. Pour l'auteur le « concept de paradoxe rend compte de ce processus de mutation d'un idéal normatif d'émancipation en impératif idéologique voué à la légitimation de nouvelles contraintes au service du système économique¹⁶ ».

12. On peut par exemple penser aux travaux d'Eugène Morozov Evgeny MOROZOV, « The Death of the Cyberflâneur », in : *The New York Times* (fév. 2012), ISSN : 0362-4331, URL : <http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html> (visité le 28/08/2013) ; ou à l'article publié récemment par Ariel Kyrou, par ailleurs engagé dans la défense des communs Ariel KYROU, « L'ubérisation est un populisme », in : *Multitudes* 61 (2015), p. 106–113.

13. Nous en donnons ici une définition minimale. Voir par exemple CARDON et CASILLI, *Qu'est-ce que le digital labor ?*, op. cit.

14. Ibid., p. 44-45.

15. Jeremy RIFKIN, *La nouvelle société du coût marginal zéro : L'internet des objets, l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme*, Babel, Paris : Actes Sud, 2016 ; Jeremy RIFKIN, *L'âge de l'accès*, Paris : La Découverte, 2005.

16. Axel HONNETH, *La société du mépris : vers une nouvelle théorie critique.*, Armillaire, Paris,

Avant de revenir plus en détail sur la manière dont nous mobiliserons ces notions pour comprendre le financement participatif, revenons sur le contexte d'émergence de ces plateformes, celle d'une révolution de la culture due au développement des outils permettant sa dématérialisation.

Internet : vecteur de transformations ?

En effet, il y a moins d'une vingtaine d'années encore, surfer sur Internet était réservé à une frange pionnière de la population, « aux précurseurs du réseau¹⁷ » comme les dénomme Patrick Flichy. Création militaire à son origine, le réseau est rapidement utilisé par les scientifiques qui le développent. Comprenant le potentiel d'échange contenu par ce système, ils ne tardent pas à s'en servir pour communiquer entre eux, créant l'ARPANET, réseau réservé à l'élite intellectuelle de l'époque et aux transmissions de données entre universités.

Ce medium est rapidement appréhendé et décrit comme un outil révolutionnaire. La charge normative dont est aujourd'hui parée le web se constitue dès cette époque¹⁸. Pour Manuel Castells par exemple, l'origine du World Wide Web tel qu'il existe aujourd'hui peut être trouvé dans « une contre-culture de l'ordinateur, héritière des mouvements des années 1960, et plus exactement des plus libertaires/utopiques d'entre eux¹⁹ ». Ainsi, Internet n'est pas considéré comme un simple outil mais comme l'outil au service d'une révolution civilisationnelle, celle proposée par les courants idéologiques que cite Castells. Les premiers chercheurs qui s'intéressent à cet objet mettent en avant la perception de ces capacités révolutionnaires avec une croyance forte de la part des premiers usagers dans une viralité intrinsèque au réseau. En effet, comme le note P. Flichy, dès les prémices de la démocratisation de ce nouveau média, ses pionniers sont persuadés que « les principes d'échange égalitaire et de circulation libre et gratuite de l'information, dans le cadre d'un réseau coopératif géré par ses utilisateurs qui constituent le cœur du cadre sociotechnique de l'Internet universitaire, vont se diffuser avec la nouvelle technologie²⁰ ».

Dès son origine, le réseau est considéré comme un outil porteur de valeurs et de sens — ceux de ses créateurs et premiers utilisateurs — qui aurait comme but l'émancipation des carcans institutionnels (familiaux, étatiques, marchands etc.) de l'époque et la promotion d'une autre forme de *vivre-ensemble* qui promouvrait les valeurs de ces mouvements contre-culturels. Peut-être plus important encore, il est

France : la Découverte, 2006, p. 31.

17. FLICHY, *L'imaginaire d'Internet*, op. cit.

18. Comme nous le verrons en revenant sur l'important travail réalisé à ce sujet par F. Turner TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit.

19. Manuel CASTELLS, *La Société en réseaux*, Paris : Fayard, 2001, p. 400.

20. FLICHY, *L'imaginaire d'Internet*, op. cit., ????

imaginé comme capable de diffuser cette utopie, de transmettre la volonté de transformation de la société aux nouveaux internautes. Les angles d’approche de ces outils qui, comme nous l’avons dit, se sont souvent attachés à éclairer des usages émanant de communautés particulières appuie alors cette perspective. Les débats que nous évoquons plus haut découlent de cette acception de départ.

L’accès au réseau et son utilisation se sont, bien entendu, démocratisés²¹. Cependant, une part importante de la population est toujours exclue d’un usage régulier de cet outil. La fracture numérique, si on la considère comme la simple possibilité d’un accès à Internet, est alors certes en réduction. Cette hausse des usages ne présuppose cependant pas une égalité dans les manières qu’ont les individus de se saisir de cet outil²². Cette *révolution* si elle se fait une place dans les usages n’est cependant pas exhaustive. Fabien Granjon rappelle ainsi à juste titre que les « non-usages » de cet outil permettent également de comprendre comment sont intériorisées ces « conditions particulières²³ » qui découlent de la *normalisation* d’Internet et des services qu’il rend disponible. Cette normalisation tend encore à s’accroître dans une dynamique exponentielle des points d’accès au réseau depuis quelques années (smartphones, wifi en accès libre dans les lieux publics par exemple) où il serait alors attendu de la part de l’individu qu’il soit en mesure de se servir de ces outils.

L’objet de cette thèse n’est pas de chercher à voir si la diffusion du media permet la mise en place de ces idéaux. Nous considérons Internet, avec Nicolas Auray par exemple, comme doué de propriétés génératives²⁴. Il n’est qu’un medium qui prend la forme que les usages lui donnent ; le support des intentions, des ambitions, des fins dont ses utilisateurs et plus encore ses créateurs l’alimentent. Dominique Cardon revient par exemple sur l’importance de s’intéresser aux boîtes noires que sont les algorithmes afin de comprendre « la manière dont Google a imposé au web un ordre qui lui est propre²⁵ ». Il s’agira ici de comprendre comment ces idéaux et la forme

21. D’après les chiffres publiés par l’INSEE, un peu plus de 78 % des individus déclarent avoir un accès à Internet à leur domicile en 2012 contre 56 % en 2008 et seulement 12 % en 2000. 75% d’entre eux déclarent avoir utilisé cet accès dans les trois derniers mois. Chiffres issus de l’enquête INSEE « Les technologies de l’information et de la communication (TIC) » d’avril 2012 réalisée en France métropolitaine et dans les DOM auprès de 11 617 ménages. Données par exemple reprises in Vincent GOMBAULT et INSEE, « L’internet de plus en plus prisé, l’internaute de plus en plus mobile. », in : *INSEE Première* 1425 (2013).

22. Cette question reste bien évidemment problématique, notamment dans la mesure où l’usage du numérique est considéré de plus en plus comme acquis et que sa place par exemple dans les démarches administratives auxquelles est confronté tout un chacun s’affirme. Pensons par exemple à l’inscription à Pôle Emploi qui sera totalement dématérialisée à partir de la fin de l’année 2016.

23. Fabien GRANJON, « Fracture numérique », in : *Communications* 88 (2011), p. 67–74, p. 70 ; . Voir également le numéro que la revue « Questions de communication » consacre à cette question, notamment : Fabien GRANJON, « Le « non-usage » de l’internet : reconnaissance, mépris et idéologie », in : *Questions de communication* 18 (2010), p. 37–62.

24. Nicolas AURAY, « Penser l’éthique du numérique : entre morale et domination », in : *Médias sociaux : enjeux pour la communication*, Québec, Canada : PUQ, 2012.

25. Dominique CARDON, « Dans l’esprit du PageRank », in : *Réseaux* n° 177.1 (2013), p. 63–95, p. 66.

de vie dans laquelle ils émergent s'agencent. Pour ce faire nous avons élaboré cette enquête autour d'un segment précis des nouveaux usages du numérique : ceux ayant trait à la production et à l'accès aux biens culturels.

La culture à l'heure de la dématérialisation : une révolution ?

Fortement investi normativement, les pratiques culturelles – qu'il s'agisse de la création ou de la réception de biens de ce type – offre alors une porte d'entrée intéressante afin de répondre aux questions posées ici. Le secteur des biens culturels semble d'autant plus pertinent à investir qu'il est au cœur des transformations induites par le numérique. Cette problématique s'initie autour des possibilités de leur dématérialisation et des changements dans celles d'accès aux biens culturels. Progressivement – et non le verrons avec le développement du web participatif – s'élargit à la production et au financement des œuvres.

Ce secteur a été particulièrement secoué par l'émergence de nouveaux outils. Ces transformations ne se passent pas sans heurts et remettent en question des manières de faire ancrées depuis près d'un siècle dans les pratiques de consommation et de production. Ces débats remettent sur le devant de la scène des questionnements éthiques portant par exemple sur le statut de l'artiste, le rôle des intermédiaires et la marchandisation de l'art. Souvent, ces transformations prennent la forme d'une croisade contre les industries en place. Dans le domaine de l'édition musicale, le déclin du support CD est emblématique de ces transformations. Cette mutation des usages est souvent appréhendée comme une « crise de l'industrie »²⁶. Le débat marchand/non marchand est caractéristique de ce secteur. En effet, la question de la gratuité de l'accès aux biens s'impose rapidement dans les analyses faites de l'objet. Que l'on repense pour s'en convaincre au téléchargement illégal et aux nombreuses réflexions menées par des chercheurs sur lesquelles la popularisation de phénomènes a débouché²⁷.

Elle s'incarne dans un second temps dans l'ensemble des modes de diffusion qui proposent de mettre en relation directement créateur et public, rejoignant par là-même les thématiques au cœur de l'économie du partage. Ces transformations

26. À ce titre, Bourreau et Labarthe-Piol rappellent très justement que l'émergence du numérique n'est pas le premier bouleversement que traverse cette industrie. Ils proposent de comparer cette modification aux plus anciennes. Voir Marc BOURREAU et Benjamin LABARTHE-PIOL, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque », in : *Réseaux* n^o 125 (2004), p. 17–54.

27. Voir par exemple Michel BAUWENS et Rémi SUSSAN, « Le peer to peer : nouvelle formation sociale, nouveau modèle civilisationnel », in : *Revue du MAUSS* 26.2 (2005), p. 193–210 ; Oliver BLONDEAU, « Grande peur et misère de l'édition musicale à l'ère du numérique », in : *Libres enfants du savoir numérique, anthologie du libre*, Édition de l'Éclat, 2000 ; Jean-Samuel BEUSCART, « Faire payer des droits sur la musique en ligne ? », in : *Terrains & travaux* 6 (2004), p. 81–100 ; Nicolas AURAY, « Pirates en réseau : détournement, prédation et exigence de justice », in : *Esprit* Juillet.7 (2009), p. 168–179 ; Giovanni B. RAMELLO, « Napster et la musique en ligne », in : *Réseaux* n 110.6 (2001), p. 132–154.

techniques propres à l'univers de la culture s'ancrent alors dans des dynamiques éthiques. Ainsi, le sens qui est donné à ce processus semble d'autant plus intéressant à investir, qu'il est présenté comme le moyen de dépasser l'aporie d'une intermédiation entre public et artistique, entre l'intentionnalité de ce dernier et le produit fini auquel accède les publics²⁸.

Et plus encore elles apparaissent parfois comme l'incarnation du combat de David – ici les internautes et les créateurs – contre Goliath – les intermédiaires, acteurs des industries culturelles –. Depuis la chanteuse Beyoncé qui a lancé son nouvel album sans y adjoindre la moindre campagne publicitaire jusqu'au site BandCamp qui proposent aux artistes l'hébergement et la vente de leurs albums en ligne directement aux internautes, il semble bien que l'ensemble de l'édition musicale, mais aussi de l'art et de la culture plus généralement, ait été transformé par les nouvelles possibilités de création et de distribution horizontale qui se démocratisent avec le numérique.

Les exemples ci-dessus montrent la diffusion très large de cette représentation. Ce plaidoyer pour un dépassement de l'industrie ou du moins de ses habitudes se retrouve également en son cœur. Dans la vidéo accompagnant la sortie surprise de son album, la pop star expliquait vouloir « *proposer quelque chose de différent. Elle continue (...) aujourd'hui il n'y en plus que pour les singles et le battage médiatique. Tellement de choses viennent se mettre entre la musique l'artiste et les fans (...) quelque chose est perdu dans la pop music (...) Je voulais juste que cet album sorte (...) de moi à mes fans*²⁹ ». Alors, les revendications que l'on retrouve dans les slogans des plateformes de financement participatif semblent déjà être réintégrées par cette industrie, ce Goliath. Beyoncé, l'une des stars américaines dégageant le plus de bénéfices à chaque sortie d'albums faisant par exemple référence à cette quête d'horizontalité pour promouvoir son nouvel opus. L'ironie de cette revendication n'a pas échappé à la presse qui qualifia cette sortie de « plus beau coup de non-marketing qui n'a jamais existé³⁰ ». À travers l'exemple anecdotique de la sortie de cet album, on sent poindre les contradictions qui traversent le numérique et plus encore les idéaux qu'il est supposé soutenir. Souvent présentée comme une manière de forcer à la transformation une industrie qui ne ferait pas sens, la mise en avant de ces idéaux la sert également. Le « coup de génie » de Beyoncé en fut bien un si l'on considère que plus d'un million de copies de cet opus se sont écoulées

28. Voir par exemple Jean-Samuel BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », in : *Réseaux* n° 141-142 (2007), p. 143–176 ; ou Dominique CARDON, *La démocratie Internet : promesses et limites*, La République des idées, Paris, France : Seuil, 2010.

29. *Beyoncé - Beyoncé Part 1 of "Self-Titled"*, Page Facebook Beyoncé, déc. 2013, URL : <https://www.facebook.com/photo.php?v=10153655829445601> (visité le 23/02/2014).

30. Le Point MAGAZINE, *Noël : le cadeau-surprise de Beyoncé*, déc. 2013, URL : http://www.lepoint.fr/culture/noel-1e-cadeau-surprise-de-beyonce-13-12-2013-1769417_3.php (visité le 06/01/2014).

en un mois³¹, dans un secteur nous le disions par ailleurs en proie aux plus grandes difficultés.

Ainsi ces nouveaux outils permettent un *renouvellement* des manières de faire pour les productions les moins insérées dans une distribution industrialisée jusqu'à celles des superstars aux millions de disques vendus comme Beyoncé. Ils semblent toujours impliquer une approche normative. Ce qui se dessine en creux dans les discours accompagnant ces transformations est alors l'idée de questionner une forme d'industrialisation de l'art et de la culture. En d'autres termes, il s'agirait – grâce aux potentialités du numérique – de permettre d'élever des barrières quant à l'avancée d'un système capitaliste au sein des mondes de l'art, déshumanisant les créateurs et leurs publics.

Le travail entrepris ici permet de mettre en avant comment le financement participatif tel qu'il se développe aujourd'hui s'inscrit pleinement dans ces évolutions des pratiques culturelles mais surtout de montrer la dynamique paradoxale qui en découle. L'exemple de la pop star et de l'usage qu'elle fait des nouvelles technologies permet déjà de les deviner.

De l'usage de la Théorie critique et de ses notions.

Pour comprendre ces transformations, nous proposons de revenir vers le concept d'industrie culturelle proposé par Adorno et Horkheimer et de développer alors une approche inspirée de la Théorie critique de ces nouveaux outils. En revisitant la perspective critique développée par l'École de Francfort, de la notion d'industrie culturelle proposée par Adorno et Horkheimer jusqu'aux approches contemporaines que développe Axel Honneth, nous postulons la nécessité d'une approche dialectique de ces transformations.

L'exercice critique permet de faire de l'émergence de paradoxes autour des idéaux de collaboration, d'autonomie et de participation l'objet central de ce travail et de ne pas se limiter à l'utiliser comme le point de départ d'une réflexion.

Ce choix théorique permet alors de faire plus que d'interroger ces transformations en elles-mêmes et pour elles-mêmes mais de s'attacher à montrer comment elles peuvent questionner une « forme de vie capitaliste ». En se ressaisissant de la Théorie critique, il ne s'agit pas d'appliquer à Internet les conclusions proposées par Adorno et Horkheimer lorsqu'ils élaborent la notion d'industrie culturelle. Adorno et Horkheimer proposent une conception de la société à travers l'élaboration

31. CHARTINFRANCE, *USA : Le 5ème album de Beyoncé dépasse les chiffres de ventes de "4" en seulement un mois*, URL : <http://www.chartsinfrance.net/Beyonce/news-89990.html> (visité le 06/01/2014).

ce concept. Ainsi, Olivier Voirol décrit le concept d'industrie culturelle comme un *concept-diagnostic* qui « prenant en compte non pas un seul secteur de l'activité sociale, mais la société dans son ensemble pour rendre compte des transformations de la culture, apparaît un ce sens comme un (...) concept décrivant l'état actuel d'un processus guidé par des principes émancipateurs³² ». Investir ces transformations devient alors le moyen par lequel appréhender les changements plus largement sociétaux qu'entraîne une mobilisation de ces notions au sein d'une « société du numérique ».

Idéaux normatifs et forme de vie.

Les idéaux de collaboration, de participation, d'indépendance dont il était question plus haut seront appréhendés comme des principes « émancipateurs », des idéaux normatifs. Il ne s'agit alors pas de mesurer à l'aune des discours des individus uniquement la réalisation de ces idéaux mais de chercher à voir de quelles manières ils se sédimentent au sein de la structure sociale.

Pour ce faire, nous emprunterons la perspective d'Axel Honneth qui propose de comprendre la réalité comme « hautement paradoxale ». Ainsi pour l'auteur « ce qui déconcerte et rend perplexe dans la situation actuelle tient probablement au fait que les principaux idéaux normatifs des dernières décennies donnent l'impression, tout en gardant une actualité performative, de s'être transformés en sous-main ou de s'être dissipés dans leur portée émancipatrice, parce qu'ils sont devenus à bien des égards de purs concepts de légitimation d'une nouvelle étape de l'expansion capitaliste³³ ».

L'analyse du financement participatif et des usages qui en sont faits par l'ensemble des acteurs permet alors de détricoter les conditions du « retournement » de ces idéaux au sein d'une forme de vie capitaliste. Les paradoxes qu'elle produit et qui accompagnent ces idéaux s'illustrent alors dans la reprise de ces idéaux au sein d'un exercice de légitimation et de transformation de l'industrie culturelle, alors même qu'ils sont avancés comme étant le moyen de la dépasser – ce qu'ils permettent dans une certaine mesure.

Pour comprendre ce retournement paradoxal des idéaux normatifs, il faut revenir vers la notion de forme de vie. Pour Rahel Jaeggi une « forme de vie » peut être définie comme un « *faisceau inerte de pratiques sociales*³⁴ ». Elles ne doivent alors pas être appréhendées comme des forces transcendant le réel, mais comme des processus

32. Olivier VOIROL, « Culture et émancipation », in : *Émancipation, les métamorphoses de la critique sociale*, sous la dir. d'Alexis CUKIER, Fabien DELMOTTE et Cécile LAVERGNE, Éditions du Croquant, Bellecombès-en-Bauges, 2013, p. 285–324, p. 307.

33. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 276.

34. inert bundles of social practices Rahel JAEGGI, « Towards an Immanent Critique of Forms of Life », in : *Raisons politiques* N° 57 (2015), p. 13–29.

« plus ou moins inertes³⁵ ». Elles se matérialisent dans des institutions, des normes, mais également des outils et des dispositifs. En d'autres termes, les *formes de vie* posent les limites de ce que nous pouvons faire tout comme elles nous permettent de réaliser les choses d'une certaine manière³⁶. Elles ne sont pas une instance extérieure au social, ni une force lui étant supérieure (Jaeggi cite à ce titre Dieu ou la météo). Par l'usage de cette notion, l'auteur entend définir une sédimentation de pratiques sociales qui – parce qu'elle correspond dans un contexte social donné à une réponse convaincante aux attentes normatives des individus³⁷, façonne les manières d'agir des individus.

Partant de cette perspective, l'approche de Jaeggi diffère de celle proposée par Adorno de la même notion. L'analyse que propose Adorno d'une forme de vie capitaliste – qui a comme particularité d'étendre un agir instrumental à l'ensemble des sphères de vie de l'individu – suppose *a contrario* une impossibilité de la critique, ou tout du moins une in-performativité de celle-ci. Comme le rappelle Axel Honneth, en s'intéressant à la « physionomie de la forme de vie capitaliste », Adorno « entend mettre en avant les conditions de vie réifiées, pétrifiées, régnant en régime capitaliste³⁸ ». En quelque sorte, la forme de vie capitaliste pour Adorno serait un idéal-type d'une forme de vie absolument inerte.

Revenir vers la définition qu'en propose Rahel Jaeggi permet de penser la performativité de ces idéaux types en tant qu'ils sont appréhendés comme autant de critiques formulés à l'égard d'une forme de vie capitaliste toujours structurante³⁹.

À travers l'exemple des usages du financement participatif, il s'agira tant de montrer le renouvellement de cette forme de vie que d'insister sur le dynamisme qui lui est propre. Cette dynamique propre peut alors être appréhendée comme le fondement des conséquences paradoxales de la prise en compte par les formes de vie d'éléments moraux, de ces « idéaux normatifs ». Ainsi, nous appuyant sur les approches contemporaines de l'École de Francfort, il s'agira de dépasser une forme de pessimisme fréquemment reproché aux (à) (la) première(s) génération(s) de l'École⁴⁰ et de comprendre comment s'aménagent, au sein d'une forme structurante, des possibilités pour les individus de faire leur ces idéaux émancipateurs.

35. Ibid.

36. Ibid.

37. À ce titre, R. Jaeggi les qualifie d'« instances de résolution ».

38. Axel HONNETH, *Ce que social veut dire. Les pathologies de la raison*, t. 2, Paris, France : Gallimard, impr. 2014, 2014, p. 35-37.

39. En cela et nous y reviendrons, il semble intéressant de rapprocher la perspective de l'auteur de celle proposée par Boltanski et Chiapello dans leur travail sur le « nouvel esprit du capitalisme ».

40. Nous nous attacherons cependant dans ce travail à mettre en avant les points, notamment au sein de la théorie adornienne, qui permettent de contrebalancer l'idée d'un pessimisme absolu.

Possibilité de processus d'autonomisation

Le dynamisme de ces formes de vie ne peut être pensé sans « l'intérêt émancipatoire » dont les théoriciens critiques dotent les individus.

Nous proposons de percevoir la persistance de cet intérêt comme autant de signes de mise en place de « processus d'autonomisation » par les individus. Définissons-les pour l'instant comme la capacité des individus à s'approprier le monde dans lequel ils évoluent. Pour lors, nous souhaiterions clarifier deux points quant à l'usage de ces termes.

D'une part, le terme d'autonomisation est ici préféré à celui d'émancipation. Si ces deux termes se recoupent en partie, il ne s'agit pas ici de mettre en avant un mouvement qui pourrait déboucher – ou non – sur une situation d'émancipation impliquant, comme ce serait par exemple le cas dans une approche plus directement inspirée des thèses marxistes, une transformation radicale de la société. L'emploi de ces termes permet d'insister sur le caractère continu de cette action et de ne pas risquer la méprise pour le lecteur. La notion de *processus* permet ainsi de mettre en avant l'idée d'une démarche en mouvement perpétuel, qui doit être comprise comme relevant profondément d'un processus toujours en négociation, en construction, dont l'achèvement n'est pas à chercher.

De plus, la traduction du financement participatif est celle du terme anglais de *crowdfunding*. Ce « financement par la foule » renvoie à l'idée d'émancipation⁴¹ mais nous semble constituer un raccourci un tant soit peu trompeur. À travers cette notion de foule, c'est toute une littérature autour de la foule intelligente⁴² qui est appelée à l'esprit. Cette notion, développée par Rheingold, est avancée pour attester du caractère révolutionnaire des nouveaux médias. Pour l'auteur, il s'agit bien d'une forme révolutionnaire de collaboration dès lors que « les membres de cette foule intelligente coopèrent d'une façon inédite, grâce à un nouveau matériel portable, capable à la fois de permettre de communiquer et de traiter des données⁴³ ». Françoise Benhamou ajoutera à ce propos que « l'histoire nous a démontré l'évidence de cette capacité de l'internet à dépasser les frontières géographiques et la dispersion des personnes⁴⁴ ». Elle atteste de l'angle d'analyse qui est promue par les chercheurs : en lieu et place d'une masse indifférenciée, angle d'analyse par excellence du public des médias du même type, les nouvelles technologies (de l'information et de la communication) rendraient enfin visible (permettrait enfin d'appréhender) une foule

41. comme le souligne par Jean-Noël LaFrance en s'intéressant aux usages de Twitter Jean-Paul LAFRANCE, « La révolution peut-elle être gazouillée ? », in : *Hermès, La Revue* 61 (2011), p. 203–211.

42. smart crowds ou mobs

43. Howard RHEINGOLD, *Foules intelligentes : la nouvelle révolution sociale*, M21 Editions, 2005, p. 16.

44. Françoise BENHAMOU, « La rareté et les flux numériques », in : *Esprit* Janvier.1 (2014), p. 44–53, p. 53.

agissante, pensante, prête à se *mobiliser*. À travers cette notion, le prisme porté sur les publics est appelé à être modifié.

Or, les usages qui sont faits du financement participatif nous semblent fondamentalement individuels et trouver leur sens au sein de processus de ce type bien plus que collectifs. Si ces usages s’inscrivent toujours dans des formes de sociabilité, d’interactions avec autrui, ils nous permettent d’apporter un éclairage sur la manière dont les individus se saisissent des paradoxes qui traversent leurs activités et non de quelle manière se constituent des nouvelles formes d’actions sociales. En d’autres termes, l’usage du financement participatif ne nous semble pas être à même d’éclairer les nouveaux moyens de se mobiliser mais permet de proposer une analyse du dynamisme sociale à partir des individus.

Enfin, précisions dès à présent qu’il ne s’agit pas ici – en remobilisant des concepts issus des théories francfortoises – d’engager une réflexion aux prises avec des interrogations philosophiques qui traversent par ailleurs l’École. Les concepts de « vie bonne » ou « d’art autonome » seront ici sciemment laissés de côté. Il ne s’agit alors pas de définir les contours que ce monde devrait prendre, mais bien plutôt de chercher à voir comment, au travers des discours et des pratiques des individus, cette mise en ordre s’opère.

Nous appuyant sur les travaux des différentes générations de l’École de Francfort⁴⁵, d’Adorno à Honneth jusqu’aux réflexions les plus récentes menées par Rahel Jaeggi, il s’agira tout au long de ce travail de revenir sur les conditions permettant aux individus d’engager ces « processus d’autonomisation ». Il ne s’agira alors pas de questionner le potentiel émancipateur *intrinsèque* du numérique ou des outils que sa popularisation met à disposition des individus, ni de comprendre ces effets réifiants sur les pratiques et *a fortiori* les individus. L’exercice dialectique mené ici permet, face à un objet hautement nourri de mythologie, d’idéologie, d’utopie, d’imaginaire⁴⁶, de ne sombrer dans une analyse techniciste ni utopique et de mettre en perspective les discours des individus face à une approche plus systémique de l’ordonnance du monde.

Nous nous attacherons alors à montrer la dynamique qui se cristallise autour de ces idéaux normatifs. À travers l’exemple du financement participatif, nous verrons

45. L’apport d’Habermas sera toutefois laissé ici de côté. Comme le rappelle A. Neumann, l’auteur s’est en partie détaché de ses mentors, reprochant par exemple à Adorno sa théorie de l’industrie culturelle, centrale dans l’analyse que nous proposons ici.

46. Comme le rappelle F. Granjon, même au sein des dispositifs semblant favoriser le *faire* plutôt que le *croire*, l’aspect éthique-moral-**normatif** ne doit pas être oublié. « Sous couvert d’un détachement des préalables théoriques, idéologiques ou stratégiques, lesquels sont censés faire obstacle plutôt que faciliter le déroulement des actions, on oublie que la technique est elle-même porteuse d’incitations, de cadres, d’obligations (...) induisant un guidage des conduites qui n’est pas exempt de valeurs inscrites au cœur même du dispositif. » Fabien GRANJON, « Du pragmatisme et des technologies numériques », in : *Hermès, La Revue* 73 (2015), p. 219–224, p. 223.

que si ces idéaux peuvent servir à des fins d'adaptation de la forme de vie dominante – par le prisme de l'industrie culturelle – ils ne cessent de se constituer comme des « agents irritants », garants du dynamisme d'une société. Le renversement paradoxal des idéaux normatifs au sein d'une forme de vie particulière nous semble ne pouvoir être invisible pour les individus. Les paradoxes, fruits de cette récupération, seront alors appréhendés comme le cœur même des possibilités d'autonomie pour les individus.

Aspects méthodologiques.

Le financement participatif constitue alors un laboratoire d'observations de ces transformations. S'intéresser aux usages qui en sont fait permet alors de mettre en avant la réception par ses utilisateurs d'une présentation de cet outil comme une révolution pour les artistes et pour les publics. Nous reviendrons ici sur la manière dont le terrain mobilisé tout au long de ce travail a été imaginé et mis en œuvre.

Le financement participatif : qu'est-ce que c'est ?

Présentation des différents types de financement participatif.

Avant de revenir vers la problématique qui jalonna l'ensemble de ce travail, attardons-nous sur la définition de cet outil. Retracer ici l'évolution des plateformes sur une très courte période nous permettra de dessiner la toile de fond sur laquelle viennent se greffer les expériences des utilisateurs de ces plateformes que nous explorerons au cours des chapitres suivants.

Ce terrain d'étude a été choisi car il se définissait comme une alternative concrète à la production d'abord musicale à l'heure des bouleversements induits au sein de ce secteur par l'émergence de nouvelles possibilités technologiques. Dès les premiers mois de la recherche, le financement participatif se transforma cependant radicalement, proposant entre autre une diversification des projets pouvant être hébergés sur les sites.

Le financement participatif permet aujourd'hui aux internautes de prendre part au financement de projets élaborés par des individus isolés, par des associations, voir par des entreprises. Il connaît une croissance constante depuis sa popularisation tant du point de vue de la multiplication des plateformes que de celle des projets proposés et de leurs thématiques. Ce terme recouvre aujourd'hui tout un panel de financements allant du prêt entre particuliers à la prise d'actions au sein de jeunes entreprises. Il se décline aujourd'hui principalement sous quatre formes que nous décrivons ici :

Prêt (ou *Lending* ⁴⁷) : Consiste en un prêt de liquidité, supposant un remboursement. Ce type de financement est rendu possible suite aux modifications légales de 2014 qui introduit la profession « d'intermédiaires en finance participative » et rend possible l'intermédiation par une plateforme de prêt entre particuliers. Sur le web francophone : HelloMerci par exemple.

Prise de participation (ou *equity*) : Investissements en capitaux dans une entreprise ou un projet d'entreprise supposant un retour financier indexé, par exemple, sur les bénéfices dégagés par l'entreprise pour l'internaute ayant contribué à ce type de projets. Il s'agit en somme d'un retour sur investissement. Notons que ce modèle fût celui proposé par la première plateforme du web français.

Contreparties (ou *Reward based*) : Une levée de fond proposant le financement d'un projet aux internautes. En échange de leur contribution – et le plus souvent en fonction de son montant – une contrepartie leur est proposée.

Don : Type de financement participatif pouvant être comparé au mécénat ou aux dons aux associations. En France, c'est par exemple le cas de la campagne « Tous Mécènes » organisée annuellement par le Musée du Louvre qui propose aux internautes de soutenir l'une des démarches d'acquisition ou de rénovation d'une œuvre d'art. La nature de ce type de don permet de donner lieu à une réduction fiscale et les contreparties fournies dans ces cas sont prévues par la loi et doivent être « institutionnelles ou symboliques ⁴⁸ ». Dans le cas des campagnes lancées par le Louvre ce sont par exemple des invitations – plus ou moins mondaines en fonction du montant du don – permettant de venir découvrir la pièce acquise grâce à cette campagne ⁴⁹.

Encadrement légal. Les deux premières formes de financement participatif bénéficient depuis le 1^{er} mai 2014 d'un encadrement législatif spécifique. La tenue des « Assises du Financement Participatif » a débouché sur des aménagements du Code Monétaire et Financier ⁵⁰ qui donnent une existence légale à ces nouveaux outils. Ces modifications facilitent la prise d'actions au sein d'entreprises (notamment avec la création de deux nouvelles « professions » concernant ce que l'on pourrait appeler « la finance participative »). En réa-

47. Nous faisons également apparaître ici les termes anglo-saxons car se sont ceux utilisés dans le jargon de cette profession en développement, nous en retrouverons certains dans la suite de cette recherche.

48. Source : MINISTÈRE DES SPORTS, DE LA JEUNESSE, DE L'ÉDUCATION POPULAIRE ET DE LA VIE ASSOCIATIVE, *Guide du mécénat, entreprises et associations*, URL : http://www.associations.gouv.fr/IMG/pdf/mecenat_guide_juridique.pdf (visité le 23/01/2016).

49. Pour un exemple concret voir par exemple le site du projet « Tous Mécènes », consultable sur <http://www.tousmecenes.fr/fr/devenir-mecenes/particuliers>

50. Voir : *Ordonnance n° 2014-559 du 30 mai 2014 relative au financement participatif*, URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029008408> (visité le 24/03/2015).

lité, ces modifications ne concernent pas le financement participatif qui sera investi ici. Ainsi, la majorité de la législation récemment mise en place ne concerne que marginalement le financement participatif qui nous intéressera ici, cette législation est bien davantage tournée vers les prêts entre particuliers et les prises d'actions dans des entreprises que permettent d'autres formes de financement participatif. En réalité, c'est plus la finance participative qui a été prise en charge par l'État que le financement du même type.

Notons également que certaines plateformes se diversifient et sont présentes dans les quatre types de financement. Elles lancent alors des plateformes spécifiques pour chacun des genres de financement participatif, se positionnant sur l'ensemble du marché du financement – et de la finance – participatif. Ce faisant, les plateformes semblent bien vouloir s'imposer comme des acteurs incontournables de ces nouvelles formes de financement.

Le financement participatif de projets culturels.

Le financement participatif de contrepartie est celui qui dispose aujourd'hui de la plus large audience, particulièrement pour les projets culturels. Ce type de *crowdfunding* constituera le cœur du terrain mobilisé ici. Le financement correspondant au modèle du don est également parfois l'occasion de campagnes proposant au financement des projets culturels. Pour qu'elles puissent bénéficier de ce type de financement, les campagnes doivent être menées par des acteurs associatifs reconnus d'intérêt général par l'État. Elles sont de fait plus rares. Parmi les campagnes de ce type, on peut par exemple citer la collaboration entre le Musée d'Orsay et la plateforme Ulule. Le musée a ainsi proposé une campagne de financement visant à la restauration du tableau « L'atelier du Peintre » de G. Courbet. Le musée d'Orsay étant reconnu d'utilité publique par l'État, les donations faites lors de cette campagne permettaient aux contributeurs d'accéder à une déduction fiscale. Cet abattement de l'impôt constitue l'unique différence avec les projets plus communément proposés par des particuliers ou des associations 1901. Dans le cas de la campagne organisée par le Musée d'Orsay l'ensemble du processus de financement semblait – au vu de la page projet – strictement identique à ceux proposant des contreparties et non du don.

Ces campagnes ne seront ici pas investies. Malgré la pertinence qu'elles pourraient constituer en termes de compréhension des modes de financement de la culture. Il s'agit ici d'examiner les possibilités que ces nouveaux dispositifs offrent aux individus et pourquoi ils sont saisis par eux. La démarche visant à saisir les motivations d'une *institution* – quoique pertinente – nous semblait ici dévier de l'intérêt initial que nous portons à ce type de plateformes. Soulignons qui plus est que la rareté de la présence de ce type de projet les a également fait échapper aux

expériences de contributions des internautes rencontrés lors de cette recherche.

Ce type de financement sur lequel nous avons fait le choix de nous concentrer tout au long de cette enquête est également adopté pour la mise en place de bien d'autres projets. S'il est initié autour des projets culturels, le financement « contrepartie » se diversifie rapidement et les plateformes qui le proposent s'ouvrent également aux projets entrepreneuriaux ou solidaires. Au sein de cette recherche, ce type de projet, allant de la construction d'une école au Gana au lancement d'une marque de culotte fabriquée en France, ont été ignorés au profit d'une attention portée exclusivement sur les objets culturels : soit qu'ils soient eux-mêmes des œuvres (pièce de théâtre, long métrage, sculpture) soit qu'ils en traitent (revue ou magazine ayant comme sujet principal un art en particulier par exemple). Nous avons également inclus dans cette recherche des projets à caractère journalistique. Il nous a semblé pertinent d'élargir les projets retenus à ceux ayant trait à une production journalistique dans la mesure où ce secteur, tout comme celui des biens de l'esprit, est fréquemment mobilisé afin d'illustrer les transformations s'opérant avec le développement du numérique. Ainsi, les modèles de projets journalistiques proposés sur ces sites se situent souvent au cœur de la question de l'appariement entre nouvelles technologies et production de la culture. Le financement de web-documentaire par exemple est souvent proposé lors de campagnes de *crowdfunding*. Ce format consiste en l'élaboration d'un site ou d'une page internet comme medium de diffusion d'un reportage, d'une enquête. Ces formats sont le plus souvent conçus de manière très interactive (possibilité pour l'utilisateur de choisir le sens de lecture, de répondre à des quizz, bref d'interagir avec le contenu).

De cette façon, journalisme et création culturelle ou artistique semblent traversés par le même *séisme* : celui d'un renouvellement dans les modalités de son accès, des manières de *faire* pour ceux qui la font, ainsi que celui de la question du statut des artistes comme des journalistes. En d'autres termes, dans ces deux domaines, l'émergence du numérique semble transformer non seulement les rapports entre public et création, mais également les statuts de l'ensemble des individus, peu importe leur place sur l'échelle de la création⁵¹.

Architecture des plateformes.

Arrêtons-nous à présent sur le déroulement d'un projet. Il consiste à proposer un panel de contreparties à l'internaute en fonction de la hauteur de sa participation. Assorties d'éléments plus symboliques, ces contreparties varient en fonction des projets malgré des modèles types de contreparties qui semblent aujourd'hui s'imposer.

51. À ce sujet, le travail de Dominique Cardon et Fabien Granjon est particulièrement pertinent. Voir par exemple l'introduction de leur ouvrage : Dominique CARDON et Fabien GRANJON, *Médiactivistes*, Paris, France : Les Presses de Sciences Po, 2010.

Dans le cas de la réalisation d'un long métrage par exemple, une citation du contributeur au générique, une invitation à assister à une projection du film ou encore la possibilité de participer à une journée de tournage semblent aujourd'hui constituer la norme en terme de contreparties proposées.

L'exemple d'une page de projet ci-dessous synthétise l'ensemble des pages de projets que nous avons eu l'occasion de rencontrer au cours de cette recherche.

Comme on peut le voir dans l'exemple reconstitué dans la Figure 1, la page du projet permet aux internautes d'avoir le maximum d'informations possibles sur le projet (vidéo et texte de présentation), sur celui qui le porte et sur le déroulement du projet lui-même. Les présences sur le web du porteur de projet (compte sur les réseaux sociaux ou adresse mèl par exemple) ainsi que son historique sur la plateforme (autres projets proposés ou soutenus) sont ainsi accessibles à l'internaute. De même, les « pages projet » permettent à l'internaute de voir le stade de la collecte (jauge de la collecte) mais également de se rendre compte de l'investissement d'autres internautes. Une section permet ainsi aux personnes ayant contribué de laisser un commentaire et l'ensemble des sites permet de voir combien de personnes ont opté pour chaque contrepartie.



FIGURE 1 – Maquette synthétique des pages de projets.

Les trois plateformes sur lesquelles se sont déroulés les projets investis ici proposent toutes le même type d'organisation de page de projet⁵². J. Jouët et C. LeCaroff, qui s'intéressent à l'observation ethnographique en ligne, soulignent que « l'architecture [de chaque] site est construite sur une offre spécifique qui s'adresse à une demande anticipée⁵³ ». Ici, les sites semblent *a priori* identiques, proposant le même genre de service, utilisant les mêmes genres de charte graphique. Elles sont ainsi concurrentes au sein du même marché⁵⁴. L'analyse des discours permettra d'asseoir ces similitudes⁵⁵ ».

Conçues comme des lieux d'échanges entre les porteurs de projet et leurs contributeurs, les pages-projet permettent l'interaction entre eux. Outre les informations sur le nombre de contributions et leurs montants, les internautes peuvent également laisser un commentaire sur la page du projet afin d'encourager le porteur, lui poser des questions auxquelles la présentation n'aurait pas répondu mais aussi de se renseigner sur l'avancée du projet une fois celui-ci financé. Sur l'ensemble des sites, le porteur de projet a en outre la possibilité de tenir au courant les internautes de la bonne tenue du projet et de ses avancées grâce à l'onglet « news » également présent sur la page. Suivant les plateformes, les internautes ont également la possibilité de contacter d'autres contributeurs.

Tout comme les réseaux sociaux, les plateformes de financement participatif proposent donc des structures de pages que l'internaute a la charge de remplir et d'animer. Les pages de projets font ainsi la part belle à cette notion de *foule* qui apparaît dans le terme anglais de *crowdfunding*. L'un des salariés rencontrés pour cette recherche évoquait à ce titre la volonté de développer un « écosystème » où chaque personne pourrait être reliée à une autre.

Constitution de l'échantillon.

Présentations de l'échantillon.

Cette recherche s'appuie principalement sur vingt-huit entretiens semi-directifs, réalisés avec les différents acteurs du financement participatif. Les profils des per-

52. Pour une illustration de ces pages projets sur chaque plateforme voir Document 4 « Pages projet » p.394

53. *L'observation ethnographique en ligne*, in Christine BARATS, (sous la dir. de), *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales*, Collection U, Paris, France : A. Colin, 2013, p. 151.

54. Ajoutons à ce titre que toutes trois se réclament « leader » d'un segment du marché (européen, français, de projets culturels).

55. Cette gémellité dit également quelque chose sur les sites et leurs usages. Beaudouin, Licoppe, Pasquier, Habert et Fleury, qui s'intéressent aux pages personnelles sur le web mettent en avant l'influence de l'hébergeur sur la tonalité du contenu des pages. Cette analyse peut être mise en parallèle avec celle du financement participatif et atteste de la possibilité de ne faire que des différences d'analyses minimales en fonction de l'hébergement des projets sur telle ou telle plateforme. Valérie BEAUDOUIN et al., « Décrire la toile pour mieux comprendre les parcours », in : *Réseaux* 116.6 (2002), p. 19-51, p. 39.

sonnes rencontrées lors de cette recherche sont détaillés en annexe. Afin d'offrir des éléments de contexte au lecteur, nous faisons apparaître la profession des personnes interviewées⁵⁶ ainsi que leur statut dans cette enquête (contributeurs, porteurs de projet, salariés d'une plateforme, membre d'une association). Pour les usagers du financement participatif, nous précisons systématiquement à combien de projets ils ont participé. L'ensemble des prénoms a été modifié.

Afin de comprendre les bouleversements qu'impliquait le numérique au sein des pratiques culturelles, il nous a tout d'abord semblé intéressant d'opter pour une analyse comparative. Nous avons alors initié cette thèse avec l'idée de confronter la culture libre et le financement participatif. Au terme de la phase exploratoire de ce travail, il nous a cependant semblé plus pertinent de *resserrer* cette enquête sur les pratiques du financement participatif. Les terrains réalisés lors de cette phase exploratoire seront mobilisés afin d'illustrer la réflexion que nous mènerons sur « l'utopie du numérique ». Dans ce cadre, nous avons rencontré certains membres d'associations de promulgation du logiciel et surtout de la culture libre. Ces entretiens ont été l'occasion de récolter le discours de personnes convaincues de l'utilité des outils numériques dans la transformation des manières de faire et de partager l'art et la culture. Elles se sont également avérées regorger d'excellents informateurs, à qui il a été possible au début de cette recherche de poser des questions plus techniques dans des domaines (encadrement législatif et aspect technique notamment) où nos connaissances étaient limitées.

Nous avons également rencontré trois salariés des plateformes de financement participatif. Outre leur discours, cette analyse sera enrichie d'une attention portée sur la documentation de promotion élaborée par les plateformes à l'attention du public ou de la presse. Il est notamment composé de kits de presse, de publications (virtuelles comme des newsletters ou matériel comme des plaquettes de présentation des sites) régulièrement éditées par les plateformes⁵⁷, ou encore d'interviews données à la presse en diverses occasions notamment par les fondateurs des plateformes⁵⁸.

Choix des plateformes. Le choix des plateformes a été fait en fonction de leur apparition sur le « marché » du financement participatif français. Chronologiquement, My Major Company (MMC) a donc été le premier terrain investi, les deux

56. Nous avons choisi de demander aux personnes rencontrées « que faites-vous dans la vie ? » et de faire figurer ici la réponse à cette question. Cette précision importe dans le cas des porteurs de projets, la réponse donnée correspond alors à ce qu'ils considèrent être leur activité principale et ne peut être mise en lien, par exemple, avec leurs principales sources de revenus.

57. Une des plateformes édite par exemple mensuellement une sorte de journal du *crowdfunding* abordant chaque mois des thématiques différentes.

58. L'ensemble de ces ressources sont citées en note de bas de page et apparaissent dans « Bibliographie des documents mobilisés » p.373.

autres plateformes (Ulule et Kiss Kiss Bank Bank) ont constitué les successeurs logiques de celle-ci. Elles sont apparues de manière quasiment simultanée sur le web français et se sont rapidement imposées comme les concurrents les plus sérieux de MMC.

L'échantillon est donc uniquement composé de projets culturels ayant pris place sur des plateformes généralistes, laissant de côté celles spécialisées dans un type de projet particulier⁵⁹. Le choix de se tourner vers des plateformes importantes était avant tout stratégique. En effet au cours de cette enquête, nombre de petites plateformes ont disparu ou fusionné avec d'autres plus importantes⁶⁰. Investir des projets proposés sur des plateformes bien installées dans le paysage du *crowdfunding* français permettait de limiter les risques de péréclitacion de l'une ou l'autre plateforme.

De plus, leur système de fonctionnement étant proche les uns des autres, cela permettait d'être face à des discours évoquant le même *type* de financement participatif notamment sur les différentes étapes du projet. Outre les ressemblances architecturales déjà évoquées, toutes ces plateformes ont développé un système de « Tout ou rien » pour les collectes. Dans tous les cas les porteurs de projets ne pourront avoir accès à la somme récoltée que dans le cas où la jauge atteint les 100% de l'objectif fixé dans le temps imparti. Ces deux éléments sont choisis par le porteur de projet, même si les salariées des plateformes les aiguillent afin de trouver le meilleur ratio durée/somme. Ce genre de déroulement de collecte participe du dynamisme des collectes et, comme nous le verrons, du sentiment d'urgence qui anime parfois les porteurs de projet.

Des aléas du recrutement en sociologie. Afin de réaliser cette enquête de terrain, nous avons sollicité directement les différents acteurs des projets via la messagerie interne présente sur les sites. Si cette méthode s'est avérée très efficace pour les porteurs de projets, elle a été beaucoup moins fructueuse pour les contributeurs. Sur l'ensemble des porteurs de projets rencontrés un seul n'a pas été recruté de cette manière. La tendance s'inverse strictement dans le cas des contributeurs où uniquement deux entretiens avec des contributeurs ont fait suite à une prise de contact directement sur les plateformes.

Au moment de l'élaboration de ce terrain, la première idée afin de recruter des contributeurs était de proposer aux porteurs de projets de nous transmettre les coordonnées de certaines des personnes ayant participé à leurs collectes. Outre le fait

59. Outre les plateformes les plus anciennes comme Pro-arti par exemple, nombre de plateformes hyper spécialisées dans le domaine de la culture ou non ont progressivement vu le jour au fil de cette étude : notons par exemple une plateforme de *crowdfunding* catholique ou une autre spécialisée dans le soutien aux viticulteurs.

60. C'est par exemple le cas d'« Octopousse », plateforme se décrivant comme régionale de financement participatif qui a – comme il est spécifié sur leur site – « rejoint » Ulule.

de faciliter la constitution d'un échantillon, cette méthode permettait de comparer les points de vue de différents acteurs d'un même projet, d'investir les différents aspects de celui-ci pour l'ensemble de ceux étant intervenus dans sa réalisation. Cette méthode n'a fonctionné que pour un projet. Certains des porteurs de projet ont, au moment de l'entretien, acceptés de recontacter l'un ou l'autre de leurs contributeurs sans que cela ne débouche sur une rencontre avec eux finalement. Ce succès en demi-teinte aura cependant permis d'orienter notre regard vers une des réalités du financement participatif pour les porteurs de projet. Il est intéressant de souligner que souvent, les porteurs de projet étaient gênés de solliciter à nouveau leurs contributeurs. L'un d'entre eux expliquera par exemple qu'il lui semblait difficile de continuer à envoyer des mails de façon éparses (il utilisera le terme de « spamming ») à ses contributeurs, qu'il désirait les déranger le moins possible et uniquement dans le cadre d'informations concernant le projet lui-même. Ce type de réactions ont été nombreuses. À partir d'elles, nous avons commencé à saisir le caractère particulier de l'interaction entre porteur de projet et contributeurs.

La seconde méthode envisagée afin de saisir le discours des contributeurs fut d'appliquer les campagnes d'envois de mails aux contributeurs. Soulignons avant tout une limite technique à ces campagnes : elle n'était possible que sur deux des trois plateformes concernées ici, l'une d'entre elles ne permettant pas à un simple usager de contacter des contributeurs. Une première salve d'envois de mail resta sans réponse. En portant une attention plus particulière aux pages des contributeurs, il est apparu que la plupart d'entre eux ne s'étaient pas connectés au site depuis plusieurs mois. Le site ne semblait alors pas constituer un haut lieu de passage pour les contributeurs. Nous avons alors procédé à une deuxième salve d'envois de courriels, visant cette fois-ci un type bien particulier de contributeurs : ceux ayant participé à au moins 10 projets. Outre le fait d'augmenter ainsi nos chances de réponses, nous pensions ainsi rencontrer un profil de connaisseurs de ce type de financement. En effet, des contributions fréquentes pouvaient laisser supposer une présence sur le site plus assidue que celle d'une personne n'ayant fait qu'une unique contribution, nous faisons également l'hypothèse que ces *serial contributeur* pourrait constituer le cœur normatif du dispositif.

Comme nous le soulignons précédemment, le journalisme est au cœur de la question des nouveaux modes de production de la culture, l'observation des sites ayant de surcroît révélé un nombre important de projets à caractère journalistique (web-documentaire, création de webzines, soutien à l'édition de nouveaux magazines ou revues), il semblait dès lors intéressant d'investir cette observation grâce à des entretiens. Une présentation de l'enquête fût affichée dans les locaux de l'école de journalisme de Strasbourg. Cette méthode explique la présence au sein des contributeurs présents dans l'échantillon de trois étudiants en journalisme. Enfin, l'échantillon est

complété par du recrutement de proximité. Cette sollicitation de l'entourage nous a permis d'accéder à des profils de contributeurs qui nous avait échappé jusque là : les internautes qui participent à la collecte lancée par un de leurs proches. Comme nous le verrons, ce public constitue une part importante des contributeurs. Il était dès lors crucial, dans le but d'être confrontés au maximum de situations, de les inclure au sein de l'échantillon.

Aspects méthodologiques : le choix de l'entretien semi-directif.

Afin de comprendre comment le financement participatif peut se constituer en une alternative à l'industrie culturelle, nous avons fait le choix d'opter pour la réalisation d'entretiens semi-directifs avec l'ensemble de l'échantillon. Au cours de ces entretiens était abordés le(s) projet(s) au(x)quel(s) avaient participé les individus, leurs pratiques culturelles ainsi qu'un volet de questions portant sur Internet et l'usage qu'ils en font⁶¹. Les questions, très ouvertes pour la plupart et brassant de larges thématiques, permettaient de percevoir non pas uniquement l'usage qu'ont les individus des plateformes mais également de comprendre cette démarche à l'aune de leurs pratiques culturelles d'une part, numériques de l'autre.

Lorsque cela était possible, les entretiens semi-directifs ont été réalisés en face à face. Sinon ils ont été l'occasion de face-à-face dématérialisé grâce à des logiciels de visio-conférence. Cet outil a d'abord été utilisé pour ses qualités logistiques. Au moment des difficultés de recrutement que nous évoquions précédemment, la possibilité d'utiliser cet outil a permis de ne pas opérer de sélection entre les différents contributeurs en fonction de leur lieu de vie⁶². Le recrutement de certaines des personnes rencontrées au cours de ce travail s'étant réalisé sur les plateformes, les premiers contacts ont été pris par mail. Parfois la possibilité de réaliser un entretien de cette manière émanait directement d'eux, parfois nous leur propositions, notamment lorsqu'il semblait impossible de se rencontrer. Si l'absence de coprésence induit sans doute des modifications au sein du déroulement de l'entretien notons tout de même que l'interaction ayant lieu dans ce cas précis est cependant relativement proche d'une situation d'entretien traditionnel et suppose les mêmes précautions que la récolte d'un récit *in situ*. En effet, l'outil, ici le logiciel Skype, malgré le fait

61. Seul la première partie de la grille variait en fonction du public interrogé. Voir les grilles d'entretiens contributeurs et porteur de projet en annexe, p.405

62. D'autres auteurs ont également soulignés l'avantage que constitue Internet comme outil de recrutement afin de dépasser les écueils de recrutement dans le cas d'études sur des populations marginalisées ou fragilisées, réputées plus difficile d'accès. Le recours à des méthodes qualitatives *online* leur permet ainsi de diversifier la provenance géographique des hommes homosexuels rencontrés au cours de leur étude et d'éviter ainsi de récolter un matériau par trop homogène Brad van EEDEN-MOOREFIELD, Christine M. PROULX et Kay PASLEY, « A Comparison of Internet and Face-to-Face (FTF) Qualitative Methods in Studying the Relationships of Gay Men », in : *Journal of GLBT Family Studies* 4.2 (2008), p. 181–204, p. 183.

qu'il médiatise l'échange, implique cependant une coprésence dématérialisée. Une anecdote observée au cours de la réalisation de ces entretiens vient corroborer cette intuition. Alors que la prise de note de la part du chercheur tend quelque fois à retenir l'attention de la personne interviewée et à interrompre son discours, noter quelques mots au fil de la parole de la personne se prêtant à l'entretien dans le but, par exemple de revenir dessus par la suite n'est pas visible lors d'un entretien par écrans interposés. Au cours de ces entretiens particuliers, tout se passe comme si la mise à distance du chercheur – du fait de la médiation de sa présence par un écran – permettait au discours de s'épanouir librement, sans être entrecoupé du fait de l'interaction. F. Granjon et J. Denoël le rappellent en s'intéressant à l'exposition de soi sur les réseaux sociaux, parfois « les écrans sont comme des remparts⁶³ » qui permettent de se protéger. Lors des entretiens menés de cette manière, la médiation par l'écran n'apparaissait pas tant comme une barrière venant entraver l'interaction, mais parfois plutôt comme un moyen de débarrasser – en partie du moins – la conversation de la bizarrerie de la situation d'entretien. L'usage de Skype ne semble pas ajouter une médiation supplémentaire mais dévier l'attention de la situation particulière que constitue l'entretien.

Comme le souligne Michel de Fornel « les participants à une interaction visio-phonique ne sont pas d'emblée dotés des compétences interactionnelles permettant de réaliser une communication visio-phonique. Ils doivent de façon locale et contingente découvrir les actions pratiques qui leur permettront d'ajuster leurs comportements réciproques tout en s'ajustant au dispositif technique⁶⁴ ». La particularité d'une situation d'entretien « écrase » en quelque sorte cette nécessité d'adaptation, celle-ci étant déjà soumise à la bizarrerie de se rencontrer uniquement dans le cadre d'un échange de ce type.

Terrains secondaires : L'observation du web et de ses contenus.

Les matériaux rassemblés sous l'appellation « terrains secondaires » le sont pour spécifier la place qu'ils ont pris au sein de cette recherche en particulier. En effet comme le rappelle Hélène Bourdeloie en s'intéressant à l'impact du numérique dans les sciences sociales, trop souvent les données rassemblées sur le web dans le cadre d'enquêtes sociologiques sont considérées comme moins pertinentes⁶⁵. Si l'observation et la collecte de ce qui est aujourd'hui communément désigné comme les *big*

63. Fabien GRANJON et Julie DENOËL, « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux », in : *Sociologie* 1 (2010), p. 25–43, p. 27.

64. Michel de FORNEL, « Le cadre interactionnel de l'échange visio-phonique », in : *Réseaux* 12.64 (1994), p. 107–132, p. 127.

65. Hélène BOURDELOIE, « Ce que le numérique fait aux sciences humaines et sociales », in : *tic&société* Vol. 7, n° 2 (2014), URL : <http://ticsociete.revues.org/1500> (visité le 04/11/2014), p. 21.

data tendent à gagner en crédibilité au sein des enquêtes en sciences humaines, la mobilisation ici faite du web est moins systémique et surtout plus ancrée dans une démarche qualitative. L'objet de ce travail de collecte n'était alors pas de mettre au point des systèmes permettant le recueil de données sur l'utilisation du web par les internautes, mais bien plutôt de se pencher sur des parties de son contenu et ce afin de mettre en exergue l'ambiance virtuelle dans laquelle baigna notre objet d'étude tout au long de cette recherche. La mobilisation de ces éléments offre la possibilité de mettre en contexte l'analyse plus poussée qui a été effectuée à partir des discours des internautes. Elle permet de les mettre en lumière et surtout en perspective vis-à-vis de la conjoncture plus générale qui caractérise, au moment de cette enquête, le numérique.

Présentation des données

Ainsi, outre la réalisation d'entretiens, cette enquête a été l'occasion d'avoir recours à d'autres méthodes afin de saisir la place prise par le financement participatif au sein du monde contemporain. Dans ce but, il a semblé intéressant d'opérer une veille sur le web portant sur le financement participatif. Les informations qu'elle a permis de récolter n'ont cependant pas un caractère exhaustif, ni systématique. En effet, il serait bien présomptueux de prétendre avoir recueilli l'ensemble des données existantes sur le web et traitant du financement participatif. Ce matériel est le fruit de différentes méthodologies mises en place tout au long de ce travail détaillées ci-dessous. Il permet, si ce n'est d'offrir l'accès à une exhaustivité ou à un recueil strictement représentatif, de contribuer à dessiner l'arrière-plan dans lequel s'inscrit le financement participatif sur un réseau tel que le web. Ainsi, ces observations ne constituent pas le matériel central, le cœur de ce travail ; ils sont mobilisés à titre d'illustrations, d'éclairages. Comme le disent Jouët et Le Carof « l'observation en ligne est bien un bricolage technique et intellectuel qui évolue au fur et à mesure qu'Internet déploie de nouveaux outils et de nouvelles fonctionnalités de participation⁶⁶ » .

Ce travail de « bricolage » a débouché sur l'archivage de capture d'écrans ou de documents regroupant tant des articles de presse parus en ligne, des commentaires sous ces articles de presse, des publicités, que des publications sur les différents réseaux sociaux (Twitter et Facebook notamment).

Méthodes de recueil.

Afin de simplifier ce travail de veille, plusieurs outils ont été mobilisés.

66. BARATS, *Manuel d'analyse du web en SHS*, op. cit., p. 160.

Abonnement Nous avons profité des systèmes d'abonnement proposés par certains sites pour être informés de manière régulière des informations mises en avant par les plateformes⁶⁷. Les lettres d'informations éditées par l'ensemble des plateformes seront par exemple utilisées. De même, la création de comptes sur les différents réseaux sociaux nous aura permis de suivre l'actualité des plateformes (par le biais des comptes Twitter officiels mais également des comptes sur ce même réseau des professionnels, salariés des plateformes). Les porteurs de projet, quand il était possible de le faire, ont également été suivis sur ce réseau. Certains porteurs ayant créé une page dédiée au projet sur Facebook, nous avons été en mesure de suivre l'actualité de ces projets une fois la collecte achevée.

Google Alerts La création d'alertes Google proposées par le moteur de recherche a permis d'automatiser une partie du travail de veille. Elles ont été réalisées sur les termes suivants : *crowdfunding*, financement participatif, industrie du disque, industrie du cinéma, industrie du cinéma, Ulule, Kiss Kiss Bank Bank, My Major Company, Recensant principalement les événements « exceptionnels » au sein du financement participatif⁶⁸, elles ont permis de garder un œil sur la manière dont était notamment abordé le financement participatif au sein de la presse française.

Ces méthodes nécessitaient cependant d'opérer un tri et l'ensemble des liens vers lesquels il nous renvoyait n'ont bien entendu pas été investis ici.

Comment qualifier ces données ? Est-ce parce qu'elles sont disponibles qu'elles sont utilisables ?

Ce type d'observation pose la question de la nature des matériaux récoltés. Nous proposons de les percevoir comme des « traces explicites⁶⁹ » que Ertzscheid, Gallezot et Simonnot définissent comme « des écrits et des productions diverses (textes, images, vidéos enregistrées, données) publiés en ligne qui relèvent d'une volonté expresse de diffuser et qui, le plus souvent, peuvent être modifiés ou supprimés après

67. Le blog « Good Morning Crowdfudin » qui se décrit comme recensant l'actualité du financement participatif émet quant à lui des lettres quotidiennes destinées entre autre à mettre des projets en avant mais surtout à informer des nouveautés sur les plateformes, de leurs évolutions, il met également en avant les différentes enquêtes réalisées à ce sujet (chiffres etc.) et à constituer une bonne plateforme d'observation des usages tout au long de ce travail

68. Typiquement, le cas des projets explosant les records de collecte en très peu de temps et qui outre le fait de faire l'objet d'articles de presse sur le web ou dans les éditions papier de certains magazines relancent systématiquement le débat des modes de financement de la culture et sont, nous le verrons, avec Noob ou Hero Corp par exemple, mis en avant également par les porteurs de projets et les contributeurs. Soulignons ici la difficulté à obtenir des informations sur les méthodes utilisées par l'entreprise afin de recenser le contenu des alertes.

69. Qu'ils opposent aux traces implicites, « prélevées souvent à l'insu de l'internaute lors de ses interactions en ligne. »

publication [et dont] l'internaute sait qu'ils seront consultables par d'autres et qui correspondent à des extériorisations délibérées, avec une volonté plus ou moins affirmée de transmettre dans l'espace et le temps⁷⁰ ». Ces matériaux divers et épars permettent ainsi d'accéder à une forme de réalité des plateformes. Ils sont des bribes du social, des instants capturés au vol par le chercheur, autant de traces, de micro-moments, qui nous permettent de penser l'agencement du social. Ce que l'on peut retenir de cette approche des données est que finalement ce ne sont pas des individus que l'on observe par ce biais, mais des réactions face à un événement (article de presse ou événement), des manières de voir le monde qui s'exprime ponctuellement face à un objet. Si ce sont bien des individus qui les expriment, ces éléments de discours ne sont pas pris dans un ensemble plus large – comme c'est le cas lors des entretiens – mais témoignent, à mon sens, d'une réalité particulière qu'Internet et sa visibilité rendent disponible. Ils sont des éléments singuliers qui « peu[ven]t toujours se référer à la totalité et en éclaire[r] la logique⁷¹ ». L'infime n'est alors pas l'inutile ou l'incongru mais constitue un coup d'œil sur la réalité.

Cependant, se servir d'éléments disponibles sur le web demande au chercheur de réfléchir, d'une part à ce que sont ces données et à la place qu'elles peuvent tenir au sein d'un corpus sociologique, de l'autre de se pencher sur les questions éthiques que soulèvent l'appropriation d'éléments à *disposition* sur le web. Cette question a été présente au début de la recherche et il semble intéressant de livrer au lecteur les réflexions sur lesquelles elles ont pu déboucher.

Internet, on le sait, soulève de manière inédite les questions de public et de privé⁷², de visible et d'invisible⁷³. La démarche du chercheur se saisissant des données disponibles sur le web se doit donc d'être interrogée de manière réflexive afin de pouvoir se saisir des outils à sa disposition tout en respectant une éthique de recherche. Pour investir cette notion de visibilité, il nous faut la penser, comme le conseille Bromseth⁷⁴ en terme d'accessibilité. Comment le montre Zimmer⁷⁵ en revenant sur les maladresses commises par les chercheurs de l'étude « 3T⁷⁶ », le

70. BARATS, *Manuel d'analyse du web en SHS*, op. cit., p. 55.

71. Fabien GRANJON, (sous la dir. de), *De quoi la critique est-elle le nom ?, Séminaire de recherche, Saint-Denis, janvier-avril 2012*, MediaCritic, Paris, France : Mare et Martin, 2013, p. 25.

72. Voir par exemple Bénédicte REY, *La vie privée à l'ère du numérique*, Cachan, France : Hermès Science publ. : Lavoisier, DL 2012, 2012 ; ou Antonio A. CASILLI, « Contre l'hypothèse de la « fin de la vie privée » », in : *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 3 (2013).

73. Voir par exemple CARDON, *La démocratie Internet*, op. cit. ; Dominique CARDON, « L'identité comme stratégie relationnelle », in : *Hermès, La Revue* n° 53.1 (2009), p. 61–66.

74. J.C.H BROMSETH, « Public places-public activities? Methodological approaches and ethical dilemmas inresearch on computer-mediated communication contexts. », in : *Researching ICTs in context*, (sous la dir. de) A. MORRISON, Oslo, Norway : University of Oslo, 2002, p. 33–62.

75. Michael ZIMMER, « "But the data is already public" : on the ethics of research in Facebook », in : *Ethics and Information Technology* 12.4 (2010), p. 313–325.

76. L'étude s'appuyait sur un set de données extraites de Facebook et visant une cohorte d'étu-

caractère public d'une donnée est toujours sujet à caution et tout relatif. C'est alors pour lui une forme de naïveté – facilitant sans doute la collecte de données – que de ne pas se poser la question de la récolte des informations. Ainsi dans l'enquête évoquée ici, certaines des personnes en charge de récolter les données étaient des étudiants de cette même université et pouvaient parfois être en contact⁷⁷ avec les personnes dont les données étaient récoltées. Zimmer insiste sur le manque d'attention portée aux moyens mobilisés par les membres du réseau social pour protéger leurs données. Ainsi, comme le rappelle Bromseth, la distinction entre visible et accessible doit être posée en termes d'intentionnalité. « Se connecter pour adhérer à une communauté MUD, ou à une liste de discussion à l'accès restreint, n'est souvent qu'une formalité qui ne demande ni test ni entretien sur les motivations du participant à rejoindre le groupe. Mais cela signale un sentiment d'intimité envers le monde extérieur, dessinant une frontière autour du groupe d'individus qui ont le sentiment d'y appartenir et de se distinguer de la masse des internautes. Et c'est exactement ce genre de signes auxquels les chercheurs du numérique doivent prêter une attention particulière et interpréter⁷⁸. ».

C'est en portant attention à cette « intention de confidentialité » que nous avons choisi de mobiliser les matériaux secondaires qui le sont dans cette thèse. Dans Les exemples égrainés ci-dessus ne rassemblaient aucun des « signes » que soulignait Zimmer⁷⁹. Dans le cas où cette intentionnalité ne semblait pas pouvoir être mise en doute (commentaires sous un article, propos tenus pendant une interview ou un message posté sur les réseaux sociaux depuis un profil non verrouillé) nous avons considéré ces traces comme *intentionnellement* accessibles, et de ce fait reproductibles dans ce travail de thèse sans en informer leur auteur.

Pour répondre à la problématique développée ci-dessus, nous allons tout d'abord (première partie) mettre en avant le cadrage théorique et thématique au sein du-

dants d'une grande université américaine. Zimmer revient dans son article sur les multiples failles de confidentialité qui demeuraient malgré le travail d'anonymisation des données réalisé par les chercheurs à l'origine de cette enquête.

77. c'est-à-dire faire partie des « amis »

78. Traduction de l'auteure. « Signing up for a membership on a MUD(multi users dongeon)-community, or a discussion list with restricted access, is often just a formality and requires no tests or interviews as for participants' intentions for joining the group. But it signals a sense of privacy to the outside world, drawing a boundary around the group of people that is considered belonging to the group as separate from the great mass of net-users. And it is exactly signals of this kind that Internet researchers need to pay close attention to and to interpret BROMSETH, « Public places-public activities? », op. cit., p. 39.

79. Même dans le cas de Twitter par exemple, si l'une des personnes suivies depuis mon compte retweetait un message posté par l'un des comptes qu'il suivait lui-même, il n'apparaissait dans ma « timeline » qu'à condition que cet utilisateur tiers ne protège pas l'accès au contenu de son compte.

quel nous proposons de saisir le financement participatif. Dans le premier chapitre nous reviendrons sur l'approche de l'industrie culturelle développée par l'École de Francfort. À travers les réflexions menées par les auteurs de la première génération (Adorno, Horkheimer et Benjamin) nous montrerons comment la perception qu'ils développent autour de la notion de « culture de masse » permet de questionner les transformations aujourd'hui à l'œuvre dans la production des pratiques culturelles. Après avoir rappelé la nécessité de comprendre ces perspectives au sein d'une approche sociale plus large, nous proposerons de nous focaliser sur la notion d'autonomisation. Le second chapitre sera l'occasion de dresser un état des lieux des recherches menées sur l'objet numérique. Nous nous focaliserons alors sur la constitution de mythes qui accompagne son émergence. Cette déconstruction des discours des premiers utilisateurs nous permettra de mettre en avant la place tout à fait cruciale qu'occupe l'individu et ses possibilités de réalisation dans le développement du réseau.

Nous nous pencherons ensuite sur le cœur de cette recherche qui se constitue des usages du financement participatif (partie 2). Au sein du chapitre trois, nous proposerons tout d'abord une analyse des modifications de cet outil afin de mettre en avant le recentrement qui s'y opère autour de l'individu. Les deux chapitres suivants (4 et 5) nous permettront une plongée plus fine dans les pratiques des usagers. Nous montrerons tout d'abord comment les porteurs de projet s'emparent de cet outil afin de donner vie à des idéaux normatifs structurés autour de la grammaire de l'indépendance et de la liberté vis-à-vis de l'industrie culturelle. Nous nous attacherons ensuite à montrer comment ils sont saisis au sein d'injonction. Le chapitre 5 permettra de mettre en exergue les usages faits du financement participatif par les internautes qui contribuent à des projets sur ces plateformes. Après avoir insisté sur l'importance de distinguer deux types de public (proche et inconnu), nous mettrons en avant comment ces usages permettent aux contributeurs un processus de ré-enchantement de l'échange marchand. Au sein de cette dernière partie, nous nous attacherons alors à montrer comment des processus d'autonomisation prennent place au travers des usages du financement participatif.

Première partie

Problématique et contexte
d'émergence de l'objet d'étude.

Chapitre 1

Penser les nouveaux modes de production de la culture grâce au concept d'industrie culturelle : processus d'autonomisation et paradoxes des formes de vie.

Le financement participatif, objet qui sera analysé tout au long de ce travail de thèse, peut être schématiquement décrit comme un nouveau mode de production de la culture. Plus largement, au travers de son existence se pose la question de savoir ce que le numérique "fait" à la production des biens culturels. S'intéresser à la culture, entendue au sens artistique du terme, s'inscrit dans une longue tradition, tant philosophique que sociologique, qui postule d'un lien entre confrontation à l'art et émancipation du sujet. Les transformations induites par le numérique n'échappent pas à une inscription dans cette thématique plus large. Il ne sera pas question d'investir l'exactitude de cette proposition. Nous montrerons ici de quelle manière la problématique de l'accès aux biens culturels a été traitée par certains courants sociologiques. Cela nous permettra de revenir sur l'originalité de la proposition de l'École de Francfort.

Nous entreprendrons ici une actualisation du concept d'industrie culturelle proposé par Adorno et Horkheimer. Par ce biais, nous montrons comment il est possible de développer une approche des pratiques culturelles qui, sans postuler d'un caractère intrinsèque de l'art et de l'émancipation, donne des pistes aux chercheurs pour comprendre l'organisation du monde par les individus. Le fort bagage normatif du rapport à l'art le permet. Nous proposerons alors une définition *minimale* de la désirabilité de la culture afin de revenir sur l'importance – et de ce fait le point d'entrée

pertinent qu'elle constitue pour saisir la manière qu'ont les individus d'appréhender le monde.

Si le concept « d'industrie culturelle » mérite bien entendu des actualisations, son élaboration dans le contexte d'émergence d'une culture de masse permet de renouveler le regard porté sur cette distinction foule/masse que nous évoquions auparavant. En nous intéressant à la compréhension proposée par les théoriciens de l'École de Francfort ainsi qu'à d'autres approches de ce phénomène nous verrons que revenir sur cette période permet de mener à bien une réflexion portant sur la dématérialisation des biens culturels, thème *a priori* plus contemporain.

Nous verrons ainsi que si une partie importante des critiques formulées à l'égard du concept d'industrie culturelle tend à souligner l'absence de prise en compte d'une « puissance d'agir » des individus, les travaux d'Adorno et Horkheimer autour de cette notion constituent cependant une base intéressante pour comprendre des processus d'autonomisation individuelle.

Cette entrée par la notion d'industrie culturelle permettra de revenir plus en détails vers la définition que nous proposons des processus d'autonomisation.

1.1 La culture de masse, une transformation des modes de production comme illustration de la question d'une culture émancipante.

Internet et le web ont parfois été présentés comme des « médias ultimes¹ ». En cela ils sont fréquemment compris comme participant d'une révolution comparable en terme de bouleversement à celle provoquée par l'émergence de la culture de masse. Si cette dernière est représentative d'une culture pensée pour s'adresser de manière indifférenciée au plus grand nombre, ces outils sont alors parfois conceptualisés comme autant de biais par lesquels les individus acquerraient une indépendance et un pouvoir décisionnel inégalés jusqu'alors en terme de choix de consommation culturelle². Avec ces transformations, les biens culturels ne deviendraient pas moins accessibles au plus grand nombre mais permettraient d'individualiser les contenus culturels auxquels se confrontent les individus.

Si comprendre le numérique, et plus précisément Internet, en tant que *media personnel* peut laisser penser une forme de culture radicalement différente que celle diffusée par les médias de masse, ces deux catégories d'outils entraînent le même type de débats. De la presse industrialisée jusqu'au web en passant par la TSF, le cœur de la question reste toujours « l'émancipation » qui serait rendue accessible

1. Christian VANDENDORPE, « Internet, le média ultime », in : *Le Débat* 139 (2006), p. 135–145.

2. Nous reviendrons sur cet aspect en détails plus loin, en nous intéressant aux *cultural studies*.

aux individus dans la confrontation avec tel ou tel outils.

Les possibilités techniques permettraient ainsi une expansion des choix pour les individus en matière de culture. Si on ne peut dénier l'innovation que constituent les principes techniques à l'origine d'Internet, revenir sur les conceptualisations de la culture de masse permet de minorer le caractère novateur des débats qu'il entraîne. Depuis la culture de masse jusqu'à l'émergence d'Internet, les modifications techniques dans la production de la culture semblent éveiller la même énergie conceptuelle et faire épouser les mêmes contours aux formulations des appréhensions qui en sont proposées. Pour comprendre les transformations aujourd'hui à l'œuvre, il est donc intéressant de se demander comment d'autres auteurs, à d'autres époques, ont analysé des transformations similaires. Revenons pour ce faire avant tout sur le concept de culture de masse et les questions que son émergence soulève.

Nous nous intéressons ici à la généalogie de son concept et montrons de quelle manière Adorno et Horkheimer proposent de le dépasser.

1.1.1 Contexte d'émergence d'une notion.

Dominique Kalifa définit la culture de masse comme « l'apparition de nouveaux produits culturels, qui se donnent pour vocation ostensible de toucher, par leur prix, leur style et leur diffusion, le plus large public³ ». Si elle émerge dès la deuxième moitié du 19^e siècle, elle atteint pour lui son paroxysme en France dans les années 30. Le contexte d'émergence de ces transformations est intéressant à prendre en compte dans le cadre de cette recherche. En effet, la culture de masse semble être *a priori* le fruit d'un climat de progrès sociétaux en tout genre.

1.1.1.1 Progrès : De la constitution d'un public de masse.

Un progrès technique au service de la culture. Ainsi Jean-Yves Mollier qui s'intéresse à la culture de masse voit dans la « capacité de [cette] culture [...] à toucher la quasi-totalité des habitants d'un pays où elle s'installe⁴ » l'une des conditions qui permet de formuler l'idée d'une culture s'adressant à la masse. Cette possibilité est dépendante de progrès techniques réalisés en terme de couverture d'un territoire par un maillage de transports (chemins de fer, services postaux) et d'un réseau de moyens de communications et de diffusion d'informations (radio par exemple). Outre l'existence nécessaire d'infrastructures permettant l'acheminement sur tout le territoire des productions culturelles, l'établissement d'une culture de masse dépend

3. Dominique KALIFA, *La culture de masse en France : 1860-1930*, La Découverte, Repères, Paris, France, 2001, p. 3.

4. Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI et François VALLOTTON, (sous la dir. de), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2006, p. 66.

également de la production industrielle de biens culturels et donc de l'amélioration des conditions de reproduction des œuvres de toutes sortes (qu'elles soient enregistrées comme la musique ou reproduites comme les images).

Pour qu'il y ait « culture de masse » il faut que lui préexistent les possibilités techniques de production et de distribution de masse.

Progrès sociaux

Mais plus encore, à ces progrès techniques viennent s'ajouter des progrès que l'on pourrait qualifier de sociaux. Les auteurs s'intéressant à l'instauration d'une culture de masse en Europe⁵ font état de la simultanéité de ces deux formes de changements sociétaux. Ainsi, dans toute l'Europe, l'essor d'une culture de masse est concomitant à une hausse des taux d'alphabétisation dans les populations. Fabrice Bensimon établit même un lien de causalité entre ces deux éléments. La Grande-Bretagne est l'une des premières à enregistrer des signes d'émergence d'une forme de culture de masse, elle est également le pays au sein duquel les taux d'alphabétisation de la population croient le plus rapidement en Europe. Ces deux éléments doivent être pensé de concert pour l'auteur.

Ainsi la possibilité de penser une culture des masses ne va pas sans penser les progrès. Qu'ils soient appréhendés comme des éléments émergents simultanément ou qu'un lien de causalité soit tissé entre eux les auteurs s'y intéressant semblent décrire une société en *essor* tant sur le plan technique que sur le plan social.

L'émergence d'une culture de masse au sein d'une société est également mise en relation avec la temporalité sociale au sein de laquelle elle se développe. Ainsi, la culture de masse se développe de manière concomitante à une réduction du temps de travail de chaque côté de l'Atlantique. Comme le rappelle notamment O. Voirol⁶, la diminution du temps de travail couplée à l'augmentation des périodes légales de congés permettent aux individus de bénéficier de plus de temps libre ce qui favorise ainsi le développement d'une « culture de masse ».

Il ne s'agit pas uniquement de temps déchargé d'obligations salariales mais également d'un temps qui est appréhendé par les individus comme pouvant être celui de la culture, du divertissement et non uniquement d'un repos nécessaire. Ainsi rappelle Hannah Arendt : « la société de masse indique certainement un nouvel état de

5. Voir par exemple, la contribution de Fabrice Bensimon à l'ouvrage collectif qui propose une approche historique de l'instauration d'une culture de masse en Grande-Bretagne idem, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques*, op. cit., p. 97-108 ; ou encore au passage que Dominique Kalifa consacre à la France alphabétisée dans son ouvrage portant sur ces thématiques. KALIFA, *La culture de masse en France : 1860-1930*, op. cit., p. 23.

6. Olivier VOIROL, « Retour sur l'industrie culturelle », in : *Réseaux* n° 166 (2011), p. 125-157, p. 129.

choses, où la masse de la population a été soulagée du fardeau du labeur physiquement épuisant, et peut, elle aussi, disposer d'assez de loisirs pour la « culture »⁷.

Une culture de la masse... L'une des premières interrogations qui semble indissociable de ces transformations techniques est celle de la légitimité d'une culture destinée au plus grand nombre. Pour Mollier, la première forme de culture de masse réside dans la littérature feuilleton. Bien qu'elle soit décrédibilisée. Bien qu'elle ne bénéficie pas d'une légitimation de la part des instances traditionnelles de reconnaissance – que Ferrand désigne comme « la très conservatrice république des lettres »⁸ – elle présente le caractère inédit d'après Mollier de ne pas constituer un genre délaissé par les classes dominantes. D'après lui pour la première fois, une forme de culture est pensée spécialement pour les foules et ne relève pas d'un processus de démocratisation d'un art jusqu'alors dédié à une élite⁹. La culture de masse est dès sa création considérée comme un objet ne relevant pas tout à fait de l'art traditionnel qui bénéficierait – lui – de l'aval d'une élite et qui participerait à ce titre à l'idée d'une « bonne culture ». Ainsi, et en opposition à l'analyse proposée par Arendt qui conçoit cette culture comme une culture « devenue respectable »¹⁰, Mollier la décrit comme une culture à part. La culture, dès lors qu'elle est pensée pour les masses, semble poser question. À quel genre de culture a-t-on à faire ici ? La question du traitement de la culture de masse interroge alors la problématique de la « Bonne Culture ». Les analyses qui en sont faites ne peuvent être saisies sans considérer ses aspects esthétiques, l'investissement de ces éléments tend à pointer alors le risque qu'elle présente : celui de ne pas confronter les *masses* à des contenus leur permettant de s'élever. Le présupposé d'une culture émancipante débouche alors sur la problématisation d'une culture pensée *par* le peuple et non pas *pour* le peuple. Il ne s'agit pas ici de revenir sur les distinctions établies entre *culture populaire* et culture légitime, mais de rappeler – au-delà de ces débats – la tonalité particulière que l'on voit émerger dans les réflexions menées à son sujet.

7. Hannah ARENDT, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Collection Idées, Paris, France : Gallimard, 1972, p. 255.

8. L'auteur cite l'exemple de Saint-Beuve qui déplorait le manque de qualités esthétiques de cette littérature en particulier Laure FERRAND, « Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », in : *Sociétés* 117.3 (2012), p. 35–45, p. 50.

9. En évoquant l'exemple du feuilleton romanesque, Mollier le décrit tel un « genre littéraire méprisé, le premier à avoir été conçu pour le grand public et à n'avoir pas dû patienter pour que ses adorateurs initiaux s'en détournent et l'abandonne en touche. » MOLLIER, SIRINELLI et VALLOTTON, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques*, op. cit., p. 74.

10. ARENDT, *La crise de la culture*, op. cit., p. 253.

1.1.1.2 L'arrière-plan des transformations dans la production.

Un objet historiquement à part. Ainsi, derrière la culture de masse et ses analyses, on sent se cristalliser une représentation plus large de la question du lien qu'il faudrait tisser entre les pratiques culturelles des individus et la Culture (forme de Bildung allemand), l'art et les possibilités d'individuation.

Un détour par la philosophie, classique ou moderne, permet de mettre en exergue le statut particulier de l'art, du beau, de l'esthétique au sein de l'organisation sociale. Ainsi la confrontation à l'art est pensée comme dotée d'une puissance sur la constitution de l'individu. En effet, lorsque Platon propose d'exclure les poètes de sa *République*, ce n'est pas, comme le rappelle J. Lacoste¹¹ par méconnaissance des « Beaux-Arts » ; cette intransigeance à l'égard de ceux que nous définirions aujourd'hui comme artistes découle de la prise en compte par Platon d'une forme de *puissance* de l'art et de la mimésis. Plus encore dans l'approche proposée par Kant, l'art – le beau comme expérience subjective – devient le moyen d'une sortie de l'état de minorité. La *faculté de juger* conduit en effet l'artiste, l'amateur et l'œuvre elle-même à engager un processus d'émancipation.

1.1.2 La culture de masse et l'École de Francfort.

Ainsi lorsque Walter Benjamin propose une analyse des transformations techniques qui traversent les œuvres culturelles à cette époque, il cherche bien à mettre en avant la persistance des possibilités d'émancipation à leur contact. Son étude sur l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité est animée par le désir de comprendre les modifications techniques en tant que nouvelles perspectives émancipantes. Après être revenu sur la perspective développée par W. Benjamin. Nous nous arrêterons dans un second temps sur le dialogue entamé entre Benjamin et les auteurs de la Dialectique de la Raison. Ces échanges permettent – outre la possibilité de mettre en évidence la diversité des approches à l'égard des questions culturelles au sein même de l'École – de percevoir celles qui persistent sur la perception des possibilités d'individuation.

11. « Tous les trois sont des illusionnistes dont la prétendue compétence universelle est un fantôme aussi irréel que le reflet sur le métal poli du miroir. Mais ce miroir qu'est l'art mimétique ne laisse pas de fasciner et sa magie n'est pas une métaphore. Ce moindre être qu'est l'illusion, paradoxalement, exerce une fascination que la philosophie doit dissiper inlassablement. L'art fait oublier les vraies réalités. (...) Platon, quand il condamne la peinture comme un art dont la mimésis est l'essence, a donc une conscience très nette de la puissance de l'esthétique, si l'on veut bien entendre par là la réduction de l'œuvre d'art à un objet qui provoque certains états psychologiques, certains « affects », et qui s'adresse à la sensibilité, et finalement au corps de l'homme » Jean LACOSTE, *La philosophie de l'art*, PUF, Que sais-je?, Paris, France, 2010, p. 15.

1.1.2.1 Benjamin : De la perte de l'aura à la confiance dans la réception de masse.

L'art arraché à sa tradition. En s'intéressant à l'œuvre d'art dans ce contexte de métamorphoses des conditions de (re)production, Benjamin théorise son passage vers l'inauthenticité. Partant de la question des transformations des moyens de production des œuvres d'art, Benjamin s'intéresse alors à celle de la transformation de leur essence même. En conceptualisant la perte de l'aura, il fait état d'une « *dénaturalisation* » de l'œuvre.

Ainsi pour lui l'usage rituel de l'œuvre, celui qui lui confère sa spécificité, est condamné à se désagréger à l'heure de sa reproductibilité technique et à être remplacé par une valeur d'exposition. La reproduction, qui inscrit l'œuvre dans « l'actualité du spectateur » lui fait simultanément perdre toutes références à une tradition, un ici et maintenant – son *hic et nunc* – qui constitue l'authenticité de l'œuvre. Si Benjamin définit l'aura comme « l'unique apparition d'un lointain ¹² », les reproductions « détachent l'œuvre d'un instant déterminé, pour la transposer dans un éternel présent ¹³ ». Ce mécanisme ne peut plus fonctionner si l'œuvre est déjà toujours *ancrée* dans la réalité de l'individu. Les nombreuses reproductions de la Joconde réalisées sur de multiples supports ne seraient alors, pour Benjamin, pas à même de mobiliser l'histoire, l'authenticité de cette dernière et de permettre la même expérience qu'une confrontation de l'individu à la toile originale. La reproduction massive des œuvres est pensée en terme de « perte d'authenticité », de « déperdition ¹⁴ ».

Mais seulement, pour Benjamin, le concept d'aura ne peut faire l'objet d'une conceptualisation qu'à l'heure de la reproductibilité. La notion d'aura n'a pas à voir uniquement avec la consistance de l'œuvre – c'est notamment pour cette raison que des décors naturels peuvent également être pour lui source d'expériences de ce type –, il s'agit plutôt d'une expérience de l'individu dans sa confrontation à celle-ci. Il est en cela préférable d'évoquer une expérience auratique ¹⁵. Par le biais de ce « phénomène de conscience ¹⁶ » les caractéristiques d'un rapport à l'art perçu comme émancipant deviennent opérantes. Et c'est parce que la reproduction détruit cette aura, qu'elle détruit du même coup les expériences traditionnellement attendues d'une œuvre d'art pour les individus. Cette expérience auratique ne pourrait avoir lieu dans le cas des productions culturelles déjà pensées pour les masses et qui n'incitent donc pas au « recueillement » individuel que suppose l'art.

12. Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939*, Gallimard, Folio plus philosophie, Paris, France, 2007, p. 17.

13. Jean-Michel PALMIER, *Walter Benjamin : le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, France : Klincksieck, 2006, p. 632.

14. BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 15.

15. « perception auratique de l'œuvre » comme la nomme notamment Palmier : PALMIER, *WB : chiffonnier...* Op. cit., p. 636.

16. Ibid., p. 635.

Nouvelles formes de confrontations à l'art. Malgré ces formulations a priori négatives¹⁷, il n'en reste pas moins que Benjamin appréhende ces transformations comme autant de possibilités pour l'individu. L'absence d'expérience auratique pour le spectateur ne le prive pas pour autant de toute confrontation à l'œuvre. Le passage d'une réception individuelle à une réception de masse ouvre de nouvelles perspectives dans la réception de l'œuvre. Benjamin pense ici notamment au passage vers le cinéma dont les productions sont créées afin d'être appréhendées non pas par des individus isolés comme c'est le cas pour la peinture mais sont pensées pour une réception de *masses*. Comme le rappelle Palmier, « grâce à l'élargissement du champ perceptif – visuel et sonore – qu'apporte le cinéma, Benjamin voit en lui un instrument de connaissance de la réalité, supérieur à tous les autres arts¹⁸ ». En somme, si la perception, l'expérience auratique traditionnelle disparaissent pour Benjamin, il ne reste pas rien de l'œuvre. La réception de masse, et la conception de productions destinées à celle-ci, débouchent pour Benjamin vers de nouvelles formes d'expérience pour l'individu.

Ainsi, O. Voirol le rappelle, le cinéma est porteur de promesses, y compris sur le plan politique¹⁹. Benjamin comprend ce public de masse comme une « matrice d'où toute attitude habituelle à l'égard des œuvres d'art renaît, aujourd'hui, transformée²⁰ ». Et ce faisant, le cinéma ouvre de nouvelles perspectives dans la compréhension du monde. Autrement dit, si l'authenticité « traditionnelle » de l'œuvre était en partie due à son *hic et nunc*, celle du cinéma – et de la photographie d'ailleurs – serait non pas de ramener au proche le lointain mais d'ouvrir de nouvelles perceptions sur ce proche. Ainsi, « grâce au gros plan, c'est l'espace qui s'élargit ; grâce au ralenti, c'est le mouvement qui prend de nouvelles dimensions²¹ » pour Benjamin.

Dans la perspective développée par l'auteur, c'est au travers de ces nouvelles formes de réception qu'induisent les transformations des modes de production qu'il est possible d'entrevoir de nouvelles possibilités ; au travers de cela également qu'il est possible de prêter des caractéristiques « révolutionnaires » au cinéma.

D'ailleurs, comme le rappelle Portes²² lorsqu'il évoque l'exemple du cinéma américain, ces caractéristiques ont entravé sa perception en tant qu'art au même titre que la peinture ou la sculpture. D'après l'auteur, le fait que le cinéma soit *techniquement* accessible à tous, « même aux étrangers et aux illettrés²³ » lui a valu d'être

17. Qui pour certains reste l'apport principal des théories de Benjamin sur l'art, voir par exemple Nathalie HEINICH, « L'aura de Walter Benjamin. Note sur "l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité" », in : *Actes de la recherche en sciences sociales* 49 (1983), p. 107–109.

18. PALMIER, *WB : chiffonnier...* Op. cit., p. 667.

19. VOIROL, « Retour sur l'industrie culturelle », op. cit., p. 131.

20. BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 48.

21. Ibid., p. 43.

22. voir sa contribution à MOLLIER, SIRINELLI et VALLOTTON, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques*, op. cit., p. 93.

23. Ibid.

considéré par les autorités comme un média dangereux. Ainsi, aux États-Unis, il a par exemple été exclu du premier amendement en 1915²⁴. Si cette censure était légitimée au nom des bonnes mœurs et de la décence, elle n'est pourtant pas sans rappeler l'analyse proposée quelques années plus tard par W. Benjamin et témoigne de l'inquiétude des pouvoirs institués quant à ces possibles effets sur les foules.

Dénoncer un point de vue réducteur Pour Benjamin, ce nouveau mode de réception doit être pensé comme un choc, une nouvelle modalité de confrontation à l'art. Ainsi, si dans la culture de masse il n'existe nulle possibilité de recueillement face à l'œuvre, l'individu est tout de même appelé à vivre une expérience particulière par le biais de cette confrontation.

La perception qu'il développe à propos des changements dans les techniques de production conduit Benjamin à dénoncer comme un « lieu commun²⁵ » les critiques formulées par ses contemporains à l'égard du cinéma notamment. Il cite par exemple Duhamel, fervent opposant aux salles obscures, comme étant l'un de ceux contribuant à la perpétuation de ce poncif. Ainsi pour Benjamin il ne fait pas sens d'opposer « des masses cherchant à se distraire » à un art qui exigerait « le recueillement²⁶ ». En développant cette perspective, Benjamin propose de dépasser – en partie – une opposition entre Bonne culture et culture du divertissement qui oblige certains de ses contemporains à regarder de haut – et avec méfiance – l'émergence de cette culture de masse. En effet pour lui en se cantonnant à cette position, il devient impossible de percevoir les nouvelles formes d'expériences induites par ces changements. Si Benjamin ne le fait jamais ouvertement²⁷, il pourrait dès lors tout autant reprocher à Adorno sa position sur le cinéma d'où, d'après lui et malgré tous ses efforts, il sort « plus bête et pire²⁸ » qu'il n'y est entré.

1.1.2.2 Le dialogue benjamin/Adorno-Horkheimer

Comme le laisse entrevoir cette description de sa propre expérience que nous soumet Adorno, la question se déplace pour les auteurs de *la Dialectique de la Raison*.

24. Pour plus de détails sur les Collèges de Censeurs mis en place dans les différents États américains à cette époque et sur la réaction des professionnels de l'industrie cinématographique voir par exemple : Francis BORDAT, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 15.1 (1987), p. 3–16 ; ou « Censorship of Motion Pictures », in : *The Yale Law Journal* 49.1 (nov. 1939), p. 87–113, URL : <http://www.jstor.org/stable/792274>.

25. BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 48.

26. Ibid., p. 48.

27. Les points de tension entre les auteurs apparaissent néanmoins au fil de leur correspondance, sur ce sujet précis voir notamment la lettre du 18 mars 1936 in Theodor W. ADORNO et Walter BENJAMIN, *Correspondance Adorno-Benjamin : 1928-1940*, Paris, France : Gallimard, 2006, ? ?

28. §5 Theodor W. ADORNO, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Petite bibliothèque Payot, Paris, France : Payot et Rivages, 2003 (1951), p. 26.

La réponse qu'ils font à la théorie benjaminienne l'illustre. Adorno²⁹ reprochera à l'essai de Benjamin de véhiculer une forme de fétichisation de la technique. Ainsi, Adorno désapprouvera – notamment à l'occasion de leurs échanges épistolaires – le caractère central qu'attribue Benjamin aux évolutions techniques. Et si pour Dominique Kalifa le cinéma constitue bien l'une des rares occasions où une nouvelle forme d'art résulte directement d'une innovation technique³⁰, Adorno voit dans cette perception un écueil de la pensée auquel Benjamin n'échappe pas. En d'autres termes, Benjamin sombrerait pour Adorno dans ce que nous pourrions appeler une forme de déterminisme technologique. Cet aspect est également souligné par Palmier qui voit chez Benjamin « un culte des moyens au détriment des contenus³¹ ». Sans que cela décrédibilise entièrement à leurs yeux l'apport théorique³², Adorno et Horkheimer proposent une approche différente de ces transformations. Pour être comprises elles doivent être pensées en regard d'une perspective plus large qui est celle de la Théorie critique³³.

C'est parce que la question des possibilités existantes pour l'individu est déjà l'un des éléments centraux au sein de ces discussions qu'elles nous intéressent ici tout particulièrement. Ce dialogue permet ainsi un point d'entrée intéressant dans la question de l'autonomie de l'individu au sein de l'École de Francfort. S'arrêter sur le débat qui animent les penseurs critiques autour d'une transformation des modes de réception et de diffusion de la culture permet, à l'heure du numérique, une actualisation évidente de ces thématiques. En quelque sorte, le dialogue initié dans les années 30 entre le couple Adorno-Horkheimer et Benjamin contient déjà les thématiques qui se cristalliseront près d'un siècle plus tard autour de la question du numérique. Les questions des possibilités de l'expérience dans la confrontation à l'art seront également au cœur des débats qui animent les transformations induites par le numérique dans les modes de production dans la culture.

29. Comme le rappelle Palmier, la perte de la majeure partie de la correspondance entre Benjamin et Horkheimer met en avant celle échangée avec Adorno. Cette dernière, au vu de l'amitié qui unissait les deux auteurs est sans doute d'autant plus intéressante d'un point de vue théorique. Adorno n'occupant pas les fonctions de directeur de l'Institut, Palmier décrit leur correspondance comme plus libre comparée à celle entretenue avec Horkheimer. Cette dernière prenant souvent, plutôt que d'évoquer des échanges théoriques, la forme d'échanges administratifs concernant notamment la gestion des fonds alloués par l'Institut aux travaux de Benjamin. Jean-Michel PALMIER, *Walter Benjamin : un itinéraire théorique*, Paris, France : les Belles lettres, 2010.

30. Il l'a décrit comme « l'une des rares formes artistiques directement engendrée par la machine » KALIFA, *La culture de masse en France : 1860-1930*, op. cit., p. 64.

31. PALMIER, *WB : chiffonnier...* Op. cit., p. 664.

32. Notamment sa conceptualisation de la perte de l'aura sur laquelle Adorno par exemple reviendra à de multiples reprises voir notamment Theodor W. ADORNO, « De l'usage musical de la radio », in : *Beaux passages : écouter la musique*, Critique de la politique, Paris, France : Payot, 2013 (1963), p. 79-80; et Theodor W. ADORNO, « L'industrie culturelle », in : *Communications* n° 91.2 (2012 [1962]), p. 43-50, p. 5.

33. C'est bien son manque de perspective dialectique qu'Adorno reproche à Benjamin.

1.2 Du retournement de la Raison à l'industrie culturelle : l'apport d'Adorno et Horkheimer

Ces transformations dans la production de la culture ne peuvent être saisies sans comprendre le mouvement de transformations plus général dans lequel elles s'inscrivent pour Adorno et Horkheimer. Ils proposent de ce fait de ne pas interroger la culture de masse mais de penser ses transformations techniques comme participant d'une évolution plus large.

En proposant la théorie de l'industrie culturelle en lieu et place de la culture de masse, Adorno et Horkheimer changent en réalité la focale. Considérer les transformations au sein de la production des biens de l'époque comme représentant un « véritable chaos » en tant que tel constitue pour eux un leurre. En résumé, la question que posent les auteurs serait plutôt celle du monde dans lequel se réalisent ces transformations. Adorno et Horkheimer remontent d'un échelon en ne posant pas tant la question de savoir si la culture qui est diffusée, ou les modes de réception qui sont proposés par une forme de culture de masse permettent une expérience inédite à l'individu mais plutôt celle de savoir si les conditions d'existence permettent encore ces formes d'expériences ? Si la perception de la possibilité d'une culture de masse n'est pas elle-même symptomatique et gagnerait à être envisagée au sein d'une perspective plus large.

Afin de saisir ces conditions, il s'agit de comprendre comment Adorno et Horkheimer théorisent le retournement du concept de Raison. Nous verrons dans un premier temps que la question des possibilités d'individuation est posée dans le cadre d'une analyse de cette notion et que le concept d'industrie culturelle s'articule avec cette pensée.

Le retour vers ce concept sera également l'occasion de souligner l'étonnante actualité, déjà entrevue par Yves Jeanneret³⁴, de différents éléments de la pensée des auteurs. Nous le verrons dans un second temps, l'un des reproches formulés à l'égard du concept d'industrie culturelle réside justement dans l'absence de place qu'il laisse à l'individu et aux possibilités d'émancipation. À l'aune de la définition que nous proposons des « processus d'autonomisation » évoqués en introduction de ce travail, nous verrons que malgré ces critiques l'approche d'Adorno et Horkheimer donne déjà des pistes afin de penser ces processus au sein de nos sociétés contemporaines.

34. Yves JEANNERET, *Critique de la trivialité, Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Éditions non Standard, SIC, Paris, France, 2014.

1.2.1 Dialectique de la raison

La question de la culture de masse ne peut être abordée, dans la perspective de la Théorie critique, que par le biais d'un raisonnement plus large qui inclut la forme de vie dans laquelle elle prend place. La réflexion que proposent Adorno et Horkheimer autour du concept de Raison est essentielle pour saisir leur conception des transformations de la production de l'art et de la culture et s'inscrit dans une critique du capitalisme.

1.2.1.1 Questionner le mythe du Progrès

Du mythe de la Raison... L'objet de la réflexion menée au sein de la *Dialectique* sera pour Adorno et Horkheimer de questionner le processus civilisationnel en appréhendant le principe de la Raison et les conséquences de son élévation au statut de Saint-Graal, du rôle d'outil pour l'émancipation qui lui est attribué tout particulièrement par le mouvement des Lumières. Comme le rappelle Taguieff, le lien entre progrès technique et amélioration morale de la société est clairement posé, notamment par Condorcet, au sein d'une époque qui « induit des progrès scientifiques et techniques observables la thèse que l'humanité tout entière réalise dans l'histoire ses plus nobles idéaux³⁵ ».

Adorno et Horkheimer questionnent le concept de rationalité qui sous-tend la « volonté de libérer le monde de la magie³⁶ ». Le mythe du progrès est en lien avec la diffusion de cette rationalité et comme le rappelle Taguieff dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, « l'homme du progrès est indistinctement celui de la Raison³⁷ ». Tout le propos des auteurs est de montrer dans quelle mesure cette croyance dans le progrès, dès lors qu'il est érigé en concept, entrave déjà sa réalisation. En effet, elle vient justifier l'intérêt croissant que représente la possibilité de dominer la nature. De cette première forme de domination découle pour eux un processus de domination. Il en va donc de même de la Raison : la croyance dans sa performativité fait d'elle un mythe et "retourne" la possibilité de toute performativité.

Ainsi pour Adorno et Horkheimer, le projet de rationalisation du monde qui passe par la domination de la nature tend également vers un phénomène de domination de la nature de l'homme. Le mécanisme de domination de la nature "externe" ne peut être dissocié de celui de la nature "interne" pour Adorno et Horkheimer. Ainsi l'homme en dominant la nature se domine toujours déjà lui-même. Le principe de rationalité instrumentale devient central pour les auteurs. Comme le rappelle Hon-

35. Pierre-André TAGUIEFF, *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Champs, Paris : Flammarion, 2004, p. 174.

36. Max HORKHEIMER et Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Collection Tel, Paris : Gallimard, 2011 (1947), p. 21.

37. TAGUIEFF, *Le sens du progrès*, op. cit., p. 219.

neth ils perçoivent les « formes de pensées réifiantes (...) » comme une composante immanente de la mise à disposition instrumentale de la nature par l'humanité³⁸ ». La Raison crée et porte ainsi son propre mythe. Le processus de rationalisation du monde, justifié par une volonté d'émancipation des traditions aveuglantes, contient déjà en lui son contraire.

...au renoncement du possible révolutionnaire. Ce constat remet en cause la Théorie Critique établie par Max Horkheimer. Ainsi l'émancipation et la contribution à la métamorphose du monde constituaient initialement l'horizon que se fixe le programme de la Théorie Critique. Tout le propos de la Théorie critique au moment de la proposition formulée par Horkheimer est de proposer une voie différente de ce qu'il nomme la théorie traditionnelle afin de rapprocher la pensée formulée en tant que « savant » de celle du « citoyen »³⁹. Ce faisant, elle devrait permettre de réduire l'écart stérile entre savant et politique. Comme le souligne Durand-Gasselín⁴⁰, l'application pratique de cette théorie consiste alors à analyser la société non d'une manière neutre mais en faisant preuve d'un intérêt à l'émancipation ; autrement dit en cherchant à percevoir les mécanismes pouvant être aliénants pour les individus. Horkheimer précise que « chaque partie de la théorie présuppose une critique de l'ordre établi et la lutte contre lui, dans la direction définie par la théorie elle-même⁴¹ ». Si la Théorie critique postule d'un intérêt pour l'émancipation, cette analyse semble réduire les possibilités de révolution entendue au sens marxiste. Comme le rappelle Horkheimer⁴², l'évolution de la Théorie critique ne va pas sans une forme de deuil du marxisme. Elle émane notamment de l'improbabilité de la constitution d'une classe révolutionnaire. Ainsi, la confrontation des auteurs à une classe ouvrière étatsunienne se satisfaisant de l'amélioration des conditions de vie désagrège la possibilité d'une révolution qui résulterait – comme le prédisait Marx – d'une paupérisation croissante des travailleurs et à la succession de crises économiques majeures. La révolution n'est plus une option pour Horkheimer.

1.2.1.2 Penser le système capitaliste comme forme de vie.

Aliénation totale. Ainsi, le capitalisme ne peut être pensé uniquement comme un système économique pour Adorno et Horkheimer, il n'est pas qu'« économie de

38. Axel HONNETH, *Un monde de déchirements : théorie critique, psychanalyse, sociologie*, Paris, France : la Découverte, 2013, p. 137.

39. Max HORKHEIMER, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Collection Tel, Paris, France : Gallimard, 1996 (1937), p. 41.

40. Jean-Marc DURAND-GASSELIN, *L'École de Francfort*, Collection Tel, Paris, France : Gallimard, 2012, p. 80.

41. HORKHEIMER, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, op. cit., p. 53.

42. Dans l'intervention intitulée « La Théorie critique hier et aujourd'hui » in Max HORKHEIMER, *Théorie critique*, Paris, France : Payot, 2009, p. 330.

marché ». Au contraire en diffusant une forme de rationalité instrumentale il se constitue en "forme de vie" qui ne permet plus de penser l'émancipation. Ainsi, comme le rappelle Rahel Jaeggi « le capitalisme, tel qu'il est envisagé par Adorno en tant que forme de vie, englobe et imprègne les relations à soi et au monde qui précèdent ou plutôt constituent la base de toutes les idées concevables de vie bonne⁴³ ». Se mouvant au sein de celle-ci, les individus ne sont plus à même d'engager des formes d'émancipation.

Auto-conservation et impossible individualité Ainsi, au lieu de déboucher sur une transformation radicale du monde, imaginée par le mouvement des Lumières et de l'Aufklärung allemande comme l'aboutissement d'une société émancipée, la Raison conduit à un processus d'auto-conservation de l'existant, processus qui s'oppose à toute forme d'émancipation. L'individu n'est dès lors qu'un élément indifférencié de cette forme de vie, il devient « le point de rencontre des réactions et des comportements conventionnels qui sont pratiquement attendus de lui⁴⁴ ». Les mécanismes qui permettent la domination au sein des rapports salariés s'étendent alors aux autres sphères de la vie privée. C'est en ces termes qu'Adorno et Horkheimer s'intéresseront aux transformations au sein de la production des biens culturels.

1.2.2 Le concept d'industrie culturelle, illustration du processus de retournement.

L'examen du sort réservé aux productions culturelles est d'autant plus crucial pour Adorno et Horkheimer que ces derniers inscrivent initialement la perspective d'une émancipation dans une perception somme toute assez classique du processus de Bildung. Pour Adorno et Horkheimer, la confrontation individuelle à des objets culturels exigeants permettrait à l'individu de se constituer en tant que tel. L'expérience esthétique incite l'être au sensible et au rationnel, elle suppose une ouverture de soi, une transformation du sujet, bref elle serait à même d'entraîner une transformation de nous-mêmes qui passerait par l'ouverture de notre sensibilité. Pour Adorno ce processus est constitutif de la capacité à l'autonomie, à celle de dire « je » et à celle de résister à la société administrée.⁴⁵ Il est donc central dans le processus

43. RAHEL JAEGGI, « Une critique des formes de vie est-elle possible? Le négativisme éthique d'Adorno dans *Minima Moralia* », in : *Actuel Marx* n 38 (2005), p. 135–158, p. 139.

44. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 43.

45. On peut par exemple penser aux réflexions formulées par Adorno au sujet de l'art et de son rôle social dans sa *Théorie Esthétique* : « l'art n'est social ni à cause du mode de sa production dans laquelle se concentre la dialectique des forces productives et des rapports de production, ni par l'origine sociale de son contenu thématique. Il le devient beaucoup plus par la position antagoniste qu'il adopte vis-à-vis de la société, et il n'occupe cette position qu'en tant qu'art autonome. En se cristallisant comme chose spécifique en soi au lieu de se conformer aux normes sociales existantes et de se qualifier comme "socialement utile", il critique la société par le simple fait qu'il existe (...). »

d'individuation du sujet. Les théoriciens critiques perçoivent, avec le développement de l'industrie culturelle, un enraiment de ce mécanisme. Pour eux, « en s'assimilant totalement au besoin, l'œuvre d'art empêche d'avance les hommes de se libérer du principe de l'utilité, alors qu'elle devrait permettre cette libération⁴⁶ ». Si l'émancipation passe par le rapport à l'art, à la Culture, les effets d'une transformation de ces derniers deviennent capitaux. Ainsi et comme le rappelle Durand-Gasselín, « ce n'est donc pas au travers du droit, de la politique ou de l'économie qu'Adorno (...) pensera la catastrophe mais par la culture et les œuvres d'art⁴⁷ ».

L'industrie culturelle : outil d'administration de la société. L'industrialisation de la production des biens culturels constitue alors un lieu d'observation privilégié du phénomène plus large de retournement de la Raison. Une culture s'adressant au plus grand nombre est pour eux une culture qui contribue au maintien du système tel qu'il est, notamment en devenant symbolique d'un prolongement des processus à l'œuvre au sein du travail dans les autres sphères de la vie. Comme le rappelle Hans Ulrich Jost, Adorno et Horkheimer perçoivent « que les gestes répétitifs inhérents à la production de masse se répercutent sur les modalités de la consommation de la culture, que cette logique fait système⁴⁸ ».

Ce n'est pas tant que les produits artistiques soient conçus comme des marchandises qui entame ce processus. En effet, comme c'est déjà le cas pour la Raison, les auteurs proposent ici une compréhension dialectique de ce mécanisme. Si l'art fût en quelque sorte protégé du marché pendant une toute une période de l'Histoire, il dépendait alors de systèmes de commande et de mécénat qui entravaient déjà son autonomie. Le premier « contact » de l'art et d'une économie de marché serait plutôt à comprendre comme une forme de libération de la créativité des artistes, d'une libération des instances décisionnelles, le pouvoir religieux notamment⁴⁹. Mais ce processus d'autonomisation n'aboutit pas à une émancipation. Si pour Adorno et Horkheimer il aurait pu préfigurer d'un tel mécanisme, prit au sein d'une forme de vie qui l'en empêche, il recèle son contraire. L'industrialisation de l'art ne réside pas uniquement dans sa transformation en marchandises – dans le fait qu'il soit médié par l'argent – mais plutôt dans celui qu'il « se reconnaisse délibérément comme tel, et [dans] le fait qu'il renie sa propre autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation⁵⁰ ».

Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Collection d'esthétique, Paris, France : Klincksieck, 2011 (1970), p. 312.

46. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 167.

47. DURAND-GASSELIN, *L'École de Francfort*, op. cit., p. 134.

48. Hans Ulrich JOST, « Nouvelle sociologie et société de masse : l'École de Francfort dans les années 1930 en Allemagne et en Suisse », in MOLLIÉ, SIRINELLI et VALLOTTON, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques*, op. cit., p. 299.

49. VOIROL, « Retour sur l'industrie culturelle », op. cit., p. 142.

50. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 165.

Comme le rappelle O. Voirol alors que l'expérience esthétique devrait constituer, dans la tradition de la Bildung, le dernier « lieu d'expression et de révolte contre les processus insaisissables de déshumanisation ⁵¹ », transfigurer en quelque sorte la mutilation de la vie en une possibilité d'expérimentation de l'altérité, son industrialisation la conduit vers d'autres finalités. En se définissant « eux-mêmes comme une industrie ⁵² », les dirigeants de l'industrie culturelle ne laissent plus de place au doute pour les auteurs : ils épousent ainsi la même finalité que toute industrie : celle d'engranger non pas de la différence dans un monde rationnel mais des bénéfices. Cependant, il ne s'agit pas de faire peser ici une responsabilité sur une catégorie d'individus en particulier. La forme de vie capitaliste dans son acception adornienne n'épargne personne ; et pas plus « l'impuissance des travailleurs » que la réification de l'expérience esthétique au travers de son industrialisation « ne sert [] d'alibi aux dirigeants », mais tous deux constituent des « conséquences logiques de la société industrielle », en laquelle le Fatum antique s'est transformé dans les efforts accomplis pour lui échapper ⁵³ ». L'art est toujours appréhendé de manière dialectique et comme le rappelle Olivier Voirol :

« C'est cette articulation entre immanence et transcendance qui permettra, d'un côté, de critiquer, au nom de la pratique, la conception bourgeoise de la culture et de l'art comme sphère culturelle idéale coupée du monde pratique et, d'autre part, de critiquer au nom de la « promesse de bonheur » non réalisée toute réduction de la culture à la pratique et au monde « tel qu'il est ». C'est dans cette articulation dialectique que s'inscrit la critique des médias. ⁵⁴ »

La masse n'existe que comme création de l'industrie.

Ce processus démolit pour les philosophes francfortois toute possibilité de raisonner en terme de culture de masse. La masse est perçue non pas comme une entité d'où pourrait émerger une quelconque forme de résistance mais plutôt comme un factice qui permettrait de justifier les productions qui s'adressent à elle. Ainsi, le concept de société de masse « n'explique strictement rien ⁵⁵ » pour Adorno. Il réaffirmera d'ailleurs plus tardivement la nécessité de ne pas traiter d'une « culture de masse » mais bien de comprendre les phénomènes qu'il voit émerger comme une

51. VOIROL, « Retour sur l'industrie culturelle », op. cit., p. 143.

52. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 130.

53. Ibid., p. 52.

54. Olivier VOIROL, « La Théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », in : *Mouvements* n° 61 (2010), p. 23–32, p. 27.

55. Theodor W. ADORNO, *Société : intégration, désintégration*, Critique de la politique, Paris, France : Payot et Rivages, 2011, p. 184.

forme d'industrialisation de la production des biens culturels⁵⁶. Pour les auteurs, évoquer une « culture de masse » représente déjà une difficulté lexicale. Imbriquer ces deux termes pourrait sembler désigner l'émergence d'une forme de culture particulière, portée par les foules. Cet angle d'analyse est réfuté par Adorno et Horkheimer. Ainsi pour eux :

« Les distinctions emphatiques établies entre des films de catégories A et B, ou entre des histoires publiées dans des magazines de différents prix ne se fondent pas tant sur leur contenu même que sur la classification, l'organisation des consommateurs qu'ils permettent ainsi d'étiqueter. Il a été prévu quelque chose pour chacun afin que nul ne puisse échapper, les différences sont mises en relief et diffusées partout. Le fait d'offrir au public une hiérarchie de qualités n'a pour but qu'une quantification d'autant plus parfaite. Chacun doit se comporter pour ainsi dire spontanément, conformément à son niveau déterminé préalablement par des statistiques, et choisir les catégories de produits de masse fabriqués pour son type.⁵⁷ »

L'élaboration du concept d'industrie culturelle leur permet de rendre compte de ce phénomène d'industrialisation où le marché n'est plus le médiateur d'un art libre (autonome) mais où l'art, pensé comme un bien industriel, devient un outil au service de l'accroissement du capital. La création du néologisme d'industrie culturelle permet d'échapper aux apories du terme « culture de masse ». Comme le rappelle O. Voirol, il permet de penser ensemble deux notions *a priori* aussi antinomiques que l'industrie et la culture et témoigne déjà du geste critique qu'exécutent Adorno et Horkheimer. Loin de permettre de nouvelles formes d'expériences esthétiques, dans une culture de masse industrialisée « le consommateur devient l'alibi de l'industrie du divertissement⁵⁸ ».

Considérer la masse comme une création de l'industrie peut aujourd'hui permettre de penser de façon innovante les transformations dans la production des biens culturels. En effet, Internet permettrait de dépasser la notion de médias de masse perçus comme nivelant. En laissant la possibilité à chacun des individus composant la globalité de se confronter à la culture selon ses propres désirs Internet contrebalancerait donc une industrie qui, d'après Horkheimer et Adorno, mettrait sous contrôle « toute trace de spontanéité chez le public⁵⁹ ». L'Internet 2.0, comme le rappelle Dominique Cardon « se caractérise par l'importance de la participation des

56. Idem, « L'industrie culturelle », op. cit.

57. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 132.

58. Ibid., p. 167.

59. Ibid., p. 131.

utilisateurs à la production de contenus et par leur mise en relation⁶⁰ ». Ainsi, le développement de ces moyens techniques d'accès à la culture pourrait, parce qu'il positionne l'individu au cœur des processus de production, remettre en question l'industrie telle que définie ici. En prenant comme référent de comparaison non pas la notion de culture de masse mais celle d'industrie culturelle, ce n'est pas tant la *possibilité* pour les individus de choisir la musique qu'ils écoutent ou les livres qu'ils lisent dont il s'agit de faire état, mais plutôt ce que signifie cette possibilité sur la permanence ou la remise en cause d'une forme de vie particulière dont témoignerait justement pour les penseurs critiques l'émergence de l'industrie culturelle.

1.2.2.1 Repérer les symptômes de cette transformation et leur actualité.

Adorno et Horkheimer viennent appuyer leur critique sur les modalités de l'industrie culturelle. Le divertissement et les stéréotypes leur permettent de définir les conditions de fonctionnement de l'industrie culturelle sur les individualités.

En s'intéressant à la notion de divertissement Les notions de divertissement et d'amusement deviennent symptomatiques de ce système. Elles participent à l'intégration de l'individu à celui-ci et contribuent à étendre la rationalité du système capitaliste à des sphères dont elle était historiquement tenue à l'écart. Adorno, en associant Horkheimer à son analyse, réaffirmera d'ailleurs son opposition à l'analyse de la distraction que propose Benjamin en décrivant « le rire des spectateurs de cinéma [comme n'ayant] rien de bon ni de révolutionnaire⁶¹ ». Gage de la crédibilité de son analyse, Adorno affirme ainsi que « dans la société communiste » qui représente sans doute en 1936 toujours la société émancipée pour l'auteur, nul besoin de divertissement puisque les hommes « ne seront plus assez fatigués, ni assez abêtis pour avoir besoin de distraction⁶² ». Le divertissement est interprété comme « fuite devant la dernière volonté de résistance⁶³ ». Loin du « choc » théorisé par Benjamin, le pas pris par l'amusement sur le recueillement dans la confrontation à l'art témoignerait donc de la liquidation d'un des derniers principes de résistance qui pouvait perdurer pour l'individu.

Il ne s'agit pas alors de percevoir le divertissement en tant que tel – celui qui serait « pur » pour reprendre les termes des auteurs – comme aliénant mais celui – propre aux sociétés hébergeant une industrie culturelle – se faisant passer pour autre chose que ce qu'il est. Ce n'est pas la confrontation de l'individu à des éléments

60. Dominique CARDON, « Réseaux sociaux de l'Internet », in : *Communications* n° 88 (2011), p. 141–148, p. 141.

61. Lettre du 18 mars 1936 ADORNO et BENJAMIN, *Correspondance Adorno-Benjamin*, op. cit., p. 149.

62. Ibid., p. 149.

63. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 153.

divertissants qui est condamnée par les auteurs. Le divertissement s'il pouvait être l'expression d'un temps libre au cours duquel l'individu choisit ses activités témoignerait au contraire d'une main mise de ce dernier sur ce temps à sa disposition, d'une capacité à se l'approprier. Dans un contexte où l'industrie culturelle opère une confusion entre art et divertissement, ce dernier ne peut jamais se constituer de sorte à être saisi comme une opportunité de faire sens pour les individus.

La dépravation de l'art est combinée à une « intellectualisation du divertissement ⁶⁴ » qui contribuent tous deux à l'impossibilité pour les individus d'échapper aux stéréotypes, autrement dit de réaliser une véritable expérience esthétique ou de profiter pleinement de formes de divertissements *purs*. Ainsi Adorno et Horkheimer perçoivent le divertissement proposé par l'industrie culturelle comme fatal non seulement à la confrontation à l'art mais également au « divertissement, [à] l'abandon détendu à de multiples associations et [à] l'humour absurde ⁶⁵ ». Ainsi, l'amusement est « recherché par celui qui veut échapper au processus du travail automatisé pour être de nouveau en mesure de l'affronter. Mais l'automatisation a pris en même temps un tel pouvoir sur l'homme durant son temps libre et sur son bonheur [...], que cet homme ne peut plus appréhender autre chose que [...] la reproduction du processus du travail lui-même ⁶⁶ ». En d'autres termes, c'est parce que le plaisir participe toujours, dans le cas de l'industrie culturelle, de l'acceptation de l'allant de soi que le divertissement ne peut être divertissant et que « s'amuser signifie être d'accord ⁶⁷ ».

Le divertissement proposé par l'industrie culturelle participe de ce processus de réintégration en indifférenciant davantage encore temps de travail et temps de loisir.

Et à la diffusion de stéréotypes. Par la diffusion de stéréotypes vers le plus grand nombre, l'industrie culturelle contribue à la "justification" des manières d'être attendues des individus. Les productions culturelles viennent alors à nouveau soutenir le monde tel qu'il est. L'exemple des dessins animés développé au sein de l'ouvrage est peut-être l'un des plus parlants. S'ils sont imaginés comme des moments de divertissement ils *normalisent* en réalité la violence et la frustration. Ces farces d'antan contribuent pour les auteurs à inscrire « cette antique leçon selon laquelle dans la société, la vie n'est qu'une usure incessante, écrasement de toute résistance individuelle ⁶⁸ ». Si nouvelles formes de confrontation à ce qui se décrit comme de l'art il y a, ce « choc » est celui de l'investissement des corps mêmes par l'industrie. Donald Duck et les personnages de dessins animés reçoivent leur « ration de coups

64. Ibid., p. 152.

65. Ibid., p. 151.

66. Ibid., p. 145.

67. Ibid., p. 138.

68. Ibid., p. 147.

comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes⁶⁹ ». Pour Adorno et Horkheimer, la culture diffusée par l'industrie culturelle est alors conforme aux critères établis dans une société de la rationalité, elle contribue à l'acceptation de ces critères par le public. En étant uniquement des miroirs de la réalité mutilée, les biens culturels ne peuvent permettre aux individus d'imaginer autre chose que ce qui existe déjà. Ainsi « la particularité du moi est un produit breveté déterminé par la société, et que l'on fait passer pour naturel⁷⁰ ». L'idée de culture de masse ne peut faire sens dès lors qu'elle intègre les individualités. Elle devient outil du système, de la forme de vie.

1.2.2.2 Conceptualiser les effets de ces symptômes sur les individus.

Même si certaines productions peuvent sembler nouvelles, elles ne peuvent cependant déboucher que sur ce qu'ils nomment une « pseudo-individuation⁷¹ ». Elles « exhortent à la conformité⁷² ».

Ainsi, à l'ère de la reproductibilité technique des œuvres d'art, l'individu subit le même sort que les productions culturelles : l'aliénation, sans limites, aux lois du marché et, par là, la fétichisation de son essence. Ainsi si « jadis l'opposition de l'individu à la société était la substance même de celui-ci⁷³ », la réification de l'art à l'industrialisation annihile pour eux la dernière forme de résistance possible pour les individus. Le lien de causalité est ainsi clairement établi pour eux : « maintenant que l'art ne connaît plus de limites et que l'argent a perdu sa fonction médiatrice, il achève d'aliéner ceux qui s'en approchent et s'assimilent à lui : on aboutit à la réification totale. »⁷⁴

Si pour Adorno et Horkheimer, Benjamin surinvestit les potentiels des évolutions techniques, ils ne développent pas pour autant une approche technophobe. Ce n'est pas l'industrialisation en elle-même, en tant que principe technique, qu'ils critiquent mais les effets que celle-ci peut avoir. La position développée par Adorno à l'égard de livres de poche l'illustre. En s'appuyant sur cet exemple, il se refuse à adopter une position *tout à fait* réactionnaire qui consisterait à dénoncer en bloc la diffusion de la philosophie – perçue comme culture non industrialisée – vers un public plus large. L'industrialisation de la reproduction permet une baisse des coûts et contribue en ce sens à démocratiser l'accès aux œuvres. Mais toujours, il alerte sur la méconnaissance des effets que pourrait avoir cette diffusion. La position de Benjamin est perçue

69. Ibid., p. 147.

70. Ibid., p. 163.

71. Ibid., p. 163.

72. ADORNO, « L'industrie culturelle », op. cit., p. 17.

73. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 162-163.

74. Ibid., p. 16.

comme naïve dès lors qu'elle oublie pour Adorno de s'interroger sur les effets de cette nouvelle forme de diffusion. Ainsi pour Adorno, « ce qui est à moitié compris et dont on n'a fait qu'à moitié l'expérience n'est pas l'antichambre de la culture, mais son ennemi mortel⁷⁵ ». La diffusion et la possibilité d'accéder au bien ne garantissent pas pour Adorno l'interprétation qui en sera fait⁷⁶.

Élaborée par Adorno dans la décennie succédant à la rédaction de la *Dialectique*, c'est le concept de « demi-Culture » qui lui permet de poursuivre les travaux entamés à l'époque, il est le moyen de « pousser plus loin ses investigations », les intuitions développées de concert avec Horkheimer dans la *Dialectique*. L'élaboration de ce concept est également l'occasion pour l'auteur de revenir sur la nécessité de ne pas mystifier le rapport à la culture, à l'art sans pour autant se retenir de définir une avant-garde et un art autonome, nous y reviendrons. Il insiste alors sur la nécessité pour l'approche critique de se maintenir : « [à] rebours des coutumes de la demi-culture elle-même, cette théorie ne doit pas tenir l'idée de Culture pour sacrosainte⁷⁷ ». En effet, l'art est déjà mystifié lorsque dans la culture bourgeoise il est pensé comme salvateur. Il ne fait ainsi, ni dans *la Dialectique* ni dans ses écrits ultérieurs, de la culture bourgeoise un mythe mais dénonce la mythification que subit cette dernière. Adorno continue en soulignant : « Le sens qui est propre [aux biens culturels] ne peut être dissocié de la manière dont sont aménagées les choses humaines. Une culture qui fait abstraction de cela se pose elle-même et se rend absolue est déjà devenue demi-culture⁷⁸ ».

1.2.3 Comment actualiser le concept. Entre forces prédictives de l'analyse et la nécessité de penser ses limites.

Ce changement de focale proposé par Adorno et Horkheimer est d'autant plus intéressant que certaines des thématiques dans lesquelles ils voient se cristalliser les effets de l'industrie culturelle restent toujours au centre de débats qui tentent de comprendre les transformations induites par le numérique dans la production et la consommation de la culture. La résonance des écrits d'Adorno et Horkheimer avec les thèmes des théories contemporaines sur l'étude des médias ont éveillé l'attention que nous y portons aujourd'hui. Ainsi, si de telles ressemblances thématiques ne disent *a priori* rien en elles-mêmes, notons qu'elles ont tout de même encouragé cette réactualisation du concept d'industrie culturelle.

75. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 204.

76. La citation s'achevant sur ces mots : « des éléments de culture qui entrent dans la conscience sans être fondus dans sa continuité se transforment en poison maléfique ». *ibid.*, p. 204.

77. *Ibid.*, p. 184.

78. *Ibid.*, p. 185.

1.2.3.1 Résurgences des thématiques francfortoises dans les débats et analyses contemporains.

Technologisation du stéréotype à l'heure de la dématérialisation. Qu'ils inscrivent leurs travaux de manière plus ou moins marquée dans la tradition de la pensée développée par l'École de Francfort, les travaux récents de Christophe Magis d'une part et de Vincent Bullich de l'autre permettent de voir la force de l'analyse pensée par Adorno et Horkheimer sur le rôle du stéréotype dans l'industrie culturelle. La stéréotypie que repère déjà les théoriciens critiques serait d'autant plus performante qu'elle bénéficierait de progrès techniques. D'une industrie productrice de stéréotypes tout au long du 20^e siècle, le suivant serait celui d'une rationalisation du stéréotype. V. Bullich s'intéresse à l'automatisation des choix éditoriaux comme moyen de réduire l'incertitude appréhendée comme une caractéristique centrale de l'organisation des filières de l'industrie culturelle⁷⁹.

L'analyse qu'il fait de l'usage des algorithmes dans les choix éditoriaux peut faire écho à celle d'Adorno et Horkheimer. Ainsi, la possibilité de dématérialiser les contenus culturels – ici la musique – s'est accompagnée d'une rationalisation du contenu même de cette dernière. On voit se développer des nouvelles formes d'intermédiaires au sein de l'industrie musicale, des entreprises⁸⁰ dont l'objet est la conception d'algorithmes qui permettent la production de « tubes⁸¹ ». En compilant des bases de données composées de millions de chansons et des critères musicaux (tempo, spectre par exemple), l'algorithme est capable de définir le potentiel de succès d'une chanson. Si la volonté de diminuer l'incertitude semble historique et

79. L'incertitude est l'élément déterminant qui conduit certains théoriciens, dans la lignée de Bernard Miège, à ne pas considérer les productions culturelles comme pouvant être appréhendées uniquement sous le prisme d'une extension du capitalisme. Pour Miège « Une grave erreur serait de séparer les industries culturelles de l'ensemble de des autres branches industrielles et d'en faire un secteur à part, préservé en quelque sorte; mais il serait tout aussi grave de ne pas remarquer que la valorisation du capital s'y effectue en fonction de conditions spécifiques. » Voir par exemple Bernard MIÈGE, « Post-face à la seconde Édition de capitalisme et industries culturelles », in : *L'information-communication, objet de connaissance*, Bruxelles, Belgique : De Boeck, 2004 (1984), p. 77 ; . La notion d'incertitude est également mise en avant par Michel Menger, on pense particulièrement à : Pierre-Michel MENER, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Hautes études, Paris, France : Gallimard : le Seuil, 2009 ; Elle est également investi par les travaux d'économiste de la culture réfléchissant de ce fait à l'organisation des marchés et de celui-ci en particulier. L'imprévisibilité du marché de la culture est un critère crucial d'appréhension de ce marché. Françoise BENHAMOU, *L'Économie de la culture*, numérique, t. 7e Éd., Repères, La Découverte, 2011, URL : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BENHA_2011_01_0090 (visité le 28/12/2015).

80. L'auteur cite notamment l'entreprise « Hitlab DNA » qui a produit un logiciel permettant l'analyse du potentiel commercial des chansons. Pour ce faire l'algorithme analyse 84 variables en lien avec le contenu d'un air (notamment sa structure harmonique etc). Notons que ces variables sont évolutives en fonction des modes.

81. Ces travaux restent non publiés aujourd'hui, les éléments sur lesquels nous revenons ici ont fait l'objet d'une communication : Vincent BULLICH, *L'automatisation de la fonction éditoriale. Première phase d'étude*, Communication, Colloque International. Culture et Médias Numériques à l'ère de la diversité, Mulhouse, déc. 2014.

centrale dans la production des biens culturels, Bullich le souligne : la numérisation du stéréotype que constitue l'algorithme place ce mécanisme à une échelle jamais atteinte jusqu'alors.

Les travaux de recherche de Christophe Magis apportent un éclairage encore plus fort sur ce type de mécanismes en s'intéressant à l'usage que font les *music supervisor*⁸² des caractéristiques des différents genres musicaux pour leur mobilisation au sein de spots publicitaire. Magis souligne que « les caractères musicaux sur lesquels s'appuient les *music supervisor* sont rationalisés *in extenso* et ne laissent pas aux œuvres la possibilité de dépasser la réification qui les asservit : les différents caractères agissent en tant que *signaux* devant exprimer de manière immédiate la valeur « correspondante ». ⁸³ ». Il décrit ainsi des processus de catégorisation finement mis en œuvre qui permettent aux *music supervisor* de rationaliser les choix musicaux en fonction des sensations que le spot cherche à provoquer chez le téléspectateur. À nouveau, la stéréotypie décelée par Adorno et Horkheimer au sein de l'industrie culturelle semble avoir connue un perfectionnement rationnel grâce à la possibilité de la dématérialisation des contenus culturels.

La nécessité de la conformité à l'époque de la dématérialisation On a vu que la rationalisation à l'œuvre dans les processus de production ne semble pas avoir disparue du fait du changement dans les modalités de la production. Bien au contraire, elle semble être toujours plus d'actualité comme le montrent les recherches mentionnées ci-dessus. Tout se passerait alors comme si, au sein de l'industrie culturelle, il s'agissait de maximiser les chances pour les biens culturels d'engranger le maximum de profit. Si postuler d'une révolution au sein de l'industrie culturelle ne va pas de soi, elle connaît cependant une crise beaucoup plus factuelle suite à la numérisation des contenus : celle de la baisse historique de son chiffre d'affaire⁸⁴. Or, pour les théoriciens critiques « l'industrie culturelle consiste en répétition », et l'artiste s'il veut pouvoir vivre de son art doit pouvoir se plier à ces codes sous peine d'être « frappé d'impuissance économique ; [qui] trouvera son prolongement dans l'impuissance spirituelle du marginal. Exclu de l'industrie, ce dernier se laissera facilement convaincre de son insuffisance ⁸⁵ ». Malgré les différentes critiques qui ont pu être formulées à leur encontre, notamment du fait de leur pessimisme radical, ces analyses conservent une étonnante actualité. La crise de l'industrie rend cette rentabilité d'autant plus cruciale. En effet, si les œuvres de l'esprit sont des biens d'expériences à la rentabilité difficilement prévisible, le fait que leur format privilégié

82. Définition qu'en donne l'auteur dans sa contribution à Fabien GRANJON et Eric GEORGE, (sous la dir. de), *Critique, sciences sociales et communication*, Paris, France : Mare & Martin, 2014.

83. Ibid., p. 155.

84. sur laquelle nous reviendrons plus en détail au cours du chapitre suivant, voir p. 126

85. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 142.

de diffusion – le CD – soit en perte de vitesse rend ces industries fragiles et plus attentives aux moyens de générer de la valeur. Continuer à dégager des bénéfices malgré cette transformation du marché devient une nécessité, ce phénomène peut déboucher sur un respect encore plus accru des codes de création mis en avant par l'industrie culturelle et sur la nécessité d'autant plus accrue pour les créateurs de les respecter, phénomène qui pourrait alors être interprété comme un durcissement des lignes de l'industrie culturelle et non comme leur éclatement.

En somme si on ne peut évidemment nier les évolutions qu'a connu l'industrie culturelle depuis près d'un siècle, ni la globalité des analyses proposées à leur égard, l'apport d'Adorno et Horkheimer permet de questionner les fonctions des modalités qui semblent se transformer. Ainsi si les objets sur lesquels s'inscrit l'industrie culturelle ont changé notamment du fait de leur dématérialisation, si l'accès à différentes formes d'art pour les individus semble s'être accru au fil des décennies, revenir vers le concept d'industrie culturelle peut permettre de questionner le sens de ces transformations.

1.2.3.2 Actualisation de la Théorie Critique.

Les théories de l'École de Francfort et en particulier la notion d'industrie culturelle peuvent être considérées comme les réflexions qui initient les courants divers qui s'intéressent aujourd'hui à la production (et à la consommation des biens culturels). Que les auteurs se reconnaissent une forme d'héritage à l'égard d'Adorno ou qu'ils s'inscrivent en stricte opposition avec ces derniers, l'ensemble des travaux réalisés depuis la parution de l'excurs *Kulturindustrie* questionne l'utilisation contemporaine du concept tel que proposé par Adorno et Horkheimer.

Critiques du pessimisme.

Le sentiment que les théoriciens francfortois n'aient pas été en mesure d'évaluer les possibilités saisies par les individus au cours de processus de réception des œuvres semble faire l'unanimité au sein de la réception de leurs œuvres. Stuart Hall⁸⁶, notamment, remet ainsi le « récepteur » au cœur du processus de production industrielle des biens culturels. En proposant une sémiologie de la réception des biens, Hall rend donc crucial le moment de la réception, et plus encore le codage des biens culturels par les individus dont ce moment devient l'opportunité.

Hall, et plus généralement les penseurs inscrivant leurs travaux dans le courant de l'École de Birmingham, perçoivent ainsi la possibilité de dépasser une critique souvent établie à l'encontre de la pensée francfortoise celle d'une vision structurée globalisante, ne permettant aucune considération pour l'individu et ses capacités de

86. Voir notamment Stuart HALL, « Codage/décodage », in : *Réseaux* 68 (1994), p. 27-39.

résistance aux messages de l'industrie culturelle. Comme le rappellent Neveu et Mattelard, « la notion de décodage invite à prendre au sérieux le fait que les récepteurs ont des statuts sociaux, des cultures et que voir ou entendre un même programme n'implique pas d'en tirer un sens ou un souvenir similaires⁸⁷ ». Ainsi, et de manière plus générale encore, les *cultural studies* anglo-saxonnes, courant qu'initie l'École de Birmingham, se donnent comme objet de recherche les *subculture* comme lieux de résistances culturelles des communautés. Dépasant alors la dichotomie établie entre un art émancipant et une culture relevant du divertissement, ils proposent de comprendre le sens donné par les acteurs aux formes de culture desquelles ils participent.

Hoggart⁸⁸ postule de la capacité de résistance des individus à une culture qui serait pensée pour eux par l'industrie, comme proposent de le comprendre Adorno et Horkheimer. Ainsi, tout contact avec des biens issus d'une forme d'industrialisation ne participerait pas à des formes d'aliénation. Notons qui plus est avec Neveu et Mattelard que « le retour au plaisir ordinaire se faisait explicitement au nom de la nécessaire rupture avec la tradition lourde des théories négatives inspirées par l'École de Francfort et le courant structuraliste⁸⁹ ». L'une des critiques les plus virulentes à l'encontre du concept d'industrie culturelle est celle d'empêcher de penser toute forme de possibilité pour l'individu. Cette critique vise tout autant en réalité le pessimisme radical qui émane de la Dialectique de la Raison.

Comme le rappelle O. Voirol, la perspective des *cultural studies* réfute la perception francfortoise du potentiel nivelateur de la culture de masse. « Ainsi Richard Hoggart, Stuart Hall et leurs confrères allaient, sur ce point, à l'encontre de l'idée adornienne d'un effacement des appartenances de classes explicites dans la « société administrée envahie par la culture de masse⁹⁰ ». Ce n'est pas un hasard si elles sont introduites en France sous l'égide du courant bourdieusien, c'est par exemple Passeron qui préfacera la traduction de l'ouvrage de Richard Hoggart « La culture du pauvre ».

Dépasser ces « apories ». Malgré les critiques formulées à l'égard de leurs théories⁹¹ et leur propre pessimisme, Adorno et Horkheimer percevaient la possibilité d'un écart critique opéré par l'individu aux messages portés par l'industrie culturelle dans leur confrontation aux biens produits par cette dernière. En s'intéressant à la

87. Armand MATTELART et Érik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, France : La Découverte, 2003, p. 35.

88. Notamment en théorisant par exemple le concept de « consommation nonchalante »

89. MATTELART et NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, op. cit.

90. Olivier VOIROL, « Médiations et théorie critique », in : *Réseaux* 148-149.2 (2008), p. 47-78, p. 63.

91. Que Jeanneret résume sous la formule d'un « fantôme de l'ajustement » qui hanterait le chapitre sur la reproduction industrielle des biens culturels et empêcherait de voir les « jeu entre dispositif médiatique et pratique » ? JEANNERET, *Critique de la trivialité*, op. cit., p. 541.

télé-diffusion d'un mariage princier, Adorno laisse entrevoir la possibilité d'un recul vis-à-vis de l'industrie culturelle. Selon la grille de lecture développée dans *la Dialectique*, cet événement serait à comprendre comme répondant aux caractéristiques du divertissement. Ce serait le propre de l'industrie culturelle, comme le rappelle Adorno, de masquer les implications politiques de l'évènement sous les aspects du divertissement, les rendant alors inexistantes aux yeux des individus avec tout ce que cela implique en terme d'impossibilité de réappropriation pour eux. Comme il le rappelle, toute production de l'industrie culturelle contribue à réduire inexorablement « une nouveauté actuelle et éventuellement politique en bien de consommation⁹² ». Or, au regard des résultats de cette enquête, Adorno décèle une forme de réserve dans la réception qui est faite par les individus. Cette réserve est pour lui la possibilité d'existence d'« une chance d'émancipation qui contribuera finalement un jour à transformer le temps libre en liberté⁹³ ». Seulement, pour Adorno « l'affaire dont s'occupe l'industrie culturelle consiste à empêcher que les choses en viennent là, à ligoter la conscience et à l'obscurcir⁹⁴ ». Adorno s'intéresse ici à la *réception* qui est faite de la proposition de l'industrie culturelle – le mariage princier –, il en conclut une forme de *retenue* de la part des téléspectateurs. Il ne s'agit cependant pas pour l'auteur d'évoquer « un recul critique » de la part du public, l'industrie culturelle – dans son assertion adornienne – rendant cela impossible. Parce qu'elle sclérose même le temps libre, qu'elle impose à l'individu du divertissement se faisant passer pour de l'art, elle achève toute possibilité d'autonomie. En reproduisant les mêmes formes d'art constamment, elle empêche l'individu de jeter « un regard pénétrant sur le négatif du monde administré⁹⁵ ».

Il semble donc possible, malgré les critiques formulées par les générations suivantes de penseurs, de penser une place pour l'individu grâce à l'apport de la théorie de Francfort.

Appréhender la désirabilité des biens culturels. Cette interprétation mérite néanmoins de revenir sur la conception qu'Adorno a de l'art et plus largement sur la manière dont est envisagée la culture au sein de nos sociétés. On l'a vu rapidement auparavant, la Théorie critique ne saurait être pensée sans la notion de Bildung. Quand Adorno propose de la remettre en question – notamment en proposant la notion d'HalbBildung– ce geste adornien est à comprendre dans la théorie plus large de l'auteur. Ainsi ce n'est pas tant pour dénigrer les possibilités émancipatrices d'une confrontation à l'art qu'afin de sauver dans le négatif ce qui ne peut l'être que de

92. Theodor W. ADORNO, *Modèles critiques : interventions, répliques*, Critique de la politique, Paris, France : Payot, 2003, p. 214.

93. Ibid., p. 215.

94. Idem, *Société*, op. cit., p. 176.

95. Ibid., p. 176.

cette manière qu'il remet la notion en cause.

Cette volonté émerge notamment dans la distinction réalisée par les auteurs entre un art facile (qui correspondrait aux critères de l'industrie culturelle) et un art « sérieux », défini par la suite par Adorno comme « autonome » dans sa théorie esthétique. Pour les auteurs, qui pensent l'art de manière dialectique nous l'avons vu, on ne saurait opposer ces deux formes d'art, ni considérer l'art facile comme « une forme de décadence ».

Si cette approche de l'avant-garde est souvent considérée comme l'un des apports d'Adorno elle ne nous intéressera cependant pas ici. En effet, quand Adorno postule d'une autonomie de l'art il inscrit sa réflexion dans une approche esthétique. Ainsi, ni les conditions de productions, ni l'intentionnalité de l'artiste, ni les réceptions qui peuvent en être faites n'importent pour Adorno. L'œuvre, en tant qu'objet autonome, et l'analyse de celle-ci deviennent le biais par lequel il est possible pour le théoricien d'apporter un éclairage sur les formes d'individualité qui existent au sein d'une société donnée, l'œuvre elle-même devenant la porte d'entrée pour le penseur dans les formes de vie.

Revenir vers la conception de l'art autonome d'Adorno permet cependant de mettre en exergue une sorte de désirabilité⁹⁶ de la culture qui constitue une sorte d'arrière-plan à toutes les formes d'approches de la culture, indépendamment de leur ancrage théorique. Finalement, indifféremment du degré de résistance que les auteurs attribuent aux publics, indépendamment de leurs possibilités à ré-interpréter les œuvres qui leurs sont proposés par l'industrie, tous ont en commun de considérer la confrontation à la culture comme un temps, une pratique cruciale pour l'individu et sa formation. On peut le percevoir au sein de plusieurs approches ayant pour objet l'industrie de la culture.

C'est notamment le cas dans la théorie d'Edgar Morin. Sans entrer plus en avant dans l'analyse que propose l'auteur, soulignons que son approche de l'industrialisation du processus de création de l'œuvre n'échappe pas plus à l'idée d'une désirabilité de la culture. Ainsi, quand bien même Morin insiste sur la difficulté de poser « le problème en termes normatifs⁹⁷ » et rejette l'idée d'une « culture cultivée » comme *bonne* culture, il revient cependant vers l'idée du « pouvoir culturel⁹⁸ » qui atteste à nouveau de l'accréditation d'une forme de désirabilité aux choses de la culture. Morin, dans son travail sur l'industrie culturelle, tend à démontrer comment la pro-

96. Nous empruntons ce terme à Hervé Glevarec. Son intervention au cours du colloque international « Culture et médias numériques à l'ère de la diversité » (UHA, 3-5 décembre 2014) ainsi que le débat avec la salle qui en suivit permit à cette pensée d'aboutir.

97. Edgar MORIN, *L'esprit du temps*, Paris, France : Le Livre de poche, 1975 (1962), p. 25.

98. Ibid., p. 30.

duction industrielle la plus industrialisée qui soit ne peut se passer d'« originalité », ni même de « liberté ». Ce rapport contradictoire entre volonté de standardisation et nécessité de « l'invention⁹⁹ » auquel n'échappe pas l'industrie de la culture pour Morin la limite de fait. C'est dans ce rapport que pour lui « la production n'arrive pas à étouffer la création, que la bureaucratie est obligée de chercher l'invention, que le standard s'arrête pour être parachevé par l'originalité¹⁰⁰ ». À nouveau, on le voit, penser l'industrialisation des biens culturels ne peut être réalisé sans ré-affirmer le caractère tout à fait particulier de la confrontation à l'art dans le processus d'individuation et, chez Morin, les mécanismes qui permettent sa sauvegarde.

De même, dans le courant qui s'initie autour de l'ouvrage « capitalisme et industries culturelles », les productions culturelles sont considérées comme des biens d'expérience qui ne pourraient de ce fait être totalement assimilés aux autres biens qui s'échangent. Il s'agit notamment de penser les biens culturels comme des biens fondamentalement incertains¹⁰¹ qui ne pourraient dès lors être totalement intégrés au capitalisme. Cette perception renvoie à nouveau la culture au-delà du cercle des possibilités de l'industrialisation, il y a à nouveau quelque chose d'une croyance en une spécificité des biens culturels qui, si elle s'appuie sur une analyse économique de la structure de ce marché, ne renvoie pas moins à une forme d'art qui permettrait des expériences particulières à l'individu, constitutives de son essence.

Les travaux de Richard Hoggart, l'un des fondateurs des *cultural studies*, contribuent également de cette idée de désirabilité. Ces recherches portent notamment sur, pour le dire rapidement, la culture populaire et en cela nous l'avons vu proposent de remettre les stratégies d'interprétations des individus au cœur de la compréhension de la culture de masse. Si ces interprétations s'écartent radicalement d'une culture de masse comprise comme une création de l'industrie culturelle, on retrouve chez Hoggart une distinction qui n'est pas sans rappeler celle formulée par Adorno et Horkheimer. Ainsi, il oppose dans ses analyses une culture populaire d'une culture du *pub* qui sans impliquer les mêmes conclusions radicales quant aux possibilités d'individualisation au travers de la culture que celles formulées par Adorno et Horkheimer, « distingue la vraie culture populaire de la fausse culture populiste¹⁰² ». Si pour Hoggart les productions émanant de l'industrie culturelle, des mass media dirait-il, peuvent bien faire l'objet d'une réinterprétation de la part des individus, son « approche critique » et sa perception des jeunes baignant dans la culture *pub* comme régressif¹⁰³ tend bien à symboliser le potentiel émancipateur que l'auteur

99. Ibid., p. 28.

100. Ibid., p. 28.

101. MIÈGE, « Post-face à la seconde Édition de capitalisme et industries culturelles », op. cit.

102. FERRAND, « Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des subcultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », op. cit., p. 39.

103. Ibid., p. 38.

attribue à la culture et qui serait remis en question dans le cas de ces jeunes pour lesquels il n'y aurait ni « résistance ni d'interprétation des produits fournis par la culture de masse, ce qui amènent Hoggart à les considérer comme les « paumés de notre ordre social¹⁰⁴ ».

La mise en perspective de ces différentes théories au prisme d'une culture désirable n'a pas pour objet de remettre en question leur portée. Il s'agit simplement de ré-affirmer que quel que soit l'ancrage théorique dans lesquelles elles s'inscrivent, quel que soit le degré d'agentivité qu'elles accordent aux individus, elles semblent toutes trouver un point d'entente dans la perception d'une culture qui serait –idéalement ou dans la pratique – à même d'être une "activité" qui permette à l'homme de se constituer en tant qu'individu ce qui en fait, sans doute, un objet d'autant plus intéressant à investir. Cet horizon normatif ne peut être ignoré. Il ne s'agira ici pas en somme de penser une esthétique des biens culturels émancipants, ni de questionner ce postulat normatif mais de le prendre en compte, pour comprendre les nouvelles manières de produire et de consommer de la culture qui émergent simultanément à la dématérialisation des biens.

Contentons-nous de postuler que la culture, quand elle désigne la confrontation des individus à des biens artistiques, n'échappe jamais à la définition de son intérêt, qu'elle ne peut jamais en économie, en sociologie, ou en SIC être considérée tout à fait comme un bien qui, dépendant d'un marché, s'y comporte de la même manière qu'un autre.

Un exemple frappant émane du terrain investi au cours de cette recherche. L'une des porteuses de projet rencontrée dans le cadre de ce travail publie régulièrement des vidéos capsules sur YouTube. En janvier 2015, elle réalisa une vidéo ayant pour thème ses bonnes résolutions où elle fait part aux internautes de sa volonté de *rencontrer* dix nouveaux objets culturels chaque mois. Ce mot n'est pas choisi au hasard et elle laisse apparaître malgré le montage de sa vidéo, le cheminement par lequel elle arrive à trouver un verbe qui puisse définir correctement son rapport à la culture. Il est frappant pour expliciter cette idée de désirabilité culturelle. Si de retranscrire son propos lui fait quelque peu perdre de son vibrant, le voici :

« En 2015, chaque mois euh...je ne sais pas quel verbe utiliser quand je dis consommer ça en dérange certains mais...j'aimerais me confronter, confronter ça fait un peu conflictuel, en 2015...chaque mois, j'aimerais rencontrer 10 objets culturels. »

Cet exemple anecdotique permet d'illustrer le fait que si la culture n'est pas tout à fait quelque chose que l'on peut consommer, elle ne peut pas non plus être pensée

104. Ibid., p. 38.

en terme de conflit, de rugosité ; la culture se rencontre pour cette jeune femme, et elle continue :

« *Je ne sais pas mais la culture reste la stimulation primordiale, il me semble, qui t'aide à vivre.* »¹⁰⁵

Admettre cette désirabilité de la culture comme une forme d'outil contribuant à la formation d'un horizon normatif, c'est-à-dire comme un sens semblant faire consensus tant chez les acteurs que chez les intellectuels s'étant saisis de la question, permet surtout de questionner ces conditions de réalisations à l'aune de transformations radicales de la manière dont la culture est produite et consommée plutôt que de s'interroger sur la performativité de cette désirabilité. En somme, il ne s'agit pas ici d'entreprendre un questionnement sur les formes de culture mais d'essayer de comprendre ce que le financement participatif peut nous permettre d'en comprendre. Cela le permet d'autant plus qu'il semblerait a priori que les plateformes de crowdfunding, au même titre que l'univers du libre, s'appuient autant que l'industrie culturelle et que les recherches à son propos sur cette représentation. En d'autres termes il ne s'agit pas ici, comme ce fût l'objet de la théorie esthétique adornienne, de définir des critères qui permettraient à l'art d'être émancipant, mais de nous intéresser aux discours des individus et à la perception de cette croyance pour eux. Il s'agira également de comprendre ce qu'une nouvelle transformation au sein de la production des biens culturels peut nous en dire. En somme, qu'ont à nous dire les individus qui font le choix de se saisir de ces nouveaux modes de production de la culture et que peuvent-ils nous dire sur les potentiels de la culture à l'heure du numérique ?

Geste critique Ce que l'on propose de retenir chez Adorno et Horkheimer c'est donc le *geste* critique que représente l'élaboration de la notion d'industrie culturelle. Avant tout, il permet de se dégager d'une approche qui se cantonnerait à une attention portée sur les évolutions techniques. Il s'agira de proposer la compréhension des transformations techniques au travers une approche plus générale, celle de la compréhension des formes de vie. En d'autres termes, si les modalités de fonctionnement de l'industrie culturelle ont bien évidemment été transformées au fil des décennies, la persistance de thématiques similaires ne pourrait-elle être envisagée comme le symptôme d'une stabilité déconcertante de cette forme de vie dont elle témoignerait ? Ces nouvelles transformations des modes de production au sein de la culture peuvent-elles être comprises comme le symbole d'une évolution des formes de vie décrites par Adorno et Horkheimer ? Sont-elles le reflet de la fonction prise

105. Extrait de la vidéo SOLANGE TE PARLE, *MA RÉOLUTION : BOUFFER LA CULTURE* / *solangeteparle*, chaîne YouTube de l'artiste, jan. 2015, URL : https://www.youtube.com/watch?v=sNd2K5-VR-c&feature=youtube_gdata_player (visité le 25/01/2015).

par la culture dans l'économie actuelle ? Poser la question en ces termes permet de conserver le geste critique proposé par Adorno et Horkheimer.

Conserver le concept d'industrie culturelle comme référent tout au long de ce travail de recherche permet également de le situer dans une volonté de comprendre l'agencement entre individualité et organisation, nous y reviendrons. En ce sens nous préférons la notion d'industrie culturelle plutôt que son homologue au pluriel. Les "héritiers critiques" d'Adorno et Horkheimer insistent sur l'aporie que constitue un éloignement drastique des analyses proposée par les francfortois. Celle-ci est symbolisée par une différence terminologique. Ainsi Bouquillion et Matthews comprennent le passage de la notion d'« industries culturelles » à la notion d'industries créatives comme « l'évacuation quasi totale de la posture critique qui caractérise tant les auteurs de l'École de Francfort que les chercheurs ayant développé, à partir de la fin des années 1970, les théories contemporaines des industries culturelles¹⁰⁶ ».

Si cette analyse ne saurait être remise en cause, il nous semble nécessaire d'effectuer un pas de plus vers Adorno et Horkheimer en revenant au terme original proposés par les auteurs qui serait celui d'« industrie culturelle », traduction littérale du « *Kulturindustrie* » de la *Dialectique* dans sa langue d'origine. La pluralisation du concept nous semble déjà évacuer une part de la force critique contenue dans le concept lui-même, notamment dans la mesure où Adorno et Horkheimer pensent l'industrie culturelle comme forme d'organisation, unilatérale et structurante¹⁰⁷. Comme le rappelle Axel Honneth

« L'analyse du capitalisme [proposée par Adorno] constitue non pas une théorie explicative, mais l'herméneutique d'une forme de vie aberrante ; ce qui dans ce contexte peut malgré tout ressembler à des éléments d'explication, comme la théorie psychanalytique ou la thèse de l'industrie culturelle, a pour seul et unique fonction d'éclairer sur le mode hypothétique l'apparition de ces schémas d'action et de conscience que l'analyse vise essentiellement à appréhender avec exactitude¹⁰⁸. »

Loin de vouloir dénigrer les perspectives que la mise au pluriel du concept permet d'entrevoir, l'obstination tout au long de ce travail à rester fidèle au singulier de la formule ne saurait être compris comme une volonté de dénigrer les perspectives que la mise au pluriel du concept a pu offrir. Il s'agit surtout de conserver l'approche critique qui accompagne l'élaboration du concept.

106. Philippe BOUQUILLION et Jacob Thomas MATTHEWS, *Le Web collaboratif : mutations des industries de la culture et de la communication*, Grenoble, France : Presses universitaires de Grenoble, 2010, p. 14.

107. Sur le rapport que l'on peut établir entre organisation et industrie culturelle, voir par exemple l'apport d'Adorno in ADORNO, *Société*, op. cit., p. 176.

108. HONNETH, *Ce que social veut dire II*. Op. cit., p. 37.

1.3 Penser l'autonomie après la Dialectique de la Raison.

1.3.1 Avec Adorno et Horkheimer.

1.3.1.1 De la possibilité de penser l'individu à l'aide de la Théorie critique

Si les théoriciens critiques renoncent comme nous l'avons vu à la possibilité d'une révolution qui constituerait le point de basculement vers une société émancipée, ils ne renoncent cependant pas à prêter un « intérêt pour l'émancipation » aux individus. En effet, la conceptualisation de la Dialectique de la Raison ne fait pas disparaître cet intérêt. Horkheimer n'aura de cesse de le rappeler : il constitue tout l'objet d'une Théorie critique. Sa nécessité se trouve déjà symbolisée dans la célèbre maxime qui permet à Horkheimer de résumer la position de l'École de Francfort : « être pessimiste théorique et optimiste pratique¹⁰⁹ ».

La posture que propose Horkheimer ici nous intéresse tout particulièrement puisqu'elle permet de penser les éléments de *résistance*¹¹⁰ au monde tel qu'il va sans définir les caractéristiques d'un horizon qui serait à atteindre et qui déboucherait sur une société émancipée. Comme le rappelle E. George lorsqu'il résume la posture de la Théorie critique, l'accent doit être mis « sur la persistance d'inégalités structurelles mais aussi sur les possibilités de remise en cause de celles-ci, sur le changement social tout en accordant une place aux éléments de contexte qui rendent ce changement difficile¹¹¹ ». En revenant sur le programme de la Théorie critique, Horkheimer réitéra sa volonté, déjà présente dans sa *Théorie traditionnelle, Théorie critique* de préserver la notion d'émancipation quand bien même il est nécessaire de renoncer au principe révolutionnaire. Le projet même de la Théorie critique ne pourrait être pensé sans un intérêt à l'émancipation, il est inhérent au programme que propose Horkheimer. Si la possibilité d'un « grand soir » semble improbable, si la révolution n'est plus une option envisageable il ne s'agit pas de proposer une autre forme d'anticipation d'une société émancipée mais de « conserver ce que l'on peut estimer de positif, [...] [de] préserver dans ce qui est nécessaire et que nous ne pouvons empê-

109. HORKHEIMER, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, op. cit. ; idem, *Théorie critique*, op. cit.

110. Cela est surtout vrai pour la perspective que développe Horkheimer. La résistance est beaucoup plus fugace chez Adorno comme le rappelle O. Voirol : Pierre-François NOPPEN, Gérard RAULET et Iain MACDONALD, (sous la dir. de), *Les normes et le possible : héritage et perspectives de l'École de Francfort*, Paris, France : Ed. de la maison des sciences de l'homme, 2013, p. 27.

111. Eric GEORGE, « Éléments d'une épistémologie critique en communication. Au carrefour et au-delà de l'École de Francfort, des Cultural Studies et de l'économie politique de la communication », in : *Critique, sciences sociales et communication*, sous la dir. de Fabien GRANJON et Eric GEORGE, Paris, France : Mare & Martin, 2014, p. 105.

cher, ce que nous ne voulons pas perdre : à savoir l'autonomie des individus¹¹² ». Katia Genel et Julia Christ reviennent sur ce point en introduisant le recueil rassemblant les échanges préparatoires à la « Dialectique de la Raison » entre les deux auteurs. Pour elles justement, « l'objectif des discussions [...] [entamées dans la « Dialectique de la Raison »] semble avoir été de trouver une position philosophique possible dans une situation qui semble acter la mort du sujet révolutionnaire, voire même du sujet tout court¹¹³ ». On le sait, il semblerait qu'une partie jamais achevée de la Dialectique aurait du porter sur ce type de possibilités à l'heure de l'aliénation totale. Cette fermeture du « possible révolutionnaire¹¹⁴ » leur sera parfois reprochée. Pour Vandenberghe cette position symbolise le refus d'Adorno et Horkheimer « de considérer la double dialectique des classes sociales et de voir qu'une classe dominée est toujours aussi une classe contestataire, qu'une conduite réactionnaire est toujours aussi et nécessairement liée à une conduite progressiste.¹¹⁵ ». Cependant, il semble bel et bien que la fermeture du possible révolutionnaire ne condamne pas la possibilité de penser l'individu autrement que tout à fait plongé dans une forme d'aliénation indépassable.

1.3.1.2 Adorno et l'attention au quotidien.

Le privé et l'organisation. Adorno formulera une distinction entre organisation et individus qui permet de penser les contours d'une autonomie au sein de sa pensée. En effet, quand bien même la forme de vie capitaliste brouille la frontière entre vie privée et vie publique¹¹⁶, on ne peut pour Adorno penser ces deux « espaces » comme intrinsèquement étanches l'un à l'autre. Cependant il voit dans le privé – « là où la conscience se forme¹¹⁷ » – le lieu où s'ancre la constitution de l'individu.

Si l'organisation « en tant que telle n'est ni mauvaise ni bonne ; elle peut être les deux, et son droit et son essence dépendent de ce au service de quoi elle est¹¹⁸ », c'est la fonction qu'elle remplit au sein d'une totalité qui la dote de caractéristiques *aliénants*. Honneth revient sur l'importance de comprendre l'organisation telle que définie chez Adorno comme le produit d'une forme de vie particulière. Ainsi c'est « seulement dans une époque sociale où, comme il le dit en accord presque litté-

112. HORKHEIMER, *Théorie critique*, op. cit., p. 331.

113. Max HORKHEIMER et Theodor W. ADORNO, *Le laboratoire de la Dialectique de la raison : discussions, notes et fragments inédits*, trad. par Julia CHRIST et Katia GENEL, Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 8.

114. Katia GENEL, « L'autorité des faits : Horkheimer face à la fermeture des possibles », in : *Tracés* 24 (2013), p. 107–119, p. 107.

115. Frédéric VANDENBERGHE, *Une histoire critique de la sociologie allemande*, t. 2, Paris, France : la Découverte, 1998, p.9.

116. C'est d'ailleurs ce que rappelle Rahel Jaeggi dans son article qu'elle consacre aux *Minima Moralia* JAEGGI, « Une critique des formes de vie est-elle possible ? », op. cit., p. 137.

117. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 176.

118. Ibid., p. 165.

ral avec Hegel, le « potentiel » d'autonomie individuelle est devenu « visible » pour tous que l'expansion des organisations bureaucratiques doit s'accompagner d'un sentiment croissant d'impuissance¹¹⁹ ». Ainsi, ce n'est pas que l'organisation se fasse l'agent de la rationalité ou le concept même de bureaucratie qui sont abordés comme intrinsèquement problématiques pour Adorno mais la viciation de la rationalité qui serait en cause. À nouveau l'approche proposée ici par l'auteur est à comprendre au sein de la théorie plus large conceptualisée autour de la notion de Raison.

Ainsi, si la Théorie critique voit dans l'expansion de la rationalité en finalité l'origine d'une aliénation totale de l'homme, pour Adorno, dans ce contexte précis c'est bien l'organisation qui s'en fait le porteur. Encore plus, la constitution de l'individu est entièrement cloisonnée du fait de l'incorporation de l'homme en tant qu'outil dans cette dernière.

On comprend alors pourquoi l'aliénation est totale dans la perspective adornienne, les individus ne peuvent prétendre à l'autonomie au sein de l'organisation mais simultanément ils ne « peuvent pas ne pas s'orienter en fonction d'elle¹²⁰ ». Ce geste n'est pas uniquement le coup d'épée fatal porté à la notion d'individu dès lors que pour Adorno « l'individu singulier impuissant demeure malgré tout maître de lui-même à travers la conscience de sa propre impuissance¹²¹ ». Si la forme de vie capitaliste, qui s'exprime notamment au sein d'organisations, constitue l'horizon dans lequel évolue l'individu, il n'est suffisant pour Adorno de s'intéresser à elle en tant qu'objet, de manière systémique. Une attention qui se limiterait à l'analyse de l'organisation permet encore moins de saisir les prémices de changements – minimes mais que l'on peut tout de même spéculer – des transformations d'un monde inhospitalier pour les individus. La remise en question du monde, la perception d'une altérité ne peut survenir qu'en des lieux « laissés en friche par l'organisation¹²² ». De ce fait, le seul lieu d'appropriation du monde, d'une constitution d'un individu en tant que tel réside au sein de la sphère privée. En d'autres termes, ce qu'Adorno nomme un « ordre raisonnable de la sphère publique¹²³ » ne peut être entraperçu qu'à partir d'espaces de vies qui devraient être laissés vierges de toute forme d'organisation. Et quand bien même Adorno, dans un exercice constant de dialectique, perçoit également le privé comme privatif¹²⁴, c'est dans ces coins de la vie qu'il de-

119. HONNETH, *Ce que social veut dire II*. Op. cit., p. 50.

120. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 167.

121. Ibid., p. 172.

122. Ibid., p. 176.

123. Ibid., p. 176.

124. c'est-à-dire que la réclusion sur le privé au nom d'une persistance de l'individualité contre toutes formes externes à lui, et de ses possibilités d'action attesterait également d'une forme d'idéologie. Voir par exemple « Discours sur la poésie lyrique et la société » où Adorno souligne « Ce qui rend alors des idéaux comme ceux de bien-être ou d'intimité si suspects, c'est cette fixation sur le petit espace borné de ce que chacun possède, obéissant à son tour à une contrainte. » Theodor W. ADORNO, *Notes sur la littérature*, Champs, Paris, France : Flammarion, 1984, p. 58.

vient pertinent pour Adorno de tenter d'approcher l'organisation, et si le tout est le non-vrai alors le non-vrai détient toujours aussi en lui une forme de vérité, une part de la totalité¹²⁵. À nouveau, il ne faut pas voir en cela une idéologisation du privée pour Adorno, il n'est pas *en soi* porteur d'émancipation. Il ne le devient que par contraste pourrait-on dire. Alors, comme le souligne R. Jaeggi, le quotidien « peut devenir un cas particulier représentant l'universel d'une forme de vie qui se reflète et se manifeste en lui¹²⁶ ».

Une fois de plus, l'industrie culturelle comme la pense Adorno permet d'explicitier cette dualité. En effet comme le rappelle l'auteur l'un des objets de l'industrie culturelle est « de ligoter la conscience¹²⁷ » notamment car elle se fait le porteur de l'organisation jusqu'au plus près de l'individu. Adorno entrevoit tout de même la possibilité d'une forme de recul critique de la part des individus dans cette sphère privée au sein des pratiques (de la réception diraient certains) de l'individu et de l'interprétation qu'il fait des productions qui lui sont présentées. Il le fait notamment dans l'exemple exposé dans Temps Libre que nous évoquions précédemment¹²⁸.

De cet état des lieux pessimiste Adorno entrevoit la nécessité de porter son attention sur le petit pour saisir les effets de cette forme de vie au plus près. En d'autres termes de chercher à comprendre l'articulation d'une forme de vie particulière à l'existence même des individus, à leur quotidienneté.

Utiliser aujourd'hui en sociologie la micrologie proposée par Adorno ?

L'infime, au plus près de l'individu. L'examen des lieux de vie "privée" auquel se prête Adorno notamment au sein de son ouvrage *Minima Moralia* permet de comprendre cela. On peut comprendre cet ouvrage comme un examen minutieux de lieux où l'organisation est tout entière alors qu'elle ne devrait précisément pas y prédominer. Cette perception renvoie à l'idée de forme de vie développée par Adorno, où l'organisation porteuse de cette forme de vie, en est l'une des incarnations matérielles que soulignait R. Jaeggi¹²⁹. Même là où elle n'est pas censée avoir de prises, l'organisation et son penchant pour l'agir rationnel est en réalité dotée de forces et contribue à aménager le monde au sein duquel l'individu évolue. À travers cette démarche d'attention au petit c'est l'agencement de cet agir au sein des pratiques les plus infimes et intimes qu'Adorno cherche à percevoir. Sa micrologie nécessite pour

125. Estelle FERRARESE, « Le regard micrologique. L'héritage de la réflexion de la Théorie Critique sur la souffrance », in : *Revue internationale de psychosociologie* Vol. VIII.19 (2002), p. 77-86, p. 79.

126. JAEGGI, « Une critique des formes de vie est-elle possible ? », op. cit., p. 138.

127. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 176.

128. Rappelons ici que ce texte d'Adorno est déjà repéré et analysé comme tel par Axel Honneth et Olivier Voirol. Voir : HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 318 ; et VOIROL, « Retour sur l'industrie culturelle », op. cit., p. 151.

129. JAEGGI, « Towards an Immanent Critique of Forms of Life », op. cit.

Adorno de postuler de la teneur de vérité de ces pratiques, de leur rôle de *miroir du monde* pourrait-on dire. Elles deviendraient ainsi le symptôme qui à la fois témoigne et permet de comprendre une réalité sociale indépassable.

C'est bien là le propos des *Minima Moralia*. Comme le rappelle par exemple Alex Demirovic, Adorno a « toujours refusé d'imaginer un avenir au nom duquel on pourrait prescrire aux contemporains comment il faut agir ¹³⁰ ». Si cet avenir ne doit être imaginé par le chercheur, il peut toutefois analyser la contemporanéité comme l'anti-miroir d'une vie bonne, la non-réalité absolue.

Finalement c'est dans cette attention au particulier, au petit, à l'infime qu'on peut entrapercevoir les effets de l'organisation qui d'après Adorno s'en occupe. Si cette forme de vie au sein de laquelle les individus évoluent est indépassable, elle n'est cependant pas invisible. En effet chez Adorno, cette forme de vie ne laisse personne indemne ni tout à fait dupe de son sort. Comme le rappelle Durand-Gasselín ¹³¹, les travaux d'Adorno dans ses *Minima Moralia* notamment rapprochent psychiatrie et sciences humaines dans la mesure où la souffrance physique ou psychique devient le biais par lequel les individus accèdent à la forme de vie dans laquelle ils évoluent, la ressentent. La pathologie de l'individu devient expression d'une contamination croissante de la forme de vie capitaliste. Ainsi, comme le rappelle M. Abensour en post-façant les *Minima Moralia*, « l'oubli du petit se dirait comme un oubli de l'individu ; l'attention prêtée à l'individu se déploierait dans la mise en œuvre d'une micrologie ¹³² ». De la manière dont une porte se ferme, dont les cadeaux s'échangent, dont les individus abordent la sexualité, Adorno fait autant de symptômes de cette réalité immuable. Malgré la radicalité de la perspective adornienne, ce type d'élaboration théorique laisse tout de même entrevoir si ce n'est la possibilité d'une réflexivité menée par l'individu lui-même, une forme de « réaction » que l'on pourrait qualifier d'épidermique de l'individu à cette forme de vie qui lui est imposée. Et malgré le caractère totalisant de l'analyse d'Adorno, cette démarche micrologique permet tout de même de prêter une attention aux résistances, même infimes dont témoignent les individus. Comme le rappelle Gilles Moutot, Adorno justifiait sa démarche d'intervention « à propos d'objets spécifiques (...) en admettant que les "réformes", mêmes modestes, voire "besogneuses", les changements même "infimes", sont peut-être plus justifiés qu'il ne paraît ¹³³ ». En somme, chez Adorno et malgré sa perception d'une aliénation qui serait totale, l'expérience des formes de vie dans lesquelles les indivi-

130. Alex DEMIROVIC, « Liberté et humanité », in : *Variations* Automne (2005), p. 7–16, p. 7.

131. « une sorte de fusion, la psychanalyse et la sociologie critique, comme si le règne de la marchandise et sa puissance de théâtralité provoquaient cette fragilité et cette viscosité identificatoire de moi, prête pour les identifications régressives du conservatisme et du fascisme, ou celles, pleines d'un bonheur synthétique, de l'industrie culturelle. » DURAND-GASSELIN, *L'École de Francfort*, op. cit., p. 160.

132. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p. 351.

133. Gilles MOUTOT, *Essai sur Adorno*, Paris, France : Payot, 2010, p. 224.

du sont saisis ne peut jamais être tout à fait neutre, et son expression sur les corps n'échappe jamais tout à fait à ces sujets. Cependant, Adorno ne pense l'individu comme capable de résistance, on est dès lors face à une agentivité minimale.

De l'objet au discours : éléments d'actualisation de la perspective adornienne. L'une des difficultés majeures à mobiliser une perspective adornienne pour comprendre le rapport à la culture que les individus peuvent tisser à l'aune des modifications au sein de la production réside sans doute dans le fait que ce dernier n'accorde d'une place ténue à l'agentivité, de l'autre qu'il porte très peu de crédit à l'empirie¹³⁴. La micrologie qu'Adorno développe notamment dans les *minima moralia* consiste en une *méthodologie* particulière qui lui permet une attention à la vie quotidienne (et *a fortiori* aux effets de cette forme de vie particulière sur elle) sans pour autant doter l'individu de rôles actifs en son sein. En d'autres termes cette posture inspirée de W. Benjamin permet une critique immanente, mettant en avant au cœur même des œuvres « leur contenu de vérité comme cristallisation d'une totalité socio-historique¹³⁵ ». Une continuité s'établit sur ce point entre les différents travaux de l'auteur, qu'il s'agisse de la musique ou de la quotidienneté, Adorno porte son attention sur les objets eux-mêmes. Dans cette manière d'appréhender le social réside peut-être la plus grande difficulté d'une mobilisation des théories de l'auteur au sein d'un travail sociologique actuel. Revenir sur la proposition *méthodologique* d'Adorno en arguant que l'œuvre n'est pas l'objet de ce travail de thèse ne permet pas d'échapper aux barrières posées par l'auteur, dès lors qu'il est évident qu'il s'agit justement pour lui de proposer une analyse d'une société au travers la dissection des œuvres et de la quotidienneté. L'attention aux biens culturels pour eux-mêmes constitue d'ailleurs d'après Heinich l'une des questions centrales de la sociologie de l'art¹³⁶. Ainsi, pour résumer de manière très schématique la perspective adornienne, l'individu – pris dans cette forme de vie et la subissant – n'accéderait à cette réalité que par le biais de la souffrance. Seul ce sentiment témoignerait de la conscience d'un état de fait pour Adorno. Le seul recours qu'il laisse aux individus serait celui de *ressentir* de la souffrance¹³⁷. Si l'individu n'est pas imperméable à

134. L'usage des statistiques lui apparaissait alors comme uniquement « juste, en ce qu'elle correspond à une société fautive » comme le rappelle A. Neumann : « Alexander NEUMANN, *Après Habermas : la théorie critique n'a pas dit son dernier mot*, Paris, France : Éditions Delga, 2015, p. 65 ; J-M Menger reviendra sur la posture d'Adorno à ce sujet en la décrivant comme « défiance radicale d'Adorno à l'égard du travail empirique d'investigation. » Pierre-Michel MENER, « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », in : *L'Année sociologique* 60.2 (2010), p. 331–360, p. 335.

135. VOIROL, « Médiations et théorie critique », op. cit., p. 63.

136. Qui évoque qui plus est l'idée d'une « injonction à la forme des œuvres » Nathalie HEINICH, *La sociologie de l'art*, Paris, France : la Découverte, 2005, p. 80.

137. Pour la place centrale de cette catégorie dans le regard micrologique adornien voir : FERRARESE, « Le regard micrologique. L'héritage de la réflexion de la Théorie Critique sur la souffrance », op. cit.

la forme que prend la vie au sein d'une société capitaliste il n'est pas pour autant, dans la perspective de l'auteur, capable d'engager des processus de résistance, de lutte qui relève pourtant de la tradition au sein de l'École. Suivre ici strictement Adorno consisterait dès lors à s'intéresser au *contenu* des œuvres produites dans le cadre des transformations. Un tel travail, loin de ne présenter aucun intérêt¹³⁸ ne saurait tout à fait correspondre à l'objet du travail entrepris ici.

Il s'agit ici de s'intéresser aux fluctuations des possibilités d'individuation induites par les transformations au sein de la production des biens culturels perçus nous l'avons dit comme biens *désirables*. Et si l'analyse des théories d'Adorno et Horkheimer nous permet de penser une forme de vie, un allant de soi comme capital, elle réduit cependant drastiquement l'intérêt qui peut être porté à l'individu et à la mise en récit qu'il peut faire de ses expériences sensibles. Si la compréhension que formulent Adorno et Horkheimer de l'industrie culturelle, et plus largement d'une forme de vie capitaliste, nous semble toujours d'actualité pour saisir les transformations que connaît ce secteur avec l'avènement du numérique, il semble primordial d'opérer un retour vers l'individu.

Pour saisir ce que nous révèlent les transformations de la production des biens culturels des possibilités d'autonomie contemporaines, il ne s'agit pas uniquement de s'intéresser aux œuvres qu'elles voient éclore. Si pour Adorno la situation se suffit en quelque sorte à elle-même, si les objets et les expériences peuvent être appréhendées de manière indépendante des individus qui les vivent il s'agit, afin de proposer une sociologie contemporaine inspirée par l'auteur, de redonner une force au discours des acteurs et de prêter de l'attention à leur intentionnalité, à la manière dont les individus appréhendent leur monde.

Ce pas devient d'autant plus important à prendre en compte qu'il s'agit ici d'étudier des dispositifs qui se décrivent eux-mêmes comme ne participant pas de ce système. La parole de l'individu¹³⁹, les motivations qui entraînent la participation à ce genre de dispositifs et plus encore le discours à l'égard de l'industrie culturelle, entendue comme partie d'une organisation plus large décrite par Adorno, constituent des objets d'analyses pertinents en eux-mêmes.

Transition vers l'individu ? Et si comme le rappelle Christophe Magis « il ne suffit pas [] que les productions ou les producteurs clament leur intention critique pour qu'il en soit ainsi de manière automatique¹⁴⁰ », le choix d'opter pour des manières de faire étant conçues comme *alternatives* mérite d'être interrogé. Il

138. On pense ici notamment à Christophe Magis qui propose la notion de *text* pour repenser celle d'après lui trop vague de « contenu » développée en SIC.

139. Qu'Horkheimer qualifie « d'étincelle ». HORKHEIMER, *Théorie critique*, op. cit., p. 437.

140. Fabien GRANJON et Eric GEORGE, (sous la dir. de), *Critique, sciences sociales et communication*, Paris, France : Mare & Martin, 2014, p. 144.

semble tout de même intéressant de se tourner vers l'expérience qui accompagne pour l'individu le passage par des formes de production se présentant elles-mêmes comme alternatives. En effet, les terrains que nous investirons tout au long de cette recherche ont comme particularité commune de se décrire comme extérieurs à l'industrie culturelle – entendue au sens large (et profane) du terme. Comparer les approches et représentations des individus qui se saisissent de ces outils aux discours officiels formulés par ceux étant à leur initiative permet ainsi un premier point d'entrée dans la question de leur pertinence et de leurs usages. Il est dès lors intéressant de percevoir comment cette volonté de se détacher de l'industrie culturelle affichée par les plateformes de financement participatif sur laquelle nous reviendrons largement est – ou non – réinterprétée par les individus qui font le choix de ce genre de production. Dès lors, la perspective développée par Adorno permet de les penser de manière plus complexe (et sans doute plus riche) qu'une simple alternative au capitalisme. En effet, il s'agit de comprendre les actions individuelles au sein d'une forme de vie particulière semblant immuable. Si la perspective ne nous semble pouvoir être appliquée à la lettre – l'acceptation d'une critique indifférente aux expériences des individus aujourd'hui reviendrait en quelque sorte à se positionner à l'encontre de toutes les productions théoriques ayant interrogé les productions de l'industrie culturelle et leur réception – suppose de ne pas s'arrêter à une description de ces objets d'études qui, parce que producteurs de culture, se constitueraient comme des alternatives et permettraient la confrontation à une culture émancipante telle que pensée par exemple dans la notion de *Bildung* allemande. Il s'agit de comprendre les discours des individus comme autant d'indices des *effets d'une forme de vie particulière sur des parcours biographiques individuels*. Si l'apposition du terme alternatif à des formes de production et d'accès à la culture ne saurait suffire à témoigner de leur efficacité dans le dépassement de l'industrie culturelle, il nous semble que le recours à ces termes ne puissent être ignorés ; il témoignerait alors de la vivacité de ces idéaux normatifs, caractéristiques de l'intérêt à l'émancipation de tous.

Ainsi cette recherche en proposant une actualisation du concept d'industrie culturelle s'inscrit au cœur de la nécessité – soulignée notamment par O. Voirol – de s'intéresser aux transformations qui ont lieu au sein des modes d'individuation pour proposer une actualisation du concept d'industrie culturelle. Pour ce faire il s'agit ainsi de penser les processus d'autonomisation individuelle au sein d'une forme de vie capitaliste plus large – métaphoriquement interprétable comme le contexte dans lequel ces processus prennent place – tant immuable qu'en mouvement constant.

1.3.2 Penser l'autonomie au sein des paradoxes contemporains.

L'apport d'Adorno est ici central malgré les limites méthodologiques et théoriques qu'impose sa perception globalement pessimiste de la société. Ainsi, il ne s'agit ni de se saisir des discours des individus comme des éléments que l'on pourrait rapidement qualifier de *purs* en ce sens qu'ils refléteraient de manière limpide les intentions, le sens, les motivations que prêtent les acteurs à leurs propres actions, ni de saisir les productions culturelles en elles-mêmes et dont l'analyse permettrait d'entrevoir une *réalité* non accessible aux acteurs eux-mêmes. Il s'agit de contextualiser ces discours à l'aune de l'analyse d'une société façonnée par une forme de vie spécifique (qui serait celle du capitalisme) et de considérer le discours de l'individu, acteur pensant, comme le lieu d'appréhension des tensions, des tiraillements, des inadéquations auxquels il se trouve confronté au sein de cette forme de vie spécifique.

1.3.2.1 Le paradoxe comme notion structurante.

La notion de paradoxe à laquelle Honneth et Hartmann proposent de donner une place explicative centrale permet une actualisation intéressante de la notion de forme de vie développée par Adorno. Cette notion permet notamment d'appréhender un dynamisme inhérent à la société sans toutefois occulter le contexte duquel elle dépend.

Le paradoxe comme production du capitalisme.

Voirol rappelle, en préfaçant la *La société du mépris*, que Honneth et Hartmann proposent de comprendre « le capitalisme néo-libéral comme un générateur de dynamiques paradoxales¹⁴¹ ». L'une des caractéristiques de la « forme de vie capitaliste » serait donc de formuler constamment de nouvelles formes de paradoxes. En cela ce concept devient l'une des portes d'entrée permettant de saisir la totalité, cette forme de vie particulière et ses effets sur la quotidienneté. La thèse défendue par Honneth et Hartmann pour expliquer la société au sein de laquelle les individus évoluent « consiste seulement à dire que la structure du capitalisme contemporain produit des contradictions paradoxales en dose considérable et c'est pourquoi ce concept est approprié comme outil général d'explication¹⁴² ». Ainsi, plutôt que de la comprendre comme structure figée, il s'agirait de la percevoir dans ses fluctuations, de s'intéresser aux éléments paradoxaux qu'elle génère. La notion de paradoxe tel que proposée ici permet de dépasser la conception d'une réification totale et im-

141. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 31.

142. Ibid., p. 289.

muable et de comprendre la réalité sociale comme une somme d'entités processuelles en constante mutation.

En effet, pour Honneth il ne s'agit pas de postuler d'une forme d'aliénation complète mais de comprendre le dynamisme propre à cette organisation. En s'intéressant au paradoxe autour du concept d'individuation sur lequel nous reviendrons largement, Honneth ne postule non pas d'un développement linéaire des mécanismes de domination qui déboucherait sur une situation donnée (celle de l'aliénation totale) mais propose de prendre en compte un contexte particulier et l'émergence en son sein de ces paradoxes. La constitution de paradoxes témoigne ainsi d'une forme de société « hautement dynamique¹⁴³ » et si le travail engagé ici ne s'inscrit pas dans la droite lignée des travaux d'Honneth, notamment car la reconnaissance ne sera pas ici pas centrale comme elle l'est pour les théories développées par Honneth, le concept de paradoxe – et ce qu'il induit sur une perception plus large de l'organisation sociétale – le sera.

Paradoxe et dialectique

L'élaboration du concept de paradoxe du capitalisme s'inscrit au sein d'une attention aux contradictions, aux inadéquations faisant tradition au sein de l'École. De Hegel à Adorno, la notion de contradictions est centrale pour comprendre le *mouvement* des sociétés. Si Honneth, en définissant sa perception du paradoxe, propose de dépasser la notion de contradiction afin de comprendre la contemporanéité, il ne renie évidemment pas les liens qui unissent ce concept à ceux proposés par ses prédécesseurs en définissant le paradoxe comme une « explication d'une structure contradictoire spécifique¹⁴⁴ ». Il perçoit ainsi le paradoxe comme une forme particulière de contradictions, devenue symptomatique d'une période spécifique. En cela, le concept de paradoxe reste toujours intrinsèquement lié à l'exercice dialectique tel que le définit par exemple Fabien Granjon : « un processus d'abstraction, appréhendant les faits sociaux dans ce qu'ils ont de dynamique et de contradictoire : la manière dont ils changent, interagissent, sont interdépendants et en constante évolution, mais aussi la façon dont le singulier peut toujours se référer à une totalité et en éclairer la logique¹⁴⁵ ».

Au sein de ce travail de recherche, privilégier cette approche permet de ne pas faire choir l'analyse dans des formes de compréhension par trop binaire. Opter pour une compréhension dialectique du phénomène permet ainsi de comprendre les éléments de ce dispositif comme étant à la fois symptomatique d'une forme de vie,

143. Ibid.

144. Ibid., p. 286.

145. GRANJON et GEORGE, *Critique, sciences sociales et communication*, op. cit., p. 25.

structurellement contraignante mais où peut subsister un intérêt à l'émancipation passant par la mise en avant d'éléments moraux à même de témoigner de l'intérêt qu'il représente dès lors qu'il s'agit de comprendre les possibilités d'autonomisation que peuvent trouver les individus au sein de cette forme de vie. L'approche dialectique – traditionnelle au sein d'une Théorie critique – permet donc de proposer une analyse non seulement plus riche mais également plus fine d'une évolution du social.

De manière encore plus scrupuleuse encore Honneth, interrogé sur son approche du paradoxe, propose les termes de « renversements paradoxaux¹⁴⁶ ». La notion de paradoxe est ainsi en lien avec des idéaux normatifs qui seraient ceux de « l'ère « sociale-démocrate¹⁴⁷ », cette ère étant le produit des évolutions sociales dont les années soixante ont été le témoin. Comme le dit Alain Ehrenberg, elles « ont ébranlé préjugés, traditions, entraves, bornes qui structuraient la vie de chacun¹⁴⁸ ». Il s'agit donc de percevoir le paradoxe comme une forme de retournement d'une « valeur », « d'allégations » qui malgré leurs propriétés imaginées comme émancipantes s'avèreraient, au sein de cette forme de vie particulière qu'est le capitalisme, la source de nouvelles formes de soumission, de crispation, de réification. Cette perception est en lien, comme le souligne déjà Axel Honneth, avec l'analyse que proposent Boltanski et Chiapello de l'esprit du capitalisme : la notion de paradoxe au sein du capitalisme et celle de « boucles de récupération du capitalisme » proposées par les auteurs pouvant se répondre sur certains points. Boltanski et Chiapello les perçoivent comme faisant « se succéder des périodes de libération *par* le capitalisme puis de libération *du* capitalisme¹⁴⁹ ». La réinterprétation des critiques formulées à l'encontre du capitalisme par ce dernier déboucherait dès lors également pour Boltanski et Chiapello sur la production de paradoxes se cristallisant autour des valeurs portées par ces critiques.

S'il nous faudra revenir plus en détail sur cette notion dans la suite de notre développement, contentons-nous pour l'instant de pointer les convergences¹⁵⁰ entre ces interprétations du monde. Le paradoxe constitué autour de l'exhortation à l'autonomie nous permettra d'explicitier largement cette idée mais notons pour l'instant que ce renversement, ces boucles de récupérations, ces paradoxes n'impliquent pas un renoncement à l'efficacité de ces valeurs en tant qu'idéaux normatifs. Adorno le soulignait par exemple en s'intéressant au tact¹⁵¹, le rôle qu'il tient dans un contexte

146. Axel HONNETH, Lucinda TAYLOR-CALLIER et Céline EHRWEIN, « Héritage et renouvellement de la Théorie critique », in : *Cités* n° 28 (2006), p. 125–158, p. 150.

147. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 279.

148. Alain EHRENBURG, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, France : O. Jacob, 2000 (1998), p. 14.

149. Nous soulignons. Luc BOLTANSKI et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, NRF essais, Paris : Gallimard, 1999, p. 565.

150. Que souligne d'ailleurs Honneth, voir HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 283.

151. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., §16.

précis ne le condamne ni ne le célèbre jamais intrinsèquement. En cela, les analyses proposées par Honneth et Boltanski ne peuvent-elles être comprises comme des « critiques de l'idéologie ¹⁵² », premier pas indispensable pour Adorno à la compréhension du monde tel qu'il va ?

Le paradoxe que soulignent de nombreux auteurs autour de la notion de l'autonomie prend tout son sens, nous le verrons en détails ¹⁵³ au sein d'une analyse des transformations de la culture du numérique. Il permettra, tout au long de cette recherche, de proposer de comprendre les enjeux d'une transformation des conditions de productions des biens culturels par le biais de leur dématérialisation, les inscrivant au cœur de la question du numérique. En cela, l'idée de paradoxe telle que le définit Honneth prend un caractère explicatif central pour quiconque cherche à comprendre les possibilités des individus dans une société qui change.

1.3.2.2 L'autonomie comme paradoxe

En effet, nous verrons ici dans quelle mesure cette notion s'avère centrale pour appréhender la totalité sociale et comment elle peut venir éclairer les trajectoires des acteurs à l'aune des transformations dans la production et la consommation de la culture. Le concept d'autonomie ainsi que le paradoxe que l'on peut déceler autour de lui seront ici en quelque sorte des clefs qui permettront de ne pas proposer une vision par trop binaire de ces changements et de formuler ainsi un diagnostic du monde social plutôt qu'une prescription pour sa transformation.

D'un individualisme réflexif à une injonction à l'autonomie. Comme le rappelle O. Voirol, « le concept de paradoxe rend compte de ce processus de mutation d'un idéal normatif d'émancipation en impératif idéologique voué à la légitimation de nouvelles contraintes au service du système économique ¹⁵⁴. » Pour Honneth, cet idéal est en partie cristallisé autour de la question d'individuation ¹⁵⁵. Ainsi, si les améliorations matérielles et sociales (hausse du temps libre, du revenu, rôle fort de l'État Providence) peuvent laisser entrevoir un « élargissement des marges d'autonomie individuelle ¹⁵⁶ », elles ne débouchent pourtant pas sur une forme d'émancipation. Originellement fruit de ce que l'on pourrait nommer des affinités structurelles ¹⁵⁷

152. JAEGGI, « Une critique des formes de vie est-elle possible ? », op. cit., p. 145.

153. cf. *infra* chapitre 2 « Le numérique comme support d'expression de l'individualité »

154. Voirol, Préface à l'ouvrage : HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 31.

155. Que Honneth appréhende notamment à partir des travaux de Simmel en la caractérisant comme en tension entre deux pôles, celui d'un « individualisme qualitatif » s'inscrivant dans un idéal romantique inspiré notamment par les courants allemands et une « autonomisation », forme de liberté intérieure permettant à l'individu d'exprimer ses convictions et ses intentions propres. *ibid.*, p. 306-308.

156. *Ibid.*, p. 289.

157. Que Honneth décrit « comme le résultat d'une rencontre d'évolutions matérielles et intellectuelles » *ibid.*, p. 316.

entre un idéal romantique d'authenticité et des contextes sociaux favorables à une « diversification des conditions de vie des personnes ¹⁵⁸ », la figure d'un individu réflexif s'impose donc comme le modèle auquel il devient nécessaire de répondre. Cette individualisation croissante tend à se transformer en une nouvelle forme de domination. Honneth ¹⁵⁹ tend ici à mettre en relation ce mécanisme et ceux du capitalisme. D'après l'analyse que propose Katia Genel :

« Horkheimer puis Adorno [déjà] procèdent à une critique de l'individualisation libérale et de la responsabilisation comme schéma d'imputation et d'intériorisation de l'impuissance sociale, lorsqu'ils s'attachent à formuler le problème social en termes de rationalité instrumentale. Ils entendent critiquer la présupposition libérale d'un sujet monadique pleinement source de ses actes desquels il doit répondre. Une telle notion d'individu, qui devrait exprimer l'émancipation du sujet, est pour les théoriciens critiques le reflet philosophique d'une situation de domination. ¹⁶⁰ »

L'origine du processus repéré par Honneth se situe dans la continuité de cette critique.

Impossibilité de réalisation d'un idéal normatif. Le paradoxe qui se forme autour de cette notion peut être saisi comme une impossibilité *structurelle* de réalisation de cet idéal. Cet idéal normatif que Honneth décrit est rendu impossible à prendre en charge, dès lors où il se transforme en une « injonction ». Ce processus témoigne d'une cristallisation d'un fonctionnement qui – comme pour la Raison – une fois érigée en norme ne peut plus être mise au service d'elle-même tout à fait mais doit toujours déjà répondre à une autre forme de demande. Ainsi pour Honneth « l'individualisme de l'auto-réalisation qui s'est progressivement imposé depuis un demi-siècle a été tellement instrumentalisé, standardisé, fictionnalisé, qu'il s'est inversé en un système d'exigences largement déshumanisé, sous les effets duquel les sujets semblent aujourd'hui plus souffrir que s'épanouir ¹⁶¹ ». Cette impossibilité de réalisation *matérielle* de cette attente normative via un processus de retournement en son contraire, Adorno en a déjà l'intuition et l'évoque ainsi :

« cette représentation selon laquelle les hommes seraient libres, autonomes et qu'on ne la leur ferait pas, les oblige à se comporter du

158. Ibid., p. 321.

159. Notons que d'autres auteurs ont bien évidemment entrepris le même genre de mise en relation mais en en développant d'autres perspectives, cf. Bell

160. Katia GENEL, « Responsabilité morale et théorie sociale dans l'école de Francfort. », in : *Raisons politiques* 28 (2007), p. 91–109, p. 94.

161. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 321.

moins comme s'ils l'étaient effectivement (...) une fois qu'on en a postulé l'existence au sein de la société bourgeoise, renvoie par anticipation à la possibilité d'une autonomie réelle de chacun dans sa propre vie ; or la manière dont cette vie est aménagée oppose précisément un refus à l'autonomie et elle expulse jusqu'à qu'elle ne soit rien de plus qu'une simple idéologie.¹⁶² »

L'État vient jouer un rôle au cœur de cette impossibilité structurelle. En effet, tant chez Honneth que Boltanski et Chiapello le rôle de l'État-providence à la sortie de la 2^e guerre mondiale, du fait des nombreuses prestations qu'ils accordent dans le domaine social et économique aux individus¹⁶³ est crucial dans la possibilité de la prise en compte des critiques formulées par les individus. Si les conceptions de ces critiques diffèrent selon les auteurs, cette représentation reste toujours centrale. Pour Honneth l'État est « en mesure d'endiguer les tendances à l'accumulation du capital à l'aide d'une politique économique et sociale régulatrice¹⁶⁴ ». On retrouve le même angle d'analyse chez Boltanski et Chiapello notamment lorsqu'ils tissent un lien de causalité entre un étiolement des forces étatiques et l'incorporation par le capitalisme des critiques formulées à son égard. Ainsi pour eux « la crise de gouvernabilité des années 60-70 se traduira [...] par l'incorporation du capitalisme de ces demandes et la construction d'un nouveau capitalisme, dit « en réseau », qui sert de ferment à l'émergence d'un troisième esprit¹⁶⁵ ». En quelque sorte, l'État serait considéré comme un rempart, nécessaire mais fragile, à l'intégration par le capitalisme de ces éléments normatifs.

Qui limite la compréhension d'un « individu réflexif ».

Cette approche permet de questionner l'analyse, proposée notamment par Anthony Giddens, d'une « modernité » qui pourrait être comprise unilatéralement comme l'extension d'une forme d'individualisme réflexif. Cette modernité « tardive », plus précisément « l'évolution des systèmes sociaux [impliquant] la globalisation, le recul des traditions¹⁶⁶ », favoriserait, en effet, les comportements réflexifs des individus. Ce contexte multiplierait les positionnements réflexifs des acteurs. Dès lors pour Giddens « la capacité réflexive de l'acteur humain est constamment engagée dans le flot des conduites quotidiennes, dans les divers contextes de l'activité so-

162. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 194.

163. Les auteurs sont nombreux à avoir insisté sur ces questions, parmi eux on peut notamment citer : G. ESPING-ANDERSEN, *Les trois mondes de l'État-providence : essai sur le capitalisme moderne*, Paris, France : Presses universitaires de France, 1999.

164. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 279.

165. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 515.

166. Jean NIZET, *La sociologie de Anthony Giddens*, Paris, France : La Découverte, 2007, p. 74.

ciale¹⁶⁷ ». Et si Giddens voit d'autres formes de limites à cette réflexivité¹⁶⁸, elle n'est jamais questionnée en tant que telle. Pour Giddens l'une des limites à l'exercice de la réflexivité des acteurs réside dans leur retour vers la tradition en des temps particuliers. Mais ce n'est que dans la mesure où les « systèmes de référence internes¹⁶⁹ » de l'acteur ne sont pas aptes à apporter une réponse à la situation face à laquelle l'acteur se trouve qu'il se tournera vers des "réflexes" traditionnels. Ce n'est pas la réflexivité en elle-même qui est problématique mais son incapacité à prendre en charge chaque situation de la vie.

Comme le rappelle Vandenberghe, Ulrich Beck développe une approche proche de celle proposée par Anthony Giddens¹⁷⁰. Comment sont, au sein de leurs travaux, prise en compte les notions d'injonctions à une forme de réflexivité développées sous diverses formes par des auteurs comme Honneth, Ehrenberg ou Boltanski et Chiapello ? À titre d'illustration, pensons à la thématique environnementale, centrale dans les travaux d'Ulrich Beck. En effet, comment par exemple ignorer la reprise – la boucle de récupération du capitalisme qui se constitue autour de cette thématique diraient Boltanski et Chiapello – par le système capitaliste dans des processus d'industrialisation de l'agriculture biologique. Alors qu'elle fut initialement pensée comme système agroalimentaire alternatif¹⁷¹, elle bénéficie aujourd'hui d'une place au sein des circuits agro-alimentaire et, plus encore, en venant étoffer l'offre proposée par ces derniers, cette alternative est en quelque sorte « mise à contribution pour accompagner et rendre désirable des transformations favorables à la poursuite du processus d'accumulation¹⁷² ». Alors que, d'après l'analyse qu'en propose Vandenberghe, pour Beck ceci « condui[t] ainsi à une « « modernisation de la modernisation » qui ouvre la voie à une modernité alternative écologiquement éclairée¹⁷³ ».

167. Anthony GIDDENS, *La constitution de la société : éléments de la théorie de la structuration*, Paris, France : Presses Universitaires de France, 2012 (1984), p. 33.

168. Qui gravitent autour de la question de formes *politiques* qu'elles peuvent revêtir. À ce sujet voir par exemple NIZET, *La sociologie de Anthony Giddens*, op. cit., p. 74 ; Anthony GIDDENS, *Modernity and self-identity : self and society in the late Modern Age*, Cambridge, Royaume-Uni : Polity Press, 1994.

169. Nous traduisons idem, *Modernity and self-identity*, op. cit., p. 203.

170. L'auteur rappelle que la notion de modernisation réflexive a été développée en commun par, entre autre, Beck et Giddens, voir Ulrich BECK, Anthony GIDDENS et Scott LASH, *Reflexive modernization : politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, Cambridge, Royaume-Uni : Polity Press, 1994.

171. À ce sujet voir par exemple : Christian DEVERRE et Claire LAMINE, « Les systèmes agroalimentaires alternatifs. Une revue de travaux anglophones en sciences sociales », in : *Économie rurale. Agricultures, alimentations, territoires* 317 (2010), p. 57–73, p.58. Notons de plus que la catégorie « agriculture biologique » est exclue en tant que telle de la revue de littérature proposée par Deverre et Lamine dans la mesure où elle s'avère particulièrement délicate du fait justement de formes de récupération.

172. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 526.

173. Frédéric VANDENBERGHE, « Introduction à la sociologie (cosmo) politique du risque d'Ulrich Beck », in : *Revue du MAUSS* n 17 (2001), p. 25–39, p. 31.

Schématiquement, les perspectives développées par Boltanski Chiapello et Honneth, permettent de penser non pas des limites à la réflexivité, ni les vertus d'une telle forme d'individuation mais de penser une approche complexifiée de cette notion d'autonomie.

- En effet, l'approche dialectique que développe Honneth à ce sujet permet de comprendre simultanément les effets libérateurs et les nouvelles formes de domination que peuvent comporter ces éléments normatifs que sont l'authenticité, l'autonomie et la réflexivité. Ainsi comme le souligne Honneth : « on devrait probablement faire un pas de plus et dire que l'idéologie n'est pas la promesse elle-même, mais *l'acceptation* d'une promesse dont on ne peut, pour des raisons structurelles, garantir la tenue¹⁷⁴ ».

Ainsi, considérer ces éléments comme intrinsèquement aliénants ou émancipants consisterait dans chaque cas en une aporie.

Le surplus de validité constitue pour Honneth la condition de dynamisme des sociétés pour Honneth, il le perçoit comme des demandes légitimes de "reconnaissance" qui, parce qu'elles peuvent être prises en compte par les institutions, ne conduit pas une société figée. Si pour Honneth, c'est le surplus de validité qui constitue la possibilité du dépassement, chez Boltanski et Chiapello ce sont les "critiques" que les individus formulent¹⁷⁵ et sont théorisées comme des critiques « artistes » venant compléter les critiques sociales. Cette perception s'inscrit dans une sociologie pragmatique qu'il ne s'agit pas d'interroger ici. Cependant elle permet de penser les demandes d'authenticité, de liberté et d'expression, autant de thèmes qui rejoignent les différentes approches de l'individuation que Honneth propose de prendre en compte.

1.3.2.3 Définition des processus d'autonomisation

Toute la difficulté d'utiliser aujourd'hui une définition de l'autonomie réside donc dans ce nécessaire équilibre qui tiendrait compte de l'ensemble des travaux réalisés jusqu'à alors sur cette question et qui permettrait tout de même de conserver une forme de performativité à la notion. Pour ce faire, procédons à une définition "négative" d'un outil conceptuel permettant d'aborder cette notion. Celui-ci permettant alors d'appréhender les processus que traversent la notion d'individuation au sein d'une –pour le dire rapidement– société du numérique.

174. HONNETH, TAYLOR-CALLIER et EHRWEIN, « Héritage et renouvellement de la Théorie critique », op. cit., p. 138.

175. Celles concernant la réalisation de l'individu émanent plus particulièrement des « cités inspirés » où celle-ci est pensée comme pouvant être réalisé que par l'individu isolé, en retrait du monde. L'une des particularités de la « cité par projet » que les auteurs considèrent en lien avec l'émergence du nouvel esprit du capitalisme ré-orienté cette réalisation vers la collaboration entre les individus, caractéristique de l'image du réseau. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 207.

Qui ne se résumerait pas à des formes d'émancipation. Il ne s'agit pas de comprendre les moyens par lesquels une transformation des moyens de production au sein de la culture¹⁷⁶ peuvent témoigner de l'engagement d'un processus d'émancipation. Il s'agira plutôt de percevoir comment ces transformations et leurs analyses peuvent éclairer, et réciproquement, une compréhension des expériences individuelles au sein d'une forme de vie dont la stabilité ne saurait être ignorée au profit d'une attention uniquement focalisée sur les possibilités offertes aux individus. Et s'il s'agit dans toutes les ramifications de cette Théorie critique que nous avons évoquée jusqu'à présent de poser cette émancipation comme horizon normatif, c'est bien cette place qu'il nous semble devoir laisser à la question de l'émancipation. Cela n'implique pas de rechercher des formes d'émancipation mais plutôt de percevoir la société comme intrinsèquement dynamique, mêlant inexorablement zones de liberté et formes *d'aliénation*. La place de l'individu, et ses possibilités, ne peuvent se penser que comme éléments d'une structure plus large.

L'hypothèse de ce travail de recherche est donc de comprendre ces transformations au sein de paradoxes structurants toujours la « forme de vie capitaliste ».

Proposer le concept de « processus d'autonomisation » .

Comme une prise sur le monde L'apport de Rahel Jaeggi sur les questions d'autonomie s'avère pertinent pour proposer une analyse de cette « forme de vie ». La philosophe revient sur les questions d'autonomie en soulignant l'importance d'un « élan propre¹⁷⁷ » dans les processus d'hétéronomie. Elle conceptualise cet élan propre comme « le fait que la vie que l'on mène n'est pas « donnée » ou qu'elle ne peut être comprise d'un point de vue objectivant comme quelque chose qui s'accomplirait sans nous¹⁷⁸ ». Elle entrevoit la réification comme une forme de naturalisation : où un phénomène hautement social va être perçu comme relevant de l'ordre du donné. Cette démarche propose d'opérer un retour vers l'individu dans la mesure où cette réification dépendrait donc de ce que l'on pourrait entrevoir en tant qu'« oubli de réflexivité ». Cependant cette perception de l'hétéronomie permet également d'échapper à une compréhension uniquement basée sur des rapports de domination dans la mesure où elle rend impossible l'imputation d'une responsabilité unilatérale de cette situation à un individu ou à un groupe. Ainsi, ce n'est pas une

176. entendue comme ensemble de la production des biens de l'esprit au sein d'une société

177. *Eigendynamik* Rahel JAEGGI, « "Vivre sa propre vie comme une vie étrangère" : l'auto-aliénation comme obstacle à l'autonomie », in : *Comment penser l'autonomie ? : entre compétences et dépendances*, (sous la dir. de) Marlène JOUAN et Sandra LAUGIER, Éthique et philosophie morale, Paris, France : Presses universitaires de France, 2009, p. 89-108.

178. Ibid., p. 95.

force coercitive qui entraîne cet état de fait mais plutôt un contexte structurel¹⁷⁹ duquel dépend l'impossibilité (momentanée ou non) de comprendre le monde comme un endroit qu'il est possible de faire sien.

L'interprétation du concept d'aliénation comme multi-dimensionnel sur laquelle ré-insiste R. Jaeggi permet d'éclairer encore ce point. Ainsi au sein de la perspective développée par l'auteure, l'aliénation doit être perçue comme une double perte : « perte de puissance » et « perte de sens »¹⁸⁰. Il ne s'agit pas uniquement d'être en mesure d'agir, mais cette action doit également faire sens pour l'individu. Cet aspect est précisément ce qui nous semble apporter certaines limites aux théories développées par A. Giddens. Au travers de cette perception de l'aliénation développée par Rahel Jaeggi, on peut retrouver l'aspect paradoxal autour de la notion d'autonomie. Ainsi il ne s'agit pas uniquement de pouvoir *agir* ; mais cet agir, pour être constitutif d'une forme d'autonomisation, se doit de faire sens pour l'individu. Il est l'expression de questions pratiques – définies pour Jaeggi par la question « comment agir ? » – et ne fait pas choir l'individu dans un cercle téléologique lui faisant perdre de vue l'objet premier et le fixant dans un agir mû par une rationalité en finalité, symptomatique de l'organisation.

Comme la capacité d'un recul critique de la part des individus. L'approche développée par Jaeggi permet de penser que l'« absorption » des individus au sein de ces paradoxes ne leur échappe jamais tout à fait. Et c'est au sein de leurs tentatives pour les dépasser tant dans leur discours que dans leurs actions, qu'il est possible de saisir l'incidence de cette forme de vie particulière sur les individus. Ainsi Rahel Jaeggi définit ce qu'elle nomme l'auto-réalisation comme un « *processus d'appropriation active du monde*¹⁸¹ ». Cette perspective permet ainsi de redonner du poids à l'intuition adornienne de la relativité du caractère dupe des individus, même au sein d'une forme de vie capitaliste.

Cette définition peut ici être mise en relation avec l'idée que se fait Honneth des conditions de possibilités d'une Théorie critique lorsqu'il insiste sur la nécessité pour la théorie de trouver ses origines dans des expériences « pré-scientifiques ».

Pour Honneth une des faiblesses de la première génération de l'École est de ne pas avoir su déceler ce genre de phénomènes et de s'être cantonnée à l'idée d'une

179. Pour illustrer son propos, Jaeggi imagine l'exemple d'un jeune mathématicien pour lequel sa vie ne fait plus sens. Ainsi pour elle, « le désarroi qui saisit notre scientifique quand il observe sa vie après quelques années n'est pas celui qu'éprouve une personne abusée et manipulée qui constate qu'elle en est venue à consacrer entièrement son temps à des choses qu'elle ne voulait pas faire ». Ainsi conceptualiser cet « élan propre » permet de ne penser comme coercitives n'y la volonté de l'épouse du mathématicien de s'installer en banlieue, ni la force d'une convention comme coercitives. Cet exemple renvoyant bien plutôt à des conditions *structurelles*.

180. Rahel JAEGGI, *Aliénation*, Columbia University Press, 2014, p. 22-23.

181. Idem, « "Vivre sa propre vie comme une vie étrangère" : l'auto-aliénation comme obstacle à l'autonomie », op. cit., p. 104.

aliénation totale. Comme Honneth, Jaeggi insiste sur la nécessité de se départir de la tendance – adornienne par excellence – d’une vision complètement pessimiste de la société, de l’idée d’une réification totale. Si ces éléments doivent être gardés en mémoire, nous avons montré au cours de ce chapitre où persiste, même chez Adorno et Horkheimer, la possibilité de dépasser cette perception¹⁸². Pour Honneth, il est impossible d’envisager une Théorie critique sans cette "foi". À ses yeux l’échec d’Adorno et Horkheimer est alors de n’avoir pas été en mesure de proposer une application empirique à ce postulat initial¹⁸³.

« Sans une quelconque démonstration du fait que la perspective critique est favorisée, dans la réalité sociale, par un besoin ou un mouvement, la Théorie critique ne peut être poursuivie, aujourd’hui, de quelque manière que ce soit¹⁸⁴ ».

Pour Honneth alors, « la Théorie critique dépend par conséquent, en son cœur le plus intime, de la définition quasi sociologique d’un intérêt émancipatoire existant dans la réalité sociale elle-même.¹⁸⁵ ». La perspective de Jaeggi permet de redoter l’individu d’intentionnalité et faire du discours des acteurs – par le biais des questions pratiques –, le moyen d’accéder – en tant que chercheur – aux crispations dont les individus font l’expérience.

Penser des processus d’autonomisation au sein des paradoxes contemporains. Partant de cette assertion, nous proposons de comprendre les processus d’autonomisation comme la capacité pour l’individu d’agir de manière à questionner les inadéquations auxquelles il peut être confronté du fait de sa participation à une société elle-même structurée autour de paradoxes, de questionner cet « élan propre » (*Eigendynamik*) que Jaeggi conceptualise. Comme le souligne Alexander Neumann, la totalité ne saurait être appréhendée comme une réalité indépassable dès lors que « cet ensemble vole fréquemment en éclat, grâce aux expériences sensibles des acteurs, éprouvant les contradictions, incohérences et discontinuités des représentations dominantes¹⁸⁶ ». Il est dès lors possible de doter l’individu d’une capacité de compréhension de son propre univers ainsi que d’une forme particulière de réflexivité qui émanerait particulièrement de dissonances entre ce que l’individu aimerait réaliser et ce qu’il est en mesure de faire. De l’apport des premières générations de l’École est ici conservée l’idée¹⁸⁷ d’une condition toujours dépassable. L’idée

182. Ces preuves résident à notre sens dans les écrits les plus sociologiques d’Adorno, notamment : ADORNO, *Société*, op. cit.

183. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 182-185.

184. Ibid., p. 185.

185. Ibid., p. 183.

186. NEUMANN, *Après Habermas*, op. cit., p. 85.

187. Idée qui semble également exister chez les théoriciens se revendiquant de l’approche pragmatique, voir par exemple Yannick BARTHE et al., « Sociologie pragmatique : mode d’emploi », in :

de « duperie » qu'évoque Adorno et qui ne pourrait être *totale*ment invisible aux yeux des acteurs permet d'imaginer comment cette réflexivité peut être effective. La notion de paradoxe, qui constituerait une inadéquation entre horizon normatif – constitué d'idéaux normatifs – et possibilité de réalisation de celui-ci, peut dès lors constituer une réduction des processus d'autonomisation ainsi que les conditions à ceux-ci pour les individus. Ces "crispations du social" rendent alors accessible à l'individu les inadéquations au sein desquelles il est mû et, plus encore, lui permettent de les mettre en mots. Disons alors avec A. Neumann que « sans chercher à défendre la position adornienne à tout prix, nous prenons le pari d'en percevoir l'actualité en tant que sociologie apte à penser la crise globale.¹⁸⁸ » La question « comment dois-je agir » que pose Jaeggi ne peut être comprise que dans un rapport plus global à la société. Elle n'est jamais posée par un individu pour lequel l'univers des possibles serait sans limites mais dépend toujours d'une forme de société qui le précède et dans laquelle il évolue. En cela Jaeggi propose de comprendre l'autonomie comme une forme d'appropriation du monde et de soi-même¹⁸⁹. Cette perception permet de conserver, comme le suggère Honneth, une forme d'« actualité performative¹⁹⁰ » aux éléments normatifs pris dans les paradoxes du capitalisme. Et le surgissement du paradoxe peut dès lors être envisagé comme la source des inadéquations perçues par les individus, autant qu'il constitue le moyen d'accès à une forme de réflexivité, leur confrontation à celui-ci devenant alors le moment d'une formalisation de ces inadéquations.

Afin de comprendre comment ces paradoxes se saisissent du financement participatif, il nous faut tout d'abord mettre en avant le contexte dans lequel celui-ci émerge. En revenant sur la naissance du numérique et les évolutions qu'a connu cet outil vers le web collaboratif – hôte des plateformes qui nous intéresseront ici –, nous montrons comment des idéaux normatifs particuliers se sédimentent déjà dans la construction de ce médium.

Politix 103.3 (2014), p. 175–204, p. 187.

188. NEUMANN, *Après Habermas*, op. cit., p. 66.

189. JAECCI, « "Vivre sa propre vie comme une vie étrangère" : l'auto-aliénation comme obstacle à l'autonomie », op. cit., p. 103.

190. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 276.

Chapitre 2

Le numérique : support d'expression des individualités ?

L'irruption du numérique, définie par Nicolas Auray comme « le couplage dans les années 2000 d'Internet comme réseau de routeurs et des micro-ordinateurs¹ » a été considéré comme une révolution. Pensons au florilège de comparaisons entre cet outil et l'invention de l'imprimerie de Gutenberg. Loin d'être uniquement perçue comme une transformation technique radicale des moyens de communication, d'informations et d'échange, l'émergence du réseau, puis sa démocratisation, ont souvent été appréhendées comme des outils au service de transformation des processus politiques². Si la sociologie et les sciences de l'information et de la communication questionnent ces propriétés, on trouve au cœur même du réseau quantité de discours formulés en termes de liberté, d'émancipation et parfois même d'« empowerment³ ». Nous l'avons vu au cours du chapitre précédent, notre approche ne peut être formulée tout à fait en des termes similaires.

L'objet de ce chapitre est de revenir sur l'élaboration de ce type de discours. Quels éléments viennent soutenir cette perception particulière du média, tant au cœur des discours produits en son sein qu'à son égard ? L'objet de la réflexion que nous livrons ici n'est pas de passer derrière les discours des individus, pour tenter par exemple de faire apparaître une mystification qui échapperait à leur regard et qui ne pourrait apparaître qu'aux yeux du chercheur. Il s'agit bien plutôt de les décrire, de les déconstruire parfois, dans le but de proposer une compréhension du numérique qui puissent contribuer à percevoir le paradoxe qui saisi les idéaux

1. AURAY, « Penser l'éthique du numérique : entre morale et domination », op. cit.

2. On pense ici particulièrement au débat sur les nouveaux modes d'exercice de la citoyenneté amorcés autour des questions du numérique

3. C'est par exemple ce terme qu'utilisera V. Ricordeau, fondateur d'une des principales plateformes de financement participatif française quand, invité lors d'une émission radiophonique, il sera questionné par un auditeur sur l'effet de ce mode de financement sur les individus, Le téléphone sonne, France Inter, 9 sept. 2014.

normatifs mis en avant par les individus. Appréhender le réseau non comme allant de soi mais bien plutôt comme émergeant d'une société particulière, dans des conditions particulières nous permettra de percevoir les différents éléments qui, au cours des processus qui lui donnent vie et le démocratise, participent à la sédimentation de ce type de discours. Pour ce faire, nous amorcerons cette réflexion par un arrêt sur certaines caractéristiques techniques du réseau. Nous verrons ensuite comment ces éléments d'ingénierie sont incorporés dans un discours plus général sur les possibilités d'émancipation contenues par le réseau par ses premiers utilisateurs. Un arrêt sur les communautés du logiciel libre nous permettra de comprendre comment s'incarne aujourd'hui l'héritage de ces premières perceptions du réseau. Une analyse plus détaillée des discours et représentations de cette communauté nous permettra de le mettre en avant.

Enfin, nous nous pencherons sur la question des biens culturels et sur celle de leur dématérialisation. La pluralité des positions des différents acteurs engagés au cœur des débats à ce propos témoigne de la diversité des attitudes face au nouvel outil qu'est Internet. Plus encore, ces désaccords soulignent à quel point cet objet constitue une illustration exemplaire d'une forme de mythologisation autour du « Réseau des réseaux ». Si la consommation de biens culturels via le réseau ne constitue évidemment qu'une partie des activités des internautes, leur caractère singulier au sein de l'ensemble des marchandises échangeables en font un objet particulièrement pertinent pour comprendre les nouvelles potentialités offertes aux individus dans une société du numérique ainsi que les questions qu'elles soulèvent.

2.1 Utopie(s) du numérique, mythe fondateur du réseau.

Internet n'est pas tout à fait un outil de communication comme un autre. Il brasse avec lui toute une « culture du numérique⁴ ». Comme toute culture spécifique, elle véhicule des représentations particulières, c'est-à-dire un imaginaire propre, une somme des savoirs partagés au sein des sociétés occidentales qui nous intéressent ici. Afin de comprendre le numérique et *a fortiori* Internet dont l'utilisation massive au cours du XXI^e siècle a largement contribué à son établissement en tant que culture, nous décortiquerons ici les différents éléments qui participent à l'établissement de ces représentations. Nous verrons ainsi comment cette culture se sédimente à divers moments de l'histoire du réseau en une « nature⁵ » de l'Internet, témoin des ses propriétés particulières. Nous proposerons de comprendre la formulation de discours autour de celle-ci comme le préambule à l'édification d'une perception tout à fait singulière du média qui prend par divers aspects la forme d'une mythologisation.

2.1.1 Essencionalisation du réseau : genèse d'une perception particulière.

L'histoire d'Internet regorge de questionnements sur la place de l'individu, sur sa capacité à ordonner le monde et à agir en son sein. Cela transparaît principalement dans le rôle attribué historiquement à l'individu. Il est concepteur, créateur, utilisateur du réseau. Des origines de l'Internet jusqu'à l'émergence du web 2.0 nous verrons comment l'utilisateur y est toujours imaginé comme plus qu'un simple consommateur.

Ainsi, l'usage d'Internet, et nous nous attarderons sur cette question ci-dessous, semble avoir été considéré de manière récurrente comme le moyen propice à une transformation, parfois radicale, des sociétés. Pensons, s'il faut s'en convaincre, à la multitude d'articles tant scientifiques que de presse portant sur le rôle crucial du web (et plus particulièrement des réseaux sociaux) dans la possibilité même des soulèvements populaires dans la région du Machreck, aussi appelés « révolutions arabes ». Les différents éléments présentés ici témoignent tous d'un réseau qui serait particulièrement propice à l'expression des savoir-faire de ses créateurs. Nous montrerons ensuite comment cet arrière-plan historique participe à la cristallisation d'un discours percevant l'Internet comme doté de qualités *intrinsèques*.

4. Milad DOUEIHI, *Qu'est ce que le numérique ?*, Paris : Presses universitaires de France, 2013.

5. Nous reviendrons plus largement sur cette question ci-dessous (cf.p.94)

2.1.1.1 L'individu, acteur central du numérique de sa construction à son usage contemporain.

Une architecture ouverte. Le premier indice du rôle tenu par les individus réside dans l'architecture même du réseau. Ainsi son ingénierie même permet de le percevoir comme ne craignant, encore aujourd'hui, que très modérément la censure. Cette particularité fait des créateurs du réseau, et dans un second temps des internautes, les détenteurs exclusifs de la possibilité de moduler l'accès au réseau. Le réseau que nous connaissons et utilisons aujourd'hui prend ses racines dans l'ARPANET⁶. L'une de ses principales caractéristiques est de ne pas posséder de centre névralgique. Il fonctionne alors par le biais d'une architecture décentralisée. Si l'absence de nœud central nécessaire au fonctionnement de l'infrastructure est également à mettre en lien avec la volonté du gouvernement étatsunien de protéger ses données sensibles d'une éventuelle attaque nucléaire soviétique, elle est surtout caractéristique de l'absence de centralité de ce réseau. En effet, la distribution en serveurs indépendants permet l'accès à un contenu par le biais de routes différentes. La possibilité d'emprunter de multiples itinéraires permet donc d'arriver à un contenu même dans l'éventualité où un des nœuds de communication serait détruit : qu'il soit inopérant pour des raisons techniques ou volontairement censuré par un tiers, État ou autre.

Si la question de l'accès au réseau dépend de plusieurs aspects qu'il ne s'agit pas de détailler ici⁷, cette décentralisation est l'une des caractéristiques du réseau qui se développe.

Même si cette ouverture reste relative, elle est le premier signe d'une volonté bien précise de ses créateurs : celle de ne pas confier les questions d'accessibilité au réseau à une ou l'autre institution. L'architecture technique nous éclaire ici déjà sur la volonté à l'origine de ce réseau et comme le rappelle Auray à juste titre, nous pourrions « multiplier les exemples et faire remonter à loin ce lien entre informatique et ouverture »⁸. Contentons-nous de signaler que la décentralisation du réseau

6. pour « Advanced Research Projects Agency Network », premier réseau lancé par la DARPA en 1972.

7. Outre la manière dont est géré l'accès à ce medium et que nous aborderons en revenant sur la notion de *neutralité du réseau* dans la suite de ce chapitre, cette possibilité d'accès libre au réseau dépend également des savoir-faire techniques de chaque internaute. Au vu du degré de maîtrise qu'il est nécessaire de posséder pour se connecter à d'autre réseau que celui proposé par les fournisseurs d'accès *traditionnels*, il est évident que cette possibilité technique est loin d'être accessible ou saisi par tout un chacun. Notons tout de même que la question de la manière dont on accède au réseau trouve progressivement une place dans l'espace public. On peut penser à l'installation du réseau TOR par certaines bibliothèques aux États-Unis, voir par exemple Yves EUDES, « Libertés numériques : aux Etats-Unis, les bibliothécaires font de la résistance », in : *Le Monde.fr* (mar. 2016), URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/03/07/libertes-numeriques-aux-etats-unis-les-bibliothecaires-font-de-la-resistance_4877934_4408996.html (visité le 07/03/2016).

8. AURAY, « Penser l'éthique du numérique : entre morale et domination », op. cit.

constitue toujours le cœur de vifs débats⁹ aujourd’hui. Le réseau actuellement à la disposition des internautes continue de répondre à ces critères.

Des initiatives individuelles comme innovation : l’utilisateur-créateur du réseau. L’individu n’est pas uniquement un « gardien du temple », il est aussi au centre de la création et de l’évolution de ce medium. En effet, comme l’ont montré de nombreux auteurs (Castells, Mounier, Zittrain, Auray entre autre), les innovations ayant contribué à fabriquer l’Internet que nous connaissons aujourd’hui sont le fait d’initiatives individuelles ou collectives mais ne s’inscrivant ni dans une politique étatique ni dans une démarche d’innovation commerciale. À ce titre elles constituent, comme le dit Auray « sur le point de l’ingénierie au moins, l’exact contrepied des technologies de la communication¹⁰ ». Auray continue en attribuant la réalisation de « la plupart des ruptures significatives de l’histoire du numérique [à] des amateurs, des usagers qui s’élèvent au rang des concepteurs¹¹ ». Si l’Internet a en commun avec d’autres réseaux d’avoir été initié par des gouvernements, il en diffère tout au long des innovations successives qui lui ont donné la forme et les fonctionnalités que nous connaissons aujourd’hui. Le World Wide Web, Mosaïc, le modem ou encore l’émergence du logiciel libre sont autant de transformations majeures de l’Internet relevant de démarches individuelles et non industrielles.

Le modem, par exemple, a permis l’accès à Internet via une ligne téléphonique et a constitué le mode de connexion le plus utilisé jusqu’à l’invention de l’ADSL. Il fut imaginé par deux étudiants de Chicago qui souhaitaient pouvoir échanger des données sans se déplacer. Ils diffusèrent ensuite largement, et gratuitement, ce protocole permettant ainsi aux utilisateurs de ne pas dépendre des innovations gouvernementales et de l’ouverture du réseau ARPANET vers un public moins spécialisé. Comme le rappelle Bertrand de la Chapelle « l’élaboration des standards [techniques qui constituent les éléments de base de fonctionnement du réseau] repose sur un processus ouvert, itératif et qualifié de *bottum up* car initié et géré par les participants eux-mêmes¹² ».

L’évolution du réseau a perpétuellement accentué la place de l’individu en tant que créateur. C’est notamment le cas avec le passage vers un Internet dit « 2.0 » ou « participatif », support du web des réseaux sociaux. Plus que d’être accessible à tous, il permet et préconise parfois même l’appropriation et la création du contenu par ses

9. Débats qui semblent avoir trouver une amorce de consensus avec l’acceptation toute récente par le Parlement Européen de l’inscription de la neutralité du réseau dans des textes de lois. Nous y reviendrons plus loin.

10. AURAY, « Penser l’éthique du numérique : entre morale et domination », op. cit.

11. Ibid., p. 51.

12. Bertrand de LA CHAPELLE, « Gouvernance Internet : tensions actuelles et futurs possibles », in : *Politique étrangère* 2 (2012), p. 249–261, p. 252.

utilisateurs¹³. Ainsi, les internautes, en construisant leur propre page sur un réseau social tel que Facebook par exemple, tiennent toujours plus lieu de « créateurs de contenus » et contribuent alors à étoffer les données disponibles à la consultation sur Internet par d'autres. Le web devenant alors de moins en moins un catalogue d'idées et de contenus en tout genre consultable en de multiples lieux mais se rapprochant d'une armature technique en attente d'être remplie par la créativité et les envies des internautes.

Un réseau utilisable par tous. L'outil est de surcroît conçu de telle manière que chaque utilisateur d'un ordinateur puisse y accéder. Dès lors, les seuls critères d'entrée sont la volonté d'y accéder et les capacités à le faire.

Si ces éléments peuvent *a priori* constituer des limites à la présupposée ouverture d'Internet, notons qu'une des particularités de ce réseau est de contenir en lui-même son propre mode d'emploi. En cela, le réseau répond à un « idéal de transparence » et regorge – dès son origine – d'une littérature permettant aux internautes de comprendre les moyens à leur disposition pour l'utiliser, voir le transformer. Cette première base commune qu'est la transparence débouche donc sur la création d'un outil pouvant être saisi de manière autodidacte. Plus encore, il est attendu par les utilisateurs les plus chevronnés du réseau que ceux l'étant le moins embrassent cette démarche autodidacte. À titre d'exemple, pensons à la réponse couramment donnée sur les forums : « Google est ton ami ». Cette expression, héritière directe mais adoptant néanmoins une forme euphémique du « RTFM¹⁴ » des communautés informatiques, signifie à l'utilisateur qu'il aurait pu – et bien évidemment du – chercher la solution de manière autonome, grâce à une simple requête formulée sur le célèbre moteur de recherche¹⁵. Cet exemple illustre combien le réseau et son contenu sont imaginés comme auto-suffisants pour l'acquisition des compétences nécessaires à leur maîtrise. Il montre surtout à quel point les utilisateurs de ce dernier prônent le « pouvoir-faire » de tous.

Cette dimension très présente dans les usages pionniers du réseau continue à subsister dans les usages. L'enquête de terrain menée ici illustre la persistance de cette représentation au sein des utilisations contemporaines. En effet, notons que la plupart des personnes interrogées dans le cadre de cette recherche¹⁶ déclarait avoir appris à se servir d'Internet par leurs propres moyens c'est-à-dire en n'ayant ni

13. Auray l'a bien montré et nous y reviendrons largement durant les chapitres suivants, cette injonction pose néanmoins des problèmes d'un point de vue éthique ou de la compréhension du média et de ses usages contemporains.

14. pour « Read the Fucking Manuel »

15. Cette expression est même à l'origine d'un site à part entière « let me google that for you » (<http://lmgty.com/>) qui permet de générer des liens de recherche postés directement comme réponse aux personnes n'ayant pas eu la présence d'esprit de les réaliser par eux-mêmes.

16. Aussi bien chez le public rencontré pour le financement participatif que lors des entretiens semi-directifs menés auprès de promoteur de la culture libre.

recours à des proches ni à une formation. Estelle, artiste rencontrée au cours de cette recherche résume parfaitement les propos recueillis au cours d'autres entretiens :

« [j'ai appris à me servir d'Internet] toute seule. Comme j'ai appris toute seule à faire mon premier site, j'ai commencé à...mon premier ordinateur je l'ai eu en 87 pour le travail journalistique. Tu vas sur des forums, tu vas, tu lis. »

Estelle, artiste, a proposé un projet.

Encore une fois, ce mode de fonctionnement propre au réseau contribue à amplifier son aura libertaire et à placer l'individu au centre de son fonctionnement. Les conditions techniques d'existence d'Internet semble bien acter en faveur d'un utilisateur qui ne serait pas considéré comme le récepteur parfois passif d'une technologie (comme fut parfois décrit celui de la radio ou de la télévision) mais au moins comme un *spectateur*¹⁷, voir un « un spectateur émancipé¹⁸ ».

2.1.1.2 Comprendre ces particularités : contexte socio-culturel d'émergence ou « essence du réseau ? »

L'environnement de développement du réseau comme causalité ? L'ensemble de ces caractéristiques donne aujourd'hui à ce média des particularités spécifiques en regard de l'évolution des autres moyens de communication. Elles ne sont pas étrangères aux conditions singulières d'émergence du réseau. Ainsi, pour Manuel Castells théoricien des réseaux, c'est la combinaison entre l'investissement de fonds publics dans le processus de création de l'Internet et une recherche désintéressée caractéristique des milieux universitaires qui permet à celui-ci d'être développé au sein d'un « environnement sur qui ne brime ni la liberté de pensée, ni l'innovation¹⁹ ». La collaboration, la pluridisciplinarité, l'échange collectif autour des travaux individuels ou collaboratifs sont autant de thèmes qui, existant traditionnellement au sein du milieu universitaire, se constitueront un demi-siècle plus tard comme des leitmotifs des fervents utilisateurs de l'Internet.

C'est donc le « lieu » et les conditions d'émergence du réseau nécessiteraient de distinguer Internet des autres moyens de communication modernes. Cependant, Internet n'est pas la première invention à être le fruit d'initiatives individuelles. La comparaison avec l'invention de la Transmission sans fil (TSF) est ici éclairante. Ces deux moyens de communication ont, dès leur invention, servis la protection d'échanges de données intra-gouvernementales. Si on trouve des similitudes dans

17. introduit par Weissberg, cité in Pierre LÉVY, « Internet : de quel séisme parle-t-on ? », in : *Multitudes* n° 32 (2008), p. 189–201, p. 191.

18. Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, France : La Fabrique, 2008.

19. CASTELLS, *La galaxie Internet*, op. cit., p. 35.

l'élaboration de ces deux moyens de communication²⁰, l'exemple de la TSF permet surtout de comprendre l'importance cruciale que revêt la présence et, peut-être plus encore la pérennité d'un public particulier, qui non content d'en être le premier utilisateur est également, à des degrés différents, concepteur d'une technologie et de ses évolutions. La TSF résulte tout comme l'Internet de la combinaison de l'inventivité d'un individu (Marconi) et d'une volonté de développement technique formulée par une administration. Mais pour P. Flichy, l'absence de public constitué en groupe organisé permet la main mise rapide de l'État sur ce moyen de communication. Alors pour l'auteur « contrairement à la radio qui s'est rapidement homogénéisée autour d'un modèle économique et d'un format médiatique, l'internet est fondamentalement hétérogène. Cette diversité est un atout essentiel. L'internet ne peut donc s'unifier ni autour d'un modèle économique, ni d'un format communicationnel²¹ ». P. Flichy tire ces conclusions au moment des balbutiements de la massification des usages d'un Internet grand public. Internet est donc plus qu'un simple moyen de communication pour P. Flichy, il est un « un système qui tend à devenir aussi complexe que la société dont on prétend qu'il est la copie virtuelle²² », une sorte de société dans la société donc. En somme l'hétérogénéité du média, héritage de sa création, serait préservée des ingérences extérieures du fait de la constitution d'un public d'utilisateur qui d'après Flichy, serait à même de préserver ses propriétés.

Le rôle des communautés. Ce public est appréhendé comme constitué en communauté. Sans doute parce que l'informatique et le réseau émergent dans la continuité historique des mouvements contre-culturels qui secouent les États-Unis et dans une moindre mesure l'Europe à la fin des années soixante, les ponts entre la culture du numérique et cette culture alternative sont rapidement établis par les utilisateurs eux-mêmes, les médias, ainsi que par les premiers analystes du réseau. Ces premières communautés d'utilisateurs ont souvent été présentées comme les héritières des mouvements contestataires anti-patriarcaux et anti-bureaucratiques²³ américains, parfois définies comme des « communautés hippies ». Plus qu'une simple concordance bienheureuse des temps, c'est un lien de causalité qui est établi par certains penseurs.

Si la paternité des termes reste peu claire, c'est Howard Rheingold qui popularisera la notion de « communautés virtuelles ». Ce néologisme lui permet de désigner métaphoriquement des « personnes qui discutent de choses en ligne et qui forment des liens relationnels et des groupes qui ressemblent beaucoup à des communautés

20. Pour plus de précisions entre les points communs des évolutions de ces deux moyens de communication voir Patrice FLICHY, « Technologies fin de siècle : l'Internet et la radio », in : *Réseaux* n°18 (2000), p. 249–271.

21. Ibid., p. 269.

22. Ibid., p. 269.

23. Comme le rappelle notamment F. Turner. TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit.

mais en différent par certains points²⁴ ». H. Rheingold fait ici référence à la communauté du Well (Whole Earth 'Lectronic Link) dont il a lui-même été un membre actif. La position de l'auteur est tout à fait particulière puisque c'est sa propre expérience au sein de la communauté du WELL qui lui permet d'étayer sa réflexion sur ces nouveaux modes « d'être ensemble » propres au réseau. Ainsi pour lui, « une contre-culture à part entière s'épanouissait au bout de [sa] ligne de téléphone, et [il] était invité à y apporter [sa] contribution²⁵ », elles possèdent pour lui un « potentiel libérateur ». La popularité de l'ouvrage de Rheingold contribue à faire de ces communautés une réactualisation de celles de la fin des années soixante aux États-Unis, les inscrivant pleinement dans le mouvement contre-culturel initié par leurs aînées. L'établissement de liens entre ces deux types de communautés participe ainsi à la constitution de l'aura libertaire du réseau. Perçues comme la continuité de luttes engagées dans l'espace « physique » au cours de la décennie précédente, elles deviennent le lieu et le moyen de poursuivre ces luttes entamées à l'encontre des carcans institutionnels de la société américaine. Comme l'explique Dominique Cardon « le WELL sera le refuge des espérances déçues des [communautés hippies.] (...)Internet était un « ailleurs », le nouvel asile d'un projet d'émancipation avorté²⁶ ». De même, l'anthropologue de la communication Philippe Breton fait état d'une « continuité [frappante] des termes²⁷ » entre l'univers des croyances propres au numérique et celles mobilisées par les mouvements contre-culturels de la fin des années soixante.

Plus récemment, Fred Turner évoque à son tour l'importance des liens entre cette communauté particulière et l'émergence du numérique. En remontant jusqu'à l'ancêtre du WELL, le Whole Earth Catalog(WEC), Turner fait état de la multiplicité des communautés fédérées par ce « forum-réseau²⁸ ». Pour lui, en se constituant comme point de rencontre entre des individus aussi différents, le WEC permet également le rapprochement inédit jusqu'alors des « productions intellectuelles et technologiques de l'industrie et des sciences de pointe, [du] mysticisme sous acide et [de] la théorie sociale communaliste du mouvement de ceux-qui-retournent-à-la-terre²⁹ ». Ces rencontres autour d'un même outil contribuent à entremêler des représentations

24. Contribution de H. Rheingold au WEC, « People Who Discuss Things Online and Form Relationships and Groups That Resemble Community in Some Important Ways But Differ in Others. »

25. ouvrage disponible et consulté en ligne, <http://www.well.com/hlr/texts/VCFRIntro.html> RHEINGOLD, *Les communautés virtuelles*, op. cit.

26. in préface TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit., p. 21.

27. BRETON, *Le culte de l'Internet*, op. cit., ?

28. Le WEC était un catalogue présentant des produits de consommation aussi divers qu'une pelle à bêcher ou un système de douche solaire à installer soi-même dans son jardin et fournissant les endroits où se procurer ces articles. Il fait figure d'institution au sein des communautés de l'époque. TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit., p. 132.

29. Ibid., p. 338.

du monde variées et créent la possibilité d'échanges autour de ce numérique alors à l'état embryonnaire. Ces débats sont imprégnés non seulement des manières de faire de l'industrie électronique et des usagers-pionniers mais également de celles des contestataires que Turner nomme « Nouveaux Communalistes ». L'auteur propose de désigner par ce terme « ceux qui établirent de telles communautés mais également ceux et celles qui voyaient dans la transformation de la conscience le point de départ d'une réforme de la structure sociale américaine³⁰ ». Pour les Nouveaux Communalistes, opposés par Turner à la Nouvelle Gauche américaine, la libération doit être initiée par l'esprit de l'individu et non par une forme, quelle qu'elle soit, d'action ou d'engagement politique au sein de formations institutionnalisées. C'est cet aspect qui est dès lors crucial pour comprendre les liens qui peuvent être établis entre les communautés d'utilisateurs et l'émergence des nouvelles technologies. Ainsi, insiste Turner « si la personne était l'ultime levier du changement social, dans une société sans classes (...) les technologies de l'information, se trouvaient alors dotées d'une nouvelle dimension proprement politique³¹ ». Cette dimension politique constitue le legs des idéaux contre-culturels aux pionniers du réseau et trouve une application matérielle à travers le réseau WELL.

À nouveau on perçoit ici comment les premiers utilisateurs ont fait de ce réseau un outil propice à leur volonté libératrice. L'utilisateur peut se former lui-même à la maîtrise de l'outil, y développer une pratique tout à fait personnelle tout en entrant en interaction directe et multiple avec d'autres individus. En cela, les premiers usages s'inscrivent comme le témoin d'une volonté profondément transformatrice qui tend à dépasser les organisations politiques et finalement – dans une posture tout à fait libertaire – à s'émanciper du pouvoir étatique et de celui du marché comme nous allons le voir. Ainsi, la croyance des pionniers du réseau dans les possibilités d'action de l'individu trouve une application pratique avec l'émergence de l'Internet.

Nature d'Internet Cette perception particulière de l'Internet par ces premiers utilisateurs est en outre soutenue par un arrière-plan philosophique, utopique peut-être, partagé par l'ensemble de cette « communauté ». P. Flichy, en s'intéressant aux premiers guides de présentation de l'Internet, note que les rédacteurs de ces manuels perçoivent ces principes, ces valeurs pourrions-nous dire comme le « cœur du cadre sociotechnique de l'Internet universitaire³² ». Ils sont considérés par ces derniers comme le canevas de valeurs sur lequel le média a été créé. Elles seraient donc incorporées au sein même de son architecture technique. Il ne s'agit pas ici de démontrer l'immanence du réseau mais plutôt de comprendre par quel processus ces discours se construisent. Des valeurs particulières sont donc à l'origine de cette conception du

30. Ibid., p. 79.

31. Ibid., p. 85.

32. FLICHY, *L'imaginaire d'Internet*, op. cit., p. 125.

réseau. Elles sont mises en lien par les protagonistes avec la philosophie des Lumières développée au 18^e siècle en Europe mais également outre-atlantique. Si le degré des analogies peut varier, toutes ces références à la philosophie des Lumières témoignent cependant de la possibilité d'emprise sur le monde par les acteurs et en font un objet particulièrement pertinent pour notre objet d'étude.

Rompre avec la société existante et proposer un nouveau contrat social

Les Rencontres Mondiales du Logiciel Libre (RMLL) ont par exemple au cours de l'édition 2012 affichées leur filiation avec la tradition des Lumières françaises. Cette semaine de conférence, d'ateliers et de débats organisée annuellement par différents protagonistes du libre a pris pour titre « Rousseau, militant du libre ? ». Ces journées sont l'occasion pour des passionnés du libre, professionnels ou amateurs, bien souvent spécialistes du numérique (informaticiens, programmeurs par exemple) de se rencontrer et d'échanger autour de questionnements parfois très techniques. L'affiche de cet événement³³ combinait une illustration représentant Rousseau et surtout l'une de ses célèbres citations extraite du *Contrat Social* : « Renoncer à sa liberté, c'est renoncer à sa qualité d'homme ». Plus qu'un simple hommage au philosophe, il semble que les RMLL souhaitent inscrire leur projet dans la continuité de celui entamé par les philosophes des Lumières. Les RMLL entreprennent par exemple un effort d'ouverture au-delà des sphères hyper-spécialisées des professionnels ou des amateurs aguerris de l'informatique et du numérique en développant un axe « grand public ». Ainsi l'une des thématiques de l'édition 2012 été intitulée « enjeux sociaux », les conférences tenues dans ce cadre évoquaient entre autre les possibilités de diffusion des idéaux du libre à d'autres thématiques que celle de l'informatique, mais également la possibilité de faire concorder intérêt pour le logiciel libre et prise de position politique au sein de l'espace public³⁴.

Comme le montre l'exemple des RMLL, le premier point commun assumé et mis en avant entre les valeurs du siècle des Lumières et celles des utilisateurs du réseau serait une volonté de transformer la société, de proposer des nouvelles modalités de rapport sociaux. Les utilisateurs pionniers du réseau s'inscrivent alors, au travers des références qu'ils formulent dans cette tradition remontant aux Lumières européennes, dans une forme d'émancipation par le biais de la diffusion des savoirs à l'échelle d'une société toute entière.

Ce parallèle établi par les acteurs, entre utilisateurs du numérique et partisans de la philosophie des Lumières met à jour leurs préoccupations quant à la place et aux possibilités d'action de l'individu au sein de nos sociétés contemporaines. Tout comme les philosophes des Lumières en leur temps, il s'agit alors pour nos

33. voir Document 2. Affiche des Rencontres mondiales du logiciel libre, 2012, p.391

34. Avec des interventions d'ingénieurs ou d'universitaires intitulées par exemple « Militer pour le libre » ou encore « Monnaie équilibrée : P2P naturel contre banques centralisées »

utilisateurs-pionniers de faire état d'une séparation entre l'ancien monde et le nouveau. L'un des exemples ayant fait date est celui de la « Déclaration d'Indépendance du Cyberespace³⁵ ». Elle est rédigée en 1996 par John Perry Barlow, connu comme le parolier des Greatful Dead et très engagé pour la cause numérique³⁶. S'inspirant de la Déclaration d'Indépendance des États-Unis, Barlow introduit son manifeste par une accusation d'ingérence à l'égard des États-Unis, tout comme avait pu le faire avant lui T. Jefferson à l'encontre de la Grande-Bretagne.

« Le Cyberespace ne se situe pas dans vos frontières. Ne pensez pas que vous pouvez le construire, comme si c'était un projet de construction publique. Vous ne le pouvez pas. »

Rédigé en réaction à la signature du « Telecommunications Act de 1996 » par Bill Clinton, ce manifeste s'adresse aux dirigeants politiques et industriels. Plus que d'être une nouvelle entité géographique, le cyberespace est qualifié de « nouveau domicile de l'esprit ». Et en cela, il est amené à fonctionner de manière différente de l'ancien monde critiqué par Barlow. La simple référence à la notion d'« esprit » permet de recentrer l'action sur l'individu. Tout comme pour les innovations technologiques du réseau, les valeurs à l'origine de ce contrat social sont tirées d'un processus de « *bottum up* », de l'individu et de ses aspirations vers des formes de gouvernances qui les respecteraient.

« Nous sommes en train de former notre propre Contrat Social. Cette manière de gouverner émergera selon les conditions de notre monde, pas du vôtre. Notre monde est différent. »

En somme, c'est bel et bien d'une nouvelle « Civilisation » dont il est question ici.

« Nous créerons une civilisation de l'esprit dans le Cyberespace. Puisse-t-elle être plus humaine et plus juste que le monde issu de vos gouvernements. »

L'évocation par l'auteur d'un monde « plus humain et plus juste » vient ancrer les précurseurs du numérique non pas dans une utopie qui n'aurait pas d'applications pragmatiques mais bien plutôt au sein d'un processus d'action qui, à nouveau, n'est pas sans rappeler la volonté de réforme sociale au nom d'intérêts supérieurs développée par les philosophes des Lumières. Tout comme ces derniers, il s'agirait alors de

35. Disponible par exemple dans sa version originale sur le site de l'Electronic Frontier Foundation : <https://projects.eff.org/barlow/Declaration-Final.html>

36. Il est par exemple l'une des personnalités distinguée par le « Internet Hall of Fame », titre accordé par l'ISOC (Internet society), association juridique américaine qui récompense les personnes ayant œuvré pour l'Internet (de sa création à aujourd'hui).

donner jour à une nouvelle forme de société qui, dépassant les limites des pouvoirs en place jusqu'alors, rendrait aux individus, en tant qu'ils constituent l'unité de base de la société, des pouvoirs dont il étaient jusqu'alors privés.

« Nous croyons que c'est de l'éthique, de la défense éclairée de l'intérêt propre et de l'intérêt commun, que notre ordre émergera. »

Ce combat est pour Barlow, mais également pour ses successeurs, mené au nom du respect de valeurs morales, valeurs qu'ils estiment jusqu'à alors bafouées par les systèmes de pouvoir en place.

Déjà au sein de la communauté du WELL, on perçoit la volonté de donner vie à une autre forme de société. Turner³⁷ cite le message de l'une des membre de ce réseau :

« Il y a encore des cowboys nomades de nos jours. Vivant un autre style de vie, ils attendent que le média électronique, et tout le monde sait ce qu'il en est, fasse voler en éclats l'esprit de l'américain banlieusard moyen »

Cette déclaration et plus particulièrement ce « tout le monde sait ce qu'il en est » vient éclairer une forme de naturalisation de l'Internet. Ainsi, c'est sur ce média électronique que reposent les aspirations de transformation des membres de cette communauté, il est plus qu'un simple outil, il devient l'incarnation du combat contre une organisation sociale leur apparaissant comme intolérable.

Un nouvel obscurantisme à combattre Tout comme les philosophes des Lumières à leur époque, mettre en place un nouvel ordre sociétal implique la lutte contre l'obscurantisme. Si pour les philosophes du 18^e siècle, il s'agissait d'ériger la Raison comme principe directeur des actions des individus contre les superstitions, ici la Raison, et plus encore les principes moraux qu'elle suppose, se doit de lutter contre l'ignorance des dirigeants.

« Ces mesures de plus en plus hostiles et coloniales nous placent dans la même situation que ces amoureux de la liberté et de l'autodétermination qui durent rejeter les autorités de pouvoirs éloignés et mal informés. »

Ainsi dans le texte de Barlow il s'agit surtout de mener le combat contre l'obscurantisme des décideurs symbolisé ici par leur incompetence à comprendre ce qui constitue pour lui l'éclosion d'une société juste.

« Vous ne connaissez pas notre culture, notre éthique, ni les règles tacites qui suscitent plus d'ordre que ce qui pourrait être obtenu par aucune de vos ingérences. »

37. TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit., p. 152.

L'auteur fait évidemment référence, les nombreuses citations de Jefferson le prouvent, au mouvement de l'« Enlightenment », ces thématiques sont encore présentes aujourd'hui dans les discours des acteurs, même quand ils y font des références moins explicites que celle de Barlow à cette époque. C'est ainsi que Christophe Masutti, docteur en sciences des techniques, dans une tribune intitulée « Internet, pour un contre-ordre social » et portant sur les propositions émanant du monde du logiciel libre quant à la protection des données personnelles des internautes dira que « [ce qui manque à Internet], c'est la possibilité de structurer une société de la collaboration qui échappe *aux modèles anciens et à la coercition de droit privé* qu'ils impliquent³⁸ ». L'exemple de ce manifeste laisse entrevoir que malgré les déclarations d'intentions de Barlow formulé deux décennies auparavant, la mise en place de cette nouvelle société reste à faire mais que les adversaires – au même titre que « ces modèles anciens » – restent les mêmes.

La diffusion de ce manifeste peut être appréhendée comme le symbole de l'unité de toute une communauté d'internautes, développant une même vision du réseau, où l'outil serait au service de l'avènement d'une nouvelle forme de contrat social.

Plus qu'une volonté de changer le monde, les différents éléments mis ici en évidence témoignent de la nécessité, pour ces communautés, de la prise en compte d'une révolution déjà effective, d'une praxis déjà en marche.

Le réseau, une image faisant écho à la philosophie des Lumières. Le fait que ce nouveau moyen de communication prenne architecturalement la forme d'un réseau peut également être mis en lien avec la philosophie des Lumières. En effet, pour le philosophe P. Musso, il préexiste une forme d'idéologie particulière, fondée sur un imaginaire particulier, véhiculé par la notion de « réseau ». Cet imaginaire trouve ses fondements au sein de la pensée de Saint-Simon et ses disciples. Ainsi pour Musso, le développement des NTIC prend place dans une société où la « rétiologie » qu'il définit comme une « idéologie réticulartiste³⁹ » devient l'élément organisationnel principal. D'après Musso, c'est au siècle des Lumières que se formule cet idéal et où le réseau devient « une forme générale capable de dévoiler et de connaître le monde⁴⁰ ». Parce qu'il incarne la fluidité, en opposition aux institutions figées tel que l'Église, « la force de la figure du réseau est aussi dans sa capacité à (faire) passer d'un type de contrôle social à un autre, de permettre la réversibilité du paradigme social, donc de *rendre possible le changement*⁴¹ ». Il est ici rejoint par d'autres auteurs qui voient le réseau comme, notamment par exemple lorsque Éric Letonturier le met en lien avec l'idée de progrès. Pour l'auteur, la notion de réseau

38. Nous soulignons, in *Linux Pratique*, sept-oct 2014, publié sur framasoftware.fr

39. Pierre MUSSO, « La rétiologie », in : *Quaderni* n° 55 (2004), p. 21–28, p. 21.

40. Ibid., p. 22.

41. Ibid., , nous soulignons.

« entre dans le cadre d'une pratique sociale, principalement celle des ingénieurs, au titre des possibilités d'action et de transformation qu'on lui associe, de sa capacité à réaliser la valeur désormais centrale qu'on prête à l'idée de progrès⁴² ». Ainsi, comme le rappelle P. Musso, les précurseurs voient dans ce réseau, dans son architecture l'outil permettant de transformer la société. L'utilisation du réseau n'engendrerait pas uniquement l'acquisition d'un savoir-faire technique, mais supposerait également l'incorporation, l'assimilation par les individus qui l'utilisent de l'éthique du réseau. En somme « le réseau inscrit un choix de société ou de politique dans son architecture même. Là encore, le réseau déplace le politique et l'inscrit dans des techniques⁴³ ». Mais Musso insiste également à juste titre sur la double manière dont peut être saisie cette figure. Cette dualité fait d'ailleurs écho à la traditionnelle compréhension binaire sur laquelle nous reviendrons du « Réseau des réseaux ». Ainsi, le réseau est parfois perçu comme l'outil d'un pouvoir centralisé⁴⁴, soit il incarne au contraire « l'anarchie » dans les périphéries, rendue possible par « la circulation accélérée et généralisée⁴⁵ ». L'imaginaire constitué autour de la notion porte aussi en lui cet idéal de transformation du monde ; il ne pouvait en être autrement pour l'Internet, « Réseau des réseaux ».

L'autodidaxie au service de la perpétuation de ces valeurs. On trouve déjà trace d'une telle perception au sein des manuels mentionnés précédemment. D'après eux, les qualités intrinsèques du réseau « vont se diffuser avec la nouvelle technologie. Il y a, en quelque sorte, une nature d'Internet qui n'a pas de raison de se modifier quand on change l'espace social d'utilisation⁴⁶ ». La technologie ne pourrait donc être utilisée sans que son usager ne soit contaminé par l'esprit initial de l'Internet, esprit qui s'« inspire largement des utopies de ses fondateurs⁴⁷ ». Comme le travail des encyclopédistes au XVIII^e siècle, le cyberspace est alors imaginé comme le nouveau support de diffusion de connaissances d'une part mais surtout de ce virus de la liberté et de l'autodétermination cher aux philosophes des Lumières autant qu'aux utilisateurs-concepteurs du réseau. L'exemple du site participatif Wikipédia, appelé à dépasser en termes de nombres de consultation toutes les encyclopédies existant jusqu'alors, devenant ainsi le symbole de cette continuité.

La diffusion de cette éthique vers un public plus large que celui des initiateurs s'opère, pour Mounier, par l'autodidaxie de rigueur au moment du développement

42. Éric LETONTURIER, « Tout est réseau ! splendeur et mise d'une notion très courtisée », in : *Hermès, la Revue* 71 (2015), p. 78-86, p. 79.

43. MUSSO, « La rétiologie », op. cit., p. 24.

44. Faisant ainsi référence à une forme de pouvoir d'inspiration foucauldienne qui n'a ni inscription matérielle, ni acteurs propres mais relève plutôt du processus continu, du mouvement.

45. MUSSO, « La rétiologie », op. cit., p. 23.

46. FLICHY, *L'imaginaire d'Internet*, op. cit., p. 125.

47. Ibid., p. 114.

du réseau. Ainsi, en informant les néophytes du fonctionnement technique de l'outil, les techniciens leur fournissaient également les manières de faire en vigueur sur le réseau. Si, d'après l'auteur cette « nétique », contrat social appliqué au réseau, perd de sa vigueur avec la démocratisation de l'usage d'Internet et, plus encore, sa diffusion vers un public moins spécialisé, on peut toujours noter des traces de son influence sur les pratiques contemporaines au cœur du web. Malgré la diversification des utilisateurs et la multiplication des usages, quelque chose de cette nature de l'Internet, expression des manières de faire des précurseurs subsisterait toujours en son sein.

2.1.2 Mythologisation du réseau : quels effets de cette nature sur les pratiques ?

Pour comprendre comment ce processus serait mis en œuvre par les utilisateurs convaincus du réseau, nous proposons l'exemple de la communauté du libre, du mouvement des « libristes⁴⁸ ». Outre le fait d'avoir largement contribué à la forme contemporaine du réseau, cette communauté a la particularité d'avoir été longuement étudiée par les penseurs et les chercheurs depuis les débuts de l'Internet jusqu'à une période beaucoup plus contemporaine, témoin des dernières innovations au sein du réseau. Nous montrerons comment cette communauté, outre sa participation à l'agencement du réseau tel qu'on le connaît aujourd'hui, procède d'une mise en récit de la construction et de l'usage du réseau qui n'est pas sans incidence sur les représentations qui l'auréolent. Nous tâcherons donc de comprendre si cette mythologisation participe d'une mythification et questionner par là la force de leurs discours.

2.1.2.1 Les « libristes », une communauté initiatique ?

Dès l'origine du réseau, la communauté libriste tend, à l'instar des premières communautés virtuelles, à défendre des formes particulières d'usages du réseau justifiées notamment par les propriétés de ce dernier. Pour tout néophyte s'intéressant à la « culture libre », elle semble constituer un conglomérat parfois mystérieux mais toujours uniforme de pratiques et de perceptions aussi bien de l'outil informatique que du réseau. Dans l'imaginaire populaire, les protagonistes du libre sont souvent représentés comme des *geek*, ces trentenaires qui sont toujours des hommes⁴⁹ et sou-

48. Nous empruntons ce terme à Sébastien BROCA, *Utopie du logiciel libre : du bricolage informatique à la réinvention sociale*, Neuvy-en-Champagne, France : Le passager clandestin, 2013, p. 23.

49. Pour plus de précisions sur les phénomènes de genre au sein de ces communautés voir par exemple Isabelle COLLET, « Effet de genre : le paradoxe des études d'informatique », in : *Tic & Société* Vol. 5, n° 1 (2011) ; ou Anna COSSETTA, « Que donnent les femmes sur le Web ? », in : *Revue du MAUSS* n° 39.1 (2012), p. 391-404.

vent originaires des sociétés occidentales. Lunettes vissées sur le nez et clavier greffé au bout des doigts, ils évoluent plus dans le *cyberespace* que dans le *monde réel*. Si ces stéréotypes nous disent déjà quelque chose sur ces communautés, ils méritent bien sûr d'être complexifiés.

C'est à nouveau l'accent mis par les partisans du logiciel libre, et de manière plus large de la culture libre, sur les capacités de l'individu à transformer la société à laquelle il participe qui suscitera ici notre intérêt. Nous verrons ainsi comment ils proposent, et dans quelle mesure ils réalisent, une modification des conditions de vie au sein des sociétés occidentales. Pour ce faire, nous nous attarderons principalement sur la sphère du travail.

Le monde du libre comme point de départ d'une transformation profonde de la société. Tout comme les premières communautés d'utilisateurs, ce collectif d'usagers, au travers de ses pratiques mais également du discours qui appuie ces dernières, tend à appréhender l'Internet comme un outil pouvant œuvrer pour la libération de l'individu. À nouveau ici, le médium constitue l'outil propice à cette entreprise. Le logiciel libre est initié au sein d'une communauté universitaire d'informaticiens qui regroupe une partie des « précurseurs de l'Internet ». L'environnement dans lequel il se développe est donc celui qui inspire les communautés virtuelles que nous évoquions précédemment, il n'est pas surprenant de retrouver dans les discours formulés à son égard des éléments déjà présents dans ceux évoquant la nature ou l'essence d'Internet. Mais à la différence des communautés virtuelles par exemple, c'est ici dans une compétence technique que se cristallise la confiance dans la capacité de l'individu à influencer sur l'organisation du monde. Les principes du logiciel libre sont formulés par une communauté de techniciens (d'ingénieurs ?)⁵⁰ évoluant au sein du milieu universitaire américain. Comme le rappelle S. Broca, la plupart de ces chercheurs se définissent comme des *hackers*. Le bidouillage, traduction littérale du terme de « hacking » tant des machines utilisées que des logiciels constituent l'une des pratiques partagées à l'origine par l'ensemble de cette communauté. C'est cette manière de faire particulière, consistant à faire par soi-même plutôt qu'à utiliser les possibilités préétablies par les systèmes propriétaires, qui fait déjà référence à des compétences individuelles à même de bousculer l'organisation du monde. Ainsi, d'après Broca, l'auto-définition en ces termes implique « tout à la fois une conviction profonde que la programmation informatique pouvait changer le monde, et un mépris abyssal pour les pesanteurs bureaucratiques susceptibles d'entraver cette révolution⁵¹ ».

50. plus précisément par Richard Stallman nous y reviendrons

51. BROCA, *Utopie du logiciel libre*, op. cit., p. 46.

Par le rejet du mode de production capitaliste Cette croyance dans les compétences de l'individu, à nouveau corrélée à une forme de mépris de la bureaucratie, se cristallise notamment dans une volonté de dépassement du salariat. Ainsi, le logiciel libre promeut une nouvelle forme de rapport au travail. Pour le philosophe Pekka Himanen, un dépassement du capitalisme et ainsi la promotion de nouvelles manières de vivre passent par ce changement de paradigme. Des valeurs comme la créativité, la passion, la liberté, l'attention à l'égard des autres⁵² sont donc, d'après l'auteur, constitutives d'une éthique *hacker* qui entrerait en concurrence avec « l'éthique protestante » définie par Weber⁵³. Alors que dans le cas d'une société capitaliste comme décrit par le sociologue allemand « le gain est devenu la fin que l'homme se propose : il ne lui est plus subordonné comme moyen de satisfaire ses besoins matériels⁵⁴ », pour Himanen, les *hackers* donneraient un sens différent à l'argent. Pour Himanen cette communauté renouvelle totalement le système capitaliste dans la mesure où il s'agit pour ses membres de « ne jamais subordonner la passion à l'argent ». Himanen décrit donc le fait de gagner de l'argent comme une forme d'externalité positive qui ne serait en aucun cas un motif à l'action. Pour asseoir son propos, il évoque Bill Gates et sa société Microsoft qui sont considérés par cette communauté comme l'antithèse des valeurs des *hackers* dans la mesure où « le profit a pris l'ascendant sur la passion⁵⁵ ». Comme le souligne Broca « les motivations extrinsèques, notamment le gain économique, céderaient la place à des motivations intrinsèques, liées à l'agrément procuré par l'activité elle-même⁵⁶ ». Les valeurs sociales et l'esprit d'ouverture seraient donc les moteurs de l'action de cette communauté qui, de ce fait, rendent vétuste la compréhension du système travail tel que théorisé par Weber. Ici c'est notamment parce que cet univers spécifique permet une nouvelle forme de rapport au travail qu'il engendre de nouvelles possibilités d'être pour l'individu. Les libristes seraient donc à l'origine d'un nouveau rapport au monde et deviendraient surtout force de proposition pour dépasser le mode de compréhension du social en terme d'aliénation. Ainsi P. Himanen, ne se contente pas uniquement de faire état des « manières de faire » d'une communauté particulière, qui fonctionnerait comme une enclave au sein de sociétés par ailleurs toujours inspirées du modèle protestant de rapport au capitalisme. Au contraire, l'auteur évoque l'idée d'une diffusion de cette forme alternative de rapport à l'argent qui exercerait une influence sur tous les

52. Pekka HIMANEN, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Essais, Paris, France : Exils, 2001.

53. P. Himanen propose une comparaison des valeurs en jeu dans l'éthique protestante et hacker, voir : *ibid.*, p. 138.

54. Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Agora, Paris, France : Pocket, 2007 (1905), p. 49-50.

55. HIMANEN, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, *op. cit.*, p. 68.

56. BROCA, *Utopie du logiciel libre*, *op. cit.*, p. 108.

« professionnels de l'information ⁵⁷ ». En entrant en concurrence avec « l'éthique du travail protestant », celle des « libristes » constituerait donc une forme de concrétisation de principes au cœur de l'essence d'Internet. On retrouve trace de ce type de perceptions dans les discours des promoteurs de la culture libre que nous avons rencontrés dans le cadre de ce travail. Revenant sur sa perception du travail salarié, Bertrand explique :

« Et puis en fait la monnaie en elle-même c'est pas un méfait, parce qu'il y a des trucs c'est difficile de l'échanger autrement tu vois... mais c'est le fait que la monnaie soit détachée de la valeur le problème, c'est pas le travail qui est important, c'est pas ce que tu fais qui est important, je veux dire, c'est ce qu'il vaut, et c'est là où se situe le problème. Je veux dire moi je comprends toujours pas que ce soit pas les apiculteurs les gens les mieux payés du monde. »

Bertrand, salarié d'une association de promotion du logiciel libre.

Malgré l'incarnation de ces représentations chez les *libristes*, d'autres auteurs, théoriciens ou praticiens, nuancent simultanément cette forme de compréhension. Barbrook en s'intéressant à la même population évoque non pas une nouvelle éthique mais plutôt une « idéologie californienne ⁵⁸ ». Barbrook admet que les nouvelles technologies ont permis la conceptualisation d'une nouvelle forme de société (ecotopia), le médium peut donc, en théorie, contribuer à une forme de réalisation de soi. C'est la mise en pratique de cette utopie qui est questionnée par Barbrook. Pour lui « au lieu de se rebeller ouvertement contre le système, ces artisans du numérique acceptent à présent que la liberté individuelle ne peut être réalisée que dans les contraintes de progrès technologique et d'une économie de marché ⁵⁹ ». Plutôt que de rejeter le capitalisme, les *hacker* et a fortiori les libristes reproduiraient pour Barbrook une nouvelle société de classe, inspirée cependant par un vocabulaire différent : celui de la compétence de l'individu. Si Himanen précise bien que capitalisme et hackerisme ne sont pas fondamentalement à penser de manière antinomique, Barbrook insuffle une dimension critique n'apparaissant jamais chez le philosophe suédois.

Où le libre est mis en récit. Cette volonté de transformation de la société ne va pas sans une mise en récit de la communauté et de son histoire. Afin de dépasser le discours tenu par les membres de cette communauté, et celui des analystes souvent proches d'eux, nous proposons de nous intéresser à nouveau à la généalogie de celle-ci. S'intéresser à l'univers du libre de plus près, c'est aussi découvrir une véritable

57. HIMANEN, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, op. cit., p. 57.

58. Richard BARBROOK et Andy CAMERON, « The Californian ideology », in : *Science as Culture* 6 (1996), p. 44–72.

59. Ibid., p. 11.

saga autour de sa construction et de son existence.

GNU-Linux comme illustration d'une application pratique de cette forme de praxis. L'histoire du système d'exploitation GNU-Linux en est une belle illustration. GNU-Linux constitue sans doute la base la plus utilisée pour le développement de systèmes d'exploitation faisant concurrence aux systèmes propriétaires tels que les « Windows » de Microsoft ou les « Mac-OS » d'Apple. Fruit de l'union improbable du système d'exploitation GNU et du noyau Linux (qui permet notamment aux différents composants de l'ordinateur de fonctionner de pair), cette configuration permet la main mise totale de l'utilisateur final sur les logiciels et le système qu'il utilise.

Richard Stallman, père du « Copyleft » à l'origine de toutes les licences libres, formalise ces possibilités techniques au travers des « Quatre lois du logiciel libre ». La première, intitulée d'ailleurs loi 0, définit de la manière la plus large possible ce que recouvre la notion de logiciels libres, il s'agit de « la liberté d'utiliser le programme comme bon vous semble⁶⁰ ». Les trois autres lois évoquent respectivement la possibilité d'étudier le code source et de le modifier, la liberté d'aider les autres, de recopier, et de distribuer toutes modifications apportées à un code source et enfin la liberté de contribuer au sein d'une communauté.

L'expérience de Linus Torvalds, à l'origine de la création du noyau Linux, s'inscrit de manière moins explicite dans une approche morale nous y reviendrons. Contentons-nous pour l'instant de spécifier que Torvalds refuse à de nombreuses reprises, notamment en interview, de définir une idéologie du libre. D'après lui « l'essentiel de l'*open source* ne se situe pas dans l'idéologie, l'important, ajoute-t-il, c'est que chacun puisse l'utiliser d'après ses besoins spécifiques et ses propres raisons de le faire⁶¹ ». Malgré cette approche plus pragmatique, Torvalds n'échappe pas non plus à une mise en récit de sa création et de son rôle dans celle-ci. Internet se charge de doter Linux de sa propre mythologie. On trouve ainsi sur le réseau l'« Évangile selon Tux⁶² », mascotte officielle du système d'exploitation Linux. Cette sorte de genèse de la création du système d'exploitation Linux, malgré le second degré évident du texte, évoque immédiatement l'analyse de Philippe Breton qui, pour comprendre les premières communautés en ligne, proposait de les analyser en terme de « nouvelle

60. Stallman évoque à de nombreuses reprises et sur de nombreux supports ces quatre lois fondamentales du logiciel libre. Les citations retranscrites ici proviennent de la conférence donnée par Stallman Po Paris et consultable en ligne : RICHARDS STALLMAN, *Une société des réseaux libérée – Libertés Numériques*, Sciences Po, Paris, oct. 2011, URL : <http://www.libertesnumeriques.net/evenements/stallman-19octobre2011> (visité le 27/03/2013).

61. Extraits d'une interview donnée par Torvalds le 31 mai 2011, texte disponible en intégralité en ligne <http://www.marianoblejman.com/joomla/>

62. Texte consulté et disponible en intégralité : INCONNU, *Gospel according to tux*, URL : <http://www.linux.it/ema/gospel-according-to-Tux.html>.

reliogisité⁶³ ». À cet égard il est intéressant de noter que l'Évangile selon Tux est introduit par un préambule qu'il nous semble pertinent de retranscrire tel quel ici :

Every generation has a mythology. Every millenium has a doomsday cult. Every legend gets the distortion knob wound up until the speaker melts. Archeologists at the University of Helsinki today uncovered what could be the earliest known writings from the Cult of Tux, a fanatical religious sect that flourished during the early Silicon Age, around the dawn of the third millenium AD.

Evangile selon TuX

Plus qu'une simple communauté de croyances, ce préambule élève le logiciel libre au rang de mythologie du siècle. Il est intéressant de noter que cet « évangile » décrit Torvalds comme un « disciple de RMS (Richard Stallman) ». Stallman adopte une attitude très critique envers la communauté gravitant autour de Torvalds, il est donc politiquement épineux de qualifier Torvalds de disciple, nous y reviendrons. La confusion faite entre ces deux protagonistes participe également d'une mise en récit globalisante de l'aventure du libre. R. Stallman scénarise lui-même son rôle dans la création du libre en revenant par exemple à de nombreuses reprises sur l'aventure de l'imprimante Xerox. Au sein de la cosmogonie du libre, le moment où R. Stallman réalise qu'il ne peut bidouiller cette imprimante car l'entreprise refuse de lui fournir le code source de l'appareil, joue le rôle de genèse du mouvement. Comme le note Sam Williams⁶⁴, biographe autorisé de R. Stalman cette anecdote est

« un procédé rhétorique fort utile. Structurée comme une parabole, elle illustre la volatilité des choses dans le monde du logiciel. »

Si Torvalds ne se livre pas lui-même à des procédés de ce genre, la communauté le fait pour lui. L'Évangile selon Tux se charge de mystifier le personnage de Torvalds en transformant en expérience métaphysique la création de LinuX.

« Un jour qu'il travaillait sur l'architecture informatique, Linus est tombé en transe et il a eu une vision. Il vit un grand pingouin, tranquille et beau, assis sur la glace en train de déguster un poisson. (...)le pingouin chassera et dévorera tout ce qui est trop compliqué, bidon et sources de plantage... [et] il apportera des documents, et dans ces textes, il apportera la liberté, la sérénité et l'équilibre parfait sur la terre et pour tout ceux qui y font de la programmation⁶⁵ ».

Ce sont ici notamment les personnalités à l'origine du mouvement qui cristallisent la mise en récit de cette communauté. Comme dans les communautés virtuelles que

63. BRETON, *Le culte de l'Internet*, op. cit., p. 48.

64. Sam WILLIAMS, Richards STALLMAN et Christophe MASSUTI, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre. Une bibliographie autorisée*, Framabook, 2010, p. 27-28.

65. Gospel according to Tux, cité par Himanen p.173

nous évoquions, cette mise en récit permet de percevoir les idéaux qui soutiennent la communauté. La liberté, notamment celle de jouir de ses compétences techniques sans entrave, est ici cruciale et passe, à nouveau, par la prépondérance accordée à des *individualités* plutôt qu'à des *institutions*.

Comment comprendre la communauté du libre ? En tant qu'il incarne le combat de David (l'ensemble des individus, *a fortiori* des internautes) contre Goliath (les grandes entreprises du numérique aussi appelés parfois « géants du web »), on trouve au sein des discours des représentations fortes des capacités de l'individu. Comme dans l'essence de l'Internet, la croyance en l'individu, et plus généralement en une philosophie inspirée sur plusieurs points par celle des Lumières, permet de re-questionner la place de l'individu au sein de la société. Internet serait alors l'outil propice à la propagation des savoirs, à une augmentation de la communication (à laquelle les protagonistes mentionnés ici font référence au sens habermassien du terme), à l'expression d'un intérêt pour la vie publique mais également politique, bref à un élan démocratique massif. Ces aspirations s'illustrent par exemple dans le combat mené par cette communauté pour le dépassement des droits de propriétés et surtout par la proposition d'alternatives au modèle en vigueur depuis la révolution française et l'instauration du droit d'auteur⁶⁶. Repenser la notion même d'auteur, contribuer à outiller la société afin de permettre d'autres modes de création, autant d'éléments qui constituent une application pratique de l'intérêt à l'émancipation qui semble mouvoir cette communauté. La mobilisation de ces valeurs dans l'espace social réel permettrait donc ainsi un dépassement des modes d'être inhérents à la société capitaliste fonctionnant toujours comme l'avait décrit et analysé Weber dans son travail. Pour Broca justement l'univers du libre porte, notamment grâce à la formulation d'un rapport différent au travail, « une utopie concrète dotée d'une capacité à interroger le monde tel qu'il est⁶⁷ ».

2.1.3 La « nature » d'internet comme procédé rhétorique ?

Nous l'avons vu au fil des exemples égrainés ci-dessus, s'intéresser à l'histoire du réseau permet de saisir l'importance des communautés *indigènes* dans la compréhension qui est aujourd'hui faite de ce dernier tant dans une sphère sociale large (des profanes ?) que dans celle plus restreinte des penseurs du réseau. Parce que les thèmes de la libération de l'individu y sont omniprésents, elle est d'autant plus importante à considérer dès lors où l'on interroge les possibilités d'autonomisation au sein d'une société du numérique.

66. Nous pensons ici par exemple à la création de la licence Art Libre ou aux Creative Commons nous y reviendrons dans la section suivante.

67. BROCA, *Utopie du logiciel libre*, op. cit., p. 263.

La forme largement mythologisée que revêtent certains des discours formulés par les acteurs à l'égard du média laissent entrevoir d'une réalité plus complexe. Plusieurs auteurs ont, jusqu'ici, tenter de complexifier un discours *autochtone*, mais également parfois scientifique, par trop simpliste.

2.1.3.1 Des communautés initiales plus complexes qu'il n'y paraît

Au sein des « communautés virtuelles de Rheingold. » Ainsi, et malgré les liens qui semblent s'établir entre les premiers usagers du réseau et les communautés contre-culturelles, filiation qui témoigneraient d'une reprise indéniable des idéaux portés par ces derniers, certains éléments obligent à complexifier la comRichard

Barbrook, professeur de sciences humaines, autre spécialiste des réseaux remet rapidement en question la vision des réseaux proposée notamment par Barlow dans sa « Déclaration d'Indépendance du cyberespace ». Ainsi, Barbrook reproche à Barlow de céder à un « accès d'hystérie idéologique⁶⁸ » qui ne lui permet pas d'appréhender la réalité de ce cyber-espace fantasmé. Pour Barbrook, il est un « espace social » comme un autre et ne peut notamment pas échapper à « une certaine forme d'économie marchande⁶⁹ » qui implique déjà toujours, chez Barbrook, un asservissement d'une partie de la population.

Ce serait donc simplifier l'histoire d'Internet que de confondre les différents acteurs de la création de ce médium et de comprendre unilatéralement leurs motivations et raisons d'agir. Bien au contraire pour Pierre Mounier, il est nécessaire de saisir la chronologie de l'apparition et de l'implication des différents acteurs dans l'origine du réseau afin de comprendre la construction même de cette mythologie. Ainsi, il décrit une deuxième vague de fervents défenseurs de l'Internet. Pour ces militants d'un réseau libre et ouvert, le combat ne fait pas appel aux mêmes motivations que celles des « pionniers ». Si pour ces derniers ce sont avant tout des aspects techniques qui importent (par exemple ne pas verrouiller les codes des logiciels afin de permettre plus de collaboration et, à terme, un outil plus performant sur le plan technique) pour les « citoyens du web l'enjeu est avant tout politique⁷⁰ ». Mounier ne récuse pas l'idée d'une essence de l'internet, il propose cependant de la comprendre comme résultant de l'objectif commun, celui de la préservation d'Internet en tant que médium libre et libérateur, émanant de deux communautés différentes. Ainsi pour lui « il est moins que certain qu'une quelconque motivation politique ou idéologique ait jamais correspondu avec l'édification de l'architecture du réseau

68. Richard BARBROOK, « La liberté de l'hypermédia », in : *Libres enfants du savoir numérique, anthologie du libre*, L'éclat, Paris, France, 2000, p. 55-76, p. 59.

69. Ibid., p. 73.

70. Pierre MOUNIER, *Les maîtres du réseau : les enjeux politiques d'Internet*, Cahiers libres, Paris, France : Éd. La Découverte, 2002, p. 163.

tel que nous le connaissons⁷¹ ». La politisation du réseau, et par là sa constitution en tant qu'outil propice à la libération des individus, n'interviendrait que dans un second temps et ne pourrait être considérée comme constitutive de son élaboration technique.

Ce qui pour Rheingold par exemple semble constituer une suite logique et peut-être même plus aboutie que les communautés de l'époque doit être nuancée grâce aux apports d'autres auteurs. Pour P. Flichy l'ouvrage de Rheingold traitant des communautés virtuelles « propose l'un des mythes fondateurs de l'internet⁷² » car il étend une situation précise à un contexte social global, oubliant ainsi que « le mode de fonctionnement des communautés contre-culturelles ou de l'université n'est évidemment pas celui de toute la société⁷³ ». De même pour Turner, il est nécessaire de ré-actualiser la compréhension faite de cette époque. Introduire les termes de « Nouveaux Communalistes » lui permet de complexifier la compréhension qui est faite des liens et influences réalisés entre les différentes communautés sur la scène (étudiante ? contestataire ?) américaine de l'époque. Pour Turner, l'indifférenciation entre ces communautés engendre une confusion au sein des analyses qui se font donc « l'écho des utopistes de la fin du XXème siècle⁷⁴ ». Outre cette confusion qu'il met à plat, la force du propos de Turner est surtout de montrer que l'inspiration de ces mouvements, celle des Nouveaux Communalistes, n'est pas uniquement puisée au sein des communautés contre-culturelles de l'époque. Ces communautés ne s'organiseraient donc pas en tant qu'opposition à la masse et à sa culture, mais trouveraient une alternative à la politique traditionnelle en laquelle ils ne croient plus au sein des critiques à l'égard de la bureaucratie et de ses pesanteurs. Ces critiques ont notamment été formulées par l'univers militaro-universitaire et ont déjà influencé les manières de fonctionner de ce dernier. Dès lors, pour Turner on ne peut pas comprendre ces mouvements comme « la renaissance sous forme logicielle et matérielle d'une culture unique et « libre » qui s'était opposée autrefois à la culture de masse, et pourrait de nouveau s'y opposer⁷⁵ ». Ils s'inscrivent plutôt dans une mouvance déjà initiée au sein des laboratoires de recherches (pratiques collaboratives ; échange libre d'informations et de données, etc.). Ils s'inscriraient ainsi en quelque sorte dans un « air du temps » qui leur préexiste, qui a au préalable contribué à définir leur rapport au monde. C'est le paradoxe qui existe au sein des communautés qui est ici intéressant à prendre en compte. Alors que, et Turner le démontre de manière brillante, les transformations insufflées par ces communautés ne peuvent être consi-

71. Ibid., p. 15.

72. Patrice FLICHY, « La place de l'imaginaire dans l'action technique », in : *Réseaux* n° 109 (2001), p. 52-73, p. 61.

73. Ibid., p. 61.

74. TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit., p. 80.

75. Ibid., 80 ?

dérées comme contre-culturelles car elles sont déjà institutionnalisées dans d'autres cercles de la société, les discours des acteurs font pourtant état de la volonté d'élargir les transformations qu'ils ont opérées à l'ensemble de la société.

Parfois oubliée des protagonistes et des intellectuels réfléchissant à leur propos, cette réalité est cependant nécessaire à prendre en compte si l'on veut aujourd'hui tenter de comprendre les possibles influences de cette culture du numérique sur la construction de chaque individu et de son rapport au monde.

Le libre : différents motifs d'action. L'exemple des libristes que nous avons choisi car il représente une illustration contemporaine pertinente de la foi dans cette « nature » n'échappe cependant pas à la nécessité d'être appréhendés de manière plus fine. Tout comme se fût le cas dans les analyses proposées par exemple par Rheingold, on retrouve les mêmes difficultés (biais ?) de compréhension dans celles proposées à leur égard.

On l'a vu, les analyses menées à l'égard de cette communauté sont partagées. Nous avons jusqu'ici traité de manière large et indifférenciée de « l'univers du logiciel libre ». Mais comme l'explique Sebastien Broca, c'est un exercice épineux que d'évoquer une utopie homogène du libre. En effet, elle même est scindée et portée par deux principaux « ensemble[s] de représentations, d'idées et de jugement concernant l'identité du Libre et les principes qui doivent le guider⁷⁶ ». Le nom attribué aux communautés constitue la première différence. Pour évoquer le logiciel, R. Stallman parle de *free software*, Linus Torvalds d'*open source*. Si cette distinction peut paraître triviale, elle illustre des contradictions plus profondes entre ces deux courants. Comme le rappelle Broca, Torvalds défend avant tout une méthodologie, celle du partage de l'information permettant la réalisation de logiciels plus performants ; Stallman défend avant tout une idéologie, un principe : celui du respect coûte que coûte des quatre libertés du libre. Plus qu'une guerre de chapelle, l'incompatibilité indépassable de ces deux manières de percevoir le libre sont révélatrices d'un schisme au sein même de cette culture du numérique *a priori* unifiée. Quand pour Torvalds, le libre constitue une sorte de défi technique à respecter avant tout, pour Stallman ce n'est pas « code qui n'est pas la loi », mais la morale qui l'est. Ainsi, *free software* et *open source* sont des mouvements mus par des volontés différentes s'opposant autour de la notion de pragmatisme. Si pour les premiers la facilité d'usage doit être considérée comme primordiale (Linus Torvalds), les seconds contestent toutes formes de renoncement aux Quatres Lois au nom de la praticabilité des logiciels. Cette lignée, sous la conduite de Richard Stallman, se montre dès lors intransigeante au respect de l'ouverture des logiciels, quitte à produire parfois des logiciels ayant comme public principal des spécialistes.

76. BROCA, *Utopie du logiciel libre*, op. cit., p. 70.

Cette différence s'avère également capitale dans la mesure où elle n'est pas sans effet sur les analyses qui sont faites par les intellectuels traitant de cette question dans leurs écrits. Dans l'introduction à cet ouvrage, P. Himanen fait état d'une proximité entre ses recherches, celles de Manuel Castells (qui le post-face) et Linus Torvalds qui le préface. Il ne s'agit pas ici de critiquer la proximité entre théoriciens et praticiens, d'autant moins quand leur collaboration relève d'une forme de « science pratique », mais il semble important de la souligner.

En effet, à aucun moment la réflexion menée par le philosophe ne fait état d'une distinction au sein de la population des libristes, comme nous l'avons vu elles existent pourtant et nous disent quelque chose du mouvement lui-même. Or, comme le faisait remarquer F. Turner à propos de la mécompréhension par certains analystes du mouvement des Nouveaux Communalistes, la proximité entre les acteurs de cette communauté, diffusant avec eux une vision particulière du média, et les penseurs réfléchissant aux transformations impulsées par ce média peut déboucher sur une confusion quand aux effets de celui-ci. La pluridisciplinarité peut ici déboucher sur une perception, qui malgré sa scientificité, peut s'avérer partisane.

2.1.3.2 De l'aménagement de ce nouveau contrat social

Ces qualités intrinsèques du réseau qui supposerait des manières de faire particulières et qui seraient à même de conduire à une transformation radicale des sociétés ne constituent de surcroît pas toujours les lignes directrices des libristes. Ainsi, et malgré les rejets apparemment nets du mode de production capitaliste, Broca ou Aurray rappellent que les qualités de codeurs de programmeurs deviennent parfois des compétences pouvant par exemple figurer sur un curriculum vitae. La participation active à la modification ou à la création d'un programme connaissant par la suite un certain succès peut donc être facilement réintégrée dans le circuit du capitalisme traditionnel ou financier. D'autres éléments peuvent laisser entrevoir les liens entre l'industrie et ces communautés. Vincent Cerf, co-créateur du protocole TCP/IP et considéré pour cette raison comme l'un des pères fondateurs d'Internet est également un franc défenseur de la neutralité du net et de l'ouverture des logiciels. Il contribuera notamment à la création de l'association « Internet Society » qui s'engage par exemple dans la défense de la neutralité du net. Il est aujourd'hui salarié au sein du groupe Google, ce géant du web. Malgré la complexité et l'originalité de son titre⁷⁷, ce parcours de vie témoigne de l'absence d'étanchéité entre les communautés à l'origine d'Internet et les entreprises qui contribuent à le régir actuellement. La réflexion que livre ici Dimitry permet de comprendre comment s'agence plus largement ces aménagements pour la communauté du libre. Revenant

77. Le titre officiel de Cerf chez Google est celui de « Chief Internet Evangelist »

sur l'opération parfois qualifiée de « guerre des prix » menée par le FAI Free en 2012 il explique :

- *À partir du moment où les politiques sont complètement à la ramasse, ben ouais faut faire des trucs comme Free, moi j'admire Free, enfin sur ce coup là, et puis j'aime bien David contre Goliath, ça me plaît bien dans l'idée, mais non heureusement...qu'y a des gens qui pensent un peu différemment l'entrepreneuriat en France et je pense qu'on devrait leur laisser beaucoup plus l'opportunité de développer leurs idées, plutôt que de s'acharner sur des industries vieillissantes qu'on essaye de sauver, de resauver...faut sûrement, mais...mais essayer aussi de faire en sorte que ces gens là arrivent à développer leurs idées parce qu'ils en ont beaucoup...j'imagine qu'ils ont beaucoup à faire et qu'ils ont d'autres modèles économiques qui peuvent être hyper intéressant, hyper novateur, créateur de richesses, d'emploi. Après c'est clair Free c'est pas des philanthropes, c'est une entreprise ils gagnent de l'argent, mais par contre ils ont des convictions...*

- Qui différent de l'économie ?

- *Oui c'est ça.*

- Et convictions qui se rapprocheraient plus de celles que tu évoquais au début ?

- *mine hésitante...on est pas sur, enfin on sait à peu près parce que c'est pas des gens qui avancent masqués, en tout cas à ce niveau là, après leur fondateur c'est un geek, il gère sa boîte comme une start-up, après 20 ans...tout est fait à l'arrache, mais ça marche. Rires et ils savent créer les conditions avec leurs employés pour qu'il y ait de l'innovation et leur laisser le temps d'innover et voilà.*

Dimitry, responsable d'une structure associative.

À travers l'exemple de Dimitry on voit ici comment les contradictions qui traversent les idéaux de non-marchands sur Internet viennent questionner ces usagers. L'opération menée par le fournisseur d'accès apparaît alors bienvenu à Dimitry, mais ne semble cependant pouvoir être pensé intégralement de concert avec les idéaux qui meuvent le mouvement du logiciel libre qu'il évoquait précédemment au cours de l'entretien.

L'ensemble de ces éléments ne cherchent pas à mettre en doute le discours des individus mais plutôt à complexifier le travail d'appréhension qui peut en être fait. L'objet de cette réflexion est de chercher à comprendre si la mythologie du libre frôle parfois la mystification c'est-à-dire une déformation de la réalité pour la rendre plus attrayante. Il s'agissait alors de comprendre comment est échafaudé ce discours appelant à la préservation de la liberté mais également comment il s'articule dans le contexte d'une communauté complexe et hétérogène. Si ce discours ne trouvait pas de limite dans la pratique, nul besoin de chercher à comprendre les possibilités d'autonomie au sein de la culture numérique. Nous ne pourrions alors que consta-

ter la formulation par les acteurs d'un discours performatif et, avec eux, évoquer les possibilités d'émancipation proposées au travers d'Internet et devant être saisies par un nombre toujours croissant d'individus. Or, on constate qu'outre l'hétérogénéité du mouvement, les paradoxes que soulèvent certaines situations individuelles, à l'instar par exemple de Vincent Cerf, marquent une insertion consensuelle au sein des sociétés du web, et a fortiori des sociétés du numérique qu'elles contribuent à modeler.

2.1.4 Les dystopies du numérique

2.1.4.1 Une possibilité d'action parfois redoutée.

Mais le tableau de cette mythologie ne serait complet sans s'intéresser aux arguments plus mesurés, voir craintifs, mis en avant dès les prémisses de la massification de l'usage du numérique. Internet, malgré les qualités que lui attribuent certains, n'a suscité un consensus général pas plus au sein des approches des *scientifiques* s'étant penchés sur son émergence qu'au sein des discours profanes qui accompagnent sa démocratisation. L'engouement de certains pour le réseau et son usage ne doit pas faire oublier qu'il a également été sujet aux critiques négatives. Ainsi, la singularité des représentations du réseau transparait également au travers des critiques formulées à son encontre. L'ampleur de la transformation apportée aux manières de faire induite par le numérique engendre des réactions tranchées. Si les critiques positives prennent la forme d'utopie, celles plus négatives ne se contentent pas d'émettre des réserves quant à ce dernier mais œuvrent plutôt à la formulation de dystopies du numérique.

Comme le rappelle déjà Dominique Cardon⁷⁸ les premières manifestations étudiantes outre-atlantique au cours de la fin des années soixante sont le théâtre d'un rejet massif du numérique. Certains groupes d'étudiants appelaient à se révolter non seulement contre la bureaucratie et les valeurs leur semblant dépassées de la génération précédente mais également contre toute technologie qui pourrait être mise au service de cette forme de pouvoir. Les ordinateurs de l'époque étaient alors perçus par certains comme un outil permettant au pouvoir étatique d'affiner son contrôle sur ses citoyens. On retrouve ici une illustration des critiques formulées déjà à l'égard du « réseau » que nous évoquions à l'instant. Cette forme de critique perdra de sa force de portée notamment grâce à l'arrivée des micro-ordinateurs qui contribuent à « humaniser » les machines et permettent de concevoir l'ordinateur comme un outil au service de chaque individu et non du pouvoir⁷⁹. Plus récemment, on peut noter le

78. Dans sa préface à l'ouvrage de Fred Turner(TURNER, *Aux sources de l'utopie numérique*, op. cit.,).

79. C'est notamment ce que rappelait Isabelle Collet lors de l'une de ses interventions portant sur le genre au travers l'histoire de l'informatique : Isabelle COLLET, *De Wargame à Millenium* :

réveil de ce type de méfiance, justifiée notamment par les questions de la protection des données des utilisateurs sur Internet. Au sein des formulations contemporaines de ces critiques on peut tout de même noter un glissement dans la désignation du danger. Si dans les années 60, il était incarné par les États, ce serait plutôt au sein de groupes terroristes ou encore d'États tiers alliés ou non dont il émanerait. Ce qu'il convient de nommer « l'affaire Snowden » qui, outre d'avoir révélé des pratiques d'espionnage plus que questionnables par la NSA ⁸⁰, a également débouché sur des prises de positions diplomatiques, notamment de la part des pouvoirs politiques russes qui accordèrent à Snowden le droit d'asile politique pendant plusieurs mois. La dénonciation par Snowden de pratiques d'espionnages a, en outre, contribué à publiciser des thématiques jusqu'alors peu médiatisées.

Si c'est ici l'État qui semble justifier une aversion pour le réseau c'est aussi parfois l'absence de contrôle étatique sur celui-ci qui a contribué à forger un imaginaire négatif. La difficulté de surveillance et de censure des contenus sur le réseau fait émerger des thèmes comme la cybercriminalité contre laquelle les moyens traditionnels de lutte contre la délinquance seraient inefficaces. On le sait, réglementer un espace dématérialisé tout en respectant les libertés de ses citoyens constitue le défi actuel des nations occidentales. Au-delà de ces aspects législatifs, il est intéressant de noter que cette difficulté de réglementation a conduit à la perception pour certains du réseau en tant que zone de non-droit par excellence, image qui finalement n'est pas moins chimérique que les utopies des fondateurs.

2.1.4.2 Les descriptions de l'outil vers le grand public.

Le traitement journalistique fait de l'outil est à ce titre éclairant. En nous intéressant à la manière dont les journaux télévisés évoquaient le développement d'Internet on voit clairement apparaître cette distribution des discours autour de deux pôles qui proposent de comprendre Internet soit comme un nouvel eldorado qui à son simple contact serait émancipant soit de le voir comme un médium incontrôlable permettant à la lie de l'humanité non seulement de se retrouver mais également de s'organiser. C'est ainsi que le réseau a parfois été décrit comme un repère de choix pour les « pedo-nazis » (plus récemment ce sont bien entendu les organisations terroristes qui volent la vedette en terme de « supers » criminel à l'extrême-droite). Les archives concernant les premières représentations d'Internet sont sur ce point éclairantes et témoignent d'une présentation tranchée du numérique au moment de son accessibilité à un public plus large. Parmi les thèmes abordés par les journaux

l'influence des hackers de fiction sur les représentations des métiers de l'informatique, Communication, Séminaire. Images du savoir pratique : l'informaticien et le médecin dans les récits de fiction populaires contemporains. Strasbourg, mai 2014.

80. Pour National Security Agency, organisme étatique rattaché au département de la défense étatsunien

télévisés des principales chaînes françaises, on trouve la cybercriminalité, la pédophilie, et le terrorisme mais également ceux d'une nouvelle forme de démocratie, de perspectives inédites de collaboration entre individus et d'un accès sans limites à l'information⁸¹. Ce travail d'illustration permet de montrer que la mythologie autour d'Internet ne se limite pas, même dans ses premières années d'existence, aux cercles d'utilisateurs les plus chevronnés. Les mises en avant du médium par les journaux télévisés des principales chaînes de télévision publiques attestent de la portée de ce mythe au-delà des réseaux dématérialisés. Dès son émergence sur le marché, il est présenté en des termes très tranchés.

S'il est important de comprendre cette mythologie c'est parce qu'elle contribue à la réception du média dans l'ensemble de la société. Les prémices de la prise en charge, notamment médiatique, du « Réseau des réseaux » a laissé une grande place à une attitude méfiante, la démocratisation du réseau tend à modérer ces aspects. Avec la massification des usages, les préoccupations des internautes – et de l'ensemble de la société civile – à l'égard d'Internet et du numérique se sont modifiées. Il est intéressant de noter que les questionnements contemporains relayés sur cet outil épousent bien souvent à présent les problématiques développées par les publics de *spécialistes*. L'ensemble du discours formulé autour du média est d'autant plus important à prendre en compte qu'on a vu émerger des préoccupations liées non plus uniquement à la fameuse cybercriminalité mais plutôt au respect des utilisateurs, fer de lance des associations d'utilisateurs « expérimentés ». À titre d'illustration, on peut penser aux personnes ayant partagé sur leur page du réseau Facebook des textes déclarant leur refus de céder les droits des photos qu'ils publiaient via le réseau social, bien que ces dernières y soient publiées⁸². Quand bien même ce genre d'action s'avère inopérant d'un point de vue légal puisque les conditions générales de fonctionnement du site doivent être acceptées pour permettre la création d'un compte, elles témoignent d'un regain d'intérêt pour les questions de libertés et plus largement de droit des utilisateurs sur le réseau et d'une diffusion de ces préoccupations au-delà des cercles d'utilisateurs "spécialistes". Nous verrons à présent comment, en tenant compte de l'imbroglio de représentations et de l'ambivalence des forces en présence sur le réseau, il est possible de l'appréhender afin de repenser la notion d'industrie culturelle et, avec elle, les possibilités d'autonomisation de l'individu.

81. Une recherche effectuée dans les archives de l'INA a permis de mettre en lumière une répartition quasiment équilibrée des sujets de journaux télévisés consacrés à la question d'Internet. Nous faisons figurer en annexe le travail de classement opéré sur les vidéos pour les années 95-96 afin de donner au lecteur un aperçu des thématiques abordées par les journalistes, voir Annexe « Recherche Ina » p.824.

82. Pour consulter ces textes en intégralité ainsi que la réaction rédigée par les équipes de Facebook cf. Document 3. Facebook et les règles de confidentialité p.392.

2.2 Éléments de définitions d'une culture du numérique

La mythologie du réseau l'accompagne dès sa diffusion vers le grand public. Si les discours – profanes comme scientifiques – tendent à se modérer pour se tourner vers les *usages* plutôt que vers les *utopies* du réseau, ces premières réflexions restent des socles fondateurs de la perception de ce dernier. En cela, les mythologies développées à son propos nous ont semblé constituer un point d'entrée particulièrement pertinent dans le cosmos que représente la culture numérique. Nous l'avons vu, les discours désignant tantôt Internet comme l'avènement d'une démocratie idéale tantôt comme un accès direct aux plus aspects les plus sombres de l'humanité sont bien trop réducteurs pour comprendre une réalité sociale complexe.

Après avoir souligné la générativité *éthique* du réseau, nous reviendrons à travers l'exemple de la gouvernance du réseau et de sa neutralité sur la cristallisation de plusieurs forces à même de se croiser sur le réseau. Ce retour idéal-typique vers une compréhension du réseau permettra d'amorcer l'analyse qui sera faite de la question des biens culturels dématérialisés. Partant du travail de déconstruction que nous avons mis en œuvre, nous tâcherons ici de donner un état des lieux de ces représentations. Nous verrons dans un premier temps comment les tentatives de réalisation de ces utopies du numérique permettent de proposer une définition de cet outil.

2.2.1 Un réseau « génératif », un réseau multiple.

Entre volonté de "libération" de l'individu et paradoxe de la mise en pratique de celle-ci au sein des communautés que reste-t-il à traiter ? Pourquoi peut-on aujourd'hui prétendre interroger les possibilités d'autonomie dans une société du numérique alors qu'on voit qu'il est difficile, même au travers du discours et des pratiques des individus, de faire état d'une réponse prometteuse aux idéaux portés. Le cheminement au travers de l'histoire d'Internet et de ses analyses obligent, malgré l'attrait que présente cette mythologie, à la remettre en question. Mais surtout, les limites de ces utopies permettent de penser une manière de considérer le réseau. La volonté des premiers usagers de se saisir du réseau comme une sphère de participation non marchande des citoyens laisse entrevoir la question plus générale de l'impossibilité d'apposer un cadre éthique sur un outil social. Cette impossibilité permet toutefois, nous le verrons ici, de comprendre les fondements moraux qui nourrissent le réseau.

2.2.1.1 De l'impossibilité d'un cadrage « éthique » du réseau.

Afin de restituer les discours proposés par les acteurs au sujet de ce média dans un contexte plus large, nous proposons de le comprendre ici, de manière volontairement simpliste ni plus ni moins que comme la somme des outils qu'il intègre. Outre les possibilités techniques qui y sont mises à disposition des internautes, le réseau peut – au même titre que n'importe quelle autre création humaine et sociale – être saisi de manière différente par différents individus mais également par un même individu dans des temps différents. Pour le dire plus simplement encore le média est intrinsèquement vide et n'est chargé que du sens que les différents acteurs (utilisateurs et concepteurs) mettent en lui. Cette définition – malgré son apparente banalité – permet de ré-affirmer sans ambiguïté la perception de l'outil développée ici. On peut ainsi suivre N. Auray pour qui Internet est doté de propriétés « génératives ». En soulignant cette caractéristique, Nicolas Auray proposait alors de le comprendre comme une technologie « disponible à une grande variété d'utilisations fonctionnelles, ouvertes, donnant la possibilité à n'importe qui de s'y greffer, de l'amender, de la compléter, de manière optionnelle et réversible⁸³ ». Si ce « n'importe qui » mériterait d'être nuancé⁸⁴, l'approche que propose N. Auray est particulièrement pertinente dans la mesure où le cœur des difficultés à comprendre le médium découle de ces caractéristiques.

Ainsi pour Auray « la générativité c'est le risque qu'émerge le meilleur comme le pire (...). Cette hétérogénéité rend difficile le cadrage « éthique » de ces innovations, venues du numérique participatif⁸⁵ ». Détricoter comme nous l'avons fait les mythes qui l'entourent permet d'avoir une vision plus claire de l'environnement dans lequel s'est développé et évolue aujourd'hui Internet ainsi que des concepts de participation et de collaboration qu'il met à nouveau en lumière.

Ce travail de déconstruction présente l'intérêt, si ce n'est d'établir un cadrage éthique, de permettre la compréhension de celui qui préexiste à cette étude. Il permet alors de saisir comment cet environnement particulier, et les difficultés épistémologiques qu'il génère, questionne aujourd'hui les possibilités d'autonomisation des individus, à travers notamment l'utilisation du réseau au sein des pratiques culturelles. Dans le rapport de la Quadrature du Net, association française de défense des droits et libertés des citoyens sur Internet, sur la question de la neutralité⁸⁶, l'association rappelle que le réseau a été conçu de manière adaptative, c'est-à-dire qu'il est conçu de façon à laisser le choix des contenus à son utilisateur. C'est le parti que

83. AURAY, « Penser l'éthique du numérique : entre morale et domination », op. cit., p.50.

84. Nous avons vu en introduction la difficulté que constitue le fait de percevoir le médium comme parfaitement accessible à tous

85. AURAY, « Penser l'éthique du numérique : entre morale et domination », op. cit., p.51.

86. LA QUADRATURE DU NET, *Garantir la neutralité du net.*, 2010, URL : <http://www.laquadrature.net/files/LQDN-20100412-RapportNN.pdf>.

nous prendrons tout au long de cette recherche : comprendre la manière qu'ont les individus de se saisir de ce média mais surtout comprendre comment s'agglomèrent différentes manières de se servir d'Internet.

Mettre à plat les éléments avancés comme étant constitutifs de ce qui est parfois décrit comme une *essence* d'Internet prend tout son sens dans la mesure où les éléments qui la composent sont toujours aujourd'hui constitutifs des tensions que l'on sent poindre entre les différents acteurs du numérique. Ainsi, au-delà de la construction de cette utopie autour de l'existence d'une essence du réseau, les héritiers des premiers utilisateurs – et parfois eux-mêmes – continuent d'avoir un impact sur son développement. Bien évidemment, et nous le verrons ci-dessous, ils ne bénéficient pas du monopole du modelage des infrastructures. Ceux qu'on appelle communément « les géants du web⁸⁷ », entreprises et industriels, ont également voix au chapitre aujourd'hui. Cependant, les initiatives individuelles, héritières de l'aurore du réseau, restent toujours vives face à ces géant et se serait se méprendre que de les considérer comme inefficaces dans le développement plus contemporain de ce qu'est Internet.

Les questions de neutralité et de gouvernance de l'Internet permettent de mettre en avant l'expression de volontés divergentes de celles de « géants du web ». En nous arrêtant rapidement sur la manière dont ces thématiques sont saisies, il s'agira de proposer à voir comment cette mythologie qui semble faire consensus nourrit l'apparition de plusieurs forces constitutives du réseau, comment elles s'y rencontrent en d'autres termes comment ces thématiques incarnent la générativité du medium, générativité qui se structure notamment nous le verrons autour de la thématique marchand-non marchand.

2.2.1.2 Comment s'incarne cette générativité ?

Au travers de la neutralité du net Désireuses de voir leurs voix s'inscrire au chapitre des décisions concernant le numérique, les communautés du libre sont ici particulièrement actives. Elles prennent par exemple part à la vie politique européenne sous diverses formes. Les associations d'utilisateur du libre, notamment La Quadrature du Net en France, sont devenues de réels acteurs des activités de groupe de pression au niveau européen. La commission européenne réunie pour réfléchir à la question de la neutralité du net, a par exemple donné la parole à J. Zimmermann en novembre 2010. Outre les lettres que l'association envoie régulièrement aux députés européens⁸⁸, le site de l'association propose par exemple un « pi-phone »

87. on pense tout particulièrement aux géants américains rassemblés sous l'acronyme GAFAM pour Google, Amazon, Facebook et Apple.

88. Voir par exemple LA QUADRATURE DU NET, *Vote sur la neutralité du Net au Parlement européen : les eurodéputés doivent protéger Internet!*, mar. 2014, URL : <http://www.laquadrature.net/fr/vote-sur-la-neutralite-du-net-au-parlement-europeen-les-eurodeputes-doivent-protoger-internet>.

qui permet aux citoyens d'appeler gratuitement les députés. Des campagnes de pi-phone sont ainsi organisées par l'association au moment des discussions autour de lois concernant le numérique. L'exemple le plus récent se déroule en juillet 2014 avec le projet de loi dit « Lutte contre le terrorisme ». C'est ici l'article 9 de la loi qui fait débat car il prévoit « le blocage administratif des sites diffusant des propos ou images provoquant à la commission d'actes terroristes ou en faisant l'apologie. Elles élargissent également le champ des outils de notification imposés aux prestataires techniques⁸⁹ ». Ici, c'est notamment la responsabilité accrue qui incombe aux fournisseurs d'accès qui est problématique pour la Quadrature car elle débouche sur une possibilité de censure opérée directement par les FAI sans jugement préalable. Voyant les « libertés fondamentales de l'individu⁹⁰ », ici la liberté d'expression en danger, l'association appelle donc les internautes à se faire entendre. La Quadrature appelle donc tous les internautes à politiser leur rapport au réseau et à se servir des moyens modernes de communication afin de promouvoir non seulement les idéaux portés par l'association et les individus qui la soutiennent un mouvement de nouvel exercice de la démocratie. Pour Jeremy Zimmerman, l'un des co-fondateur de la Quadrature du Net, « nous sommes en train de participer à une forme de déprolétarianisation de l'action politique, au sens noble du terme, celui des citoyens qui s'intéressent à la vie de la cité. (...) On produit et on publie de manière collaborative avec ces outils d'action citoyenne, comme on a culture de le faire avec les logiciels libres⁹¹ » Outre ces activités de pression au sein même des institutions politiques, notons également qu'une partie de ces communautés jouent également le jeu de la politique « politicienne » en se constituant en parti et en présentant des candidats issus de cette formation lors de différents scrutins (élections locales comme les régionales ou internationales européennes). Si en France le Parti Pirate reste largement minoritaire, il connaît des succès plus vifs en Europe du Nord, notamment en Suède, pays d'origine de ce parti.

Ces mêmes associations militent également en faveur de la neutralité du net. Réaffirmer la neutralité du net, c'est réaffirmer les principes à son fondement, notamment le fait que les fournisseurs de réseau (FAI en France) se cantonnent à un rôle d'intermédiaires techniques et ne puissent pas intervenir sur la commutation des

89. CONSEIL NATIONAL DU NUMÉRIQUE, *Avis n°2014-3 sur l'article 9 du projet de loi renforçant les dispositions relatives à la lutte contre le terrorisme*, rapp. tech., 2014, URL : <http://www.interieur.gouv.fr/Actualites/L-actu-du-Ministere/Projet-de-loi-renforçant-les-dispositions-relatives-a-la-lutte-contre-le-terrorisme-reponse-du-ministere-de-l-Interieur-suite-a-la-publication-de-l-avis-du-Conseil-National-du-Numerique>, p. 2.

90. La Quadrature, *Les libertés fondamentales en danger sous prétexte de lutte contre le terrorisme*, juillet 2014, <https://www.laquadrature.net/fr/alerte-citoyenne-libertes-en-danger-sous-pretexte-de-lutte-contre-le-terrorisme>

91. extrait d'une conférence de J. Zimmermann, mars 2010, Paris cité in BROCA, *Utopie du logiciel libre*, op. cit., p. 185.

paquets en fonction du contenu de l'information qu'ils transportent. La neutralité n'est pas respectée dans le cas où un fournisseur d'accès ralentit par exemple la connexion à certains sites spécifiques. Pour La Quadrature du Net la « neutralité du net [est] source de la liberté d'expression⁹², il est donc nécessaire de la préserver. L'association s'engage ainsi non seulement dans une mission pédagogique de sensibilisation à la neutralité du net en publiant par exemple des rapports sur ce genre de thématiques mais également en tenant à jour leur site de manière très pédagogique (sont ainsi consultables des dizaines de dossiers traitant des problématiques en lien avec l'Internet) mais également au cœur du débat politique. Ils ont ainsi publié en avril 2010 un rapport intitulé « Garantir la neutralité du net⁹³ » par le biais duquel non seulement ils rappellent les principes élémentaires de cette neutralité mais formulent également des propositions visant à sa sauvegarde. Si ce document semble plutôt destiné aux internautes, néophytes ou non, s'intéressant à ces questions, l'association interpelle également les pouvoirs politiques plus directement. C'est par l'exemple le cas en juin 2014 quand Jérémy Zimmerman, président de l'association, publie sur son site une lettre ouverte à l'attention d'Arnaud Montebourg⁹⁴. La Quadrature du Net est l'exemple typique du regroupement d'individus intéressés par ce genre de questions et elle constitue aujourd'hui l'une des associations les plus actives en France sur ces sujets.

À l'échelle internationale, d'autres acteurs issus de l'univers du libre s'engagent également pour la préservation d'un Internet qui ne trahirait pas son « essence ». Ainsi, la fondation Mozilla, éditant notamment le célèbre navigateur sous licence libre « Firefox » a développé une campagne publicitaire en faveur de la neutralité de l'Internet. Si la forme retenue par la fondation Mozilla utilise des ficelles issues du monde du marketing (ce sont par exemple des enfants qui apparaissent dans le spot publicitaire réalisé pour l'occasion, il est évidemment assez improbable ou pour le moins inattendu que de jeunes enfants se soucient de politique, *a fortiori* de politique sur le réseau), cette campagne permet cependant au plus populaire des navigateurs internet sous licence libre de réaffirmer les idéaux qui motivent son existence. Comme le montre cette capture d'écran effectué sur le site de Mozilla, on retrouve ici les différentes thématiques développées par les précurseurs et compilées dans la nature d'Internet :

92. LA QUADRATURE DU NET, *Garantir la neutralité du net*. Op. cit., p. 6.

93. Disponible gratuitement sur <http://www.laquadrature.net/files/LQDN-20100412-RapportNN.pdf>

94. LA QUADRATURE DU NET, *Lettre ouverte à Arnaud Montebourg et Axelle Lemaire*, URL : [//www.laquadrature.net/fr/lettre-ouverte-a-arnaud-montebourg-et-axelle-lemaire-defendez-la-neutralite-du-net](http://www.laquadrature.net/fr/lettre-ouverte-a-arnaud-montebourg-et-axelle-lemaire-defendez-la-neutralite-du-net), Voir :



FIGURE 2.1 – Capture d'écran Mozilla

réalisée depuis le site : <https://webwewant.mozilla.org/fr/?icn=tabz>, 14 juillet 2014.

La liberté de l'individu, la libre circulation de l'information et des connaissances, la protection de la vie privée sont ici mis en avant par la fondation Mozilla.

Et de la gouvernance du réseau. La question de la neutralité en cache une plus dense encore : celle de la gouvernance de l'Internet. Défini au début du siècle comme une « Hydre incontrôlable⁹⁵ » car ne pouvant être soumise aux mécanismes de la gouvernance, Internet est aujourd'hui doté d'une instance de gouvernance qui, si elle ne fait pas forcément consensus, est globalement reconnu comme telle. L'ICANN⁹⁶ joue ce rôle depuis 1998. Cette association à but non lucratif basée en Californie remplit ainsi différentes missions qui lui confèrent le statut de pouvoir central de l'Internet. Parmi ces missions, c'est l'attribution des noms de domaine qui est souvent considérée comme la plus décisive en terme d'autorité. En effet, comme l'explique Mounier c'est avant tout parce qu'elle gère l'attribution de nom de domaine et d'adresse IP, étapes respectivement nécessaires à chaque site et à chaque internaute pour pouvoir échanger sur le réseau, que l'ICANN « s'est imposé au centre d'un réseau censé en être dépourvu⁹⁷ ». L'organisation de l'ICANN sous forme d'une association à but non lucratif semble *a priori* s'inscrire dans la continuité des principes aux fondements de l'Internet. Comme le rappelle Mounier⁹⁸, l'ICANN dès ses débuts affichait d'ailleurs une volonté démocratique puisqu'elle a soumis en 2000,

95. Hans KLEIN, « ICANN et la gouvernance d'internet », in : *Les Cahiers du numérique 2* (2002), p. 91–128, p. 94.

96. pour Internet Corporation for Assigned Names and Numbers

97. Pierre MOUNIER, « L'ICANN : Internet à l'épreuve de la démocratie », in : *Mouvements* n°18 (2001), p. 81–86, p. 86.

98. Ibid.

l'élection d'une partie de ses membres au scrutin des internautes, tout au moins ceux désirant y participer et possédant une adresse électronique⁹⁹. Cependant l'intérêt d'évoquer ici la création de l'ICANN réside en premier lieu dans les critiques qui ont été formulées à son encontre tout au long de son histoire. Les différents auteurs s'étant intéressés à cette question font tous état de critiques similaires.

- L'ICANN est en réalité une succursale du gouvernement américain. Sous tutelle du ministre du commerce étatsunien, l'ICANN doit donc théoriquement rendre des comptes aux pouvoirs politiques américains. C'est ici l'ingérence possible d'un seul État au sein du réseau qui est reprochée. À travers ce type de critique, c'est à nouveau le réseau des réseaux en tant que réseau international et globalisé qu'il s'agit de sauvegarder. Il s'agit d'ailleurs d'un sujet pris en charge par les membres de l'ICANN. Outre les processus de fin de tutelle en œuvre depuis 2009, Fadi Chehade président de l'ICANN affirmait au cours d'une interview que le rôle de l'état américain est strictement consultatif dans la mesure où il ne s'était jamais opposé à une proposition ou à une initiative formulée par l'association.
- L'autorité de l'ICANN ne pourrait rivaliser avec les « géants du web ». Quand bien même l'ICANN représente le décisionnaire technique au sein de l'Internet les « géants du web » contribuent à le modéliser en fonction des attentes qu'ils formulent. Citons ici à nouveau l'algorithme de Google étudié par Dominique Cardon¹⁰⁰. Au sein de cette recherche, le sociologue se charge d'exposer les mécanismes qui permettent au célèbre moteur de recherche d'avoir un impact sur l'organisation non seulement des sites web (manière d'organiser le contenu et le mettre en page en vue d'un meilleur référencement) mais également sur les manières dont l'internaute accède à un contenu particulier. La particularité de l'ICANN est justement d'afficher une volonté multi-acteur. D'après son président, il ne s'agit pas de concurrencer les différents acteurs mais de se constituer comme un organisme capable de représenter et d'être à l'écoute de chacune des parties : les organisations présentes sur le web, les États tout autant que les citoyens-internautes de ceux-ci.

Les critiques et le mode de fonctionnement de l'ICANN se situent justement au cœur de tout cela. Pourquoi les enjeux de la gouvernance sont-ils si importants ? On retrouve ici à nouveau la question de la « générativité » du réseau. Depuis le milieu des années 90, le réseau pensé et utilisé pour une partie bien spécifique de la popu-

99. Mounier le rappelle également, cette opération doit être globalement considérée comme un échec, notamment au vu d'un déséquilibre de nationalité au sein des votants. Le Chaos Computer Club de Berlin et sa promotion massive de l'évènement ayant débouché sur une surreprésentation des électeurs allemands lors du scrutin.

100. Dominique CARDON, *A quoi rêvent les algorithmes : nos vies à l'heure des big data*, français, Paris, France : Seuil, 2015 ; idem, « Dans l'esprit du PageRank », op. cit.

lation se démocratise et, en devenant un centre d'intérêt pour un nombre toujours croissant d'individus, attire également les intérêts de différents organismes. S'il est incontestable que l'ICANN doit toujours être considéré comme l'organisme se rapprochant le plus d'une instance de gouvernance de l'internet¹⁰¹, d'autres éléments contribuent à construire quotidiennement sa forme contemporaine. Entre association, certes américaine, à but non lucratif, et multinationale gigantesque on voit bien quelle sorte de tension peut s'instaurer au sein de la lutte pour la gouvernance de l'Internet. Françoise Massit-Folléa rappelle ainsi que « la puissance des moteurs de recherche diminue l'importance du système des noms de domaine¹⁰² ».

Le concept de générativité proposé par Auray permet ainsi de prendre du recul par rapport aux querelles théoriques s'interrogeant sur le potentiel démocratique de cet outil. Il s'agira pour nous de le considérer comme un outil traversé par des logiques différentes, logiques qui s'expriment de manière particulièrement ténues dans les questions de gouvernance du réseau. Si Internet est un outil mis au service des individus par d'autres, plusieurs éléments, de sa création jusqu'à sa configuration actuelle, interfèrent et pèsent parfois sur les possibilités strictement technologiques d'usages. Internet ne constitue en ce sens non pas un médium uniforme, mais plutôt l'expression de plusieurs sensibilités, de volontés différentes, de logiques parfois contradictoires et paradoxalement imbriquées au sein de mêmes communautés d'utilisateurs. Ce sont ces logiques que nous mettrons à plat afin de poursuivre cette recherche.

2.2.2 Les tensions au sein du réseau, appréhendées en tant que forces constitutives de celui-ci.

L'opposition entre marchand et non-marchand sur le réseau se cristallise ainsi au sein de deux forces distinctes. Les mobilisations des héritiers des pionniers a pu nous le montrer. Cependant, il est plus courant de voir ces logiques entrées en concurrence, même si elles ne s'opposent jamais totalement, au travers du développement de l'Internet. D'une part, une logique « marchande » qui perçoit et utilise Internet comme un espace de diffusion et d'extension d'une économie du même type. Les développements les plus récents d'applications de service à la personne sont d'ailleurs parfois appréhendés comme une poussée supplémentaire de cette dynamique (renvoyons ici encore une fois au débat mené entre Antonio Casilli et Dominique Cardon sur ces

101. Pour illustrer cela, évoquons l'émission radiophonique Place de la Toile qui s'intéresse hebdomadairement à une problématique portant sur le numérique. L'édition du 22 février 2014 ayant comme invité principal Fadi Chehade, PDG de l'ICANN et avait pour thématique l'existence et le rôle de cet organisme. Xavier de la PORTE, *Rencontre avec le chef de l'Internet, Place de la Toile*, 2014.

102. Françoise MASSIT-FOLLÉA, « La gouvernance de l'Internet. Une internationalisation inachevée », in : *Le Temps des médias* n° 18 (2012), p. 29–40, p. 37.

questions). De l'autre, une logique se réclamant parfois des précurseurs de l'Internet, constituée principalement autour des idées de partage, d'échange, de collaboration entre les individus. Cette logique, dans ses applications les plus utopistes, peut laisser croire à l'avènement d'une société nouvelle, de nouvelles formes du politique, de la citoyenneté. Si cette seconde logique initie largement les utopies développées autour du médium, elle n'est pas la seule en s'en nourrir comme nous le verrons tout au long de ce travail.

Il est ici nécessaire de souligner que ces deux éléments font figure d'idéal-type : s'ils s'avèrent être un outil d'analyse fort utile, ils sont beaucoup plus diffus dans la réalité online. Ainsi, il serait erroné de les comprendre comme strictement en opposition. Les préoccupations des géants du réseau et des défenseurs d'un Internet non marchand entrent parfois en résonance comme le montre l'exemple récent de la société Apple qui refusa de produire une clef permettant au FBI de mettre la main sur les données conservées dans un téléphone saisi dans le cadre d'une enquête visant à résoudre une attaque terroriste. La société américaine se refuse à produire un moyen de contourner ce chiffrement, arguant de la dangerosité d'un tel outil pour la protection des données de l'ensemble de ces utilisateurs.

Aussi, il n'existe pas deux internets qui s'opposent, mais plutôt un lieu dématérialisé supposant la rencontre plus ou moins conflictuelle de ces deux logiques. Cette cohabitation se remarque tout autant dans le contenu proposé aux internautes que dans leur manière de l'utiliser qu'à un niveau plus éloigné des usages, au sein des groupes décisionnaires. Ainsi cohabitent sur le médium des sites marchands et des sites collaboratifs, des applications marchandes au sein de sites collaboratifs ou des applications d'échanges, de partage de connaissances au sein de sites marchands (les commentaires des internautes sur les produits des sites de vente type Fnac par exemple). Pierre-Jean Benghozi souligne la centralité de ces hybridations. Pour Benghozi, la centralité des débats sur la gratuité du contenu sur le web « constitue la trace manifeste de l'interférence entre économie commerciale d'un côté, force des échanges non monétaires de l'autre¹⁰³ ». Si l'auteur s'intéresse ici à ce qu'il qualifie de « modèles d'affaires » des industries culturelles sur Internet, nous proposons d'investir ces forces de manière plus large. Ainsi partir de ces deux attitudes idéales-typiques face au réseau nous permettra de démêler les fils des pratiques et des discours pour comprendre comment le médium incarne ou non aujourd'hui un outil au service de processus d'autonomisation individuelle. Penser Internet comme modelé autour de dynamiques, parfois contradictoires empêche de le considérer comme relevant entièrement d'une matérialisation d'une forme de vie capitaliste comme dirait Jaeggi. Cette dualité des représentations et des usages permettent de penser la

103. Pierre-Jean BENGHOZI, « Économie numérique et industries de contenu : un nouveau paradigme pour les réseaux », in : *Hermès, La Revue* n° 59.1 (2011), p. 31-37, p. 34.

performativité des idéaux normatifs mis en avant par les usagers. La dématérialisation des biens culturels est exemplaire pour saisir la répartition de ces forces et l'usage des réseaux¹⁰⁴. Ces logiques modèlent également, on l'a vu, l'architecture et les modes de fonctionnement du réseau (Google et son algorithme tout puissant vs l'ICANN).

104. Benghozi poursuit par exemple sa réflexion en soulignant qu'il « est d'ailleurs symptomatique que ce sont les échanges Peer to Peer qui ont questionné la première fois, en l'occurrence à propos de Napster, le caractère conciliable ou non de ces deux économies » *ibid.*, p. 34.

2.3 Internet s'ouvre aux biens culturels.

2.3.1 Internet devient multimedia

Le développement de contenu multimédia sur le réseau est le théâtre d'une confrontation forte entre ces représentations concurrentielles d'Internet. Au cours des années 90, on assiste à une évolution technique d'Internet qui le transforme : du statut de simple outil permettant l'échange d'informations dématérialisées, Internet devient progressivement un support d'échanges et de mises en ligne de contenu aux formes variées. Plus que des textes le réseau peut, grâce à la mise au point de protocoles particuliers, héberger de manière stable des images, de la vidéo ou du son. Avec l'apparition de ce web multimédia, surfer sur Internet devient plus ludique et plus intuitif. L'introduction de navigateur dé-spécialise en quelque sorte un outil jusqu'à alors réservé à des scientifiques et des universitaires et adapté à leurs besoins. Pour P. Mounier d'ailleurs, la mise sur le marché des navigateurs de Mosaic, premiers navigateurs « graphiques », fait entrer le cyberspace sur la scène publique. Avec cet outil, les utilisateurs n'ont plus besoin d'être des techniciens de l'Internet pour pouvoir accéder à toute sorte de contenu. Cette évolution est perçue par Mounier comme l'avènement de « l'infotainment », qu'il définit comme une « fusion douteuse entre l'information et l'*entertainment*¹⁰⁵ ». Outre ces considérations, le développement d'outils permettant aux utilisateurs les moins chevronnés d'accéder à des interfaces plus conviviales fait surtout basculer dans l'ère d'un Internet grand public. Cette diversification des usages du medium débouche, et c'est ce point qui nous intéressera ici, sur une multiplication des acteurs cherchant à modéliser l'architecture et les fonctions de l'Internet. Comme l'explique l'auteur « l'histoire qui suit l'invention et le succès de Mosaic est une histoire de moins en moins technologique et de plus en plus économique. Jusque-là les grandes tendances qui animaient l'histoire du réseau se décryptaient à travers les innovations techniques, les protocoles, les systèmes informatiques. Désormais, et ce sera de plus en plus vrai jusqu'à la constitution très récente des géants de la communication, les armes de la guerre de l'Internet seront de moins en moins entre les mains des ingénieurs, de plus en plus entre celles des financiers, des commerciaux, des designers.¹⁰⁶ ». Mounier va encore plus loin et anticipe les stratégies de ces nouveaux venus. Pour lui, « [elle] sera très simple : imaginer de nouveaux services, capter l'attention des consommateurs, absorber les concurrents.¹⁰⁷ ».

Pierre Levy rejoint ici le raisonnement de Mounier en attribuant « le vrai pouvoir actif et centralisé [de l'Internet au] World Wide Web Consortium (W3C), qui

105. MOUNIER, *Les maîtres du réseau*, op. cit., p. 91.

106. Ibid., p. 92.

107. Ibid., p. 92.

réunit Google, Yahoo, Microsoft, AOL et quelques autres¹⁰⁸ ». Pour lui, ce ne sont aujourd'hui ni les États, ni les utilisateurs, ni même l'ICANN qui régissent Internet mais plutôt les « géants du web ». Si l'histoire de l'Internet "moderne" ne contredit pas totalement les analyses présentées ici, elle est tout de même plus nuancée que les conclusions proposées par les auteurs. En effet, le multimédia a bel et bien entraîné un glissement vers un Internet du divertissement. Mais le web contemporain est également support d'outils de partage de connaissances mondiales, ne citons ici que l'exemple modèle de Wikipédia. À en croire les analyses proposées par Levy et Mounier, l'introduction de grands groupes issus des industries culturelles (capitalisme culturel) dans le réseau attesterait de la prédominance de ce que nous définissions précédemment comme une logique marchande sur Internet. On le voit ici, c'est la diversification du réseau et le développement de nouvelles fonctionnalités qui débouchent sur une nouvelle ère de concurrence pour la gestion de l'Internet et sa modélisation.

2.3.1.1 L'industrie culturelle à l'assaut du numérique.

Pouvoir diffuser et partager des biens culturels sur Internet suppose au préalable – pour la majorité des œuvres toujours incarnée dans un objet (CD, toile etc.) – la dématérialisation de ceux-ci. La concurrence entre les forces esquissées auparavant se cristallise autour de cette question.

Bouleversement des supports de consommation. La numérisation des œuvres culturelles entraîne en effet une redéfinition forte des manières de diffuser et consommer. Dans une société du numérique, la musique ne s'écoute pas de la même manière, la temporalité de diffusion des œuvres cinématographiques est bouleversée. Les nouveaux outils mis à la disposition des internautes entraînent ainsi une transformation du marché de la culture à l'échelle internationale. L'un des secteurs le plus rapidement touchés par ces transformations a été celui de la musique. En France par exemple, le marché physique de vente de CD a essuyé une diminution de son chiffre d'affaires de près de 60% entre 2003 et 2010¹⁰⁹. A. Nicolas, directeur de l'Observatoire de la musique et auteur de ce rapport, qualifiera cette baisse de « véritable séisme pour ce secteur d'activité ». Cette baisse des ventes est, pour les acteurs de ces secteurs, directement liée à la numérisation des contenus. Bien plus que de faire état d'une désaffection du public à l'égard du marché de la musique, ces baisses des ventes de CD témoignent surtout d'une transformation des manières de consommer et de la croissance de supports différents. Les données de la RIAAA, équivalente état-

108. LÉVY, « Internet », op. cit., p. 198.

109. Observatoire de la MUSIQUE, *Évolution des marchés de la musique en France*, 2010, URL : http://philharmoniedeparis.fr/sites/default/files/mme_2003_2010.pdf.

sunienne de la SACEM française, font état d'une diminution de la consommation de CD dans des proportions similaires à la baisse observée en France mais soulignent en outre la diminution drastique de ce produit au profit de la consommation de musique sous forme dématérialisée. Alors que cette catégorie ne constitue même pas une modalité des données en 2003, le téléchargement d'albums ou de single dans leur version numérisée représente plus de 40% de la consommation de musique totale en 2012. Si la baisse des profits engendrés par la diminution des ventes d'albums a pu effrayer pendant un temps l'industrie musicale, une décennie plus tard il semble qu'elle est en partie du moins réussie sa conversion au numérique¹¹⁰.

Réponse de l'industrie culturelle à ces mutations. Si la musique se consomme de plus en plus via les réseaux, il semble naturel pour les acteurs traditionnels de ce secteur de vouloir participer à la réglementation de ces derniers. C'est ainsi qu'on a vu émerger tout au long des deux dernières décennies des tentatives émanant des acteurs traditionnels pour réguler la diffusion des biens culturels.

Offre légale et émergence d'une troisième « force ». Les maisons de disques constituent, après une série de start-up¹¹¹, une deuxième vague à s'essayer à la distribution de musique digitale. Universal et Sony Music s'allieront par exemple pour l'occasion et proposeront au public dès le début des années 2000, leur plateforme de distribution musicale en ligne. Intitulé PressPlay, le site sera vigoureusement critiqué dès son lancement, notamment pour l'étroitesse du catalogue proposé et les extensions contraignantes du format des fichiers. Les utilisateurs ne semblent que peu convaincus par la première offre légale disponible sur le web.

D'autres réussissent cependant là où les maisons de disques ont échoué, de nouveaux acteurs se positionnent alors sur le marché de la distribution des biens culturels. C'est par exemple le cas d'Apple qui, grâce au succès de son baladeur numérique l'I-Pod, s'établit comme une troisième force de la transition vers une forme de culture de plus en plus dématérialisée. Il est intéressant de noter que le lancement du premier modèle de l'I-Pod s'accompagne du slogan « rip, mix and burn¹¹² » qui, comme l'explique le journaliste E. Torregano dans son ouvrage retraçant une partie de la mutation vers la musique dématérialisée¹¹³, fait clairement référence à l'usage des logiciels illégaux. Pour Lawrence Lessig, Apple suggère à travers ce slogan que la « liberté [d'utiliser ses fichiers comme on le désire] est un droit¹¹⁴ ». Apple, fort

110. La croissance du revenu provenant des ventes dématérialisées et des écoutes en *streaming* en attestent par exemple. Pour les chiffres détaillés voir Document 1. Graphiques de la RIAA 389.

111. Pour plus de détails sur la généalogie des expériences de vente de musique dématérialisée, voir par exemple BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit.

112. « Extrait, mélange et grave »

113. Emmanuel TORREGANO, *Vive la crise du disque !*, Paris : Carnets de l'Info, 2010, p. 53.

114. Lawrence LESSIG, *Free Culture : The Nature and Future of Creativity*, Penguin Books, 2004,

de son aura d'acteur des mondes de l'informatique au sein du grand public, semble jouer sur un entre-deux au sein de volontés strictement commerciales et d'autres prônant la réappropriation des contenus comme les communautés de l'Internet. On voit ici déjà comment ces nouveaux acteurs se positionnent au croisement des tendances définies précédemment. Contentons-nous de rappeler ici que la force de cette entreprise siège dans l'interdépendance de ses produits et dans la « mise en place de stratégies d'intégration verticale et de capture du consommateur¹¹⁵ » que dénonçait P. Mounier. En effet, la sortie de la première version de l'I-Pod fut accompagnée de celle d'I-Tunes, logiciel ayant comme vocation de répertorier toute la bibliothèque musicale virtuelle de ses utilisateurs et de permettre son écoute. Il est de plus nécessaire à la synchronisation du baladeur de la pomme. L'étape suivante en terme d'intégration verticale consiste pour Apple à lancer son I-Store, véritable supermarché de la musique en ligne, accessible directement depuis le logiciel I-Tunes. Le site sera le premier du genre à avoir réussi à s'entendre avec les plus grandes maisons de disques sur la diffusion des œuvres leur appartenant et à connaître un véritable succès commercial. Son modèle économique : vente au titre - et non à l'album - , le plus souvent pour moins d'un dollar (ou d'un euro d'ailleurs) s'est aujourd'hui imposé comme une référence sur le web. Si d'autres acteurs se sont lancés dans le marché de la musique dématérialisée, il faut souligner que le modèle proposé par Apple reste largement dominant sur Internet, spécialement outre-atlantique. L'exemple de l'I-Store incarne l'établissement d'un consensus entre industrie traditionnelle et géants du web.

Mise en place de mesures défensives. Outre la mise en place d'une offre légale de consommation de bien dématérialisés, l'industrie culturelle (dans laquelle on peut inclure depuis les années 2000 les fournisseurs de matériels informatiques tel qu'Apple) tente également de faire jouer le rapport de force en leur faveur en protégeant leurs propriétés de la copie via la mise en place de verrous numériques¹¹⁶. Pour l'ensemble des maisons de disques et également certains artistes, l'échange illégal de contenus protégés semble seul responsable de la baisse historique de leurs ventes. Ces acteurs font alors pression sur le gouvernement afin qu'il actualise, en fonction des nouvelles innovations, le droit qui protège leurs biens. Si la répression se concentre à l'origine sur les « pirates », c'est-à-dire ceux créant les logiciels, les mettant à disposition et les alimentant, elle va peu à peu se focaliser sur les internautes. Cette politique, toujours encore vivement critiquée, se soldera par la mise en place de la Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et la Protection des droits sur

URL : <http://www.free-culture.cc/freecontent/>, édition numérique p.213.

115. BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit., p. 164.

116. On pense ici tout particulièrement aux DRM (Digital Right Management) qui imposent des conditions de lecture spécifique aux fichiers dématérialisés.

Internet (HADOPI) en 2010. D'après J-S Beuscart les craintes des représentants de l'industrie culturelle focalisées sur la pratique du téléchargement illégal ont donnée à la mise en place d'alternatives numériques de diffusion des biens musicaux une forme de « croisade, [de] travail laborieux de conviction ¹¹⁷ » entre les acteurs de ces différentes sphères.

2.3.1.2 Le réseau et ses utilisateurs au service de la culture « libre »

Réaction du « monde du numérique » Suite à l'arrivée du web multimédia et plus encore celle des premières lois visant à réglementer et condamner le développement de ces nouveaux usages, les communautés libristes prennent également voix au chapitre et s'emparent de cette question. Si l'informatique, le numérique et les droits qui en découlent ont longtemps constitué le domaine de prédilection de ces communautés, elles s'ouvrent simultanément à la diversification des possibilités d'usage, aux questions culturelles. Cet intérêt répond à la volonté de maintenir le réseau au-delà des carcans législatifs traditionnels et permet également de réaffirmer la volonté de libre circulation de l'information et des données qui comptent, nous l'avons vu, comme l'une des principales revendications de cette population. La Quadrature a par exemple organisé une campagne de « pi-phone » au moment de l'examen de la proposition de loi HADOPI.

La focalisation du débat sur le téléchargement illégal contribue à intégrer de fait ces protagonistes. En effet, les premiers systèmes de téléchargement dépendent du protocole pair à pair (*peer to peer*) jusque là quasiment exclusivement réservé aux « spécialistes des réseaux ». Bourreau et Labarthe-Piol rappellent à ce propos que Napster, l'un des premiers logiciels d'échange utilisant le protocole *peer-to-peer* est la réalisation d'un étudiant américain et devait initialement servir comme un « un logiciel d'échange de fichiers MP3, qu'il compt[ait] distribuer à son cercle d'amis ¹¹⁸ ». Cependant, en deux ans seulement Napster devient le logiciel de référence pour les échanges de biens culturels et a été téléchargé plus de 60 millions de fois. Les premiers logiciels peer-to-peer couplaient ainsi l'idée d'échange et de partage au sein de communautés virtuelles. Les prémices des logiciels P2P en témoignent, notamment du fait de la mise en place de système de réciprocité ferme, l'accès au serveur de téléchargement étant accordé à un usager à la condition que ce dernier offre également la possibilité aux autres d'accéder à son propre disque dur. Le prisme du téléchargement illégal inscrit la mutation des pratiques non pas dans une simple évolution du marché engendré par un changement technologique, mais dans un débat aux accents moraux. Comme le soulignait déjà N. Heinrich ¹¹⁹, la question du respect des droits

117. BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit., p. 160.

118. BOURREAU et LABARTHE-PIOL, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque », op. cit., p. 31.

119. Nathalie HEINICH, « Malaises dans la culture : quand rien ne va plus de soi », in : *Le Débat*

d'auteurs peut-être interprétée comme un conflit de valeur entre les acteurs. Le débat devient moral dès lors que les différents protagonistes rattachent ce débat au système même de l'industrie culturelle et à son rôle dans la diffusion de la culture. Ainsi si pour les uns il s'agit avant tout de permettre le libre accès de tous à la culture, pour les autres il s'agit de faire respecter l'auteur, sa créativité, son génie même peut-être. En se confrontant ainsi sur la question, pouvant paraître factuelle, du téléchargement illégal, c'est la notion même de culture qui est ré-interrogée ici.

Le pair à pair illustre également la diffusion de la « netétiquette » évoquée par Mounier. Un extrait disponible en ligne d'un mode d'emploi réalisé par des utilisateurs pour des primo-entrant sur l'un de ces logiciels met en exergue la nécessité de respecter des codes sociaux.

« *Deuxième étape : Aller dire bonjour dans le chat ! C'est un moyen de montrer aux administrateurs et aux utilisateurs connectés que vous les respectez*¹²⁰ ».

Cet exemple l'illustre bien, les premiers systèmes d'échanges de biens culturels fonctionnent selon les manières de faire en vigueur parmi les utilisateurs-pionniers. Ceci explique en partie l'intérêt que ces communautés ont pu manifester à l'égard de la prise en charge étatique de ces nouvelles pratiques.

La réappropriation du droit d'auteur par les communautés du libre. Le droit d'auteur qui est depuis dix ans au cœur du débat sur la dématérialisation des biens culturels devient l'une des préoccupations des libristes. Souvent décrit comme obsolète au vu des formes modernes de copies¹²¹, une partie de la communauté du libre s'attèle alors à proposer des alternatives légales à ce système de protection des ayants-droits et à réaffirmer la possibilité d'échanger, via le réseau, toutes formes de contenus. Pour Sébastien Broca, l'émergence des questions culturelles contribue ainsi à une nouvelle forme de politisation de ces communautés. S'extrayant du seul domaine de l'informatique, elles tendent ainsi à promulguer leurs idéaux vers une nouvelle thématique. Spindler, qui a lancé une association visant à la promotion et à la diffusion d'œuvres et de contenus libres de droit revient sur la prise en charge par l'État du téléchargement illégal. Ce faisant, il met en avant les valeurs défendues par ces défenseurs du libre et souligne la difficulté supplémentaire que la législation concernant cette pratique peut avoir pour l'expansion des échanges libres, respectant le droit d'auteur :

152.5 (2008), p. 58-74.

120. Ce guide d'utilisateur est toujours accessible en ligne : <http://machl.free.fr/technique/carraccho/carraccho.html>, consulté le 20 juin 2014.

121. À ce titre voir par exemple Joost SMIERS, « L'abolition des droits d'auteur au profit des créateurs », in : *Réseaux* n° 110 (2001), p. 62-71.

« ben je pense que ce serait une très bonne chose d'intégrer ça dans l'éducation des gens. Maintenant est-ce que c'est près d'arriver je pense pas en tout cas actuellement on voit bien ce qui est mis en avant c'est plutôt une vision monopoliste des œuvres avec l'idée que partager des œuvres numériques c'est mal. D'ailleurs un discours qui passe pas vraiment, mais dans le sens où en pratique les gens ne vont pas pour autant s'abstenir d'aller télécharger illégalement mais néanmoins ça inscrit dans l'esprit des gens qu'il y a quelque chose de nuisible à faire ce partage et je pense que c'est d'autant plus un tort que ça discrédite l'éducation et même la loi en général parce qu'à force de faire passer des lois qui sont complètement à côté des pratiques sociales générales, je veux dire qui en soient ne font pas de...je veux dire si on interdit le meurtre c'est clair, c'est évident parce que sinon...personne n'a envie de se faire tuer quoi ! Alors qu'interdire des choses comme le partage de ces œuvres numériques derrière y a surtout des intérêts financiers, voilà. Des personnes qui veulent garder un monopole et y a cette vision monopoliste des ressources... »

Spindler, informaticien, président d'une association.

Ainsi, des solutions légales sont également imaginées par ces communautés. Si elles ne contribuent pas directement à résoudre le problème de propriété intellectuelle, elles deviennent en revanche de réelles alternatives à ce modèle datant du siècle précédent. On peut dès lors considérer que leur simple existence contribue à populariser d'autres manières de faire qui viennent dès lors enrichir le débat et l'élever au-dessus de la dichotomie « légal-illégal » et de la question des sanctions à mettre en place pour pallier aux manques à gagner des ayants-droits lésés par ce genre de pratiques.

On voit ainsi apparaître des licences « libre » spécifiques aux œuvres d'art. Deux exemples sont à ce titre exemplaires. La Licence Art Libre, inspirée par le mouvement « Copyleft » initié par R. Stallman et la formulation de ses quatre libertés, la Licence Art Libre (LAL) permet la protection des œuvres d'art au travers des droits d'auteur en précisant leurs modalités de diffusion. Forts de l'expérience de leur prédécesseurs, les libristes s'étant intéressés aux biens culturels ne se contentent pas d'abandonner simplement la protection des œuvres. Cette licence prévoit donc d'une part la protection des auteurs contre « toute appropriation abusive¹²² » de leurs œuvres et élargit simultanément les potentialités de diffusion et d'accès à celles-ci. Elle permet ainsi « l'autorisation de copier, diffuser et modifier des copies de l'œuvre, y compris à des fins lucratives¹²³ ». Au travers de ces nouvelles modalités encadrant les productions artistiques ce sont les principes du libre qui s'appliquent à celles-ci. Cette licence est d'ailleurs reconnue par la *Free Software Foundation* de R. Stallman.

122. Contexte juridique, Licence Art libre <http://artlibre.org/licence/lal/>

123. *ibid.*

Mais, à nouveau, le libre lui-même n'est pas linéaire. Ainsi d'autres licences libres voient le jour dont celle des « *creatives commons* ». S'inspirant de la LAL, elles sont cependant moins restrictives, et inspirées du mouvement de l'open source. Le créateur souhaitant placer son œuvre sous le régime des *Creatives Commons* peut donc définir très précisément quelles modalités de modification, de diffusion et d'échange s'appliquent à son œuvre.

On le voit, le fait de pouvoir échanger des biens culturels dématérialisés via le réseau entraîne une confrontation d'acteurs hétérogènes. Cette évolution contribue à rendre publique l'opposition qui peut exister entre eux.

2.3.2 Au-delà de la question de la dématérialisation : médiation culturelle

La dématérialisation des biens culturels est saisie par les débats animant le réseau depuis sa création. Outre la question de son obsolescence technique, l'industrie culturelle est également remise en question dans ses qualités de médiatrice entre les artistes, leurs œuvres et leurs publics. Ainsi, le numérique vient questionner l'ensemble de la chaîne de production des biens de l'esprit, de leur statut légal à leur distribution en passant, comme nous le verrons ici, par leur promotion.

2.3.2.1 Nouvelle distribution des cartes dans la médiation.

Internet devient également un lieu de médiation culturelle et ce faisant questionne la place des médias historiques. En parallèle de la transposition de l'information telle qu'on la connaissait jusqu'à maintenant, avec par exemple les versions numériques d'hebdomadaires culturels tel que les *Inrockuptibles*, Internet permet l'expression de nouvelles instances de médiation qui pourrait alors permettre aux individus de se détacher de la culture massivement diffusée. Que ce soit les blogs personnels d'illustres inconnus ou de personnages ayant déjà affirmé leur place dans le paysage culturel (ceux des journalistes comme Francis Zegut par exemple), les forums de discussion ou même les réseaux sociaux sont autant de nouveaux lieux virtuels d'expression de critiques que l'on pourrait qualifier de plus informels car n'étant pas soumis, par exemple, à une ligne éditoriale comme un média plus traditionnel. À nouveau ici, le réseau semble permettre l'expression d'individualités¹²⁴. Le webzine *Gonzaï* par exemple peut, grâce à sa parution hebdomadaire en ligne, proposer une forme de journalisme rock inspirée du journalisme gonzo qui, d'après

124. De nombreux travaux ont été réalisés à ce sujet. Parmi eux on peut notamment souligner celui proposé par Valérie Beaudouin, Valérie BEAUDOUIN, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web », in : *Réseaux* 175 (2012), p. 107-144, mais également les numéros n.175 et 138 de la revue *Réseaux* consacrés respectivement à l'intermédiation (2012) et aux blogs (2008) qui rassemblent certains de ces travaux.

son fondateur rencontré en entretien n'aurait jamais pu trouver sa place dans un magazine musical traditionnel.

Le prisme du téléchargement illégal et l'émergence de nouveaux acteurs de médiation inscrivent la mutation des pratiques non pas dans une simple évolution du marché engendré par un changement technologique, mais dans un débat aux accents moraux qui questionne en profondeur le système en l'état. Ce sont surtout les rôles des différents protagonistes du système qui sont remis en question. Tout comme c'était déjà le cas dans les questionnements des *librisites*, on retrouve ici des préoccupations posées en terme d'accès aux œuvres mais surtout de liberté et du rôle des différents individus dans un processus de diffusion de la culture. Ces préoccupations s'accompagnent d'interrogations posées en termes qualitatifs par les différents acteurs engagés dans ces transformations. Les débats que soulèvent ces transformations sont ainsi bien souvent posé en terme de *qualité* de l'art, en d'autres termes, l'idée d'une désirabilité de la culture pour l'individu et des conséquences des modifications dans les conditions de son accès et de sa prescription ne sont jamais bien loin.

2.3.2.2 Réception de ces transformations dans les sciences humaines et sociales : la question de la désintermédiation.

Le choix de traiter des transformations de l'industrie culturelle apparaît d'autant plus pertinent quand on s'intéresse aux analyses proposées par les sciences humaines et sociales. En effet, la désintermédiation a souvent été traitée au prisme des possibilités des individus. Sert-elle l'accès à la culture, et par ce biais le développement d'individualités plus riches ? Ou au contraire représente-t-elle un risque pouvant mener jusqu'à un monopole de la culture populaire, parfois considérée comme dangereuse pour les individus ? Au travers des analyses que nous étudierons ici il ne s'agit pas uniquement de comprendre d'un point de vue pragmatique les nouvelles modalités d'accès à la culture, mais également ce que ces dernières nous disent sur les possibilités des individus au sein de nos sociétés. L'issue du rapport de forces entre les différents acteurs impliquerait donc des possibilités essentialistes pour les individus et leur constitution en tant que tel.

Ainsi, certaines analyses voient dans cette désintermédiation une chance autant pour la démocratie que pour la créativité. Internet est alors perçu comme une opportunité inégalée de diffusion et de partage, notamment parce qu'il rend les intermédiaires obsolètes. C'est par exemple l'analyse que propose D. Cardon. L'auteur, au-delà de la question culturelle, propose de comprendre Internet comme « un instrument de lutte contre l'infantilisation des citoyens dans un régime qui est censé

leur confier le pouvoir¹²⁵ ». En remettant en question le rôle jusqu'à alors central des intermédiaires, Internet serait alors à même de redonner aux individus une prise directe sur la société de laquelle ils font partie. Cardon considère alors que le public s'est « émancipé¹²⁶ ». Cette émancipation serait le fruit de la constitution d'Internet comme un nouvel espace public vierge de toute forme de contrôle. L'enjeu se situerait dès lors pour lui dans la persévération de cet espace, persévération qui consisterait à lutter à la fois pour la neutralité du réseau ainsi que pour une optimisation de l'usage qu'en font les individus. Rejoignant ainsi les préoccupations des communautés étudiées précédemment, Dominique Cardon insiste notamment sur le fait de fournir aux individus, par le biais d'apprentissage, les outils propices à une forme d'utilisation "éclairée" du réseau. Ces aspects positifs sont également perçus comme permettant de renouveler fondamentalement la manière dont les individus accèdent à la culture et la consomment. Les théories sur la longue traîne de C. Anderson l'expriment par exemple. D'après lui, la dématérialisation permettrait la déconcentration des ventes de productions culturelles. Des productions de niches seraient alors viables, plus encore elles devraient dépasser en volume celle des productions de masse. Cela serait rendu possible d'après lui par une baisse des coûts que la numérisation de la production et de l'accès à celle-ci rend possible. D'une part pour le public, il est moins coûteux d'accéder à des biens qui ne sont pas des produits de masse (en temps de recherche, d'investissement que cela demande). D'autre part, la numérisation permet de réduire les coûts de stockage (il est plus difficile de proposer une offre étendue lorsqu'il faut posséder physiquement les produits), et de transaction (le coût de la production est moins élevé) pour les producteurs. Enfin, d'après Anderson la rencontre de l'offre et de la demande est optimisée grâce à la numérisation. Il cite par exemple les services d'orientation des internautes, système permettant de conseiller des produits similaires à ceux qu'ils viennent de voir. Ces algorithmes conduiraient les auditeurs vers des œuvres moins connues, facilitant ainsi la mise en œuvre d'une diversité culturelle plus large, puisque dans ces conditions, pour Anderson « tout article ou presque mérite d'être proposé, car il a toujours une chance de trouver un acheteur ».¹²⁷

De nombreuses études ont questionné la réalisation de cette théorie dans la pratique. L'aspect souligné à de nombreuses reprises¹²⁸ est que, sans transformer si-

125. CARDON, *La démocratie Internet*, op. cit., p. 100.

126. Ibid., p. 99.

127. Premier article ayant popularisé la notion de « Longue traîne » : Chris ANDERSON, « The long tail », in : *Wired* (2004), URL : <http://archive.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>, Traduction : Natasha Dariz disponible sur <http://www.internetactu.net/2005/04/12/la-longue-traîne/>, consulté le 26 mars 2011. p.7 ; Où l'auteur développe plus longuement cette notion : Chris ANDERSON, *La longue traîne : la nouvelle économie est la ?!*, Paris, France : Pearson-Village mondial, 2009.

128. Notamment par S. Beuscart lors de la journée d'étude « création, distribution et consommation des produits culturels à l'ère du numérique »

gnificativement le marché de l'industrie culturelle, c'est-à-dire notamment sans altérer sa capacité à réaliser d'importants bénéfices, la numérisation entraînerait un « bouillonnement aux frontières du marché ». S. Peltier et F. Moreau arrivent à des conclusions similaires au cours de leur enquête visant à questionner le concept de « Longue traîne » dans l'industrie de l'édition. D'après leurs résultats « l'usage d'informations en ligne et d'outils de distribution a un impact sur les décisions d'achat des consommateurs et les conduit à basculer des titres les plus vendus vers ceux l'étant moyennement ou peu¹²⁹ ». Si économiquement la « Longue traîne » reste toujours difficilement perceptible notamment, d'après les auteurs, du fait que le marché du livre numérique ne représente que 4% du marché total, les effets de celle-ci proposés par C. Anderson semblent bien pouvoir être repérés au sein de ce segment du marché culturel. Ainsi, les auteurs font état d'un resserrement dans le « haut du marché » : au sein des ventes les plus importantes, on trouve sur le net un nombre moindre d'auteurs *superstars*. Ce mouvement de resserrement est cependant accompagné de la formation « d'une longue traîne » qui bénéficie aux titres confidentiels qui peinent plus à rencontrer un lectorat au sein du marché classique. Les auteurs attribuent la transformation de ces marchés aussi bien aux nouvelles possibilités d'accès aux œuvres ainsi qu'aux nouvelles formes de médiation. Ainsi pour eux, « grâce à l'internet, non seulement des titres non proposés dans les librairies physiques sont accessibles, mais en plus les consommateurs peuvent en avoir connaissance et recueillir des avis d'internautes les ayant déjà lus. L'augmentation de la part des titres à faible tirage dans les ventes totales, au détriment des titres à plus fortes ventes, observée sur le circuit des ventes en ligne semble donc cohérente avec [l']analyse¹³⁰ » proposée par Anderson.

D'autres analyses perçoivent d'une manière totalement différente ce changement. I. Bastard par exemple contredit directement la théorie de la « Longue traîne » en s'intéressant à la possibilité pour des artistes peu exposés par les médias traditionnels de gagner en visibilité par le biais d'autopromotion sur le réseau. En effet, les résultats de leur enquête amènent les auteurs à conclure que « les contenus générés par les audiences, supposés favoriser la démocratisation de la prise de parole et la promotion des artistes ignorés par les médias de masse, exacerbent en fait la focalisation de l'attention sur un petit nombre d'artistes déjà très populaires¹³¹ ». Ici, le constat formulé déjà par Moreau et Peltier ne semble pas être contrebalancé par un

129. Stéphanie PELTIER et François MOREAU, « Internet and the 'Long Tail versus superstar effect' debate : evidence from the French book market », in : *Applied Economics Letters* 19 (2012), p. 711–715, URL : <http://ideas.repec.org/a/taf/apec1t/v19y2012i8p711-715.html> (visité le 01/05/2013), p. 712.

130. François MOREAU et Stéphanie PELTIER, « La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007) », in : *Culture études* n°4 (2011), p. 1–16, p. 13.

131. Irène BASTARD, Marc BOURREAU et Sisley MAILLARD, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », in : *Réseaux* n° 175 (2012), p. 19–42, p. 34.

accroissement de la diversité culturelle. Dans cette perspective, l'outil Internet ne questionne pas le fonctionnement des industries culturelles, il aurait même tendance à le réaffirmer. De même, pour D. Wolton le fait d'interpréter Internet comme un « espace de liberté » c'est « se tromper sur la signification profonde du web ¹³² ». D'après lui, la réelle innovation opérée par cet outil est la création de nouveaux « systèmes d'informations marchandes ». Pour Wolton, considérer la désintermédiation — notamment culturelle — que rend possible un outil comme Internet comme progrès significatif pour les individus est un leurre. Au contraire pour lui « l'émancipation ne consiste[rait] plus à supprimer les intermédiaires (...) mais à reconnaître leur rôle ¹³³ ». A. Keen va encore plus loin dans ce sens. Alors que cet auteur ne montre guère de signes de technophobie, il ne critique par exemple jamais les potentialités contenues dans l'outil, il questionne cependant sa place au sein de nos sociétés en tant que ressource de savoir et de connaissance. Keen radicalise ici l'analyse de D. Wolton en comprenant l'absence d'intermédiaires comme le coup de grâce porté à la culture. Dans la mesure notamment où les ressources disponibles sur le réseau ne sont pas soumises à une ligne éditoriale, les individus ne seraient alors pas en capacité de distinguer vérité et mensonge sur le web, la transmission de connaissances et la diffusion du savoir ne sont au mieux pas efficaces, au pire distillatrice de mensonges. Ce type de discours sur l'aspect crucial de l'existence d'agent de médiation ou de lignes éditoriales est parfois repris par certains acteurs de l'industrie culturelle. Pascal Nègre, PDG d'Universal, par exemple a, à de nombreuses reprises, affirmé que le rôle des maisons de disques est sur ce point indispensable et qu'Internet ne saurait s'y substituer ¹³⁴.

132. Dominique WOLTON, *Internet, et après ? : une théorie critique des nouveaux médias*, Champs. Essais, Paris, France : Flammarion, 2010, p. 102.

133. Ibid., p. 141.

134. Notamment dans ces interventions médiatiques. Ici au cours de sa participation à l'émission Envoyé Spécial (sept.2011) « Qu'est-ce qui fait qu'on va passer tout d'un coup d'un artiste amateur et le fait qu'il va être autre chose ? Je pense que c'est le moment où il va rencontrer des professionnels. La très grande majorité des artistes qui commencent à créer un buzz sur internet n'ont qu'un objectif, c'est de signer avec une maison de disques ».

Nous l'avons vu, la culture du numérique contemporaine est le fruit d'une histoire complexe qui mérite d'être saisie lorsque l'on souhaite interroger ses implications dans la constitution des individualités. Les discours formulés par les précurseurs du réseau nous permettent de saisir l'aura libertaire qui entoure cet outil et qui laisse déjà entrevoir l'intérêt que constitue le choix de cet objet de recherche. L'outil cristallise alors des représentations du monde social qui s'opposent, qui s'entrechoquent, qui entrent parfois en concurrence et qui n'échappent pas à une forme de mythologisation.

Dans la poursuite de cette recherche il s'agira de proposer la compréhension de ces forces grâce à la notion de paradoxes. Sous cet éclairage critique, et grâce aux études de terrain matériel et dématérialisé menées ici, nous verrons comment cette culture du numérique permet, toute saisie qu'elle est par l'émergence de nouveaux paradoxes, l'établissement de nouvelles formes de prises sur le monde. Comme nous le rappelions précédemment, ces formes de liberté ne peuvent, dans une pensée dialectique, être interprété comme des formes d'émancipation. Il s'agira pour nous de repérer, dans les discours recueillis mais également observés, ce que nous définissions précédemment comme des processus d'autonomisation. Partir du concept d'industrie culturelle permet de percevoir comment se structurent ces idéaux autour de la confrontation à l'art. À travers lui, c'est bien la question de la possibilité de réalisation de l'individu qui se pose. La distinction que nous avons formulée entre autonomie et émancipation est d'autant plus cruciale que, nous le verrons tout au long de ce chapitre, les idéaux normatifs cités précédemment viennent également s'incarner au sein des discours formulés autour du numérique. Certains proposeront d'ailleurs la notion « d'humanisme numérique¹³⁵ » pour penser ces transformations. L'analyse des transformations de l'industrie culturelle, permet de fournir un exemple d'application de ces forces dans un objet concret. Loin d'être choisi au hasard, les biens culturels bénéficient également d'une perception particulière dans une société de marché, ils ne sont jamais tout à fait des marchandises comme les autres. Leur diffusion sur le réseau contribue ainsi à son aura évoquée précédemment. La cristallisation autour de ces débats dans le secteur de la culture permet également de voir que ce sont toujours des crispations *ex situ* qui sont réactivés par le numérique. Cela permet de saisir le caractère génératif du medium, appliqué à l'objet bien précis du financement participatif.

135. Milad DOUEIHI, *Pour un humanisme numérique*, Paris, France : Éd. du Seuil, 2011.

Deuxième partie

Plongée dans les usages du financement participatif

Chapitre 3

Les plateformes de financement participatif en France : présentation d'un objet d'étude.

Tout au long de chapitre nous proposons un bref historique des modèles des plateformes sur le web français. Cette évolution sera ici appréhendée sous le prisme d'une prise de distance plus ou moins importante avec l'industrie culturelle. Il s'agira alors de comprendre dans quelle mesure – au travers les discours de différents acteurs impliqués dans le financement participatif – ce dispositif permet une remise en question de la notion d'industrie culturelle telle que définie par Adorno et Horkheimer au sein de la Dialectique de la Raison. Pour ce faire, nous mettrons ici en exergue les discours tenus par les différents protagonistes des plateformes, qu'ils soient ceux à l'origine de sa création ou ceux y travaillant actuellement. Nous faisons apparaître la place qu'occupe les relations avec l'industrie culturelle dans ces transformations qu'a connu le financement participatif afin de donner une illustration de l'implication de ces forces définies précédemment qui traversent le numérique.

3.1 Le financement participatif, de l'internaute producteur à la centralité du créateur.

3.1.1 Prendre en compte un dispositif émergent

Imposition progressive d'un outil.

S'attacher à l'analyse d'un objet relativement neuf comme le financement participatif nécessite de le comprendre, de le définir. Guidé notamment par les rares travaux réalisés à son égard mais surtout par l'analyse des terrains principaux et secondaires mobilisés au travers ce travail de recherche nous proposons ici de cher-

cher à comprendre la place du financement participatif au sein des bouleversements décrits précédemment dans l'industrie culturelle. Notons avant tout que l'aura du financement participatif auprès du public s'intensifie graduellement depuis quelques années. Il suscite ainsi de manière croissante l'intérêt de la presse (générale ou spécialisée) ainsi que des chercheurs en sciences humaines.

Le risque de voir muter son objet d'étude est inhérent aux recherches en sciences humaines. Il est sans doute accru du fait de la relative jeunesse de celui-ci. Au moment d'initier ce travail de thèse, le financement participatif se dessine, notamment au travers des plateformes tel que My Major Company comme un outil de substitution aux manières de faire de l'industrie culturelle. C'est en cela qu'il nous est d'abord apparu comme un objet à investir. Et si le financement participatif en 2015 n'a plus grand-chose à voir – ni en terme de volume (nombre de projets hébergés, sommes collectées) ni dans sa forme – avec celui qui prenait place sur la toile durant les mois où ce travail a été entamé, plutôt que de constituer un obstacle à cette recherche, ces évolutions nous apportent déjà des éléments pour le comprendre.

Rappelons que le financement participatif n'est pas un objet homogène. Et si toutes ces formes s'appuient sur le même principe de base, celui de lever des fonds auprès des particuliers dans le but de financer un projet, leurs ressemblances s'arrêtent parfois nous l'avons vu à ce stade très superficiel. Les différents modes de financement participatif correspondent dans la réalité à des projets très différents. Les porteurs de projets ne feront pas appel aux mêmes plateformes – et donc aux même type de *crowdfunding* – suivant qu'ils souhaitent éditer un album ou qu'ils soient à la recherche de nouveaux investisseurs à faire entrer au capital de leur société. En outre, des projets très différents co-existent au sein des mêmes plateformes.

3.1.1.1 Les modifications du dispositif éclairent la recherche.

Investir l'évolution des plateformes dédiées à la culture sur la période très courte de ce travail de recherche permet déjà de saisir ce qu'elles représentent au sein d'un processus de remise en cause de l'industrie culturelle. Nous reviendrons tout d'abord sur la formule d'internaute-producteur proposée par les premières plateformes françaises de financement participatif. Il s'agira de comprendre les discours mis en place autour de celle-ci. Les attentes déçues des internautes quant à la possibilité d'une révolution de l'industrie culturelle proposée par cette plateforme nous mèneront à revenir sur la nécessité de prendre en compte les critiques formulées par les individus.

La mutation des plateformes, réalisée suite aux critiques de ses usagers sera ainsi appréhendée comme l'illustration de ces paradoxes qui autant qu'ils contraignent sont le siège de ces processus d'autonomisation tels que nous les définissions précédemment.

En montrant comment ces critiques sont réappropriées par la seconde vague de plateformes qui éclot sur le web francophone à la fin des années 2000, nous complexifierons l'analyse du financement participatif. Toujours à l'aune de son auto-définition en tant qu'alternative à l'industrie culturelle, nous verrons alors dans quelle mesure il est possible de la comprendre comme une forme de désintermédiation de la culture, censée elle aussi remettre en cause l'industrie culturelle.

L'objet de ce chapitre sera de comprendre le positionnement des plateformes dans la production de biens culturels. Parce qu'elles nous semblent capitales pour éclairer l'usage qu'en font aujourd'hui les internautes, nous tâcherons ici de revenir sur les modifications qu'a connues le financement participatif *français* au long de sa courte existence. Ces analyses sont en grande partie appuyées sur les discours que l'on pourrait qualifier « d'officiels » mis en avant – sur différents supports – par les personnes à l'origine de l'existence de ces plateformes ou par celles qui contribuent aujourd'hui à leur fonctionnement. L'attention portée à ce premier type de discours permettra de tisser en quelque sorte la toile de fond sur laquelle prennent place les usages contemporains de ces plateformes.

3.1.2 Genèse du dispositif.

Le financement participatif gagne en visibilité sur le web francophone avec la création en 2007 de la plateforme My Major Company. Son aura s'amplifie d'autant que la plateforme connaît plusieurs succès. Pensons ici aux artistes Grégoire, Joyce Jonhatan ou encore Irma qui constituent en quelque sorte les réussites modèles de la plateforme. La production de ces artistes par celle-ci a débouché sur des succès reconnus tant par le public que par les professionnels. En attestent leurs importants taux de diffusion sur les ondes, leurs ventes d'albums plus qu'honorables, ainsi que leur nomination à des prix prestigieux¹.

3.1.2.1 Proposer un label participatif

Cette première version du site peut être interprétée comme une volonté de désenclaver le processus de production musicale. En tant que « label participatif », My Major Company délègue une partie des prérogatives traditionnellement exercées par les professionnels de la production des biens culturels aux internautes. En laissant aux internautes la possibilité de porter des artistes vers une production professionnelle uniquement en fonction de leurs goûts, la plateforme leur donne la possibilité de devenir en quelque sorte les producteurs « esthétiques » des œuvres. Le rôle de

1. L'album de Grégoire représente la plus grosse vente d'artistes francophones en 2009, et la chanteuse Irma a été nommée aux Victoires de la Musique et aux MTV Europe Music Awards en 2012 par exemple.

My Major Company est alors celui d'un technicien de la production et se présente comme cantonné aux étapes d'enregistrement et de production de l'album. Les internautes choisissent qui seront les artistes que ce label participatif produira. Une fois cette première étape réalisée, la diffusion des œuvres est confiée à la major Warner. Notons que le label diversifie rapidement ses activités et propose dès 2010 aux internautes la possibilité de devenir "éditeurs" de romans ou de bandes dessinées en lançant *My Major Company Books*.

Le label constitue donc un intermédiaire inédit au sein de la production des biens culturels. En fragmentant les différentes fonctions de l'industrie culturelle, il en propose une version différente. De même, il intègre l'internaute au sein du processus de l'industrie culturelle. Sa participation s'apparente à une « prise de capitaux » dans le produit fini. Il peut alors espérer un retour sur investissement indexé sur les bénéfices générés par le disque de l'artiste qu'il aura soutenu.

Malgré leur qualité d'intermédiaires, les acteurs du label participatif se démarquent radicalement de l'industrie culturelle. Alors que l'ensemble des fondateurs du label est issu de celle-ci, ils présentent cette réorientation dans leurs carrières comme une rupture avec les modalités de fonctionnement de cette industrie. *A fortiori*, ce nouveau statut de la plateforme est appréhendé comme répondant d'une volonté de révolutionner les manières de faire au sein de l'industrie musicale.

Cette première version du financement participatif à la française se revendique ainsi « à rebrousse-poil des schémas classiques de la production musicale² ». L'un des fondateurs de cette plateforme, interrogé dans la presse sur les débuts de My Major Company dira :

« Je ne crois pas qu'on ait été vu d'un bon œil par les leaders de l'industrie du disque ! Et c'est d'ailleurs toujours le cas maintenant. »

Sevan Barsikian, co-fondateur de My Major Company³, extrait d'interview presse.

Si My Major Company constitue la plateforme la plus mise en avant pour cette période, elle ne fait cependant pas figure d'exception dans le paysage du *crowdfunding* français à ce moment. D'autres revêtent également ce rôle d'acteur révolutionnaire. Ainsi la plateforme « No Major music », aujourd'hui fermée, fonctionnait sur le même modèle d'intéressement que My Major Company et revendiquait également un rôle inédit dans l'industrie culturelle. Outre son nom manifestant l'intention de se dégager des acteurs en place, son slogan annonçait aux internautes visitant leur

2. MY MAJOR COMPANY, *Une petite histoire de crowdfunding*, Blog, 2013, URL : <http://thisishowwecrowdfund.com/post/62427029817/une-petite-histoire-de-crowdfunding>.

3. DYNAMIQUEMAG, *Sevan Barsikian Entrepreneur*, Portail d'actualités et d'informations à destination des dirigeants d'entreprise TPE et PME!, 2013, URL : <http://www.dynamique-mag.com/entrepreneur/sevan-barsikian.76> (visité le 23/04/2015).

page qu'une « révolution musicale est en marche ». Quelle forme prend cette fonction révolutionnaire qu'endossent volontiers les plateformes dans un premier temps ? Et malgré les caractères révolutionnaires dont se revendiquent les plateformes à cette période, ne gagne-t-on pas à les comprendre comme de nouveaux intermédiaires au sein de la production de la culture ?

3.1.2.2 Un rôle "révolutionnaire" à relativiser.

Malgré les tensions qui semblent exister entre les plateformes et l'industrie culturelle, à cette période de leur existence, elles apparaissent comme un outil au service d'une insertion dans l'industrie culturelle. En mettant en parallèle le *crowdfunding* et d'autres outils du numérique, le caractère inédit de la plateforme semble s'atténuer. On peut ainsi percevoir ces plateformes comme répondant de la même logique qu'un site tel que Myspace dès lors que tout deux proposent aux internautes la découverte de nouveaux artistes.

Pourtant, si MySpace est considéré comme un lieu d'auto-production pour les artistes et par eux⁴, My Major Company se positionne à ses débuts comme un label participatif. La plateforme n'offre alors pas uniquement aux internautes l'accès à de nouveaux biens culturels et à ceux qui les produisent une nouvelle forme de visibilité mais prends également en charge la production des albums des créateurs financés par les internautes et leur entrée dans les circuits de diffusion. Poursuivons cette comparaison. Le site Myspace s'appuie sur une forme inédite d'intermédiation puisque son audience permet à des artistes non signés par des *majors* d'acquérir une visibilité supplémentaire. Ce sont par exemple les groupes *indés* ayant été repérés et produits grâce à leur page en ligne sur le site qui deviennent des exemples canoniques des heures de gloire du site web. C'est notamment le cas des anglais du groupe « Arctic Monkeys » cités de maintes fois en exemple de la force de prescription que peuvent représenter les internautes.

L'objectif affiché par My Major Company affiche des similitudes avec ce site : celui d'offrir la possibilité à des artistes méconnus d'accéder à la production professionnelle, *a fortiori* aux circuits de l'industrie culturelle. Mais plus que la force de prescription⁵ des internautes⁶ la plateforme s'appuie sur la force de participation financière de ces derniers.

4. Voir notamment BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit., p. 31.

5. Cette notion de « prescription » est investie notamment en économie de la culture, pour une définition plus précise voir notamment Marc BOURREAU et Michel GENSOLLEN, « L'impact d'Internet et des Technologies de l'Information et de la Communication sur l'industrie de la musique enregistrée », in : *Revue d'économie industrielle* n° 116 (2006), p. 141-161, *version numérique, disponible sur Persée*, § 19.

6. Que souligne notamment Jean-Samuel Beuscart dans son article consacré au site MySpace. BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit.

Malgré des ressemblances entre ces deux services proposés aux internautes, leurs finalités divergent. My Major Company ne se constitue plus uniquement comme une vitrine permettant à des artistes d'accéder à la production de leur œuvre, de manière indépendante ou non. Le site semble plutôt être une passerelle entre artiste et internautes-producteurs. Si à l'instar de MySpace, elle peut être appréhendée comme un élément facilitateur des conditions de production pour des artistes inconnus jusqu'alors, elle va encore plus loin en prenant elle-même en charge les fonctions de production.

Il semble plus adéquat de considérer cette plateforme comme à rebrousse-poil des *modes d'accès* à la production musicale. En effet, en remplissant les fonctions d'éditions et en donnant accès à des canaux de diffusion professionnels, ce type de plateforme ne remplit pas moins les fonctions d'un acteur au centre du système de l'industrie culturelle. En quelque sorte, cette première version du dispositif peut être considérée comme une refonte intra-mondaine d'un système qui, nous l'avons vu, arrive à bout de souffle. Elles proposent alors un renouvellement de l'industrie musicale.

Si elle constitue indubitablement une transformation au sein des intermédiaires de l'industrie culturelle, il n'en reste pas moins que la production est organisée de la même manière qu'au sein de celle-ci. Cet aspect tend à confirmer l'hypothèse selon laquelle on ne serait, avec le financement participatif, non pas face à une *mutation* radicale de l'industrie culturelle mais bien plutôt face à une *transformation* des modalités de son fonctionnement.

Afin d'investir cette hypothèse, nous proposons de comprendre ces plateformes comme de nouveaux outils à même de gérer l'incertitude – grandissante en temps de baisse inédite des revenus de cette industrie – liée à la production des biens culturels⁷.

En quelque sorte, si à l'heure de l'analyse proposée par Adorno et Horkheimer, l'industrie culturelle ne souffre aucunement de problèmes de valorisation de son activité, la baisse inédite de profits qu'elle subit ne pourrait-elle être synonyme de transformation dans ses manières de faire ?

En revenant vers les apports d'autres auteurs ayant théorisé la production industrielle de biens, cette idée d'un renouvellement gagne encore en pertinence. Ces modifications apparaissent comme une refonte de la division du travail à l'œuvre dans ce secteur particulier du capitalisme que constitue la production des biens culturels. Le financement participatif devient alors le moyen de répondre à la néces-

7. Pour une définition de ses biens selon cette catégorisation voir *supra* p. 54.

sité d'une réduction de l'incertitude, que plusieurs auteurs⁸ désignent comme l'un des principaux objets du travail de valorisation au sein de l'industrie culturelle.

Ainsi, Menger en proposant un « portrait de l'artiste en travailleur » insiste sur les ajustements qui sont nécessaires aux mondes artistiques pour fonctionner. L'une des dynamiques qu'il repère consiste en ce qu'il nomme des « appariements sélectifs⁹ ». J-M Menger y voit un impératif de la division du travail au sein des mondes artistiques qui permet de diminuer l'incertitude inhérente à ces derniers. Il perçoit la collaboration entre artistes de même réputation comme un des moyens dont disposent chaque acteur d'assurer ses partenaires de son sérieux et de son professionnalisme. Comme le rappelle l'auteur, « les mondes artistiques associent à des architectures organisationnelles labiles (réseau, projet, désintégration verticale) une structuration des équipes par association entre professionnels de qualité ou de réputation équivalentes, ou, pour le dire autrement, par appariement sélectif : les marchés du travail pour les emplois les plus qualifiés se hiérarchisent ainsi par assortiments professionnels. La dynamique de la carrière réussie équivaut à un mouvement de mobilité ascendante au sein d'un monde stratifié de réseaux d'interconnaissances et de collaboration récurrente¹⁰ ».

Ici, la financiarisation du soutien permet une première réduction de cette incertitude, permettant également l'accès à cette mobilité ascendante que souligne Menger. Ce type d'appariement semble dès lors ne plus constituer un passage obligé dans la mesure où la production par des professionnels ainsi que la diffusion de son œuvre par une major comme Warner (qui on le rappelle gérait la diffusion des artistes My Major Company v1) ne dépend plus d'une réputation acquise au sein même de ces cercles, réputation que l'appariement sélectif contribue à forger d'après Menger. Le soutien financier fourni par le public en amont de la production réduit ainsi à néant le risque financier de la production d'un album. L'intervention des internautes-producteurs débouche dès lors sur une réorganisation de la division du travail au sein de l'industrie culturelle, sur de nouvelles formes d'appariements réalisés non plus uniquement entre « professionnels » mais, en amont, avec ce public producteur.

Cette première version du financement participatif semble donc correspondre à une réorganisation de la division du travail initialement au sein de la production musicale, puis celle de la culture plus largement. Elle concrétiserait alors une redistribution des cartes à l'intérieur même du système de l'industrie culturelle en offrant une nouvelle porte d'entrée en son sein pour des artistes. Or la particularité de cette transformation des rôles réside dans la place centrale qu'elle laisse – une fois de plus

8. Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, La République des idées, Paris, France : Seuil, 2002 ; Howard S. BECKER, *Les mondes de l'art*, Art, histoire, société, Paris, France : Flammarion, 2010.

9. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 44.

10. Idem, *Le travail cr éateur*, op. cit., p. 353.

– à l’individu.

3.1.3 Retour sur la notion de participation.

3.1.3.1 Une place essentielle de l’internaute.

La restructuration de l’industrie culturelle que propose le financement participatif passe par une nouvelle forme de division du travail en son sein. Celle-ci se fonde finalement sur une unique modification des systèmes de production en vigueur au sein des *majors* qui consiste à replacer l’individu au cœur du processus décisionnel. En déléguant ses fonctions de médiations aux internautes, la plateforme propose une modification des modes de fonctionnement de l’industrie dès lors que cette dernière *cède* l’une de ses prérogatives aux internautes. Ce n’est alors plus l’industrie qui propose aux auditeurs ce qu’ils vont écouter mais bien plutôt ces derniers qui, par le biais de leurs financements, offrent la possibilité aux artistes qu’ils apprécient d’entamer une carrière. La sélection ne dépend plus des professionnels de la culture mais des internautes eux-mêmes.

Il est dès lors tentant de comprendre cette réorientation comme une « révolution » des manières de faire en vigueur au sein de cette industrie et d’y voir une forme de démocratisation de celle-ci. Le rôle du public change radicalement, passant d’un « simple spectateur » à celui de producteur de culture. Il ne s’agit pas uniquement de solliciter les internautes sur une sélection préétablie mais réellement de les mettre au cœur du choix, les laissant seul maître à bord. Les internautes semblent alors gagner une place en amont de la production des biens et devenir parties prenantes d’une division du travail artistique. Le percevoir sous cet éclairage engagerait ainsi à remettre en cause la pertinence de l’analyse proposée par les théoriciens critiques. En effet, en faisant du choix des auditeurs un critère décisif pour la production ou non d’œuvres, les plateformes ne rendent-elles pas obsolètes une analyse qui tendrait à les présenter comme des entités réifiantes ? En d’autres termes, le « libre choix » des individus, symbolisé par leur capacité décisionnelle au sein du processus de production des œuvres, est-il synonyme de la liquidation d’une industrie culturelle telle que présentée par Adorno et Horkheimer ?

Cette désintermédiation au profit d’une *toute puissance* de l’internaute est d’ailleurs au cœur de la promotion réalisée par l’une des plateformes. En 2012 My Major Company appuie ainsi la majorité de sa communication vers le grand public sur l’idée de collaboration entre les internautes et les artistes. Cet aspect apparaît très nettement au sein d’une publicité pour le navigateur Google Chrome où la réussite de la chanteuse Irma, financée sur le site, est présenté comme le fruit de la contribution des internautes. Le résumé accompagnant la vidéo initialement publiée par Google

est à ce titre éclairant :

« *Des fans s'emparent du Web pour révéler une future star française et produire son premier album.* »¹¹

La réalisation du clip, constitué uniquement de capture d'écrans, laisse même imaginer aux spectateurs que ce soit un internaute qui ait inspiré à Irma l'idée d'aller proposer son projet sur la plateforme¹². Cette mise en récit de la réussite de la chanteuse Irma fait état d'une *success story* rendu possible par les internautes. Et si son passage par la plateforme y est présenté comme la clé de sa réussite, la focale est toujours ramenée vers le rôle indispensable qu'ont joué les internautes producteurs. Plus encore, cette publicité les désigne comme des *dénicheurs* de talents, le spot s'achevant sur l'énumération des pseudonymes des internautes ayant contribué au projet My Major Company porté par l'artiste, précédé de la mention « Irma révélé par ». À l'heure de My Major Compnay, nul besoin d'être Eddy Barclay afin de dénicher et de porter aux oreilles du grand public les stars de demain, un accès à internet et une carte bleue semblent être suffisants¹³.

3.1.3.2 Comment appréhender l'engouement pour la notion de participation ?

Perçues de cette manière, les plateformes de ce type semblent s'inscrire dans les analyses que proposent certains auteurs lorsqu'ils s'intéressent à la formation d'une culture participative et à la dématérialisation de celle-ci. Le numérique serait une intensification des possibilités existantes déjà pour les individus dans tous les cas. Valérie Beaudouin rappelle ainsi l'essor de la question de la place du consommateur. L'auteur en veut pour preuve « la grande créativité langagière » qu'il entraîne chez les chercheurs. Ainsi pour l'auteure, certains termes mis en avant pour qualifier l'activité des consommateurs comme « *prosumer* voire *producer* tendent à rendre compte de la transformation du consommateur en individu actif, (...) Dans *producer*, on manifeste par le passage de *consumer* à *user* le changement d'attitude du consommateur¹⁴ ». C'est au sein de ce contexte théorique qu'il faut replacer le financement participatif pour le comprendre.

11. Extrait de *Google Chrome : Irma*, jan. 2012, URL : http://www.youtube.com/watch?v=8xIWuImoEtQ&feature=youtube_gdata_player (visité le 03/05/2013), . Google a aujourd'hui supprimé la vidéo, elle reste cependant visible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=A2lAwdPGe68> par exemple.

12. Pour une idée plus précise de ce clip, voir les captures d'écrans présentées Document 5. Clip Google Chrome p.396.

13. Notons d'ailleurs que la réussite de cette artiste a constitué une complication des modalités de prise en charge par le label participatif. L'explosion de sa popularité ayant ainsi conduit les dirigeants à choisir de céder le contrat de production à une autre compagnie du panorama français.

14. Valérie BEAUDOUIN, « Prosumer », in : *Communications* n° 88 (2011), p. 131-139, p. 131.

Nous verrons ici comment le financement participatif s'inscrit dans le développement plus large d'une *culture* participative.

Cette place accordée à l'internaute doit être mise en regard du développement d'une « culture participative ». Elle peut notamment être éclairée à l'aune des apports des *cultural studies*. L'individu y est perçu comme toujours en « négociation » avec une forme de pouvoir qu'incarneraient les médias ; ces derniers n'auraient jamais de prises absolues sur eux comme le laissent penser les approches développées par Adorno et Horkheimer. Comme nous l'évoquions précédemment, cette perception a contribué aux (trop) rares mobilisations des théories proposées par l'École de Francfort. L'ensemble de ces théories participent à la mise en avant de l'idée de participation. Ainsi par exemple, plutôt que de concevoir les pratiques culturelles comme enchâssés au sein d'industries, E. Maigret et E. Macé développent le concept de *mediaculture*. Ils souhaitent ainsi réaffirmer les pratiques culturelles comme des espaces de négociation pour les individus. Le concept de *mediaculture* leur permet ainsi de décroquer les études réalisées sur la culture et sa production pour proposer de la concevoir comme l'expression de conflictualités sociales¹⁵ jusque dans le champ culturel. Le numérique participerait de surcroît à l'élargissement du champ disponible pour cette négociation. Les auteurs, s'ils reconnaissent les limites de sa théorie, s'inscrivent dans la lignée des travaux de Henry Jenkins. Celui-ci, qui initia ses travaux par des recherches sur la « culture fan », perçoit toujours l'action des publics comme une *participation* bien plus que comme une simple réception. Ainsi dit-il « les fans de médias sont des consommateurs qui produisent, des lecteurs qui écrivent, des *spectateurs qui participent*¹⁶ ». Élargissant ces analyses au-delà des communautés restreintes de fan, Jenkins théoriserait la première émergence d'une culture participative comme phénomène propre d'une société du numérique. Ainsi Henry Jenkins utilise

« le terme de « culture participative » pour décrire ces activités sociales et créatives d'un nouveau genre qui ont émergé dans notre société en réseau. Une culture participative est une culture qui limite les barrières à l'expression artistique et à l'engagement civique, qui fournit un ensemble de dispositifs pour partager les créations de chacun, et des formes d'accompagnements informels grâce auxquels les novices peuvent apprendre des plus expérimentés. Une culture participative est aussi une culture

15. qui se substituerait à l'idée de domination, de soumission, voir d'alinéation. Voir Éric MAIGRET et Éric MACÉ, *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Médiacultures, Paris, France : A. Colin, 2005, p. 27.

16. Nous soulignons Henry JENKINS, « La « filk » et la constitution sociale de la communauté des fans de science-fiction. », in : *Cultural studies : anthologie*, (sous la dir. de) Hervé GLEVAREC, Éric MACÉ et Éric MAIGRET, Paris, France : A. Colin, 2008 (1992), p. 212-222, p. 212.

dans laquelle chacun croit que sa contribution importe et entretient plus ou moins des liens sociaux avec les autres. La culture participative valorise davantage l'engagement communautaire que l'expression individuelle¹⁷. »

Ainsi pour Jenkins cette culture dont l'essor est favorisé par l'émergence du numérique permet une forme d'individualisation – entendu au sens de formation de l'individu – encore accrue. En participant à un projet, en s'y engageant, l'individu prendrait part à cette culture. Ainsi pour l'auteur « le web est de plus en plus devenu un lieu de participation du consommateur, qui inclut des modes de relations avec le contenu médiatique qui ne sont ni autorisés ni anticipés¹⁸ ». Le web met alors en lumière une pratique que Jenkins attribue à ce qu'il appelle « la culture fan ». Les apports de Jenkins à la compréhension des pratiques culturelles ne sont plus à démontrer. Cependant son approche est particulièrement critiquée en tant qu'elle induit un « romantisme de résistance¹⁹ » qui ferait de la consommation culturelle un processus constamment engagé, toujours en tension.

D'autres recherches ont d'ailleurs interrogé les limites de cette compréhension de la participation des publics et de l'usage qui peut en être fait. Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier ont mené une analyse d'une plateforme de critiques cinématographiques dont le slogan se rapproche considérablement de celui de My Major Company. En investissant la ligne directrice de la plateforme et les usages y ayant cours, les chercheuses proposent un retour critique sur cette notion de participation. Alors que le site insiste sur le caractère central de la participation des publics à la production de contenus, elle n'y est pourtant – au mieux – qu'une activité secondaire. La participation des internautes ne constitue ni le cœur du business model de l'entreprise, ni même l'usage le plus répandu du site par les internautes. Ainsi comme le soulignent les auteures « la critique amateur ne fait pas partie des données considérées comme utiles par ces deux services [du site]. (...) C'est donc pour l'entreprise une activité de « façade », pour parler comme les interactionnistes : elle a son utilité pour consolider l'image de marque d'une communauté de cinéphiles engagés et permet d'afficher une croyance en l'intérêt, voire même en la supériorité, de l'approche critique profane par rapport à la critique professionnelle²⁰. »

L'analogie avec cette étude semble d'autant plus pertinente qu'au même titre que cette plateforme qui ne fonde pas son *business model* sur la participation, la

17. Extrait de JENKINS H. « Geeking out for Democracy », cité in Laurence MONNOYER-SMITH, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques? », in : *Participations* n° 1.1 (2011), p. 156–185, p. 168.

18. JENKINS, *La culture de la convergence*, op. cit., p. 167.

19. Introduction au chapitre « L'ethnographie des publics » Hervé GLEVAREC, Éric MACÉ et Éric MAIGRET, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, France : Armand Colin, 2008, p. 175.

20. Valérie BEAUDOUIN et Dominique PASQUIER, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéophile », in : *Réseaux* 183 (2014), p. 125–159, p. 132.

première version de My Major Company ne dépendait économiquement finalement pas plus de celle-ci. Ainsi son activité principale, et la réalisation de bénéfices en découlant, dépendaient non pas tant de la participation des internautes que de la vente des albums produits par la plateforme et pour lesquels les internautes se constituent comme les garants financiers par leur prise d'investissement en amont de la production. Hormis la maintenance du site internet, My Major Company n'engageait ainsi aucun coût avant que la jauge ne soit remplie par les investissements des internautes producteurs. La participation est cependant cruciale pour My Major Company dans la mesure où elle est la condition d'une activité pour la plateforme. Si aucun internaute ne « mise » de l'argent sur les artistes, la plateforme n'aurait ni album à produire ni *a fortiori* d'intérêt à exister. Mettre ces deux expériences en parallèle permet de souligner l'ambiguïté de cette notion de participation et de rappeler que sa mise en avant par une entreprise de service sur le web n'est pas systématiquement le garant d'une activité accrue de la part des publics.

La notion de participation doit être appréhendé au sein du numérique, lieu de sa résurgence. Ce recours à la participation des internautes proposés par la plateforme semble alors acter – contrairement à l'exemple analysé par Beaudouin et Pasquier – une *réelle* place laissée à l'individu dans le processus de décision au sein de l'industrie culturelle. En cela, la plateforme semble alors réaliser un idéal de participation pour les productions culturelles que certains analystes du numérique et plus encore des usages d'Internet mettent en avant.

Le financement participatif témoignerait alors de l'établissement d'une société du numérique et en deviendrait l'une des composantes. Loin d'élaborer une nouvelle figure du spectateur, le financement participatif radicaliserait alors une dynamique de retour vers l'individu initiée dès la fin des années 60 et qui trouve son paroxysme au sein d'une société du numérique. L'horizontalité que le numérique rend possible dans des processus d'innovations des consommateurs s'étendrait alors aux processus de fabrication industrielle de la culture. Comme le rappelle Valérie Beaudouin, l'innovation émanant des consommateurs se situait plutôt jusqu'à présent dans des secteurs bien particuliers, « loin des mécanismes de la production industrielle²¹ », comme c'est par exemple le cas de l'édition du logiciel libre, gratuits le plus souvent. Cette spécificité justifiait d'ailleurs pour l'auteure le recours à de nouveaux qualificatifs pour définir ces consommateurs d'un genre nouveaux, ces *prousers*.

Certains analystes du numérique perçoivent Internet dès sa création comme un outil propice à la propagation de certaines valeurs. En somme, ce que l'usage d'Internet rend possible dans des communautés particulière – ici par exemple celle de ces *prousers* particulièrement développés dans l'univers du logiciel libre – se serait

21. BEAUDOUIN, « Prosumer », op. cit., p. 133.

étendu à des productions culturelles. Si V. Beaudouin comme d'autre insistent sur la limite que constitue cette analyse, certains sautent beaucoup plus rapidement le pas et considèrent qu'il n'est qu'une question de temps, sur un outil de contagion tel que le web pour que la réalité de certaines communautés devienne rapidement la vérité de chaque internaute.

Le lien entre numérique et participation est, nous l'avons vu rapidement, investi largement par les études portant sur le numérique. Outre l'apport central formulé par Henry Jenkins, d'autres auteurs ayant investi la question ne manquent pas d'engouement. Le numérique contribuerait alors à renforcer systématiquement cette prise de pouvoir du public dans la production des biens. Ainsi, Chantepie et Le Diberder perçoivent la marge d'action grandissante des internautes comme l'illustration d'une disposition de moins en moins importante « à n'être qu'un « simple » public, mais [une tendance] au contraire à devenir des acteurs de la révolution numérique²² ». Les auteurs concluent d'ailleurs leur ouvrage traitant du numérique dans les industries culturelles sur cette proposition. La place particulière pour l'utilisateur devient alors le point final de l'analyse qu'ils proposent des nouveaux médias et de leur impact sur l'industrie culturelle.

Rappelons dès lors, avec Pierre Garcin notamment, que la multiplicité de l'activité des publics est une analyse que propose déjà Stuart Hall en la théorisant sous forme d'activité de « codage ». L'apport fondamental des *cultural studies* – et c'est sans doute en celui-ci que se cristallise le point d'achoppement indépassable pour une compréhension des médias qui unirait les penseurs francfortois et l'École de Birmingham – consiste à percevoir le spectateur non comme un simple « récepteur passif » d'une production culturelle – industrialisée ou non d'ailleurs – mais comme un acteur, par définition déjà toujours doué de possibilité d'actions, de marges de manœuvre.

Sans pour autant sombrer dans le déterminisme technologique, ces analyses dotent le numérique d'une force de transformation, d'enrichissement pourrions-nous dire des possibilités du public. Garcin par exemple ajoute que la multiplicité des rôles tenus par les spectateurs – ces foules agissantes – tend encore à se complexifier avec la démocratisation d'Internet²³ et les possibilités qu'il offre en terme de *jeu* avec l'œuvre²⁴.

22. Philippe CHANTEPIE et Alain LE DIBERDER, *Révolution numérique et industries culturelles*, Repères, Paris, France : la Découverte, 2010, p. 111.

23. Pierre GARCIN, « Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes », in : *Sociétés* n°117 (2012), p. 101–112, p. 106.

24. Des auteurs comme Laurence Allard se sont d'ailleurs basés sur cette idée pour revenir sur la recomposition identitaire que permettrait l'accès aux œuvres de manière dématérialisée, voir par exemple Laurence ALLARD, « Express yourself! 2.0 », in : *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, (sous la dir. de) Éric MACÉ et Éric MAIGRET, Médiacultures, Paris, France : A. Colin, 2005.

Tout se passe comme si la dématérialisation permettait d'intensifier un processus déjà repéré au sein des industries culturelles par ces courants d'analystes. Peut-être plus encore comme si l'existence des plateformes proposant ce genre de services témoignait de la prise en compte de cette volonté de participation émanant des individus. Les impliquer d'avantage au sein du processus de production de la culture – par le biais d'une participation financière notamment – constituerait une sorte d'accomplissement de ce désir. En effet, la participation financière est ce qui *rend possible* l'existence même du projet. Sans elle, il ne voit simplement pas le jour. Au travers des discours des plateformes transparait la volonté de s'inscrire au sein d'un mouvement d'*empowerment* rendu possible pour les individus *grâce* au réseau. Monnoyer-Smith et Wojcik insistent sur le fait que la participation en ligne ait souvent « souffert d'un tropisme techniciste, qu'il soit utopiste ou critique²⁵ ». Si les travaux encensant la participation peuvent être compris comme relevant de cette vague utopiste, il ne s'agit cependant pas de proposer ici une analyse inquiétée, voire technophobe mais d'avancer en ayant à l'esprit que l'ensemble de ces enquêtes participe également à l'élaboration d'un discours « public », notamment de la part des plateformes.

Et si on l'a vu, notamment avec l'étude menée par Pasquier et Beaudouin, certains auteurs nuancent ces propositions formulées à l'égard de la participation, on pourrait schématiser les analyses qui permettraient d'appréhender cet objet d'étude qu'est le financement participatif comme cristallisé autour de deux pôles. D'un côté les *Cultural Studies* qui – caricaturalement – perçoivent le numérique comme un facilitateur d'accès à l'*empowerment* et pour qui il s'agirait alors de mettre en avant comment cet élan est contrecarré et de l'autre un retour vers les philosophes francfortois qui ne ferait *a priori* pas sens.

Les analyses de Jenkins tendent à comprendre, nous l'avons vu, ces modifications comme une forme de victoire de l'acteur-récepteur sur un système qui jusqu'alors ne lui reconnaissait jamais tout à fait la place qu'il tenait dans la création (au sens large) des œuvres. Sous l'éclairage de ce type de théories, le numérique faciliterait des processus d'autonomisation pour les individus dont le financement participatif et ses usages témoigneraient.

Cependant, et toujours au vu des analyses qu'ils développent autour de l'industrie culturelle, se tourner vers Adorno et Horkheimer et les théories francfortoises des médias et de la culture implique sans trop de doute de comprendre la participation comme une sollicitation venant du système de l'industrie culturelle qui ne peut du fait de son simple statut que contribuer à renforcer des formes de réification qui existent déjà. Comme le souligne Axel Honneth les théories francfortoises

25. Laurence MONNOYER-SMITH et Stéphanie WOJCIK, « La participation politique en ligne, vers un renouvellement des problématiques ? », in : *Participations* n° 8.1 (2014), p. 5-29.

constituent un apport crucial en cela qu'elles rendent « possible d'aiguiser le regard que l'on porte sur les pathologies du social que les nouveaux médias de communication peuvent provoquer en contraignant le public (...) à adopter des postures de passivité dans la réception.²⁶ ». Sans présumer des analyses qu'auraient pu proposer Adorno sur ces objets, on peut – avec Axel Honneth – supposer que là où Jenkins s'attache à décrire les vertus du numérique en terme de possibilité pour les publics, le concept d'industrie culturelle permet de comprendre la *passivité* à laquelle il est condamné. Ainsi adopter un regard strictement adornien condamnerait sans nul doute ces plateformes, le choix du public ne pouvant se porter *massivement* vers des œuvres d'avant-gardes, ils reproduiraient déjà des formes de culture bien connues jusqu'ici, n'échappant alors jamais à une insertion au sein d'une industrie qui formate et standardise à la fois le produit culturel et l'individu.

Si, à nouveau et *a priori*, l'apport des philosophes francfortois semble être fatal à toute forme d'analyse qui différerait un tant soit peu d'un constat d'aliénation indépassable, revenir vers eux permet d'apporter un nouvel éclairage sur ces phénomènes. Ainsi, comme nous le soulignons précédemment, avoir à l'esprit les théories francfortoises permet de questionner ces discours de manière différente que le font les *Cultural Studies* et d'interroger ce nouvel objet en tant qu'indice de transformations non pas uniquement des publics mais bel et bien d'une société, d'une forme de vie particulière plus exactement mais surtout d'interroger les critiques formulées à l'égard de ces plateformes par leurs utilisateurs.

3.1.4 Revenir vers l'École de Francfort pour comprendre le financement participatif ?

3.1.4.1 D'un public de masse à la construction d'un public individualisé ?

Le financement participatif témoigne d'une modification du rôle du public dans la production des œuvres. Si l'on pense avec Adorno et Horkheimer le public de masse comme une création de l'industrie, on pourrait alors percevoir de la même manière les changements impliqués par le numérique. Avec ce genre de dispositif on serait alors face à la formation d'une nouvelle entité qui pourrait également être saisie comme une création de la rencontre entre industrie culturelle et numérique. Revenir vers l'École de Francfort permet de recontextualiser ce phénomène *émergent* que constitue le financement participatif. Si nous évoquions précédemment la force que prête certains chercheurs à la possibilité d'une forme d'individualisation du rapport à la culture, hypothèse largement soutenue par les apports théoriques anglo-saxons (Jenkins etc.), nous l'avons vu ce label « collaboratif », cette première forme de

26. Honneth A., Préface à l'ouvrage ADORNO, *Société*, op. cit., p. 12.

financement participatif ne remets que très peu en cause les manières de faire au sein de l'industrie culturelle.

Face à une industrie stable, l'éclairage que font Adorno et Horkheimer de la notion de culture de masse permet alors de penser *ce public composé d'individus* comme une nouvelle création émanant de cette industrie culturelle. Comme le rappelle Honneth²⁷, les analyses proposées par les philosophes francfortois, a fortiori celles d'Adorno par la suite, doivent être comprises en lien avec le contexte social dans lequel elles sont produites. Si l'industrie culturelle telle que théorisée en 1944 se combine à l'élaboration d'un phénomène de massification du public, ne peut-on tirer de cette analyse un parallèle intéressant ? Ce retour vers l'individu peut être compris comme le dépassement de la masse, cette individualisation de la décision témoignerait alors d'une prise en compte de l'individu et en quelque sorte de sa sortie d'une masse anonyme contribuant à sa réification. Mais ne peut-on le penser comme la création d'un nouveau public idéal pour l'industrie culturelle ?

Il ne s'agit alors pas de calquer la pensée francfortoise sur de nouveaux éléments émergeant au sein de la culture, mais de voir dans ce travail une incitation à la recontextualisation d'un objet, pouvant ici apporter beaucoup.

En effet, l'éclairage apporté par Adorno et Horkheimer sur une culture de masse répondant en réalité à une création de l'industrie culturelle permet de penser ses modifications au sein d'une forme de vie particulière. Y revenir permet d'une part de percevoir à quel point il est bénéfique de penser ces mutations au sein d'une société dans son ensemble plutôt qu'au sein d'une industrie en particulier. D'autre part, mobiliser leurs théories permet de proposer une approche dialectique de l'intensification de la place laissée au public qui nous l'espérons permettra à cette recherche de ne sombrer ni dans des formes d'utopisme ni dans des formes d'alarmisme pour qualifier ces modifications. Ainsi, revenir vers Adorno et Horkheimer peut permettre de jauger le caractère révolutionnaire de ces transformations de la manière dont le préconise Dominique Wolton²⁸, c'est-à-dire à l'aune des changements plus larges étant opérés ou non à l'échelle sociétale.

3.1.4.2 Qui serait l'expression d'une adaptation *du* système ?

Un esprit du capitalisme réflexif. L'analyse du capitalisme proposée par Boltanski et Chiapello permet de complexifier l'émergence de ce nouveau public individualisé. Cette nouvelle "liberté" peut être saisie comme résultant d'une modification du capitalisme. Pour les auteurs, les valeurs mises en avant²⁹ au sein de la cité par projets sont le fruit d'une reprise par le capitalisme des critiques lui ayant été faites.

27. En préfaçant le recueil de textes sociologiques d'Adorno *ibid.*

28. WOLTON, *Internet, et après ?*, op. cit.

29. Et qui chez eux déterminent la *grandeur* des individus au sein de ce monde.

C'est notamment la critique *artiste* développée à la fin des années 60 qui cristallise pour eux ces revendications. Ce « désir de participation » de la part des publics, des internautes mis en avant par les différents protagonistes des plateformes de cette première version du financement participatif ne peut-il être compris comme tel ? Boltanski et Chiapello perçoivent alors « la « privatisation des consommations culturelles », permise par les industries culturelles en plein développement aujourd'hui, (...) comme une forme de libération passant par la marchandise³⁰ ». Ainsi, la force du capitalisme réside pour eux dans cette capacité à la réflexivité, dans la possibilité de marchandiser des éléments contribuant à une forme de libération de l'individu. Il ne s'agit pas alors de comprendre cette liberté comme dépassant le capitalisme et permettant une remise en cause de ses matérialisations (ici l'industrie culturelle) mais de percevoir ces transformations comme des adaptations de celui-ci.

Pour les auteurs, la critique est le moteur du capitalisme³¹, la condition de son renouveau. Ainsi, ajoutent-ils « le capitalisme est (...) sans doute la seule, ou au moins la principale, forme historique ordonnatrice de pratiques collectives à être parfaitement détachée de la sphère morale au sens où elle trouve sa finalité en elle-même (l'accumulation du capital comme but en soi) (...). Pour maintenir son pouvoir de mobilisation, le capitalisme va donc devoir aller puiser des ressources en dehors de lui-même, dans les croyances qui possèdent, à un moment donné du temps, un pouvoir important de persuasion, dans les idéologies marquantes, y compris lorsqu'elles lui sont hostiles³² ».

Ainsi Boltanski et Chiapello rappellent la nécessité de « prendre au sérieux la vocation du capitalisme à marchandiser le désir, notamment celui de libération, et par là même à le récupérer et à l'encadrer³³ ». Le financement participatif, particulièrement dans sa première version que nous avons exposée jusqu'ici, en est bien l'illustration. Puisant dans des éléments moraux externes au capitalisme – le désir de participation que facilite la numérisation des contenus – il permet de renouveler une manière d'accumuler du capital. Il semble alors se fondre dans une industrie en place tout en répondant à une volonté de *participation* formulée dans le numérique mais également chez les publics.

La stabilité de l'industrie culturelle peut-elle être comprise comme l'indice de la stabilité d'une forme de vie capitaliste ? Si les éléments moraux autour duquel elle s'organise se modifient, ses effets sont-ils radicalement différents sur les individus et les processus qui leur permettent de se constituer en tant que tel ?

30. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 586.

31. Ibid., p. 259.

32. Ibid., p. 60.

33. Ibid., p. 586.

L'esprit du capitalisme et la forme de vie capitaliste : retour sur des notions. Le cas de l'industrie culturelle et de sa transformation supposée grâce à des outils comme le financement participatif ou le numérique peut alors être compris comme une illustration de ce processus.

Si les auteurs n'y font pas référence, l'analyse que proposent Boltanski et Chiapello peut être envisagée de concert avec la notion de forme de vie telle que développée chez Adorno. L'attention que Boltanski et Chiapello portent aux modifications de l'esprit du capitalisme ne suppose ainsi pas une modification fondamentale de celui-ci ni à sa remise en cause. Au contraire, la notion même d'esprit du capitalisme permet aux auteurs « d'associer dans une même dynamique l'évolution du capitalisme et les critiques qui lui sont opposées³⁴ » et non sa remise en cause ou même sa modification intrinsèque.

Ainsi si transformations³⁵ il y a, elles ne remettent cependant pas en question une forme de vie particulière qui dessine toujours les contours de ce qui est possible pour l'individu ou ce qui ne l'est pas. Les auteurs le soulignent notamment quand ils précisent que malgré ses transformations, le capitalisme n'a pas changé de « nature », ce qui contribue pour eux à éclairer la redondance, au cours des deux derniers siècles, des critiques adressées au capitalisme³⁶. Comme Adorno le faisait déjà, Boltanski et Chiapello voient « la dialectique du capitalisme et de ses critiques [...] [comme] nécessairement sans fin, pour autant que l'on demeure dans le régime du capital, ce qui semble être l'éventualité la plus probable à moyen terme³⁷ ».

Pour revenir vers une assertion adornienne du terme, on perçoit bien que cette forme de vie *capitaliste* décrite par l'auteur semble garder de sa pertinence, cette transformation de l'industrie culturelle ayant lieu dans les limites d'un rapport à l'accumulation de capital. Cette modification au sein de la division du travail ne questionne pas, nous l'avons dit, les modes de fonctionnement de l'industrie culturelle et encore moins son auto-justification visant à soutenir moralement son principe central, celui de la constitution de profits.

34. Ibid., p. 71.

35. Chez les auteurs, ce mécanisme de pensée fonctionne de pair avec le travail élaboré précédemment par Boltanski et Thévenot. Dans cet ouvrage ils reviennent sur l'importance de la possibilité de se *justifier* pour faire sens lors de « disputes », ces moments où le social ne va plus de lui-même. Voir par exemple Luc BOLTANSKI et Laurent THÉVENOT, *De la justification : les économies de la grandeur*, NRF essais, Paris, France : Gallimard, 1991, Notre attention se portera ici uniquement sur l'analyse proposée par Boltanski et Chiapello.

36. Critique sociale et critique artiste nous y reviendrons. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 86.

37. Ibid., p. 92.

3.1.4.3 Le financement participatif comme source de paradoxes.

En replaçant l'individu au centre de la question culturelle, la production industrialisée de biens culturels semble bien faire preuve d'adaptation à un nouvel air du temps (proposition de nouvelles formes de division du travail, affirmation d'un nouveau rôle à jouer pour les publics). Il s'agit cependant de chercher à voir plus en détail les conditions de réalisation de ces transformations. Ce recentrement sur l'individu en tant qu'acteur semble attester de la prise en compte par le capitalisme des critiques formulées à son encontre, mais peut-il pour autant être saisi comme une possibilité de processus d'autonomisation (de liberté diraient Boltanski et Chiapello, d'émancipation Adorno) ?

L'analyse de Boltanski et Chiapello peut être pensée de concert avec l'approche d'Honneth. La prise en compte d'éléments moraux lui étant extérieurs ne peut alors déboucher que sur des libérations (pour reprendre un terme des auteurs) partielles et imparfaites. En faisant sien des éléments moraux (des formes de justification de sa propre existence pour Boltanski et Chiapello), il ne s'en nourrit pas *réellement*, en d'autres termes se construire autour des idéaux normatifs de participation et de collaboration n'en fait pas pour autant un *lieu* de réalisation de ces idéaux. Le paradoxe se situe alors bien au centre de cette dialectique entre le capitalisme et ses critiques.

L'évolution du dispositif de financement participatif au cours de ses premières années d'existence peut être investie en ce sens. Ainsi les critiques formulées par certains usagers du financement participatif, plus précisément à l'égard de My Major Company, peuvent être interprétées comme autant de réponses à des écarts entre ce qui est proposé par la plateforme – pour le dire rapidement une forme d'*empowerment*– et la réalisation de cette proposition. En d'autres termes, ces critiques peuvent être comprises comme une inadéquation entre les valeurs morales que semblent intégrer ces nouveaux dispositifs et la forme de réalité qu'elle revêt pour les individus usagers de la plateforme.

Les premières critiques formulées à l'égard d'une plateforme comme My Major Company émerge tant dans les discours des personnes rencontrées à l'occasion de cette recherche que sur les terrains secondaires définis précédemment. Elles peuvent être comprises à l'aune de ce paradoxe que nous définissons ci-dessus et ciblent notamment le manque de transparence de la plateforme quant à l'allocation des ressources générées par les investissements des internautes. Ces critiques sont formulés par des internautes-producteurs qui remettent en question les manières de faire de la plateforme. Ils commencent par se réunir dans un groupe intitulé « *My Major*

Company tes producteurs sont en colère, et cela va se savoir...³⁸ » au sein d'un réseau social qui réunit plus de 1000 membres. Une plainte sera d'ailleurs déposée par ces internautes contre la plateforme. Un article de l'hebdomadaire *Le Point*³⁹ publié en janvier 2013 est le premier pavé dans la mare qui vient questionner le mode de fonctionnement de la plateforme. Les journalistes ayant pris ce sujet en charge questionnent les méthodes de la plateforme en s'appuyant sur des témoignages de producteurs ainsi que d'artistes se sentant bafoués par My Major Company. La crispation apparaît notamment autour de la question de la sortie des albums de certains artistes. La plateforme est alors accusée de favoriser ceux qu'elle estime le plus rentable et de « faire traîner » d'autres artistes, dont le style correspondrait par exemple moins aux titres susceptibles d'être diffusés sur les ondes françaises. Le commentaire laissé sous l'article sur le site du Point en offre un exemple.

« Merci le point.fr pour mettre en lumière ce que cette "Company" essaie de dissimuler à tous les internautes (qui sans eux n'a plus de moyen d'exister...). Je conseille vivement à tous les gens qui sont tentés de donner ne serait ce qu'un centime pour un projet musical, théâtre, spectacle ou mécénat ou autres BD de bien réfléchir avant voir de s'abstenir. Joël N. : internaute contributeur de 3 artistes sur My Major Company. »

Commentaire en ligne, faisant suite à l'article paru dans le Point, 9 janvier 2013.

My Major Company attribuera cette « grogne » à une part limitée des internautes producteurs de la plateforme⁴⁰. Cependant les mêmes types de critiques sont formulés par les producteurs qui ont participé à une collecte de ce type et qui font partie de l'échantillon constitué dans le cadre de cette recherche. Ainsi, Laura qui a contribué à deux projets sur cette plateforme, exprime des critiques très proches de celles de ces internautes en colère :

« Après ils nous donnent les résultats [des sondages réalisés auprès des producteurs] mais on sait pas quel sont vraiment les résultats rires, on peut jamais vraiment savoir. Ils m'ont assez dégoûté quand même My Major Company, avec Maxime, sur le coup du « je mets trois ans pour sortir un album, et je ralentis les

38. Source : GROUPE PRODUCTEURS MY MAJOR COMPANY, *My Major Company tes producteurs sont en colère, et cela va se savoir...*, Groupe fermé-réseau social, URL : <https://www.facebook.com/groups/ProdsMMCencolere/> (visité le 21/03/2013).

39. Texte de l'article disponible sur le site du magazine : LE POINT, *My Major Company, le revers peu reluisant de la médaille*, 9 jan. 2013, URL : http://www.lepoint.fr/culture/my-major-company-le-revers-peu-reluisant-de-la-medaille-09-01-2013-1611394_3.php (visité le 21/05/2014).

40. L'article publié par le Point a débouché sur un droit de réponse de la part de My Major Company, initialement publié sur leur site, on en trouve aujourd'hui une archive sur le site chart-france. voir : CHARTINFRANCE, *Attaqué par Le Point, My Major Company réplique et délivre son droit de réponse*, jan. 2013, URL : <http://www.chartsinfrance.net/actualite/news-83863.html> (visité le 27/08/2014).

choses pour faire le deuxième album de Grégoire » (...) ils ont pas un compte par artistes, je pense que c'est sur le même compte et qu'ils se servent de l'argent, ils prennent de l'argent pour mettre sur l'artiste et celui pour qui y a plus d'argent ben tant pis...il attend. Je pense que ça marche un peu comme ça. »

Pour conclure cette anecdote, Laura souligne

« Au final tu vois My Major Company a le dernier mot quand même. »

Laura, comptable/directrice d'une école de musique, a contribué à deux projets.

Laura questionne ici l'impact réel que peuvent avoir les producteurs et leur pouvoir de décision pourtant avancé par le site.

L'échec de cette proposition constituera ainsi l'un des arguments mis en avant par les mécontents de la plateforme. On voit alors apparaître l'idée que l'individu ne soit finalement au centre de "rien", malgré les éléments mis en avant par la plateforme. Ce retour sur investissement censé motiver le fait de prendre part à une collecte est minimal dans la plupart des cas. Ce décalage entre la promesse du site et la réalité ne débouche pas toujours sur une fronde des producteurs, mais toujours ils soulignent l'ironie de ce décalage. Pour Karine qui a contribué à un projet sur cette version du site :

« Tu sais que si ça marche tu vas récupérer des sous quoi, pour moi MMC c'est plus, c'est un peu comme la loterie ou la Française des Jeux ou tu vas au casino ou je sais pas... enfin tu vois ? Ce truc là, tu te dis hop t'essayes, tu joues et puis tu verras bien ce qui se passe. rires dans mon cas...pas grand chose quoi. Mais bon voilà, c'est pour ça après que j'ai pas misé 100 euros quoi...parce que je savais bien que c'était un peu risqué. »

Karine, commerciale, a contribué à un projet.

La comparaison qui permet à Karine d'explicitier le sens de sa contribution éclairer les motivations de la plateforme. Dans cette première version, il s'agit bien d'investissements de la part des particuliers.

Pour l'un des artistes ayant connu le changement de version sur cette plateforme, c'est le centre même du modèle proposé initialement par My Major Company, et également ce qui constitue sa plus grosse tare.

« Dans l'ancienne version du site t'avais « devenez prod' etc. » et t'avais un petit schéma avec des petits dessins pour t'expliquer qu'est-ce que c'est My Major Company et dans les petits dessins tu voyais l'artiste devant plein de gens, avec des photographes, des machins...tu vois ? Ils vendaient ça quoi »

Mathieu, musicien, a proposé un projet.

La participation, qui permet aux internautes d'engranger des bénéfices et aux artistes de voguer vers le succès, est alors perçue comme un simple argument marketing. Le décalage entre l'intention des créateurs et les possibilités qu'elle rend disponibles pour les artistes et pour leurs producteurs-internautes devient alors trop important pour légitimer leur activité :

« Je trouve qu'ils vendent trop le conte de fées, malgré tout, je trouve c'est pas sérieux, voilà c'est pas à eux de le faire non plus, mais y pourraient le faire, si vraiment leur truc c'était d'aider les artistes ils le feraient, c'est pas le cas »

Mathieu, musicien, a proposé un projet.

Cette « marchandisation du désir » dont font état Boltanski et Chiapello apparaît ici clairement au cœur de l'expérience que Mathieu a pu avoir sur la plateforme ainsi que dans la comparaison formulée par Karine. Le sérieux même de l'entreprise est alors remis en cause, ses motivations ne sont plus crédibles. Dans ces moments, c'est en quelque sorte la forme de vie capitaliste qui peut être appréhendée, cet « esprit du capitalisme » qui acquiert une sorte de matérialité dans l'expérience des individus.

En « vendant » ce type de rêve, c'est bien la promesse de révolutionner l'industrie culturelle qui ne semble pas être tenue par My Major Company. Au sein d'un commentaire intitulé « la réalité étendue au virtuel », cet autre internaute offre à voir la *matérialisation* de cette récupération dont font état Boltanski et Chiapello. C'est au cœur du paradoxe que génère la plateforme que prend place une forme de réflexivité de la part des différents acteurs (artistes ou producteur) de celle-ci.

My Major Company applique les « règles du métier » à un public amateur [aka les producteurs-internautes] qui découvre l'envers du décor. C'est limite⁴¹. My Major Company aurait tout intérêt à se servir de sa position pour avancer dans le sens d'une véritable auto-gestion de la production, car en filigrane c'est de cela qu'il s'agit.

Commentaire publié sous l'article du Point.

Ce n'est pas tant le scandale en lui-même qui semble étonner ou outrer cet internaute mais bien plutôt le fait que la plateforme s'adresse à des non-professionnels. Ce commentaire semble d'autant plus pertinent qu'il ne se concentre pas sur une forme de dévoilement dont My Major Company devrait être l'objet mais plutôt sur un rappel du statut de My Major Company : celui de professionnels de l'édition traitant avec des amateurs. Ne peut-on ainsi voir dans ce « c'est limite » l'expression même de l'inadéquation que génère ce type de pratiques ? Et si le financement participatif ne se place comme un outil au service d'une forme efficiente d'empowerment, c'est dans la réflexivité qui se développe chez les individus du fait même du paradoxe que l'on peut repérer des formes de processus d'autonomisation.

41. Nous soulignons.

Ces critiques témoignent du trouble, de l'inadéquation et de la façon dont ces sentiments peuvent devenir effectifs pour les individus. En cela il s'agit de les prendre en compte. Ces critiques peuvent être interprétées comme une matérialisation de ces inadéquations et surtout, le lieu où elles deviennent accessibles à autrui. Elles participent du diagnostic qu'il est possible d'élaborer sur la place que ces derniers tiennent dans la structuration de ce marché. Cette prise en compte atteste de la forme de réflexivité dont on pare les individus. Elle permet également de percevoir une première application de ce que Honneth ou Jaeggi pensent comme société intrinsèquement structurée autour d'inadéquations. Ici, les individus sont confrontés à quelque chose qui ne se réalise pas, alors que le financement participatif leur est présenté comme un moyen de prise sur le monde, de réalisation. Il ne l'est que dans de rares cas et cette participation active à l'élaboration d'un projet artistique ne constitue pas la norme mais bien plutôt l'exception quand ils partagent l'expérience qu'ils ont pu faire de ce type de plateforme à proprement parler.

Il est intéressant de comprendre la seconde vague de plateforme française comme une "amélioration" du dispositif qui passerait par la prise en compte de ces allégations *morales* émises par les utilisateurs du dispositif. Les éléments de terrain présentés ci-dessous mettent en avant le fait que ce soit autour de la notion de marchandisation de la culture, du rôle de l'industrie culturelle pour le dire autrement que se cristallisent les attentes morales des individus. C'est bien dans cet écart entre marchandises et art authentique, entre possibilité pour l'individu de rencontrer un objet culturel potentiellement émancipant et le retour imposé par la plateforme à une forme d'industrialisation de l'art que se situe le mécontentement des utilisateurs. Nous proposons de percevoir la formulation de celui-ci comme une « conscience de la négativité du monde », condition indispensable pour Adorno de possibles extractions pour l'individu à la tutelle d'une forme de vie réifiante⁴².

Le financement participatif *culturel* tel qu'il émerge en France se veut acteur d'une révolution au sein de la production des biens. Examiner de plus près, son rôle semble plutôt pouvoir être appréhendé comme une modification des manières d'intégrer cette industrie, sans réellement remettre en cause les modes de fonctionnement qui lui sont propres. Le paradoxe inhérent au dispositif tel que proposé ici qui apparaît déjà dans la dualité entre le titre que se donne cette plateforme, celui de « label collaboratif » et le rôle de label qu'il décide tout de même d'endosser n'échappe pas aux utilisateurs de la plateforme. Ces contradictions constituent sans nul doute les conditions de dépérissement de cette formule. Face aux critiques émanant du public, la plateforme opérera une modification de fond du modèle de financement

42. Theodor W. ADORNO, *Dialectique négative*, Critique de la politique, Paris, France : Payot, 2001, 148-149 ».

participatif qu'elle propose pour se rapprocher de celui « don/contrepartie », déjà adopté par la majorité des plateformes ouvertes depuis la création de My Major Company.

Comme le soulignait à juste titre Jean-Samuel Beuscart en 2007, ces premières initiatives qui laissent entrevoir une volonté de transformer les manières de faire en vigueur au sein de l'industrie culturelle n'étaient qu'à un stade embryonnaire, l'auteur considérait dès lors comme impossible de les comprendre comme des réelles remises en question de cet état de fait⁴³. La courte histoire du financement participatif lui aura donné raison tant les modifications que connut ce secteur en moins d'une dizaine d'années furent massives et cruciales à investir pour comprendre leur rôle.

43. BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit., p. 173.

3.2 Changement et émergence, mutations des discours, mutation de l'objet ?

Le modèle de financement participatif proposé aux internautes se modifie ; les plateformes qui émergent à la suite de My Major Company se tournent vers le don/contrepartie. Simultanément à sa popularisation en France, ce modèle s'impose au niveau international tout du moins pour le financement participatif dédié à la culture. La plateforme américaine KickStarter fut par exemple la première à engranger des sommes importantes pour des projets culturels⁴⁴ et contribua largement à populariser le financement participatif. Il s'agit ici de comprendre la normalisation de ce mode de fonctionnement comme résultant d'une prise en compte des critiques et des limites du modèle initialement proposé en France. La teneur des discours des acteurs cristallise cette différence entre les deux formes de financement participatif exposées jusqu'ici. Les différences radicales de fonctionnement entre ces deux types de *crowdfunding* peuvent en partie expliquer les dissemblances de présentation que font les acteurs de plateformes. En réalité, plus que les différences de fonctionnement de ces différents modèles de financement participatif ce sont les manières dont les acteurs des plateformes les décrivent qui peuvent éclairer ces transformations. À travers les transformations de la prise en charge, c'est également une différence de positionnement vis-à-vis de la production des biens culturels qu'il s'agit d'éclairer. En effet, si chaque type de financement participatif s'est diversifié par la suite, proposant le soutien à des projets humanitaires ou entrepreneuriaux, la culture reste le fer de lance de l'ensemble de ces plateformes⁴⁵. Elle est cependant prise en charge de manière totalement différente. Cet aspect se cristallise dans le rapport entretenu par les plateformes avec l'industrie culturelle et sera illustré ici à l'aune de la position prise par les plateformes dans le processus d'intermédiation de la culture.

Ce glissement du rôle des plateformes peut en outre être éclairé – comme ce fut le cas pour le financement participatif dans sa première version – par une filiation avec des modes de faire de l'industrie culturelle. En interrogeant la notion de souscription nous verrons comment comprendre le financement participatif en tant que modernisation de dispositifs alternatifs à la culture produite de manière industrielle. Malgré la volonté affirmée par les plateformes de ne pas se substituer à l'industrie culturelle, nous verrons qu'elles en reprennent tout de même certains des attributs et qu'elles affichent une relation plus souple avec elles. Encore une fois, ces premiers

44. Pensons notamment au succès rencontré par Amanda Palmer, artiste indépendante, sur le site : plus d'un million de dollar de fonds collectés et de 20 000 contributeurs mobilisés autour de cette collecte.

45. Et constitue d'ailleurs aujourd'hui toujours la part la plus importante des sommes collectées. Ulule, qui propose en plus de la culture des objets technologiques, des projets solidaires a tout de même toujours comme projet « star » le financement de la trilogie cinématographique Noob

éléments ne permettent pas la remise en cause de l'industrie culturelle. Nous verrons alors que ce sont les paradoxes émergeant du dispositif qui seront à même de nous éclairer.

3.2.1 Une relation plus ambivalente avec l'industrie culturelle.

3.2.1.1 Négation d'une forme particulière de financement participatif.

Les critiques formulées par les salariés des plateformes à l'égard de la première version du *crowdfunding* font écho à celles émanant d'une partie des internautes. Cette deuxième version semble s'inscrire dans une volonté d'amélioration du dispositif induite par les critiques formulées à l'égard des précédentes formules de *crowdfunding*. Comme le souligne Axel, My Major Company

« [n']est pas un franc succès et en plus avec une promesse derrière qui est pas tenue puisque la promesse c'est vous devenez co-producteur ; la production musicale, c'est pas vraiment ça quoi, c'est pas juste mettre de l'argent sur un site internet. »

Axel, co-fondateur d'une plateforme.

La même dimension de « tromperie » que celle relevée par les internautes mécontents est ici soulignée par Axel. La reprise de ces critiques oriente déjà la représentation qui sera faite de leur propre plateforme puisqu'elle incite les acteurs des plateformes à les présenter en négatif de My Major Company :

« chez [nous] y a pas de retours financiers et pourtant des projets financés on est à plus de 1400. Et en fait le porteur de projet reste totalement propriétaire de son projet (...) le créateur reste propriétaire de sa création, donc pour moi c'est plus utile dans son fonctionnement et dans la pratique on le voit. »

Axel, co-fondateur.

La première description donnée de cette plateforme par l'un de ses fondateurs consiste, on le voit, à se distinguer radicalement non pas de l'ensemble de ces concurrents mais d'une forme particulière de financement participatif. Il s'agit dès lors de proposer un service *utile* aux internautes et non pas de lui promettre de jouer une fonction particulière qu'il ne serait pas en mesure de réaliser. Cet éloge de l'utilité peut se comprendre comme une volonté de dépasser les apories des premières plateformes. Si elle est utile, c'est-à-dire en réalité pour Axel utilisée massivement par les internautes, la plateforme ne s'inscrit pas dans un écart normatif comme ce fût le cas pour My Major Company par exemple. Le plébiscite de cette plateforme par les internautes témoignerait du respect de son discours, de la *moralité* de son activité.

Alors qu'au moment de l'éclosion du financement participatif, les plateformes entendent le présenter comme une réelle alternative au fonctionnement de l'industrie culturelle, l'échec de la formule proposée par MyMajorCompany semble modérer ce type de posture. Il n'a sans doute pas favorisé la reprise de discours construits comme une substitution au travail des *majors*. Ainsi, au vu des déboires publics rencontrés par la plateforme My Major Company, ce positionnement – outre l'impression d'utilité supérieure de la part des différents protagonistes dont il atteste – résulte sans doute également d'un positionnement stratégique sur le marché du *crowdfunding* français. Le fait que ces discours viennent nourrir un positionnement sur le marché de l'alternative à l'industrie culturelle n'ôte cependant pas l'intérêt qu'une analyse de ces derniers suppose. S'y arrêter un instant permet de saisir les modifications dans le rôle que s'octroient réellement les plateformes. Ces dernières semblent afficher la volonté de ne pas se substituer à des acteurs de l'industrie culturelle mais plutôt d'élaborer des rapports de bon voisinage. Si elles ne s'inscrivent pas directement au sein des différents « corps de métiers » de l'industrie culturelle, ces plateformes plus récentes s'installent à proximité ; au sein de rapports ambivalents avec celle-ci.

3.2.1.2 Assouplissement des relations avec l'industrie culturelle.

L'idée de proximité semble ici s'imposer puisque les plateformes ne renient pas plus le fait d'avoir des contacts avec cette industrie et ses différents acteurs qu'elle ne revendique uniquement une posture d'alternative. Les discours formulés à l'égard de l'industrie culturelle sont ici ambivalents et oscillent entre un rejet de celle-ci et la mise en place de partenariats avec elle.

Promouvoir une création libre et indépendante. La plateforme française Kiss Kiss Bank Bank par exemple se décrit comme un « écosystème de la création *indépendante*⁴⁶ ». De la même manière, Ulule se présente comme « une vraie alternative ouverte à tous » à l'occasion d'une petite parution papier où l'équipe éditoriale cherche à montrer ce qu'est ou n'est pas Ulule⁴⁷. L'intérêt porté par les internautes au dispositif pour ce type de service permet alors d'après les plateformes

« à des projets sympathiques, innovants de voir le jour, qui permet de développer pleins de projets qui sont pas financés ou mal financés par des voies classiques... »

La nécessité de se positionner comme un complément à l'industrie culturelle semble, on le voit, émaner d'un sentiment d'être plus *performant* que les acteurs de

46. Nous soulignons KISS KISS BANK BANK, *Dossier de Presse, Kiss Kiss Bank Bank : Maison de créativité*, 2014, URL : <http://www.kisskissbankbank.com/fr/pages/press>.

47. ULULE, « Ulule : c'est ou c'est pas ? », in : *Ulule magazine* 1 (2013), p. 10, On apprend ainsi qu'Ulule n'est pas une banque.

l'industrie culturelle. Les discours tenus par l'équipe des plateformes tendent alors à justifier l'existence même de ces dernières au regard de l'inefficacité de l'industrie culturelle, peut-être plus de son incapacité à rester inefficace. Cette vétusté de l'industrie culturelle est un des éléments mis en avant par l'un des créateurs de Kiss Kiss Bank Bank :

*« Développer des nouveaux talents, les grosses maisons de disques ne savent plus le faire. Elles n'ont plus la capacité d'investissement et la vision du marché nécessaires. [...] Disons qu'un outil comme le nôtre ouvre des possibles pour tout projet artistique en développement. »*⁴⁸

Ce premier moment pourrait être perçu comme la justification même de l'existence de ces plateformes. Elles viennent alors compenser une industrie qui n'est plus tout à fait à même de produire des contenus culturels. Elles proposent donc un service inédit et qui serait de surcroît plus adapté aux attentes des internautes et des artistes. Mais ce mouvement de rejet n'est pas exclusif et n'empêche pas l'association de ces plateformes avec des acteurs plus traditionnels.

Partenariats Malgré ces critiques à l'égard de l'industrie culturelle, les plateformes mettent toutes en place, au fil des années, des partenariats avec les acteurs issus de l'industrie culturelle. Ils deviennent des partenaires privilégiés d'interaction. Ce type de financement participatif ne s'installe donc plus dans un rapport conflictuel avec l'industrie culturelle. Et comme le spécifie Axel :

« Le financement participatif ça remplace pas les financements classiques, c'est juste que ça les complète. »
Axel, co-fondateur d'une plateforme.

On voit émerger deux types de relations. D'une part certaines plateformes leur donnent une place d'intermédiaires. On assiste par exemple à la mise en place de partenariats entre les plateformes et des acteurs majeurs de l'industrie culturelle contemporaine comme la société de production et de distribution Mk2 ou le Festival d'Avignon. Ces « mentors » (KKBB) ou « official user » (Ulule) ont par exemple la possibilité d'apposer leur marque sur les projets de leurs choix. Ces partenariats ne donnent pas forcément lieu à une participation financière mais ces « mécènes symboliques » comme les qualifiera l'une des porteurs de projet⁴⁹ s'engagent à donner de la visibilité aux projets qu'ils soutiennent. Ils vont par exemple les relayer sur

48. Cité dans MON PROJET MUSIQUE, *Crowdfunding : interview de Adrien Aumont, cofondateur du site Kiss Kiss Bank Bank | Mon projet musique*, URL : <http://www.monprojetmusique.fr/temoignage/crowdfunding-interview-de-adrien-aumont-cofondateur-du-site-kiss-kiss-bank-bank/> (visité le 14/04/2015).

49. Entretien, Morgane, 11 sept 2013

leurs propres sites ou réseaux sociaux, diversifiant ainsi encore davantage le public pouvant être touché par le projet. Cet entrecroisement entre financement participatif et acteurs de l'industrie culturelle illustre la complémentarité que revendiquait Axel.

De l'autre, certains acteurs bien en place de l'industrie culturelle font appel au financement participatif. Que ce soit dans le cadre d'un projet précis (restauration d'un tableau de Courbet) ou dans le but « *de rajeunir les publics qui les fréquentent*⁵⁰ », ces partenariats semblent rendre obsolète la remise en cause de l'industrie culturelle que revendiquait les premières plateformes à avoir émergé sur le web francophone.

3.2.2 Le nouvel esprit des plateformes de financement participatif.

Quel est alors le rôle de ces plateformes ? Doivent-elles être interprétées uniquement comme un nouvel intermédiaire au sein du monde de la création culturelle ?

3.2.2.1 Moderniser la souscription

Les différentes plateformes semblent s'accorder sur la proposition de remettre au goût du jour l'idée de souscription, de pré-commande ou de mécénat présente depuis toujours dans le monde du financement de la culture. Ainsi si la *forme* que revêt ce mode de financement est bel et bien inédite, le processus sur lequel il s'appuie semble l'être beaucoup moins. Et à l'inverse de My Major Company qui insistait sur le caractère inédit de l'outil qu'elles proposaient, ces nouvelles plateformes n'hésitent pas à insister sur leur inscription au sein d'une historicité plus longue. Dans la parution mensuelle d'une des plateformes, le financement participatif est décrit comme « *un mode de financement vieux comme le monde*⁵¹ », faisant explicitement référence aux levées de fonds et autre prise de participation du public dans la production d'œuvres. Les analyses de certains auteurs corroborent cette description. J.T Matthews, V. Rouzé et J. Vachet, dans l'ouvrage qu'ils consacrent à ce type de financement le comparent par exemple à la souscription. Les chercheurs reviennent notamment sur l'exemple des souscriptions d'ouvrages mutualisés autour de l'œuvre de Jane Austen afin d'illustrer leur propos⁵².

Cette vision semble d'ailleurs faire consensus auprès de l'ensemble des acteurs du

50. Tamara, salariée d'une plateforme.

51. ULULE, « Ulule : c'est ou c'est pas ? », op. cit.

52. Dans leur suite #1, ils reviennent de manière plus détaillée que nous le ferons ici sur l'émergence du financement participatif en ligne et sur cet exemple en particulier. Jacob Thomas MATTHEWS, Vincent ROUZÉ et Jérémy VACHET, *La culture par les foules ? : le crowdfunding et le crowdsourcing en question*, Paris, France : MkF Éd., 2014, p.4, édition numérique.

crowdfunding. En plus d'être partagé par les créateurs des plateformes, leurs salariés, une partie des chercheurs s'étant intéressés à ce type de financement, l'expérience de certains des porteurs de projets rencontrés dans le cadre de cette recherche viennent corroborer ce type de parallèle. Ainsi Nathan, qui dirige une petite maison d'édition indépendante, définit clairement Ulule comme une modernisation du processus de souscription :

« *En tout cas sur le livre, ou même le jouet, ça n'est qu'un moyen de moderniser la souscription mais qui existe depuis... enfin y a des éditeurs qui fonctionnent que sur la souscription depuis des dizaines pour ne pas dire des centaines d'années.* »

Nathan, éditeur, a proposé 2 projets.

C'est notamment cet aspect du financement participatif qui est mis en avant lors de partenariats avec des institutions culturelles déjà en place comme le Musée du Louvre ou celui du Quai d'Orsay. Le financement participatif ressemble alors (uniquement) à une évolution technique n'ayant rien de révolutionnaire mais se contentant de remettre au goût du jour les manières de faire historiquement caractéristique du financement de la production des biens.

Et si elle s'ancre dans une modalité de financement historique de l'art et de la culture, cette nouvelle forme de financement participatif qui émerge (ou qui est le fruit d'une restructuration comme c'est le cas pour My Major Company) relève pourtant d'une réelle transformation du dispositif. En effet, les plateformes ne se constituent plus, à l'instar de la première version de My Major Company, comme de nouveaux intermédiaires culturels mais elles deviennent un *lieu* de rencontres entre les différents protagonistes d'un projet, semblant dans ce même mouvement se départir du rôle d'intermédiaire strictement culturel pour devenir un intermédiaire *technique*. L'un des co-fondateur d'une plateforme réaffirme pour en attester du désengagement de la plateforme dans le contrôle de la production :

« *L'idée c'est vraiment de laisser une grande marge de manœuvre au créateur.* »

Amory, co-fondateur d'une plateforme.

Là où My Major Company proposait de déléguer une partie seulement du processus d'édition de la création vers les internautes, cet autre mode de *crowdfunding* semble vouloir exclure toute ressemblance avec l'industrie culturelle. Et là où les dirigeants de My Major Company se décrivaient comme mal perçus par les tenants de l'industrie, ces deux plateformes ont noué des partenariats avec certains acteurs issus de ce milieu⁵³. Les acteurs des plateformes se présentent dès lors comme des intermédiaires « *neutres*⁵⁴ ». N'ayant aucun droit de regard sur le contenu des projets,

53. Tant des journaux, que des salles de concerts ou d'exposition, des musées ou encore de grandes enseignes de distributions de produits culturels.

54. Tamara, salariée d'une plateforme.

ils se contentent de mettre à disposition des créateurs leur savoir-faire technique. Contrairement par exemple aux maisons de disques, il ne s'agit pas pour ces plateformes de fournir un service de médiation ou de jauger la qualité de l'œuvre proposée mais uniquement de juger de la possibilité de réalisation du projet.

Ainsi comme nous l'expliquait Axel :

« nous en fait on se place pas comme juges de la qualité intrinsèque du projet, on se place comme experts en crowdfunding (...) nous on fait un peu un travail de monitoring. »

Axel, co-fondateur d'une plateforme.

Les plateformes semblent se constituer comme des compléments à l'industrie culturelle qui permettent tout à la fois, d'après eux, de la moderniser et de l'enrichir.

3.2.2.2 L'idéologie du web au service des plateformes.

La description des plateformes mise en avant par leurs salariés fait également sens avec son « milieu naturel » et l'on retrouve en son sein des éléments déjà présents dans les discours sur le numérique.

Des liens avec l'idéologie du logiciel libre ? Les plateformes qui se posent comme des intermédiaires techniques s'inscrivent ainsi – quand bien même le lien n'est jamais clairement énoncé de cette manière par les salariés rencontrés ici – dans la continuité d'une autre tradition numérique, celle de l'*open source*. Elles voient dans le numérique le biais par lequel offrir de nouvelles expériences aux utilisateurs. Le lien que l'on peut tisser ici se cristallise autour de la notion d'utilité et tend à assoir encore d'avantage le financement participatif au sein d'une « société du numérique ». Le co-fondateur d'une plateforme revient à plusieurs reprises sur cet aspect d'utilité du dispositif :

« Moi je définis l'utilité à partir du moment où y a un usage qui est plus important qu'un autre, mécaniquement ça me paraît plus utile puisqu'il y a plus de personnes qui l'utilisent. »

Axel, co-fondateur d'une plateforme.

Ce type de discours n'est pas sans rappeler ceux de Linus Torvalds – créateur du noyau Linux – qui perçoit la création de logiciels libres comme devant servir toujours l'utilisateur. Le parallèle est marquant ici dans la mesure où, tout comme Torvalds, ce fondateur semble privilégié aux aspects moraux des aspects techniques.

Si les éléments mythologiques⁵⁵ mobilisés par les plateformes diffèrent, cette insistance sur l'utilité du dispositif ancre à nouveau cette nouvelle vague du financement participatif dans la mythologie du réseau. Cette analogie laisse entrevoir

55. À ce propos voir *infra* p.103

comment le financement participatif, même dans sa version la plus récente que l'on pourrait qualifier de moralement épurée, n'échappe jamais à un air du temps spécifique, celui d'une société du numérique, constituée autour de ses propres mythes et contribuant ainsi à dessiner ce qui est attendu des individus dans cette société.

Silicon Valley et *crowdfunding*.

Ce parallèle avec une partie du mouvement du logiciel libre n'est pas le seul rapprochement que l'on puisse établir entre numérique et financement participatif. En effet, la plateforme se définit comme une start-up entrepreneuriale du web et peut être comprise comme une nouvelle proposition en terme d'économie culturelle.

Certains discours des acteurs semblent ancrer les plateformes dans ce que M. Barbroock et A. Cameron qualifiaient d'« idéologie de la Silicon Valley⁵⁶ » en reprenant à leur compte les idées d'autonomie, de liberté, de possibilités, pensées comme autant d'éléments dépendant d'une responsabilité individuelle. Axel, par exemple, l'exprime clairement quand il évoque l'idée d'entrepreneurs.

« et en fait quand tu réfléchis à l'intérêt d'utiliser ce système là pour un créateur, en gros t'as rien à y perdre, t'as juste du temps à y passer. Ça prend juste du temps, mais t'as globalement rien à y perdre, t'as que des effets positifs [...] pour toutes les personnes qui n'ont pas de notoriété déjà faite, t'as rien à y perdre donc pour moi ça va être un usage enfin je pense que ça va être dans la création un usage massif voir quasi automatique. »

Axel, co-fondateur d'une plateforme.

On retrouve dans cette approche des éléments déjà présents dans une certaine idéologie du web. Outre la position centrale de l'acteur dans le dispositif, l'implication de ce dernier au sein d'un projet apparaît comme crucial, et simultanément légitime voire rationnelle. L'entrepreneuriat est alors toujours une bonne idée. Ces nouvelles plateformes ne proposent pas *uniquement* une nouvelle expérience aux internautes mais mettent à disposition des créateurs un nouvel outil dont ils peuvent se saisir. Et si la formule se distancie radicalement de celle proposée par les premières plateformes de *crowdfunding*, elle propose toujours une place centrale pour l'individu. Ici, ce n'est plus tant l'internaute qui est mis en lumière, mais le créateur, celui qui peut se saisir de l'outil afin de proposer une création.

Comme nous le démontrions précédemment Internet n'est pas un medium exempt de représentations, *a fortiori* d'une certaine forme d'idéologie. Les *caractéristiques* de la plateforme et ceux prêtés à l'Internet s'entremêlent parfois chez

56. cf. *infra* p.103 BARBROOK et CAMERON, « The Californian ideology », op. cit.

certains des utilisateurs. Les protagonistes des différentes plateformes n'hésitant pas, de surcroît à mobiliser des éléments de discours apparaissant également comme centraux dans les plus grosses entreprises de la Silicon Valley⁵⁷. Axel, en revenant sur les motivations l'ayant poussé à se tourner vers ce type d'activités souligne :

« *Donc j'ai bossé dans des super grosses structures mais je savais que j'avais envie de revenir vers un truc hyper entrepreneurial, donc là ça mixait de l'entrepreneuriat ce que je cherchais dans le web et en plus aux services de personnes qui entreprennent ! Donc c'était parfait quoi. Ça collait bien.* »
Axel, co-fondateur d'une plateforme.

L'idéologie de la Silicon Valley est ici mise au service de la création, les plateformes sont présentées comme des *start-up* de la culture. Soulignons que les plateformes semblent achever une boucle puisque comme le rappelle entre autre Jean-Michel Menger, une nouvelle forme de rapport au travail semble être inspirée de la manière dont sont gérées les carrières artistiques. Ainsi comme le rappelle l'auteur « les nouvelles formes d'organisations du travail au sein des entreprises empruntent à la figure du « professionnel » nombre des valeurs cardinales de l'indépendance : autonomie, initiative, engagement, auto-contrôle, mise en œuvre des compétences comportementales, de savoir et de savoir-faire en situation d'apprentissage permanent, créativité individuelle⁵⁸ ». Pour Axel, ce lien de proximité entre entrepreneur et créatifs se tisse également. Cette proximité entre ces deux types de carrière est perçue comme le reflet d'un fonctionnement similaire, d'une éthique identique pourrait-on même dire.

En effet, là où My Major Company proposait une révolution des manières de faire, ces nouvelles plateformes semblent s'inscrire dans une dynamique tout aussi révolutionnaire, celle prêtée au medium et à la puissance de transformation que peut y puiser l'individu. Et contrairement à My Major Company qui avait dans son giron les internautes-producteurs, ces nouvelles plateformes se font le lieu de rencontres entre internautes-entrepreneurs, tant du côté des artistes que de ceux qui contribuent à leurs projets. Il ne s'agit plus alors de proposer aux internautes un moyen ludique par lequel espérer une rente mais plutôt une expérience solidaire, un outil par lequel ces derniers pourraient exprimer leur soutien à une forme de culture qu'ils apprécient tout particulièrement.

Ancrée dans l'économie du don Ce seraient alors les propriétés révolutionnaires prêtées au medium qui fourniraient à ce nouvel outil ses propriétés inédites. Matthews, Rouzé et Vachet estiment que ce lien témoigne d'une forme de détermi-

57. Notamment les GAFAs que nous mentionnions précédemment

58. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 76-77.

nisme technique⁵⁹ de la part des analystes s'étant intéressés à ce phénomène. Il n'en reste pas moins que ce parallèle est également réalisé par les internautes utilisateurs de ce type de plateforme. Les auteurs perçoivent le financement participatif comme des « formes hybrides et possiblement généralisables de pratiques beaucoup plus anciennes, indépendantes des innovations technologiques⁶⁰ ». Cependant ne pas interroger ces représentations ne reviendrait-il pas à ignorer l'une des dimensions si ce n'est du succès tout du moins de l'intérêt que les porteurs de projet et les contributeurs à ceux-ci portent à ce dispositif? Comme le rappelle M. Barbroock « l'immense majorité des gens qui participent à l'économie du don high tech le font pour des raisons entièrement pragmatiques⁶¹ », tout comme les gestionnaires des plateformes. Le pragmatisme que l'on trouve à la fois dans leur perception de l'utilité du dispositif, dans le modèle économique proposé n'interdit pas de comprendre ce lien comme fournissant du sens à ces individus et pas uniquement comme un discours marketing mis en avant dans un effort promotionnel.

Certains des contributeurs à des projets rencontrés lors de cette recherche perçoivent d'ailleurs le financement participatif comme l'un des biais par lequel « l'esprit internet » est entériné. Serge, contributeur régulier à des projets de *crowdfunding*, revient ainsi sur sa contribution au projet de long-métrage initié par l'équipe de Noob. Cet exemple n'est certes pas anodin dans la mesure où il constitue aujourd'hui encore le record de contribution sur la plateforme Ulule. Inspirée par une web série entièrement artisanale à succès du même nom, le financent de ce long métrage constitue pour Serge

« une reconnaissance du mode de fonctionnement d'internet »

Serge, responsable qualité, a soutenu 18 projets.

Dans leur ouvrage dédié au web collaboratif, Bouquillion et Matthews reviennent déjà sur un lien de paternité qui serait reconnu par les différents acteurs entre les représentations autour du numérique et ce web appelé collaboratif, participatif ou 2.0. Seulement pour les auteurs, ces liens doivent être qualifiés de « stratégies performatives⁶² ». L'ancrage au sein de cet univers permettrait en quelque sorte aux plateformes de bénéficier de l'aura du numérique et d'inscrire leurs activités mercantiles au sein d'une nouvelle économie du numérique. Que ce soit les discours publics mobilisés ici ou les entretiens menés avec les salariés des plateformes, il semble évident que cet aspect ne puisse être totalement occulté. Le rapprochement de cette culture du numérique peut très bien, par exemple, être mis en avant afin de regagner

59. Sur la question du déterminisme technique, voir par exemple Philippe BOUQUILLION, *Les industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*, Grenoble, France : Presses universitaires de Grenoble, 2008, p. 10.

60. MATTHEWS, ROUZÉ et VACHET, *La culture par les foules ?*, op. cit., p. 17.

61. BARBROOK et CAMERON, « The Californian ideology », op. cit.

62. BOUQUILLION et MATTHEWS, *Le Web collaboratif*, op. cit., p. 16.

auprès des internautes un « capital sympathie » entaché du fait des scandales ayant élaboussés les autres plateformes.

Cependant l'éclairage que peut apporter l'établissement de ce lien, mis en avant également par les individus rencontrés au cours de cette recherche, ne saurait être ignoré et discrédité d'emblée. La générativité que nous prêtons avec N. Auray⁶³ au médium permet ici de comprendre ces éléments. En effet, le réseau ne saurait – nous l'avons dit – être compris comme le lieu d'expression d'une logique unique. Cette hybridité se fixe ici dans les plateformes, au croisement d'une logique d'expansion marchande et de pratiques collaboratives que l'on pourrait saisir comme relevant de nouvelles formes d'économie du partage par exemple. Les plateformes condensent en elles-mêmes ces différentes formes d'"activités sociales" puisqu'elles mettent en lien une forme de souscription qui relève parfois de la solidarité, d'une modernisation des financements de la création et du fonctionnement d'une société de type start-up basant son plan économique sur la participation des publics. Elles ne sont en cela pas sans rappeler les contradictions qui émergent autour de la valorisation par des entreprises capitalistes d'innovations ou de personnages (Vincent Cerf) issus des communautés libristes témoignant pourtant plus ou moins radicalement de leur rejet du système économique capitaliste.

3.2.2.3 De l'élaboration d'un nouveau paradoxe.

Malgré ces discours puisés au cœur du numérique et les représentations qu'elles semblent véhiculer autour de la notion d'individu-entrepreneur, les salariés des plateformes que nous avons eu l'occasion de rencontrer entendent les ancrer dans ce pragmatisme que leur confère leur statut d'outil, d'intermédiaire technique. Pour l'un des fondateurs :

« c'est un peu un labo, on a lancé le truc, (...) Mais après si tu veux on en fait pas un truc idéologique. C'est un outil qui est utile. »
Axel, co-fondateur d'une plateforme

Contrairement aux discours parfois élaborés autour des outils du "numérique" il ne s'agirait pas alors de présenter les plateformes comme autant de nouveaux moyens « d'émancipation ». Et si les plateformes n'ont rien d'idéologique d'après lui, il semblerait qu'elles soient parfois considérées comme telles par certains de leurs usagers. Comme nous l'explique l'une des salariées d'une plateforme, ils comprennent parfois l'objectif des plateformes de manière « idéalisée ».

« On a des gens qui plaquent un peu des idéaux sur le financement participatif, c'est-à-dire le financement participatif c'est anti-banques, anti-ci anti-ça, et en fait

63. AURAY, « Penser l'éthique du numérique : entre morale et domination », op. cit.

on a eu une conférence comme ça à Rennes, c'était à Rennes je crois donc où nous on a...donc le partenaire du tour c'est quand même la BNP Paribas hein, le partenaire événementiel et y en a qui ont commencé à dire « oui mais on comprend pas ! Pour nous, [la plateforme] c'est une alternative aux banques donc je vois pas pourquoi vous avez un partenariat avec la BNP c'est super bizarre ! ». Donc là pour moi c'était plus du fantasme projeté en fait sur nous. »
Tamara, salarié d'une plateforme, responsable partenariat.

Même lorsqu'elles tâchent de révoquer ce rôle, les plateformes sont au cœur de la question d'une révolution permise au travers de ou grâce à Internet. Elles se retrouvent enrichies par leurs utilisateurs d'une force de proposition d'alternatives. Quand bien même les individus qui participent à l'élaboration des plateformes ne semblent pas la revendiquer, cette forme transparaît au travers des présentations faites par les plateformes d'elles-mêmes dans l'espace social : c'est notamment le cas lorsqu'elles s'érigent comme outil *au service* de la création indépendante.

À l'inverse du cas de My Major Company, il semble alors que ces plateformes ne revendiquent pas d'éléments *moraux* ce qui n'empêche pas leurs usagers de le faire. En cela, ces plateformes sont un exemple de cette générativité du médium : plus que d'être intrinsèquement émancipantes ou réifiantes, elles semblent surtout être le lieu de rencontres – si ce n'est de tensions – entre ces deux pôles d'intentions prêtées à l'Internet.

En revenant vers l'analyse proposée par Axel Honneth de la modernité, on peut alors interroger l'expression de cette générativité comme relevant d'une impossibilité structurelle de réalisation d'un idéal normatif. Elle peut également témoigner de la constitution d'un lieu de contractions du social, que nous définissons comme propice à la prise sur le monde de la part des individus. Pour répondre à ces questions, la notion d'indépendance, de création libre qui semblent faire consensus au sein du financement participatif de sa création jusqu'à aujourd'hui est centrale. Parce qu'elle se construit adossée à une industrie culturelle traditionnelle, qu'elle se concentre sur les possibilités de l'individu, interroger cette notion nous permettra de percevoir dans *quelle mesure* le dispositif entend interroger l'industrie culturelle et par son prisme un monde compris comme allant de soi.

3.2.3 Conclusion

- La proposition formulée par ces nouvelles plateformes n'est pas celle de donner accès aux circuits de l'industrie culturelle, pas plus que de révolutionner cette dernière. Son objectif est tout à la fois plus modeste et plus ambitieux. Il se définit comme un outil à la disposition des internautes qu'ils soient porteurs de projet ou contributeurs. Mais en formulant cette proposition, il laisse également transparaître

des discours pensés en termes si ce n'est explicitement d'*empowerment* ou d'émancipation comme cela est le cas pour d'autres acteurs du numérique, tout du moins de multiplication des possibilités pour les individus. Ce « simple outil » constitue tout de même le moyen par lequel « libérer la créativité », « soutenir la création », ou « entreprendre » dans un langage plus proche de celui de l'entreprise qui laisse déjà entrevoir les liens qui peuvent se tisser entre marché et création, bref la possibilité d'une création artistique libre avec tout ce que cela comporte comme éléments symboliques de possibilité d'individuation pour ses usages.

- Si, durant les prémices de ce travail de thèse, cet objet semblait se constituer comme une alternative à la production de la culture pouvant déjà être questionnée, les modifications et diversifications qu'il a connues au cours d'une demi-décennie laissent entrevoir un changement de paradigme. Les deux types de financement participatif qui ont proposé des modes de financement de la culture ont en commun d'avoir – comme le numérique – opéré un retour vers l'individu. Que ce soit les internautes-producteurs ou les artistes-porteurs de projet, les philosophies de ces plateformes pourtant différentes nous l'avons vu semblent s'accorder sur l'idée de redonner du pouvoir décisionnel aux individus.

Les liens que tissent ces plateformes avec l'industrie culturelle sont ambivalents et évolutifs. La question de leur compréhension peut être rapprochée de celle des circuits courts au sein de l'alimentation. Claire Lamine et Christian Deverre voient apparaître une question centrale dans l'analyse faite de ces circuits : « Portent-ils un projet de substitution au système « dominant », n'en constituent-ils qu'une alternative ou sont-ils voués à y être subordonnés ?⁶⁴ ». Cette question peut également être posée pour le financement participatif. Qu'est cet objet qui émerge du web ? Doit-on le considérer comme une alternative radicale et efficiente aux moyens de produire de la culture aujourd'hui ? N'est-il qu'une modification d'un phénomène concomitant à l'existence d'un oligopole de la production culturelle⁶⁵ comme semblent le présenter certains de ses acteurs ? Participe-t-il au contraire d'une nouvelle extension des modes de faire de l'industrie culturelle au sein du numérique, objet en étant *a priori* préservé ?

Ce lien *a priori* métaphorique entre circuit court de l'alimentation et nouvelles formes de production de la culture éclaire cependant plus qu'il ne le semble le phénomène du financement participatif notamment dans la mesure où il révèle une tendance plus large en bruit de fond. Ce lien est d'ailleurs établi par plusieurs des personnes rencontrées lors de ce travail qui y perçoivent une continuité des valeurs qui se trouvent mobilisées au sein de ces deux objets. Ainsi Dominique – contribu-

64. DEVERRE et LAMINE, « Les systèmes agroalimentaires alternatifs », op. cit., p. 61.

65. Nicolas CURIEN et François MOREAU, *L'industrie du disque*, Paris, France : La Découverte, 2006, p. 23.

trice sur des plateformes – fait le lien entre cette pratique et d’autres manières de consommer différemment :

« Tu vois même avec les AMAP au niveau des fruits et des légumes etc. Ce genre d’idées me convient quoi. Alors est-ce que... je suppose que je dois être forcément dans l’air du temps tu vois ? rires Mais voilà, moi ça m’intéresse, plutôt que de passer toujours par les mêmes voies, les mêmes propositions, les mêmes façons de consommer. »

Dom, avocate, a contribué à deux projets.

Dominique insiste ici sur deux aspect centraux qui questionnent le *crowdfunding* et qui constituent autant de pistes qu’il nous reste à investir.

Tout d’abord, le financement participatif apparaît comme nouvelle manière de produire et de consommer de la culture. Pour saisir cette dimension, nous le placerons en regard de la notion d’« indépendance » et du sens qui lui est donné dans la production de la culture. Nous verrons ainsi que la désintermédiation joue un rôle essentiel dans ce processus.

De plus, pour Dom, sa volonté individuelle de consommer différemment s’inscrit dans un « air du temps » lui apparaissant dépasser ses propres pratiques. Le financement participatif peut-il être compris comme l’un des éléments participants d’une tendance sociétale, signifiant plus qu’une simple mutation des modes de production de la culture contemporaine ? Peut-on le comprendre comme faisant partie d’un ensemble de transformations à même de questionner l’allant de soi ? Le financement participatif est-il un indice de ce que Voirol décrivait comme « des phénomènes ou des tendances similaires observées aujourd’hui dans des sphères distinctes de la société (droit, famille, médias, etc.) [qui] sont des indices concrets de processus généraux qui renvoient à un horizon commun auquel il est possible de ramener une large collectivité⁶⁶ ».

Ainsi, à travers l’exemple du *crowdfunding* c’est une tendance sociale plus large que nous souhaitons interroger, celle qui définit l’individu comme maître de sa propre vie. Tendance que décrypte d’ailleurs l’une des plateformes à l’occasion de l’un des éditoriaux du fascicule papier qu’elle édite plusieurs fois par an.

« Avec elle[l’économie collaborative], l’usage prend le pas sur la propriété. Les gens consomment toujours, bien sûr, mais de manière plus responsable. »

Cet éditorial se conclut d’ailleurs par une citation de J. Rifkin⁶⁷. Plaçant alors le financement participatif comme en lien avec l’économie collaborative, cette présen-

66. Olivier VOIROL, « Matérialisme interdisciplinaire et critique de la culture », in : *Les normes et le possible : héritage et perspectives de l’École de Francfort*, (sous la dir. de) Pierre-François NIPPEN, Gérard RAULET et Iain MACDONALD, Paris, France : Éd. de la maison des sciences de l’homme, 2013, p. 19–51, p. 50.

67. Jérémy Rifkin, essayiste américain est l’auteur de nombreux ouvrages portant sur une nou-

tation semble dessinée en creux une remise en question de la forme de vie capitaliste et non se cantonner à une modification des manières de faire dans la production industrialisée des biens culturels.

velle révolution industrielle, il est considéré par certains comme le pape de l'économie collaborative. Cette édition s'y consacre entièrement. KISS KISS BANK BANK, « Édito », in : *KKBB Papier 3* (), URL : http://blog.kisskissbankbank.com/wp-content/uploads/kkbbpaper/03_economie_collaborative.pdf.

Chapitre 4

Les créateurs : s’emparer d’un nouvel outil.

À travers l’expérience des porteurs de projet, nous verrons dans ce chapitre comment le financement participatif est saisi par eux afin d’aménager de nouveaux rapports avec l’industrie culturelle. La notion de production indépendante émerge du terrain et, nous le verrons, vient éclairer les usages faits du financement participatif. Les idées de liberté et d’indépendance sont ainsi mises en lien dans la production. L’objet de ce chapitre sera de mettre en avant dans quelle mesure le financement participatif se constitue comme un des objets permettant – par le biais d’une accession à une production indépendante – de contourner l’industrie culturelle.

Nous verrons alors que ce dépassement ne semble pouvoir qu’être imparfait. La dernière partie de ce chapitre permettra d’investir le paradoxe qui se cristallise à l’intersection des différentes représentations autour de cet outil. Ce n’est alors pas tant le dépassement de l’industrie culturelle que l’on propose de comprendre comme synonyme de processus d’autonomisation mais bien plus l’aménagement du monde où cette industrie continue d’exister que les outils du numérique permettent de réaliser. Il ne s’agira ainsi pas de percevoir cet outil comme permettant un changement radical dans le rapport des individus avec le monde qui les entoure. Au contraire, l’usage du financement participatif constitue une porte d’entrée dans ce monde social hautement paradoxal et permet d’interroger la matérialité qu’il revêt pour les individus qui le composent. L’analyse de l’expérience des porteurs de projets permet de faire état des crispations qu’engendrent parfois la confrontation à ce système, ainsi que des possibilités de les dépasser.

4.1 Le financement participatif comme outil au service d'une création libre et indépendante ?

« *La liberté, c'est clair. La liberté et puis le côté expérimental, laboratoire, vraiment l'indépendance quoi...personne n'a à dire ce que je dois faire, ça c'est clair.* »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

C'est en ces termes qu'Anna décrit sa volonté de passer par le financement participatif. Comme nombre de porteurs de projet rencontrés au cours de cette recherche une remise en cause de l'allant de soi semble s'organiser pour elle autour de la notion de production indépendante de la culture.

Comme le montre Jordana Viotto au sein de son travail de doctorat en économie, la production indépendante constitue une norme dominante pour la poursuite des projets musicaux financés par le biais d'une campagne de *crowdfunding*. Ainsi au sein de l'échantillon que mobilise la chercheuse, 82 % des projets sont édités directement par l'artiste porteur de projet, l'auteure qualifie ce type de production comme relevant du « Do It Yourself ». Sous cette notion J. Viotto regroupe les auto-éditions ainsi que les cas où l'artiste a créé une maison d'édition afin de prendre en charge la production du projet préalablement financé avec succès sur une plateforme de financement participatif. La chercheuse souligne également au sein de son travail que les projets ne dépendant pas de DIY sont tous pris en charge à l'issue du projet par de très petites maisons d'édition mais qui ne sont pas, contrairement à l'auto-édition, directement sous le contrôle de l'artiste lui-même¹.

L'analyse du destin des projets formulée par J. Viotto corrobore une des thématiques qui émerge à de nombreuses reprises au cours des entretiens. Ainsi l'usage de la plateforme semble constituer pour les créateurs le moyen par lequel mettre en marche une prise de distance avec ce qu'ils décrivent comme les schémas classiques de la production de la culture et devient l'un des éléments présents de manière récurrente au sein des entretiens menés ici. Le fait de pouvoir produire de la culture de manière indépendante est parfois même décrit comme pour Anna, comme une forme de « libération ». Cette grammaire mise en avant par les acteurs nous intéressera tout au long de cette réflexion.

Afin de saisir les implications de ces discours, arrêtons-nous avant tout sur la signification que revêt la présence de cette notion de production indépendante de culture. L'apparition répétée de cette occurrence sur les terrains investis ici est

1. Sur les 322 projets de *crowdfunding* formant le corpus évoqué ici, un seul a débouché sur une production par une *major*. Données fournies par l'auteur, travaux en cours et présentés par exemple : Jordana VIOTTO, *Le lancement des biens culturels « crowdundé » sur le marché*, Communication, JE Le financement participatif dans les industries culturelles, enjeux et perspective, 13 avril 2015, Paris.

intéressante à deux titres. Premièrement, elle semble corroborer les discours formulés par les acteurs salariés des plateformes qui tendent à présenter celles-ci, nous l'avons vu, comme un nouvel outil permettant de renouveler les manières de produire de la culture. Deuxièmement, nous proposerons de comprendre cette notion en tant qu'idéal normatif, cela nous permettra d'interroger ses possibilités de réalisation. Il s'agira ici de comprendre comment un idéal de liberté – ces fameux « idéaux plaqués sur le financement participatif » que décrivait l'une de ses salariées — qui dès lors qu'il est producteur de paradoxes, permet également aux individus de créer du sens.

La présence importante du thème de la liberté chez les personnes rencontrées, et c'est là tout l'objet de ce chapitre, ne saurait être compris lui-même comme une forme d'autonomie. Nous verrons alors comment la mobilisation par ces derniers de la notion de « culture indépendante » vient soutenir leur choix de se lancer dans l'aventure du financement participatif. Toujours, la question que pose ce travail est de comprendre comment un renouvellement des manières de faire de l'industrie culturelle permettrait d'entrevoir des possibilités de réalisation des individus. Il ne s'agit pas de tenter de lever le voile sur ce que les acteurs ne sauraient appréhender par eux-mêmes. Cet horizon normatif de liberté n'est en aucun cas intrinsèquement erroné, pas plus qu'il ne témoigne de l'accès au statut d'autonomie. Ce que nous proposons de voir ici est comment la confrontation d'un tel idéal à une somme de processus de sélections d'édition qui font système et qui, s'il n'en permet jamais tout à fait la réalisation participe tout de même d'un processus d'autonomisation. Cet idéal normatif de liberté qui apparaît dans les discours doit alors être compris comme témoignant de *l'intérêt à l'émancipation* des individus. Parce qu'il est la source d'un « mouvement », il empêche de concevoir la société et les individus qui la font de manière totalement figée.

4.1.1 La grammaire de la production indépendante de culture permet-elle d'appréhender une forme de libération des artistes ?

4.1.1.1 Une indépendance construite dos à l'industrie culturelle.

Le financement participatif comme absence de contraintes. Les personnes rencontrées ici semblent inscrire leurs expériences dans un consensus plus large qui auréole l'idée de production indépendante des biens culturels. La production d'œuvres indépendantes semble représenter pour les personnes rencontrées lors des entretiens une forme de liberté matérielle et symbolique **par rapport** aux circuits traditionnels de production d'œuvres. En d'autres termes, elle est perçue comme le moyen de se débarrasser des contraintes imposées par un système hyper industrialisé

de production d'objets culturels.

Les caractéristiques traditionnellement attribuées aux labels indépendants peuvent dès lors éclairer l'univers du financement participatif. Ainsi comme le souligne David Pucheu en s'intéressant à cette question « être indépendant c'est se définir négativement : c'est « ne pas être dépendant » des *majors* et par extension des logiques de marché qui animent l'industrie du disque² ». Ces logiques de marché peuvent, comme le soulignent déjà Adorno et Horkheimer, déboucher sur une standardisation si ce n'est des contenus des œuvres tout du moins de la manière qu'elles ont d'être produites. La représentation de la notion d'« indépendance » qui apparaît dans les discours peut être appréhendée comme une manière de faire sans la nécessité de se soumettre à ce mode de pensée unique. Il en va de même vis-à-vis de la notion de liberté qui sera mise en avant ici. La liberté dont il est ici question doit être appréhendée comme la volonté de s'opposer à une instance qui ne fait pas sens. Le choix d'opter pour le financement participatif semble dès lors s'inscrire dans cette perspective et constituer le moyen de se débarrasser des contraintes de l'industrie culturelle telle qu'elle est définie déjà par Adorno et Horkheimer.

Tout au long de la carrière d'Estelle, l'une des artistes ayant proposée le financement de son premier album à la foule, cette volonté de ne pas *dépendre* de quelqu'un constitue une constante, un leitmotiv pourrait-on dire. Ainsi cette comédienne reconvertie vers la chanson expliquait ne pas supporter le statut d'intermittent dès lors qu'il va de pair avec l'obligation de justification envers les institutions. Elle dira par exemple à ce sujet :

« Non je peux pas, je peux pas parce que je suis trop indépendante et rendre des comptes tout le temps, sans arrêt au Pôle Emploi, enfin l'ANPE à l'époque, c'était pas possible »

Estelle, artiste, a proposé un projet.

S'en remettre à une instance extérieure pour valider ses heures de travail semblait déjà insupportable à Estelle. Si l'intermittence n'était pas envisageable, il s'agissait alors pour elle de trouver d'autres solutions afin de poursuivre ses activités artistiques de manière viable. Estelle se tourne vers la production indépendante en créant sa propre boîte de production. Cet investissement lui permet ainsi d'assurer dans un premier temps l'aspect législatif de ses spectacles et dans un second de diffuser de ses titres sur des plateformes de streaming contre rémunération sans devoir passer par un intermédiaire. Le passage par une plateforme telle que My Major Company s'inscrit pour elle comme une étape supplémentaire relevant de la même logique, une

2. David PUCHEU, « Les labels "indé" et les nouveaux chemins de l'intermédiation. », in : *L'industrie musicale à l'aube du XXI^e siècle : approches critiques*, (sous la dir. de) Jacob Thomas MATTHEWS et Lucien PERTICOZ, Paris, France : L'Harmattan, 2012, p. 129.

continuité dans sa volonté de mener sa carrière par elle-même. Parce qu'il répond aux attentes formulées par l'artiste en terme de manière de faire, le financement participatif devient un outil intéressant. Le cas d'Estelle est à ce titre particulièrement parlant puisque son projet a été hébergé par la plateforme au moment du changement de modalités. Elle explique :

« *Et je pense que j'aurais pas fait My Major Company avec les 100 000 euros demandés et avec la pression du producteur. Moi j'ai toujours décidé d'être autonome, j'ai monté ma boîte de prod', je veux dire pour un artiste à mon niveau en plus, c'est rare, je suis pas connue...je suis pas...donc voilà, ma liberté j'y tiens. (...) Donc en fait la formule My Major Company maintenant elle me plaît* »
Estelle, artiste, a proposé un projet.

Être produite par le biais de la plateforme s'apparenterait pour Estelle à supporter des contraintes trop importantes pour qu'elle soit prête à l'accepter. Au cours de l'entretien, elle revient sur les discussions qu'elle a pu avoir avec d'autres artistes ayant proposé leur projet alors que la première version de la plateforme était toujours en vigueur. Ces derniers lui expliquaient que certains internautes pouvaient prendre très à cœur le statut de producteur acquis en contribuant à une collecte et aller jusqu'à se revendiquer un droit de regard sur la réalisation et l'enregistrement des titres proposés par l'auteur. La seconde version du site – celle moins interventionniste en quelque sorte – lui permet d'échapper à la *pression des producteurs* qu'impliquerait une production traditionnelle et à l'obligation de *rendre des comptes* inhérent au statut d'intermittent. L'exemple qu'elle met d'elle-même en avant, sur le fait de fuir les internautes-producteurs trop zélés appuie encore cette volonté d'être seul maître à bord, démarche qui semble facilitée par la version du financement participatif qu'Estelle a choisie. Il s'agit pour elle d'être confrontée le moins possible à une quelconque intervention extérieure au sein de son processus créatif.

Le financement participatif ne peut être un clone de l'industrie culturelle sans risquer de reproduire ses contraintes et perdre ainsi l'intérêt pour lequel il attire justement les artistes qui comme Estelle ont « *décidé d'être autonome[s]* ».

Aline le souligne également. Son expérience du financement participatif est comparable à celle d'Estelle d'un point de vue chronologique, il se situe également au moment charnière où My Major Company s'apprête à changer la formule du financement proposé.

« *si on avait signé avec eux et si on s'était engagé...dans 3, 4 ans je pense qu'on aurait pas été épanoui professionnellement comme on l'est si on se débrouille tout seul. Parce que ça correspond à un certain style de personnes, dans lequel on rentre pas. Donc on était ravis de pas signer avec eux.* »
Aline, musicienne, porteuse d'un projet.

L'exemple de ces deux artistes permet de mettre en avant l'importance centrale de la possibilité de *faire soi-même* pour ceux tentant l'aventure du financement participatif. La notion d'indépendance est mobilisée par les porteurs de projet et dessine en creux, le crédit accordé à des modes de productions alternatifs de la culture.

Dépasser les contraintes grâce à la réduction du nombre d'intermédiaires ?

Cette volonté de ne pas devoir dépendre des décisions d'autrui pour financer un projet constitue l'une des motivations mises en avant par les porteurs de projets dans leur choix de se tourner vers le *crowdfunding*. Et si l'autrui est parfois comme c'est le cas chez Estelle complètement indifférencié, il s'incarne le plus souvent dans des représentations autour de l'industrie culturelle. Le financement participatif est perçu comme un outil au service d'une désintermédiation du processus créatif et devient en cela, pour les personnes que nous avons rencontrées dans le cadre de cette recherche, l'outil idéal de financement d'un projet culturel.

Faire tomber les intermédiaires constitue presque mécaniquement au vu de la mobilisation faite de la notion d'indépendance, le moyen d'y accéder. Cet aspect est présenté comme l'un des avantages mis en avant par ceux qui tentent l'aventure du financement participatif. Loïc, membre d'un groupe ayant eu recours au financement participatif pour le financement de leur premier album, revient sur le plaisir de ne pas rencontrer de résistances extérieures durant le processus créatif :

« là ça nous a vraiment laissé une grosse marge de manœuvre, c'était vraiment cool, on faisait vraiment ce qu'on voulait »

Loïc, surveillant, a proposé un projet.

Loin d'être une conséquence heureuse d'une forme de financement choisie pour d'autres raisons, un autre membre du même groupe nous explique alors que la décision collective de se tourner vers le financement participatif répondait d'une logique d'*indépendance*. L'exemple de ce groupe illustre bien la construction de la notion d'indépendance contre l'industrie culturelle. Cette marge de manœuvre que la plateforme rend disponible ne semble pas pouvoir être acquise dès lors que la production serait encadrée par une maison de disque.

« Non c'est pour ça qu'on voulait rester loin d'un label pour cet album aussi. »

Grégory, archéologue, a proposé un projet.

Dans le cadre du projet de réalisation de cet album, le financement participatif permet de maintenir la création éloignée de toute intervention extérieure. Le passage par la plateforme doit dès lors ne pas se constituer comme un substitut au label mais permettre aux artistes de conserver farouchement un pouvoir indiscutable dans les

prises de décisions concernant la création en cours. Ainsi, quand la réticence à se tourner vers les acteurs de l'industrie culturelle est justifiée par la crainte de voir peser une pression trop importante sur le projet, le choix du financement participatif se doit de répondre à ce critère primordial pour eux. Comme chez nombre des porteurs de projets que nous avons pu rencontrer, il était primordial que les équipes des plateformes et plus particulièrement leurs interlocuteurs tout au long du déroulement (sur toute la période de la collecte) ne s'improvisent pas directeur artistique, mais se cantonnent à un accompagnement technique. Grégory, interrogé sur les liens tissés au cours de la collecte avec leurs interlocuteurs au sein de la plateforme, nous dit :

« *Ouais je crois que j'aurais pas aimé qu'il soit trop intrusif non plus. Ouais c'était bien qu'on puisse faire ce qu'on veut, mener le projet comme on en avait envie.* »

Grégory, archéologue, a proposé un projet.

Cette désintermédiation que rend possible le financement participatif semble acquérir une importance cruciale à plusieurs niveaux.

Pourquoi vouloir dépasser l'industrie culturelle ? Au vu des premiers éléments émanant de notre recherche de terrain, les chiffres dont fait état Jordanna Viotto concernant la large majorité d'auto-production suite à une collecte de financement participatif semblent entrer en cohérence avec la volonté affichée des porteurs de projets rencontrés ici de *faire soi-même*. Continuons d'explorer les raisons pour lesquelles une alternative au financement d'un projet culturel est l'un des éléments qui a poussé nos porteurs de projet vers le financement participatif.

- Le financement participatif se présente parfois comme la seule manière de donner vie à un projet sans y apporter les retouches exigées par les professionnels de la culture. Rejeter l'industrie culturelle est alors l'unique biais par lequel donner vie à un projet sans le dénaturer. Le *crowdfunding* devient le moyen de préserver l'intégrité du projet. L'exemple de Grégoire, jeune professeur d'arts plastiques cherchant à faire éditer un livre d'art photographique, illustre par exemple cette position. Cette démarche l'a mené à rencontrer différents éditeurs. L'un d'eux envisageait l'édition de son livre d'art à condition qu'il accepte d'en retravailler le contenu. L'objet de ce projet était de partir à la recherche de lieux habitables mais inhabités et d'en tirer une série de photographies de bâtiments désaffectés. L'éditeur ayant montré de l'intérêt pour cette initiative proposa à Grégoire d'agrémenter son ouvrage d'un récit rédigé par un architecte ou un urbaniste. Si l'idée ne semble pas foncièrement mauvaise à Grégoire, elle ne lui semble cependant pas pertinente au vu du projet artistique qu'il avait imaginé :

Je vais écrire le texte moi-même (...) et puis je sais déjà ce que je veux dire quoi.

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet.

Pour le photographe, cette collaboration était perçue comme une remise en question du projet qu'il concevait comme purement esthétique et se suffisant à lui-même.

« Cette maison d'édition par exemple elle me disait « il faut que votre livre, si c'est des photos d'architecture il faut que vous vous adressiez à...il faut que votre livre soit orienté vers des architectes qui voudraient acheter un livre photo », en fait vers un public spécialisé, donc peut-être parler de l'architecture, faire un historique etc. et moi c'est pas du tout ce que je veux, moi je veux juste faire comme un archéologue de l'urbain, qui porte un regard sur la ville d'aujourd'hui, qui parle, qui montre des photos, de manière artistique, avec un côté ambiance, cinéma, un climat étrange. Mais la maison d'édition était beaucoup plus directive que My Major Company. »

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet.

Encore une fois, ce sont les différences fondamentales entre plateforme et acteurs de l'industrie culturelle qui sont mises en avant afin de mettre en mots le choix de ce type de financement. La plateforme n'est pas assimilée par le porteur de projet à une instance directrice, et c'est précisément en cela qu'elle semble devenir un outil intéressant.

- Parfois, ce n'est pas un point précis du projet qui vient justifier la volonté de ne pas recourir à l'industrie culturelle pour ces artistes. L'inadéquation porte alors bien plus sur l'ensemble des principes structurels mis en avant par ces circuits. Il s'agit alors de ne pas accepter les conditions de réalisation imposées par les circuits traditionnels. L'expérience d'une jeune vidéaste rencontrée au cours de cette recherche est à ce titre éclairante.

« La genèse du film est un peu complexe, j'ai d'abord essayé par des circuits plus traditionnels et en fait ça me convenait pas »

Elle continue

« j'avais pas envie de passer un ou deux ans à écrire 8 versions de scénarios, pour me faire recaler, ça ça me tue, ça me tue la créativité, l'enthousiasme... »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Dans ce cas ce sont les codes de l'industrie cinématographique qui ne pouvaient entrer en adéquation avec sa manière de travailler. La demande impérieuse d'un scénario n'était alors pour elle pas compatible avec ses possibilités de créer. Outre ce que l'artiste estime relever de son incapacité à se conformer à ce qui serait attendu

d'elle dans le cadre de cette industrie, cette indépendance que le financement participatif lui permet de conserver constitue le moyen par lequel il devient possible pour elle de faire de l'art comme elle l'entend, sans avoir à se préoccuper des attentes de professionnels de l'industrie culturelle. Comme elle l'explique :

« ouais pour tout ce que je te disais du scénario (...) il faut écrire en fait, il faut écrire pour une commission et ça je le refuse. Et là ça me permet de faire un objet singulier, sans devoir obtenir l'aval de financiers un peu méprisant quoi...faut le dire. »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Comme le souligne ici Anna, cette indépendance constitue également la garantie de ne pas dépendre d'un rapport au marché perçu comme réifiant. Il ne s'agit pas uniquement d'avoir la paix tout au long du processus de fabrication et de publication de l'œuvre mais de conserver son authenticité. Le financement participatif permettrait ainsi d'échapper à ce que Becker nomme des « formes d'organisations » des mondes de l'art. Pour l'auteur, « les œuvres d'art et les styles qui étaient à l'origine essentiellement expressifs apparaissent de plus en plus apprêtés et figés dans le respect des règles³ ». Quand bien même les approches proposées par Becker et l'École de Francfort s'opposent radicalement, notamment sur la possibilité pour les individus de *négoier* avec ces instances, l'analyse proposée ici n'est pas sans rappeler l'aliénation des créateurs au marché symptomatique d'une culture industrialisée que soulignent Adorno et Horkheimer. C'est à ce genre de processus que semble vouloir échapper Anna en faisant financer son film par le biais du *crowdfunding*. À travers cet exemple on voit alors se dessiner les manières dont le financement participatif pourrait se constituer comme un des moyens de contourner les règles établies traditionnellement dans la production culturelle. La manière dont Anna explicite cette posture de « rébellion » semble bien répondre, comme le soulignait Becker d'une volonté de s'extraire du « cadre normatif contraignant et étouffant⁴ » qui caractérise l'industrie culturelle. Le financement participatif devient alors la solution pour *faire*, pour créer au-delà des jalons fixés par l'industrie.

Où le financement participatif apparaît comme dernière alternative, après le rejet de l'industrie culturelle. Malgré cette forte implication de l'usage du financement participatif au sein de valeurs particulières qui viennent justifier de son usage, il permet parfois également de rebondir après des refus de l'industrie culturelle de prendre en charge le projet. Nous verrons ici comment ce refus touche indifféremment le projet ou celui qui le porte.

3. BECKER, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 290.

4. Ibid., p. 296.

- Le financement participatif n'apparaît cependant pas toujours comme un premier choix. Il constitue également parfois une solution dans le cas où l'industrie culturelle a dénigré la potentialité du projet porté par l'individu. En effet, compris comme une instance permettant la désintermédiation, le financement participatif permet au créateur de faire l'économie de l'acceptation de son projet par l'industrie culturelle. Se tourner vers l'auto-production peut alors être la conséquence de l'impossibilité pour les artistes de mener leur projet à bien au sein des circuits traditionnels de production de la culture plutôt que l'expression d'une volonté farouche de s'en extraire.

Quand bien même les discours des porteurs de projets montrent leur attachement à ce mode de financement, il constitue parfois la conséquence d'un refus. C'est par exemple le cas de Grégoire et de Gonzai, webzine évoqué précédemment. Dans les deux cas, et plus généralement chez les personnes ayant fait carrière dans des métiers créatifs au préalable, le passage par le financement participatif fait suite à un rejet du projet par l'industrie et les intermédiaires classiques. Ce refus est alors perçu comme une déception dont le projet ne porte cependant pas la responsabilité. Ces deux projets ont en commun de n'avoir pas été rejeté pour l'idée qu'il portait mais pour la façon dont leurs initiateurs souhaitaient les réaliser. On le voit pour Anna, il était hors de question pour elle de rédiger un scénario, ce n'est pas de cette manière qu'elle envisage la création. Si elle n'a pas même pris le temps de se confronter à un éventuel refus, d'autres ne viennent au financement participatif que dans un second temps, une fois les moyens traditionnels épuisés. Ainsi dans le cas de Gonzai et de Grégoire, les deux projets auraient pu voir le jour à condition que leurs créateurs aient acceptés les modifications demandées par leurs interlocuteurs.

« Au départ c'est parce qu'on veut pas de nous ailleurs. Si un gros l'éditeur était venu nous voir pour nous proposer de sortir en kiosque on serait sorti en kiosque, on va pas se mentir. Après on aurait fait une connerie, on l'aurait regretter et on se serait dit c'est pas grave on a pris du pognon tu vois ? Mais non, c'est juste que du coup le crowdfunding c'est pas une révélation, tu vois ? C'est juste qu'on avait pas d'autres solutions. Si tu veux tu peux refaire l'histoire après mais c'est pas du tout... Après du coup t'en fais un discours de comm', tu peux dire que...une fois qu'on a fait le crowdfunding on peut dire qu'on veut pas rentrer dans la presse kiosque vu toutes les magouilles et toutes les...tu vois ? qu'on voyait quand on faisait les démarches. Mais c'est facile de dire ça parce qu'encore une fois si Pierre Bergé nous avait dit « je mets 100 000 balles sur votre truc parce que j'y crois » suis pas sur qu'on aurait refusé. »

John, journaliste, a proposé 5 projets.

Dans le cas de John et de son équipe de rédaction, il aurait été possible d'obtenir

des financements. Pour ce faire, ils auraient du accepter de revoir leur projet. Ce n'est qu'à la condition de ne pas modifier le projet que John aurait accepté de faire financer le magazine par des éditeurs. Cette possibilité n'était jamais apparu, il lui fallut se tourner vers le financement participatif. Certains en gardent d'ailleurs une certaine amertume.

« le troisième [éditeur contacté] qui m'a dit que ça rencontrerait pas un public large, du coup j'attends le mois de juillet pour lui envoyer un mail pour lui montrer que le public large j'ai pu l'avoir plus ou moins rires. »

Grégoire, professeur d'arts plastique, a proposé un projet.

Dès lors, l'exclusion, la marginalité auxquelles Adorno condamnait les artistes incapables de se soumettre au desiderata de l'industrie culturelle semblent émaillées. L'univers des possibles pour ces artistes n'est plus réduit à néant du fait de son incapacité à proposer un projet remplissant les critères attendus par l'industrie culturelle.

- La modification du projet n'est parfois pas la seule condition de sa prise en charge par l'industrie. Comme le souligne Estelle :

« y a des réalités physiques qui vont avec le métier... »

Estelle, artiste, porteuse d'un projet.

Estelle reviendra à plusieurs reprises au cours de l'entretien sur le fait de ne pas avoir le sentiment d'appartenir à ce qu'elle décrit comme « certaines sphères » au sein du métier de chanteuse ou même de comédienne. Ainsi, il lui a fallu imaginer des manières de faire différentes pour arriver à son but.

« Ouais je me suis toujours dit ils vont me faire chier, ils vont vouloir que je maigrisse, moi je m'aime comme je suis, je veux dire ça fait partie de ce que je suis, je suis quand même assez assumée dans ma personnalité entière et dans tout ce que je représente et j'ai pas... j'ai eu l'occasion d'en connaître, je suis pas le profil. »

Ainsi pour elle

« je voulais être chanteuse, je voulais pas forcément signer dans une grande maison de disque, j'avais compris que mon truc c'était d'être près des gens.

Enquêteur : Comment tu l'as compris ça ?

Estelle : D'une manière tout à fait terre à terre. Ça me correspond pas. Et puis c'est pas la peine de te foutre une pression énorme pour aller quelque part où on veut pas de toi. Et puis ça me rend ni acerbe ni amère, la vie est la vie. »

Estelle, artiste, porteuse d'un projet.

Et si cette dernière affirmation peut sonner comme une forme de renoncement face à cette fatalité immuable, Estelle a, nous l'avons vu, entrepris différentes démarches pour pouvoir vivre de ses activités artistiques. Cette réalité à laquelle elle n'a pas l'impression de correspondre l'enjoint à trouver des manières de faire qui en diffèrent. Le financement participatif devient alors l'un des moyens d'amorcer un virage dans sa carrière et d'entamer une reconversion du statut d'humoriste à celui de compositeur-interprète.

Ce rejet par l'industrie culturelle ne se contente pas de mettre au banc des physiques perçus comme hors norme mais vient parfois également questionner la personnalité des porteurs de projet. Anna souligne par exemple l'inadéquation entre ce qu'elle est et l'univers du cinéma français :

J'ai été recalée 4 fois au conservatoire, j'ai toujours été un un peu... on peut dire une nature un peu atypique, qui soit déplaît très fort et dérange soit plaît beaucoup mais même dans le paysage du cinéma en France je voyais mal où m'insérer, tu vois même si on me disait « oui mais avec qui t'aimerais travailler ? T'aimerais faire quel rôle ? » j'avais du mal à répondre, et donc là j'ai vraiment pu avec Brigitte, faire le personnage que je voulais, comme je voulais, genre le truc qu'on ne m'aurait jamais proposé parce que ça n'existe pas quoi.

Anna, vidéaste, porteuse d'un projet.

Son atypie, révélée par l'incapacité qu'elle ressent à pouvoir se projeter au sein du milieu du cinéma français, force en quelque sorte Anna à repenser son rapport à la création. Le fait que le scénario soit un des éléments roi du processus créatif constituait comme nous l'évoquions un souci pour elle ; il ne s'agit pas ici de chercher à entrevoir la causalité d'un de ces éléments sur un autre mais simplement de mettre en exergue les différents éléments qui constituent – pris en commun – un discours sur le financement participatif qui ne peut être pensé sans comprendre les représentations qu'ont ses utilisateurs de ce que l'on pourrait appeler le système classique de productions des œuvres de l'esprit.

En se penchant sur les discours qui éclairent le recours au *crowdfunding* pour le financement d'un projet, ce dernier apparaît largement mobilisé par les individus en sa qualité d'alternance au modèle proposé par l'industrie culturelle. Que cette décision constitue le choix premier des porteurs de projets ou qu'elle face suite à un rejet des circuits classiques, toujours les porteurs se réfèrent à l'industrie culturelle pour *penser* leurs expériences. Selon les porteurs, ces références se rapportent à des expériences passées mais également à des représentations de l'industrie culturelle. Le financement participatif est toujours vécu comme un espace de « liberté » qui vient remettre en cause ce qui est attendu d'eux par l'industrie, comme une marge

de manœuvre vis-à-vis d'elle. En cela, les exemples rapportés par les différents porteurs de projet attestent bien de la volonté de s'éloigner non pas uniquement d'un intermédiaire bien défini – comme les maisons de disques par exemple – mais plutôt du principe même de la médiation vécue comme une contrainte, bref d'une industrie culturelle dont les mécanismes semblent peser sur l'acte de création.

4.1.1.2 Un rejet appuyé sur un idéal normatif.

Ce rejet des contraintes se cristallise autour d'un idéal normatif constitué autour de ce que l'on peut définir comme l'« auto-production appréhendée comme indépendance ». Le passage par le financement participatif semble se justifier du fait d'une volonté de rapprochement de ce mode de production de la culture.

Plutôt que d'être comprise comme le témoignage d'un aboutissement d'un processus de libération, nous proposons de comprendre la liberté dont il est question dans les discours des artistes comme un horizon normatif qui justifie l'action autant qu'il la motive. Cet intérêt pour l'indépendance dont font preuve les porteurs de projets témoigne de la mise en avant d'une valeur morale. Axel Honneth suppose que l'individu ait un intérêt dans cette expérience, qu'elle doit permettre de faire entrer en adéquation quelque chose de ses représentations morales et cette expérience. Au sein de notre recherche, cet idéal d'authenticité qu'Honneth comprend comme la base morale des sociétés du capitalisme avancé semble trouver une concrétisation dans la formulation d'un rejet de l'industrie culturelle, qui serait l'expression d'une forme d'intérêt émancipatoire. Nous chercherons ici à voir comment cet horizon normatif s'élabore, comment il s'inscrit dans une matérialité, autrement dit au sein de quelles applications structurelles il vient prendre corps. Nous verrons finalement comment ces différents éléments conduisent les individus à postuler en faveur d'une désintermédiation du processus créatif.

Il s'appuie sur la désirabilité de la culture. Le premier pas nécessaire pour détailler la grammaire de l'indépendance dans le processus de production de la culture mise en avant ici nécessite de garder à l'esprit l'idée d'une culture « désirable ». En effet, l'indépendance de la création est souvent mise en lien avec les *qualités intrinsèques* des productions proposées et leurs effets potentiels sur le développement des individus y ayant accès. Rappelons que si les contenus des productions artistiques apparaissent par exemple comme centraux dans les travaux d'Adorno⁵, ce ne sont pas ces derniers qui nous intéresseront ici. Ce qui nous intéresse alors ce sont les discours produits par les individus sur cette désirabilité. On le voit, ici elle vient soutenir ce sentiment de liberté qui est corollaire au financement participatif pour les individus. Passer par le financement participatif semble alors être

5. ADORNO, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 422.

appréhendé par les porteurs de projet comme le moyen de créer une culture « désirable », cette désirabilité se sédimentant dans l'absence de *contamination* de la part de l'industrie culturelle traditionnelle.

Un horizon normatif alimenté par la notion d'authenticité. L'indépendance, quand elle est pensée par les acteurs comme possibilité d'action en dehors de l'industrie, apparaît comme cruciale dès lors qu'elle permet l'accès à cette forme de culture désirable. Elle est conceptualisée par les individus comme le moyen de proposer à leurs publics de la culture qui en serait réellement, en opposition avec la culture proposée par l'industrie⁶. La plateforme apparaît comme un outil permettant de dépasser les contraintes et les règles des circuits traditionnels. Les porteurs de projets témoignent ainsi d'une distance incommensurable entre leur propre perception de l'art ou de la culture et celle proposée par l'industrie culturelle.

Une des limites méthodologiques de l'échantillon doit ici être mise en avant. Sur l'ensemble des porteurs de projets rencontrés, deux uniquement auront échoué à rassembler la somme nécessaire à l'aboutissement de ce dernier. Les différents éléments proposés ici sont donc le fruit de l'analyse de discours de collectes ayant abouti dans une large majorité et ne reflète en cela pas la totalité des expériences basées sur l'usage du financement participatif. L'échantillon est de ce fait sur représentatif au regard des statistiques de réussite que mettent à disposition les différentes plateformes⁷. Ulule affiche par exemple 67% de collectes réussies, KKBB 56% pour le début de l'année 2015⁸. L'expérience dont les porteurs de projet nous ont fait part ici est évidemment induite en partie par cette sur-représentativité de la réussite.

Ces discours autour des valeurs qui motivent l'acte de création peuvent ainsi être interprétés comme la volonté de l'inscrire dans une démarche authentique. Elle s'opposerait alors à la production d'un art qui n'en serait plus vraiment, car il ne serait non plus l'expression de la créativité de l'artiste et une proposition de ce

6. Notons que cette conceptualisation est partagée tout autant par les contributeurs aux projets ayant été proposés lors de financements participatifs, nous reviendrons plus en détail sur leurs propres perceptions au chapitre suivant.

7. Ce biais au sein de la représentativité s'explique cependant aisément par les méthodes de recrutement. Premièrement au cours des campagnes de mailing nous avons favorisé l'envoi de courriel aux projets affichant déjà un taux de participation conséquent (c'est-à-dire jauge déjà remplie au 2/3 le plus souvent). Le plus souvent les porteurs de projets sont revenus vers nous au moment de la fin de la collecte. On peut ici imaginer qu'il était plus tentant de revenir sur une expérience réussie que sur un loupé. De plus les plateformes opèrent une pré-sélection de fait c'est-à-dire que par exemple sur Ulule ne sont rendus visible pour tous que les projets ayant déjà comptabilisé cinq contributions (ce qui correspond pour la plateforme à une « sortie du bac à sable ».)

8. Ces chiffres sont ceux rendus publics par les plateformes sur leurs sites. Ils sont consultables par tous les internautes. D'après la description qu'Ulule fait de sa page ils sont actualisés chaque minute. Nous les faisons figurer ici à titre informatif et ne saurions nous constituer juge de leur précision. ULULE, *Statistiques d'Ulule*, URL : <http://fr.ulule.com/stats/> (visité le 30/06/2015) ; KISS KISS BANK BANK, *Les StaKissTiques*, URL : <http://www.kisskissbankbank.com/fr/stats> (visité le 30/06/2015).

dernier pour comprendre le monde mais une simple « exécution » correspondant à des critères établis par d'autres. C'est par exemple ainsi que Grégoire, photographe, décrit son expérience du *crowdfunding*.

« *Moi je fais ma démarche, j'ai voulu la développer d'une certaine manière, j'ai mes préoccupations sur la photo d'aujourd'hui, donc tout ça je voulais rester plutôt indépendant. Et j'ai pas changé ma démarche pour plaire à untel ou untel.* »

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet.

Production indépendante et authenticité de l'acte sont ici pensées de concert. Elles rejoignent dans les discours analysés ici ceux d'autres acteurs « indépendants » des circuits de production de biens de l'esprit. Ainsi, comme le soulignait Christian Robin en s'intéressant aux maisons d'édition indépendantes, l'indépendance économique et organisationnelle dont bénéficie ces structures débouche sur une « indépendance intellectuelle » qui symbolise l'intérêt même de ce statut particulier et témoignage du caractère « vertueux⁹ » de ces acteurs. L'authenticité correspondrait donc au respect, dans la production d'œuvres de ces principes moraux.

Qui plus est, cette représentation d'une auto-production qui déboucherait sur la production d'œuvres authentiques peut être éclairée historiquement. Le travail de Jérôme Guibert retraçant la production de la culture en France nous apporte des éléments datant de la prise en charge par l'industrie de genres musicaux « contre-culturels » dans la deuxième moitié du siècle dernier. Le sociologue revient par exemple sur l'intégration de musique émergente comme le rock par des structures importantes d'éditions de type *major* et souligne – s'appuyant sur les expériences de plusieurs artistes ayant été signés à cette époque par des majors – la quasi impossibilité pour ces artistes de voir l'intégrité de leur création respectée. Ce sont alors les différents acteurs des circuits de l'édition qui tiennent le rôle de moralisateur des productions. Comme l'auteur le souligne

« les moyens d'enregistrements (studios) sont rares et chers. Quel que soit le style de musique enregistrée, il doit permettre à l'interprète de passer en radios (dont les stations sont peu nombreuses) et d'effectuer des galas. Le directeur artistique est donc le garant d'une production consensuelle¹⁰ ».

La question du respect de l'essence de l'œuvre émerge donc dès la constitution de cette industrie en conglomérat et figure dans les motifs à l'action de plusieurs courants indépendants tout au long de l'histoire de l'édition industrialisée de la

9. Christian ROBIN, « La notion d'indépendance éditoriale. Aspects financiers, organisationnels et commerciaux », in : *Communication & langage* 156 (2008), p. 53–62, p. 61.

10. Jérôme GUIBERT, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, France : IRMA Éd., 2006, p. 122.

musique mais plus largement encore des œuvres de l'esprit¹¹. L'horizon normatif mobilisé par les individus rencontrés tout au long de cette recherche semble se nourrir de ces représentations particulières mais pourtant consensuelles de l'art, de la culture et de ce qu'ils devraient être.

Rejet de l'industrialisation et du rapport marchand dans la production



FIGURE 4.1 – « On a fait un Ulule » source : Ulule magazine (1, 2013).

- Il ne s'agit pas tant de contrôler le processus de création en se débarrassant des intermédiaires en son sein que de préserver la création d'une marchandisation

11. On retrouve par exemple le même type de phénomènes au sein de la littérature Eve CHIAPELLO, « Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables? », in : *Réseaux* 86 (1997), p. 77-113.

toujours délétère. Tout comme le soulignent déjà Adorno et Horkheimer l'art authentique est perçu comme mis à mal du fait de sa prise en charge par l'industrie a fortiori le capital. Cette perception est également mise en avant par les plateformes. Ainsi, le numéro du magazine publié par Ulule évoqué précédemment contient une planche de BD racontant l'histoire du magazine Gonzai (Figure 4.1). Là encore, le financement participatif est présenté comme une manière de pallier une déficience de l'industrie culturelle et à son incapacité à saisir le sens profond que revêtent les productions artistiques. Cet éditeur classique ne semble pas pouvoir imaginer autre chose que ce qui se fait déjà et qui favorise la possibilité de dégager des bénéfices. Cette mise en scène s'appuie sur une personnification du capitalisme et de son application à la culture. Sur un ton largement caricatural, l'éditeur « classique » apparaît sous les traits d'un cinquantenaire blanc et bedonnant, cigare aux lèvres, et incapable d'appréhender l'inspiration des porteurs du projet. Si le ton est évidemment humoristique il ne nous dit pourtant pas rien du rôle que (veut) joue(r) la plateforme. Sont ainsi opposés la figure d'un industriel dépassé et celles des membres de Gonzai, entrepreneurs dynamiques, investis d'une volonté de faire de la culture *différemment* et au fait des innovations permettant la réalisation de cette volonté. Le passage par le financement participatif est alors présenté comme le moyen d'accéder à une production « vertueuse » et respectueuse de l'essence du magazine¹².

À nouveau les représentations autour du financement participatif – qui apparaissent à la fois dans les discours des individus ainsi que dans ceux plus "officiels" formulés autour des plateformes – coïncident avec celles de la production indépendante de la culture. Les utilisateurs du financement participatif que nous avons pu rencontrer semblent alors reproduire la distinction « entre producteurs indépendants et conglomérats de la culture – les majors – » que Christophe Den Tandt décrit comme opérée « sur le mode de la rébellion romantique, définissant deux pôles figés dans un conflit stable : le statut d'indépendant apparaît comme un attribut naturel de la contre-culture tandis que la grande entreprise est synonyme de récupération commerciale¹³ ». Toujours, c'est une forme de rapport marchand à l'art qui est condamné. Cette thématique est déjà extrêmement présente sur les scènes punk ou métal, scène par excellence de la production indépendante, comme le rappelle Fabien Hein et tend à renforcer la proximité entre financement participatif et modes de production alternatifs. Pour l'auteur « les punks intégrés, liés à des multinationales, se trouvent immédiatement disqualifiés étant entendu qu'ils reproduisent plus qu'ils ne transforment¹⁴ ». Le passage par le financement participatif éviterait alors à ceux

12. On notera par exemple les très représentatives étoiles qui apparaissent dans les yeux des porteurs de projet à l'annonce de leur liberté entière sur la gestion du contenu.

13. Christophe DEN TANDT, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », in : *Volume !* 9 :2 (2012), p. 15–30, p. 24.

14. Fabien HEIN, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk ».

qui l'utilisent de *corrompre* leur art. Comme le rappelle David Pucheu « pour un certain nombre d'acteurs revendiquant ce statut, l'indépendance renvoie à une ligne éditoriale tout entière tournée vers l'activité artistique considérée comme une fin en soi et ne faisant pas de place aux logiques marchandes¹⁵ ». Par cette prise en charge de l'art par le monde marchand ce serait bien la représentation de son essence – cette capacité à remettre en question le monde tel qu'il l'est – qui serait mise à mal. Il s'agit en quelque sorte de ne pas « faire pour vendre » comme l'explique Anna :

Je suis très sensible aussi ça c'est vrai, mais c'est vrai que moi je viens plus d'une démarche visuelle, où on fait d'abord ces objets pour les vendre, et moi...soupir, écrire un objet pour le vendre avant de le faire ça va contre ma logique.

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Bien entendu ce rapport n'est pas binaire et le fait de vivre de son art reste par exemple un idéal pour tous les artistes rencontrés lors de cette recherche. Mais le sacrifice de l'art au nom de sa conformité et en vue de sa rentabilité représenterait toujours un coup de canif dans sa désirabilité. Tant au sein du financement participatif que dans la production indépendante de culture cette possibilité d'offrir des conditions structurelles de réalisation d'un projet émerge.

Cette dernière s'appuie également, nous l'avons vu, sur une possibilité structurelle de dépasser les modes de faire au sein des *majors*. L'une des salariées d'une plateforme le souligne par exemple.

« mais je pense que ça permet parfois, et c'est pas forcément des créations alternatives, mais des créations qui ont pas le vent en poupe en ce moment de se produire là où elles auraient pas obtenu de financement... »

Tamara, salarié d'une plateforme, responsable partenariats.

La réalisation des projets ne dépend alors plus tant de l'aval des acteurs disposant de ressources que de sa capacité à séduire un public. En donnant la possibilité aux internautes de soutenir directement des projets, le financement participatif apparaît à cette salariée comme le moyen par lequel cet idéal pourrait se réaliser.

Un horizon normatif nourri des idéaux collaboratifs. Ce qui fait sens est alors de faire soi-même. Le lien entre financement participatif et production indépendante semble ici encore plus pertinent à investir que cette dernière porte en son sein ce que l'on pourrait percevoir comme une réaffirmation du mouvement « Do It yourself » présent à la fois dans la production de culture indépendante et dans

rock », in : *Volume! 9 :1.1* (2012), p. 105–126, p. 117.

15. Jacob Thomas MATTHEWS et Lucien PERTICOZ, (sous la dir. de), *L'industrie musicale à l'aube du XXI^e siècle : approches critiques*, Paris, France : L'Harmattan, 2012, p. 129.

le numérique. L'idéal d'indépendance qui apparaît sur le terrain peut laisser voir le crowdfunding comme l'outil qui permettrait réalisation d'une éthique Do It Yourself. Il s'inscrirait alors dans une mise à jour de cette dynamique que l'on pourrait, à la suite d'auteurs comme Chris Anderson¹⁶ par exemple inscrire dans une mutation de ce mouvement qu'incarnerait celui des *makers*¹⁷ ou « économie collaborative (du partage) ».

Comme le rappelle par exemple Borel Massé et Demailly, la popularisation d'une économie dite « collaborative » est indissociable de l'émergence d'un web éponyme. Ainsi d'après les auteurs les termes « collaboratifs » et « partage » s'inscrivent dans la tradition performative des inventeurs des technologies numériques fondatrices – PC, communauté en ligne, web distribué... Pour S. Brand, K. Kelly ou encore S. Wozniak, elles constituent les outils d'une société plus horizontale, les vecteurs d'une émancipation individuelle et collective, de pratiques coopératives construites autour du partage d'une ressource essentielle qu'est l'information¹⁸ ». À nouveau les représentations autour du financement participatif semblent incarner ces transformations ayant lieu sur internet. Pour les auteurs, le terme d'économie collaborative efface la force performative placée dans l'outil. Comme le rappelle par exemple Christophe DenTandt, et bien d'autres depuis Chris Anderson, la production indépendante tire parti des avancées technologiques et de la possibilité que créent par exemple les *home studios*¹⁹, outil permettant l'enregistrement et l'arrangement de morceaux de musique à domicile. À nouveau, le lien avec les analyses qui sont proposées dans le cas de l'auto-production de biens culturels permet d'éclairer cette idée. Le financement participatif semble définitivement au croisement de l'ensemble de ces *éthiques* : émergeant comme un idéal de DIY porté simultanément par les discours sur le numérique et sur la production indépendante de culture.

Bien entendu, production de culture indépendante et processus d'autonomisation ne se confondent pas malgré leur ressemblance linguistique. Ce recours à la notion d'indépendance pensé comme une négation de l'industrie culturelle éclaire tout de fois les éléments moraux qui semblent guider l'action. Plus encore, ils permettent d'ancrer le financement participatif dans un temps de la société, dans une forme de vie particulière, avec ses structures et ses éléments moraux (Honneth).

16. ANDERSON, *La longue traîne*, op. cit.

17. Mouvement au cœur de la recherche menée par Michel Lallement aux États-Unis et ayant donné lieu à l'ouvrage LALLEMENT, *L'Âge du faire*, op. cit.

18. Valérie PEUGEOT et al., « Partager pour mieux consommer? », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 19–29, p. 21.

19. DEN TANDT, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », op. cit., p. 24.

4.1.1.3 Premiers éléments critiques.

Une sorte d'« éthique de l'indépendant²⁰ » semble alimenter les représentations qui émergent au sein des discours des personnes que nous avons pu rencontrer tout au long de cette recherche. Avant de voir dans quelle mesure le choix du financement participatif s'accorde avec celle-ci, soulignons qu'au sein des analyses réalisées autour de la question de l'indépendance des milieux artistiques, nombreuses sont celles à mettre en exergue une perméabilité entre ces deux sphères de la production de culture. Plusieurs auteurs s'étant intéressés à cette question soulignent déjà les limites dans la possibilité même de concevoir cette forme de production particulière comme complètement étanches aux sollicitations de l'industrie culturelle et qui plus est à ces manières de faire. Culture indépendante ne signifie pas remise en cause de l'industrie culturelle.

La notion d'indépendance centrale pour l'industrie culturelle. Le travail de Nathalie Heinich qui s'intéresse à l'art contemporain questionne par exemple la possibilité de comprendre la remise en cause des manières de faire en vigueur au sein d'un art. En effet, pour l'auteur ce *brouillage des règles* correspond – dans le cadre de l'art contemporain qu'elle investit – déjà à une forme de respect des règles. Et s'il apparaît parfois comme une réelle forme d'invention, en lien avec des formes de liberté, « celle-ci ne peut sembler telle qu'à un spectateur qui ne verrait ni le jeu, ni les règles²¹ ». L'apport proposé par Nathalie Heinich permet ici de ne pas considérer cette liberté de mouvement acquise par le créateur comme relevant systématiquement d'une forme de liberté obtenue vis-à-vis de l'industrie culturelle. Cette liberté de l'artiste vis-à-vis des autres intermédiaires de la production artistique serait en réalité une des bases du secteur de l'art contemporain, l'une de ses manières de faire originelle en quelque sorte.

Le financement participatif donnerait néanmoins alors au créateur la possibilité de disposer d'une nouvelle variante du jeu qu'évoque Heinich. En offrant l'opportunité aux porteurs de projet de solliciter directement le public tout se passe comme si le *crowdfunding* permettait une modification du règlement. C'est ce dernier qui devient juge de ce qui mérite d'être financé, d'être appelé art.

La production indépendante comme élément structurel de l'industrie culturelle. De même, Gêrôme Guibert qui propose un historique de la structuration entre indépendants et majors en France, revient sur la courte durée du précepte DIY pour la plupart de ses acteurs. Alors que le mouvement se présente comme

20. GUIBERT, *La production de la culture*, op. cit., p. 259.

21. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, France : Éd. de Minuit, 1998, p. 58.

un acte politique visant à permettre à tout un chacun de se saisir de sa guitare et des moyens de production, dès la fin des années 80, certaines des *majors* les plus importantes aspirent cette marge dégagée dans ses « franges ». Comme il le rappelle « la plupart des labels indépendants liés au mouvement alternatif fera faillite ou sera racheté par des majors au début des années 90²² ». François Moreau et Nicolas Curien en revenant sur l'histoire de l'édition de disques en France viennent corroborer cette analyse. On ne saurait, pour eux, opposer si strictement production indépendante et *major*. En plus du faible volume représenté par la production indépendante sur la totalité des produits culturels édités, les auteurs insistent sur l'imparfaite division des tâches entre ces deux pôles de l'industrie musicale. Ainsi, comme ils le rappellent, seule une infime partie des labels indépendants sont en mesure d'assurer l'ensemble du processus d'édition d'œuvres et donc en position de se dissocier totalement des conglomérats de taille plus importante. Pour les auteurs, les « indépendants purs » c'est-à-dire ceux étant en mesure de gérer aussi bien la production que la distribution du produit culturel sont rares. Ces deux états ne peuvent que rarement être compris comme strictement opposés, il faut alors bien plutôt considérer l'existence d' « un continuum de situations intermédiaires, si bien que la frontière entre majors et labels indépendants n'est pas nettement tranchée. Certains labels adoptent un mode de fonctionnement d'indépendant, tout en étant contrôlés par une major ; d'autres indépendants sont détenus à 50 % par une major, (...). Dans ce cas, la major fournit des ressources financières, ainsi que sa puissance de marketing et de distribution, tandis que l'indépendant apporte son expertise en matière de recherche de talents.²³ »

Plus qu'une collaboration, la multiplicité des situations d'entre-deux est parfois théorisée comme une forme d'asservissement d'une part des acteurs à l'autre. À l'instar de David Buxton, certains auteurs perçoivent alors l'organisation sous forme d'oligopole à frange de l'industrie culturelle comme œuvrant à sa stabilité. Il ne serait alors pas uniquement question de porosité entre deux formes différentes de production de culture mais pour Buxton par exemple d'une forme d'exploitation de l'une par l'autre. C'est notamment ce que repère Buxton lorsqu'il s'intéresse à l'agencement détaillé de ces échanges.

« en laissant la responsabilité aux indépendants de prendre le risque de la recherche de nouveaux courants, les grandes maisons ont tout à gagner et rien à perdre : elles peuvent toujours signer et enregistrer grâce à leurs capitaux supérieurs, les nouveaux groupes qui, grâce aux indépendants, ont fait leur percée sur le marché. Structurellement, les indépendants

22. GUIBERT, *La production de la culture*, op. cit., p. 264.

23. Ouvrage consulté dans sa version numérique CURIEN et MOREAU, *L'industrie du disque*, op. cit., URL : www.cairn.info/l-industrie-du-disque-9782707148582-page-5.htm. , §20.

jouent le rôle de filet de protection pour les grandes maisons en trouvant les talents qu’elles ont manqués. Cet agencement structurel est important à avoir à l’esprit afin de ne pas saisir ces deux ensembles comme autant d’éléments imperméables les uns aux autres.²⁴ »

Le financement participatif rejoint en de nombreux points la production indépendante de la culture et, semble presque fusionner avec elle, quand il s’agit des représentations que tous deux véhiculent. La mise en avant des différentes limites à l’efficacité en terme d’auto-réalisation fournie par la production indépendante de la culture permet ainsi dans un premier temps de comprendre le financement participatif – en tant qu’une modernisation de ce mode particulier d’accès à la culture – en regard des liens tissés par les individus entre lui et des modèles alternatifs de production de la culture.

Mais rapprocher le financement participatif de la production indépendante de la culture c’est également mettre le doigt sur la continuité d’un mécanisme entamé dans les années 80 : les manières de mettre en lien – pour les chercheurs – la baisse des coûts de production et l’émergence de cet « éthique DIY » semble s’inscrire dans les liens ancestraux qui lient toute innovation en terme de diffusion de la culture et innovations techniques ou technologiques. Sans vouloir tomber dans une forme de déterminisme technologique, il semble primordial de revenir sur les conditions qui laissent à penser que le numérique annoncerait le triomphe là où tout ses ancêtres avaient échoués jusqu’alors : l’outil numérique du fait de la baisse des coûts de production qu’il permet de réaliser permettrait alors de mettre en œuvre une alternative *totale* à l’industrie culturelle.

C’est bien de cette manière qu’il semble appréhender par les porteurs de projets. Intéressons-nous maintenant aux conditions de réalisation de cet idéal normatif.

4.1.2 Éléments de la mise en place de cette désintermédiation : possibilité de réalisation de ce DIY idéal. Observation des conditions de réalisations de cet idéal normatif.

Le financement participatif semble alors être au service d’une transformation, voire d’une disparition, des médiateurs qui élisent ou non la création en objet culturel digne d’être produit et distribué. C’est sous cette grille de compréhension que nous aborderons ici les expériences du financement participatif vécues par les porteurs de projet. Le soutien financier à la création constitue la première modalité qui

24. ouvrage numérique David BUXTON, *Le rock, star-system et société de consommation*, Web revue des industries culturelles et numérique, 2014 (1985), URL : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/rock-e-book-pdf-david-buxton/>, p. 124.

vient cristalliser le sentiment pour les porteurs de projets de se passer de l'industrie culturelle.

À ce premier niveau d'analyse du financement participatif, il semble permettre une réponse concrète à cet idéal d'indépendance très présent au sein de l'échantillon observé ici. Le soutien financier, qui revêt également des formes plus symboliques comme nous le verrons, échapperait à l'une des contraintes constitutive de la société actuelle pour Honneth.

Certains des éléments de discours des porteurs de projet laissent entrevoir le financement participatif comme une solution d'accès concrète à la mise en place d'éléments moraux pertinents pour eux. Ainsi, cet outil ne pourrait être compris comme participant d'une modernité qui, décrite par Axel Honneth, est synonyme de dislocation des biais par lesquels une émancipation semble possible. Les conditions dans lesquelles se déroulent les collectes apparaissent alors comme une forme de réalisation de cet appel à la prise de liberté que semble désirer les porteurs de projets. Nous verrons ici comment ces idéaux – horizon normatif d'autonomie et d'indépendance – s'agencent à la réalité sociale par le biais du financement participatif. Nous verrons ici comment le *crowdfunding* constitue une alternative pour les créateurs tout au long de la réalisation du projet : pour son financement, sa distribution et également sa réception par le public.

4.1.2.1 Un soutien financier à la base du dispositif.

La place de la collecte dans l'économie du projet Si le projet peut parfois être accompagné d'autres formes de financement, par exemple d'investissement personnel financier de la part de ses porteurs, la collecte semble toujours être un moment crucial de sa concrétisation. Le financement participatif vient donc rendre possible la volonté de produire de manière indépendante décrite précédemment.

L'exemple d'un groupe de rock métal interviewé dans le cadre de cette recherche, est caractéristique de ce phénomène. L'enregistrement de leur premier album avait déjà débuté grâce à l'investissement financier personnel des différents membres du groupe. Arrivés à l'épuisement de cette cagnotte, deux choix s'offraient à eux. Ils pouvaient soit interrompre les sessions d'enregistrement en studio en attendant d'être à la tête d'un pécule leur permettant un nouveau cycle d'enregistrement, soit se tourner vers un intermédiaire traditionnel : une maison de disque ou un label par exemple. Comme souligné précédemment, cette option était pour eux inenvisageable. Ici, c'est donc le financement participatif qui est apparu comme la solution permettant de finir rapidement l'enregistrement sans pour autant renier les valeurs portées par le groupe. La collecte leur a permis de mener à bien cet enregistrement et d'endiscquer leur premier opus.

Si dans le cas de ce groupe, la collecte a permis uniquement de finaliser un projet

déjà engagé sur des fonds personnels, d'autres n'ont été amorcés qu'une fois la somme collectée. C'est notamment le cas de Morgane et du magazine qu'elle édite avec plusieurs autres personnes. Afin de rentrer dans ses frais, l'équipe éditoriale a choisi de ne pas utiliser la plateforme comme une forme de prévente mais plutôt comme le moyen de se constituer un fond de roulement suffisant à l'édition d'un premier numéro. Morgane définit ainsi le propos de la collecte réalisée sur la plateforme.

« mais le but c'était pas que [les contributeurs] l'achètent, c'était qu'il y ait un peu d'argent en plus, sinon pour nous c'était pas rentable, donc on avait mis à partir de 50 euros, le magazine. »

Morgane, graphiste, a proposé un projet.

L'exemple de Morgane vient illustrer ce type de projet où la réussite de la collecte est une condition centrale à la mise en route du projet. Elle n'est pas uniquement un coup de pouce de finition mais constitue en quelque sorte le moyen de se constituer une trésorerie en vue d'initier le projet. En proposant aux contributeurs d'acquiescer le magazine à un coût supérieur à celui de son prix de vente par la suite, l'équipe du magazine compte sur le soutien des internautes pour lancer le premier numéro de la revue. Les soutiens des internautes deviennent alors le nerf central de la guerre et permettent de lancer un nouveau média sans le soutien de structures extérieures.

Limites du modèle Le cas des projets visant à l'édition des magazines soulève cependant une question inhérente à tous les projets culturels : celle de leur pérennité. En effet, cette autoproduction est souvent mise en lien avec ce que les différents acteurs entrevoient comme un coup de pouce au *lancement* d'une idée. En cela, le slogan de l'une des plateformes s'avère prédictif ; il s'agit bien de « libérer la créativité » et non de la soutenir sur le long terme. Les projets s'apparentent alors plus à un instantané de la création qu'à un processus pouvant être envisagé sur le long terme. Pour reprendre l'exemple exposé ci-dessus, Morgane affirme ne pas envisager cette solution comme pouvant être reproduite à l'infini. Le financement participatif s'apparente ainsi plus à une rampe de lancement numérique qu'à un modèle économique viable pour la culture et la création. Il est par exemple impossible pour Morgane de solliciter à nouveau les internautes.

« l'objet magazine tel qu'il est lui-même, moi je trouve que du coup il est légitime et il aurait son sens si de lui-même il intéresse et il se vend et que de lui-même on arrive à le faire tourner... »

Morgane, graphiste, a proposé un projet.

Les deux collectes illustrant les différents types d'utilisation du financement participatif se rejoignent cependant sur un point. Ni l'équipe éditoriale avec laquelle

travaille Morgane, ni le groupe de métal ne conçoivent de pouvoir avoir recours une deuxième fois à cet outil. Pour Loïc :

« ce serait vraiment abuser que de redemander aux gens qui nous suivent encore des sous pour encore autre chose... »

Loïc, surveillant, a proposé un projet.

Cette perception fait sens avec l'usage que Morgane et ses collègues ont privilégié dans le cadre de cette collecte. En sollicitant la participation des internautes pour l'élaboration d'un fonds de roulement au moment de son lancement, le magazine devrait pouvoir, s'il est attractif, devenir auto-suffisant. Ainsi, le bien culturel proposé ici pourra s'inscrire dans une démarche d'indépendance financière totale. Mais le dispositif est multiple et certains trouvent cependant le moyen de pérenniser ces manières de faire.

4.1.2.2 Souscription comme moyen de contourner les circuits de distribution classiques.

Outre le fait de permettre de récolter des fonds pour donner vie à un projet culturel, le financement participatif est également parfois appréhendé comme le moyen pour les créateurs de diffuser leurs œuvres en se passant d'une intervention extérieure. Cette utilisation du financement participatif semble constituer pour les acteurs la manière de pérenniser un fonctionnement parfois décrit comme une opportunité momentanée et qui ne peut être réitérée.

Ainsi, ces campagnes de financement sont l'occasion d'une première diffusion de l'œuvre vers un public. En effet, l'une des contreparties traditionnellement proposées aux internautes est l'achat de l'œuvre elle-même. Desdinoa offrait à tout internaute participant à hauteur de cinq euros la possibilité de télécharger l'intégralité de l'album, pour quinze euros ce dernier bénéficiait d'un envoi à son domicile d'une version physique du même album. Pour le groupe l'objectif principal restait de pouvoir s'assurer de la location d'un studio professionnel afin d'achever l'enregistrement de l'album, cependant ces ventes d'album constituent un atout supplémentaire qui vient s'ajouter aux autres éléments positifs apportés par la collecte

« on a vendu 80 albums là(...)...sur 500 CD qu'on va presser ça...rassure... »

Loïc, surveillant, a proposé un projet.

À l'inverse du projet de Morgane évoqué précédemment, l'objet de cette collecte était également d'accéder à une première forme de distribution. Elle leur a permis, outre le fait de finaliser l'enregistrement de l'album, de lui assurer une première petite diffusion auprès de ce primo-public.

Une alternative pérenne Lorsque le financement participatif est utilisé de cette manière, il semble s'apparenter à un moyen de construire un circuit réellement parallèle à la diffusion des œuvres. Une fois encore, le dispositif proposé par les plateformes peut être mis en ligne avec les analyses faites du numérique. Ainsi Moreau et Curien soulignent qu'« à terme, un modèle économique viable de l'artiste indépendant est concevable : celui-ci, ne diffusant sa musique qu'en ligne, développerait sa notoriété par la promotion décentralisée. ²⁵ »

Le magazine Gonzai déjà évoqué à plusieurs reprises a par exemple proposé aux internautes l'édition de plusieurs numéros. Comme son rédacteur en chef l'explique, l'intérêt de passer par le financement participatif est

« juste d'arriver à fonder un modèle où ça peut tenir sur le long terme. »

John, journaliste, a proposé 5 projets.

Pour ce faire l'équipe éditoriale a tout d'abord proposé aux internautes le financement d'un premier numéro papier dans l'esprit du *webzine* éponyme. Au moment de l'entretien, le magazine en était à son troisième numéro ainsi qu'à sa troisième collecte. Par la suite, l'équipe changea de format de collecte en proposant, un peu à la manière des établissements de spectacles vivants, un abonnement à l'année offrant la possibilité de sélectionner le nombre de numéros précommandés. Ce changement de la formule atteste d'une assise de ce type de modèle économique. L'équipe de Gonzai bénéficie alors d'une année de trésorerie entière et non plus uniquement des fonds nécessaires à la réalisation d'un numéro du magazine.

Qui permet la fidélisation d'un public. En effet, l'implication des internautes/financeurs est parfois l'occasion de la création ou de l'affirmation d'une communauté autour du projet. Ainsi certains artistes peuvent alors se passer d'un relais médiatique pour rendre leur œuvre publique, éliminant par là même l'intermédiaire « média » traditionnellement indispensable d'une part à la simple publicité au sens de visibilité de l'œuvre, de l'autre à son succès. Comme l'expliquait déjà J-S Beuscart à propos de My Space, on assiste à la création d'un primo-public, qu'il définit comme « un premier cercle d'amateurs réels et durables ²⁶ ».

Ainsi, comme l'explique Roland

« je le partage, vu que j'ai soutenu le truc, j'ai envie que ça se fasse, du coup pas parce que je vais perdre de l'argent, parce que de toute façon je vais pas en perdre, mais je le partage parce que j'ai envie que ça se fasse, que j'ai envie de soutenir ce truc quoi. »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets.

25. CURIEN et MOREAU, *L'industrie du disque*, op. cit., p. 105.

26. BEUSCART, « Les transformations de l'intermédiation musicale », op. cit.

Morgane, porteuse de projet, est d'ailleurs sensible à cette possibilité. Elle nous dira accorder une attention particulière aux échanges qu'elle peut avoir avec les contributeurs :

« y a des gens des fois qui envoient des mails pour raconter comment ils l'ont trouvé ou pourquoi ils l'achètent, c'est marrant, et c'est comme ça qu'on s'est dit « ah oui quand même, c'est ça qui est important, bien entretenir les relations avec les personnes qui ont participé » on fait gaffe, parce que ben après tout ces personnes-là aussi vont en parler autour d'eux et c'est comme ça aussi qu'on entretient un réseau... »

À travers ces quelques mots, Morgane met en avant d'une part le plaisir que peuvent ressentir les porteurs de projets à être soutenus dans leur démarche mais également la manière dont cette attention est l'objet d'un investissement de la part de ces derniers.

La collecte engagée sur les plateformes permet alors également de multiplier les personnes qui y auront accès. Ce « primo-public » ne constitue pas uniquement un premier cercle d'acheteurs ou d'amateurs du projet mais se constitue aussi parfois comme le porte-parole du celui-ci en se chargeant, comme pour Romain par exemple, de relayer l'existence du projet sur les réseaux sociaux et de lui permettre ainsi de gagner encore en visibilité sur le web. Ce gain de visibilité est par exemple l'un des avantages qui motive Nathan à se tourner vers ce genre de financement. Comme il l'explique

« l'avantage aussi de faire du crowdfunding c'est que, encore une fois, j'en parlais encore y a pas très longtemps, mon bouquin avant qu'il soit sorti y a déjà euh... 20 sites qui ont en parlé, qui en disent du bien, qui disent que ce bouquin est vraiment intéressant, y a un buzz qui se crée, il sort pas de nulle part. Et pour le coup on se dit « ben voilà avant même de le faire, y a un intérêt », y a une réponse favorable, alors je dis pas qu'on peut tous faire ça, malheureusement c'est toujours le problème de la visibilité, la visibilité et les espaces de diffusion et de communication sont pas extensibles à l'infini. »

Nathan, éditeur, a proposé trois projets

Ainsi, le financement participatif, par le biais de l'établissement d'un public en amont de la réalisation du projet culturel, permet donc d'amoindrir le rôle du producteur issu de l'industrie, souvent décrit comme au « centre de tout le processus de valorisation marchande des contenus²⁷ » et comme l'explique Nathan, d'offrir à son projet une part – même modeste – des espaces de visibilité disponibles sur Internet.

27. Lucien PERTICOZ, « Les industries culturelles en mutation : des modèles en question », in : *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 1 (2012), §19.

CrowdSourcing : des compétences au service des projets. En plus d'être des relais à la visibilité du projet, les internautes mettent parfois leurs compétences au service de sa réalisation. Ce genre de mobilisation de la part des internautes constituent pour les porteurs de projet l'un des avantages les plus surprenant d'une collecte de financement participatif. Comme nous l'explique Grégoire :

« en fait y a même un inconnu qui m'a écrit et qui m'a dit « voilà je faisais des trucs pour les associations avant, des plans de financement », il avait une association avant, je sais plus sur quoi, je pourrais plus te dire, et lui il adore faire ça, il travaille dans une mairie et il adore monter des dossiers de financement etc. il m'a envoyé une lettre type, un tableau de financement type pour savoir comment remplir, il m'a envoyé par mail, il m'a téléphoné, donc un inconnu qui a...du coup ça devient un projet collaboratif, participatif »

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet.

Les propositions de participation au projet formulées par les contributeurs sont parfois encore plus directes. Comme l'explique Morgane, certains proposent alors de s'investir davantage dans le projet que par une simple participation financière.

« on a eu des rédacteurs qui se sont proposés pour le numéro 2, y en a qu'on a relancé parce que justement il s'est proposé, moi je lui ai dit tout de suite que oui c'était super, en plus c'était quelqu'un qui écrivait dans pas mal de magazines et tout, je lui ai tout de suite dit que oui c'était super, évidemment j'aimerais en discuter mais que par contre je préférerais lui dire non tout de suite parce qu'on avait pas d'argent, qu'y avait pas d'enveloppes pour ça et que c'était pour ça que pour l'instant on le faisait pas. Et tout de suite lui nous a dit « mais moi je veux pas d'argent en échange, j'aimerais écrire pour une publication comme celle-là » « ah ben dans ce cas-là, voilà, si toi tu veux pas de sous, écoutes, si t'as envie... »

Et de continuer,
« alors dans ce cas-là, une participation de ce genre, donc faut voir avec lui si ça peut se faire ou pas. »

Morgane, graphiste, a proposé un projet.

Si cet exemple peut être interprété comme la création d'une opportunité pour ce contributeur d'être publié dans une revue qui lui semble intéressante, il témoigne également de la force de rassemblement que génère le passage par une collecte de financement participatif. Le discours des contributeurs par rapport à ces formes de soutiens nous permettra, par la suite, de mettre en avant l'importance toute particulière de cette dimension dans leurs actes de participation. Chez les porteurs de projets, cette volonté pour les contributeurs de s'investir davantage que par le simple biais d'un soutien financier constitue l'un des côtés les plus positivement surprenants du *crowdfunding*.

4.1.2.3 Comme une première forme de reconnaissance

Ce public ne saurait être appréhendé uniquement comme la création d'un fichier client ou d'un mécénat bien organisé. Le rôle que joue le public contributeur dans l'élaboration du projet contribue au sentiment de désintermédiation évoqué par les porteurs de projets dès lors qu'il se constitue comme une première instance de reconnaissance. Dans la mesure où cette première approbation, la validation du projet, émane du public, le financement participatif semble permettre d'accéder à une forme plus aboutie de désintermédiation. D'autant plus que ce public ne se contente pas d'apprécier une proposition culturelle ou artistique mais qu'il est prêt à la soutenir financièrement, publiquement et même parfois, nous le disions, en offrant d'y participer plus activement.

Rôle symbolique du public. Outre ce rôle de banquiers du numérique, la place de ces mécènes gagne ainsi à être appréhendée comme un soutien symbolique. Pour Maxime les échanges qu'il a pu avoir avec ses contributeurs ont joué un rôle de déclic pour lui :

« j'ai côtoyé longtemps des musiciens, c'était des intellectuels, des paroles géniales, à la Noir Désir tu vois. Et moi quand je suis arrivé avec mes chansons à la con sur ma grand-mère, sur mon voisin et tout, j'avais honte au possible de mes textes, et les amis musiciens à qui je faisais écouter ça me disaient « ouais bon tes textes c'est pas ça » et puis c'est vraiment... les internautes m'ont vraiment décoincé (...) et qui m'ont dit « mais vas-y t'as ton truc, fonce, te gênes pas »

Maxime, musicien et ouvrier communal, a proposé un projet.

D'un point de vue aussi bien financier que symbolique, le financement participatif peut être compris comme un moyen de s'affranchir « des contraintes d'un système (...) incapable de prendre en charge des œuvres hors normes²⁸ ». Cette gêne que les internautes ont invité Maxime à dépasser pouvant être appréhendé comme le dépassement de ces normes, que se sont chargés de fixer pour Maxime Noir Désir et ses amis musiciens. Pour reprendre l'analyse proposée par les philosophes francfortois, cette mise à l'écart du créateur qui ne saurait respecter les règles, toutes alternatives qu'elles soient, ne semble alors plus le condamner à l'indifférence. Ce public qui vient le soutenir lève ainsi la malédiction qui condamnait les artistes à un passage obligé par ces circuits. Il ne s'agit pas ici de mettre en avant le caractère démocratique des plateformes en arguant de leur possibilité de redonner le « choix » et le pouvoir à des individus en étant dénués jusqu'alors mais bien plutôt de souligner comment ce dispositif vient, aux yeux des individus et des expériences qu'ils ont pu y mener, multiplier les possibilités de réalisation de cet art, et par son biais d'eux-mêmes.

28. BECKER, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 115.

Le soutien des internautes apparaît alors souvent comme l'événement le plus marquant de ces campagnes de *crowdfunding*. Pour Aline par exemple l'expérience positive de la présence des internautes a été la plus forte dans le temps où le groupe a entamé les démarches afin de constituer sa base de données pour l'envoi des contreparties. Les mots de soutien accompagnant les coordonnées ont particulièrement touché Aline qui en dira :

« Enfin voilà du coup et à chaque fois les gens nous ont donné, leur noms, leurs numéros, en laissant mais des fois des mots...vraiment gentils, mais vraiment vraiment ! Voilà « moi je suis en Bretagne, je vous suis, félicitations » beaucoup de soutien, c'était vraiment fou quoi. Je pense que...j'allais dire c'est même mieux que de vendre des albums, comme tu disais, même si j'en sais rien parce que j'ai jamais fait d'albums. Mais quand même, d'avoir quelqu'un qui...des gens qui sont là et qui disent « oui moi j'y crois et allez je vais mettre un petit quelque chose » ouais c'est quand même fou quoi ! (...)Mais y a un truc qui se lie, vraiment fort, tu sais même pas à quoi ils ressemblent. »

Aline, musicienne, a proposé un projet.

La comparaison qu'elle met ici en avant est particulièrement éclairante. Aline met ainsi sur un pied d'égalité une forme de reconnaissance de leur œuvre dont attesterait des ventes d'albums et ces soutiens tant financiers que symboliques, qui émanent de la collecte.

Estelle revenait elle aussi sur cette reconnaissance acquise grâce au public. Si pour Aline elle constitue l'élément le plus surprenant de la collecte, elle semble au contraire correspondre pour Estelle exactement au type de reconnaissance qu'elle attend. Ainsi elle nous dit :

« Je me dis si un jour je dois avoir de la reconnaissance, eh ben ce sera parce qu'y a des gens qu'ont adhéré, qu'ont suivi, pas parce que quelqu'un a mis un gros chèque sur [moi]. »

Estelle, artiste, porteuse d'un projet.

Anna rejoint également Estelle. Pour elle aussi, le financement participatif constitue l'outil qui permet d'une part de trouver le soutien financier nécessaire à l'élaboration du projet mais d'autre part et surtout une première forme d'approbation de la démarche artistique qu'elle entend proposer à travers lui.

« Donc là je sais que c'est des gens qui ont vu ce que j'ai fait, qui sont séduits par la démarche et qui me demande pas d'autres choses que ce que je leur donne, alors quelque part ils me font confiance et moi ça, ça me stimule vachement, et oui je trouve ça sain parce que...ils me demandent pas de changer...de changer mes

objectifs en fait, ils me demandent pas « ah oui là non, c'est pas normal qu'elle reçoive tel personnage à ce moment là », non ! Ils me disent « mais fais comme tu veux, fais le plus beau film que tu veux, enfin moi en gros je te paye pour que t'aïlles au bout de ton trip », et ça c'est sain. »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

En qualifiant cette démarche de « saine », Anna laisse entrevoir les aspects moraux que recouvre pour elle cette expérience. Le financement participatif, qu'elle oppose ici aux modes de financement dépendants d'autres structures, apparaît comme plus juste, plus moral.

Parce qu'il rend l'accès à la déintermédiation plus facile, le financement participatif semble permettre une expérience différente dans le circuit de la production. Mais, n'échappant pas à la modernité de laquelle il participe, ce dispositif est plus en tension qu'il n'y paraît que lorsqu'on s'intéresse aux discours des porteurs de projets sous l'angle de la désintermédiation. S'il permet effectivement de s'affranchir de quelques unes des barrières posées à l'entrée de la production par les manières de faire de l'industrie culturelle, il ne saurait en réalité être compris comme un outil idéal qui permettrait de s'exempter de toute forme de contact avec celle-ci et qui forcerait – de ce fait – à remettre radicalement en question la perception formulée par Adorno et Horkheimer de l'industrie culturelle.

Ce premier angle d'analyse du financement participatif tend donc à abonder dans le sens des théories qui voient dans le numérique un outil rendant obsolète le recours à des intermédiaires issus de l'industrie culturelle. Les porteurs de projets rencontrés au long de cette recherche insistent sur la réduction du nombre d'intermédiaires nécessaire à la réalisation d'une œuvre. Leurs expériences semblent cependant plus ambivalente. Et si leurs discours permettent de faire bel et bien état d'une réduction des intermédiaires nécessaire à la réalisation d'un projet, ils obligent également à ne pas voir cette gestion indépendante comme une fin en soi mais devant être prise dans le contexte plus large de la vie d'une œuvre, d'une production culturelle, en d'autres termes d'une carrière artistique.

4.2 Une réalisation imparfaite de ces idéaux normatifs : premières critiques du *crowdfunding*.

Nous avons jusqu'ici observé les différents éléments qui – des représentations des porteurs de projets jusqu'aux récits de leurs expériences – semblent permettre une perception de ce nouveau mode de financement comme une réalisation d'un idéal de liberté porté par les créateurs. Ces éléments donneraient alors en quelque sorte tort à Axel Honneth lorsqu'il propose de comprendre la contemporanéité comme productrice de contradictions, de paradoxes. Le financement participatif, dans sa version la plus récente et dans les usages qui en sont fait dans le domaine culturel, semble permettre de réaliser ce qu'il propose : une nouvelle manière de produire et d'accéder à des contenus culturels inédits. Nous chercherons à montrer tout au long de cette section comment les différents éléments qui tendent à remettre en question la possibilité d'un Do It Yourself idéal peuvent toujours être appréhendés comme des paradoxes au sens retenu par Honneth c'est-à-dire l'impossibilité de transformer en une réalité matérielle le contenu des idéaux qui sous-tendent l'action. Il ne s'agit pas alors de démontrer que les individus qui se saisissent de cet outil baignent dans une sorte d'illusions du participatif et de l'indépendance ; mais plutôt grâce à l'analyse de leurs expériences sur ce type de site, de resituer cet outil au sein d'une réalité plus paradoxale qui ne permet jamais tout à fait une remise en cause de l'allant-de-soi.

Différents indices tant dans l'évolution des formules proposées par les plateformes que dans l'usage qui en est fait permettent d'asseoir cette réflexion. Il s'agira ainsi d'interroger l'institutionnalisation que les plateformes connaissent. Nous nous attarderons ici sur la sédimentation de leur mode de fonctionnement afin d'interroger leur constitution en tant que nouvel intermédiaire au sein de la production des biens culturels. Ce premier élément nous amènera à revenir sur la place que continue d'occuper l'industrie culturelle et ses acteurs au sein de ces nouvelles formules. Interroger le rôle qu'elle a à tenir nous permettra de poursuivre la réflexion engagée sur son possible dépassement grâce aux nouvelles technologies. Enfin, nous verrons comment les apports du financement participatif peuvent être nuancés dès lors que l'aventure de la collecte est mise en regard avec une temporalité plus longue, celle d'une carrière pour les individus.

4.2.1 Prédominance d'un modèle et implication des individus en son sein.

4.2.1.1 Institutionnalisation des plateformes.

D'un laboratoire expérimental à l'élaboration d'un canevas de la production.

« C'est un peu un labo d'expérimentation parce que quand on a lancé le truc on savait pas combien y aurait de projets, quel serait le taux de succès, qu'est-ce qui va marcher qu'est-ce qui va pas marcher comme projet, pourquoi certains projets marchent ? »

Axel, co-fondateur d'une plateforme.

C'est en ces termes qu'Axel, salarié d'une plateforme française depuis ses premières heures, la décrit lorsqu'il est interrogé sur le contenu de cette dernière. Si ces caractéristiques peuvent faire sens au moment du démarrage des plateformes, cette notion de laboratoire permettant les expérimentations semble s'amoinrir à mesure que l'usage des plateformes se démocratise. La multiplication des projets génère autant d'informations sur le déroulement des collectes pour les équipes des plateformes. Informations qui sont ensuite mises à profit par les plateformes pour permettre aux futurs porteurs de projet de maximiser leurs chances de réussite. De la durée idéale d'une collecte aux contreparties le plus à même d'attirer des contributeurs, les plateformes conseillent alors les porteurs non pas uniquement sur la mise en page de la collecte mais également sur son contenu aussi bien que sur les manières de solliciter les contributeurs.

C'est ainsi qu'Anna a modifié certaines des contreparties qu'elle souhaitait proposer en suivant les conseils de la plateforme.

« ils m'ont demandé de rajouter dans les petites sommes, parce qu'ils m'ont dit que c'était celles qui étaient évidemment les plus...données par les gens. Ils m'ont dit de rajouter des petites sommes et de baisser l'avant-première par exemple je l'avais mis plus chère et ils m'ont dit « c'est dommage, ce serait bien que ce soit moins cher », donc j'ai fait tout ce qu'ils m'ont dit, j'ai baissé, j'ai mis tout ce qu'il fallait pour qu'ils soient d'accord. »

Anna, vidéaste, porteuse d'un projet.

Et si Anna ne pouvait gérer les injonctions de l'industrie culturelle, elle semble alors tolérer des interventions sur la présentation du projet dans la mesure où elles ne remettent pas en cause le *contenu* de l'œuvre qu'elle souhaite élaborer. On le voit au travers de cet exemple, les différents conseils prodigués par les équipes des plateformes aux futurs porteurs de projet tendent vers une uniformisation des collectes.

Nous le soulignons précédemment ²⁹, les pages de chaque projet tendent déjà vers une incroyable gémellité et ce peu importe la plateforme sur laquelle elles prennent place. Les efforts réalisés par les porteurs pour se rapprocher au maximum de ce qui fonctionne renforcent alors l'interchangeabilité des plateformes. Si ces mises en forme ne semble pas interférer sur les œuvres elles-mêmes, elle témoigne cependant déjà d'une institutionnalisation du dispositif, l'éloignant d'autant de ce laboratoire expérimental de financement de la culture que décrivait Arnaud.

Grégoire va plus loin encore. Pour lui, plus que d'uniquement respecter les consignes des équipes des plateformes en ce qui concerne la présentation du projet, le désaccord avec les discours des plateformes n'a pas le droit de citer. La fréquentation du site lui inspire cette idée.

« Et je crois qu'ils aiment bien quand on est plutôt positifs, c'est-à-dire qu'il y a une fille qui se plaint souvent sur la page « ouais mon projet n'avance pas, My Major Company ça marche pas », du coup je crois qu'ils la mettent un peu de côté. Donc faut avoir une bonne humeur, parce qu'il y a un public, y a des gens, y a une image je pense à garder vis-à-vis d'eux, et vis-à-vis de nous pour le projet. Donc j'essaye d'être correct, d'être positif. »

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet .

Les plateformes diffusent alors des sortes de projets-type, des canevas à même de susciter la participation des internautes. Elles contribuent ainsi à l'institutionnalisation du web collaboratif. Ainsi, le financement participatif semble bien s'inscrire dans une forme de web 2.0 qui contribuerait à de nouvelles forme de légitimation de l'échange marchand sur Internet ³⁰.

Une forme imposée pour un fond qui n'importe pas ? Respecter ces normes qui permettent à une collecte de réussir semble être fait en dépit de la qualité culturelle ou artistique des projets. Ainsi Ricordeau, cofondateur de l'une des plateformes, insiste sur l'importance de la présentation du projet pour sa réussite.

« Avec le crowdfunding, un super projet mal ficelé, mal vendu et mal présenté n'aura aucune chance de marcher(...). Tandis qu'un projet moyen hyper bien partagé aura toutes ses chances car seule la dynamique insufflée au projet compte. »

Ricordeau, co-fondateur, extrait d'interview donné à la presse ³¹.

29. Voir figure 1 p.18.

30. Voir par exemple BOUQUILLION et MATTHEWS, *Le Web collaboratif*, op. cit.

31. Source : L'EXPRESS, SITE WEB et Tiphaine THUILLIER, *Les oubliés du crowdfunding racontent leur mauvaise expérience*, juin 2015, URL : http://lentreprise.lexpress.fr/gestion-fiscalite/budget-financement/les-oublies-du-crowdfunding-racontent-leur-mauvaise-experience_1633638.html (visité le 07/01/2015).

Ces plateformes ne promeuvent alors pas une forme d'art ou de culture particulière en soi mais offrent un *modus operandi* à la bonne tenue du projet. Ces experts du *crowdfunding* pour reprendre les termes de l'un des co-fondateurs d'une plateforme française tendent alors à se constituer en réel intermédiaire, avec comme objet premier celui de voir fleurir leur bonne idée à eux, celui de proposer – moyennant ponction d'une partie de la collecte – un nouvel intermédiaire plus « adapté » à l'air du temps.

4.2.1.2 Raisons d'être des plateformes : le point de vue des porteurs de projet.

Cette tendance à l'uniformisation de la présentation des projets est accueillie de manière ambivalente par les porteurs de projets.

Comment ce modèle est accueilli par les porteurs ? Les différentes plateformes – dès lors qu'il s'agit du modèle « reward based » – sont perçues majoritairement de manière positive par les porteurs de projets. Les salariés qui gèrent les projets sont décrits comme étant de bon conseil, apportant une présence appréciable lors du déroulement de la collecte. Le plus souvent, le même salarié suivra la campagne sur toute la durée de son déroulement, chaque porteur de projet dispose donc un interlocuteur privilégié au sein de la plateforme. Ils apparaissent finalement alors plutôt comme le disait Anna comme

« un agent immobilier, il a son intérêt dans l'affaire »
Anna, vidéaste, a proposé un projet.

En d'autres termes, ils constituent un intermédiaire *professionnel* qui permet aux différentes parties de la transaction de se rencontrer dans le projet.

« en tout cas Kiss Kiss Bank Bank ils se bougent pas mal quand on lance un projet, ils téléphonent, ils prennent des nouvelles, ils voient comment on se débrouille pour en parler, bon c'est normal après eux plus les collectes sont réussies, plus ils gagnent de l'argent donc c'est logique quoi mais... »
Morgane, graphiste, a proposé un projet.

Si comme Morgane, les porteurs de projet soulignent – pour une large majorité tout du moins – l'aspect bénéfique des conseils des plateformes c'est sans doute qu'ils leur ont permis de récolter la somme nécessaire au lancement du projet. Au sein de l'échantillon mobilisé ici, les interactions entre salariés et porteurs de projet se situent le plus souvent au début de la collecte, pendant sa phase de lancement pourrait-on dire. Cette standardisation des pages de projets peut alors apparaître

comme un élément simplifiant le lancement de la collecte pour le porteur de projet. Il n'aurait en quelque sorte qu'à compléter une page préremplie avant de suivre les conseils des « responsables projets » des plateformes prodigués notamment au début en amont du lancement de la collecte quant à la durée du projet ou aux contreparties proposées par exemple.

Des conseils opportuns. Les porteurs de projets sont nombreux à abonder dans le sens de Morgane. La commission prélevée par les plateformes en cas de réussite du projet éclaire l'intérêt qu'ils ont à gérer le projet, à l'épauler ou à le pousser en avant. Une salariée d'une des plateformes revenait à ce propos sur la façon dont est opérée la sélection quotidienne des projets mis en avant par la plateforme.

« Sur cette sélection on ne met que des projets qui marchent pour la seule et bonne raison qu'un projet qui ne marche pas, si on le met en avant il ne marchera pas, tandis qu'un projet qui marche ça va amplifier, ça peut amplifier... »

Tamara, responsable partenariats.

L'aide que cette salariée apporte aux projets dont elle est responsable est proportionnelle à l'affection qu'elle a pour le projet lui-même. Comme elle expliquera plus loin elle sera plus encline à apporter d'avantages de conseils au porteur d'un projet qui s'accorde avec ses sensibilités propres, où sa réussite lui importe par exemple en tant que contributrice. Ce sont tout de même les projets déjà bien avancés qui reçoivent le soutien de la plateforme grâce au placement de tel ou tel projet en « une » du site.

Un intermédiaire commissionné non questionné. Les porteurs de projets rencontrés dans le cadre de cette recherche semblent donc se retrouver dans le service proposé par les plateformes. L'un des indices qui permettent de le penser est les opinions émises par les artistes aux sujet des commissions prélevées par la plateforme sur la somme totale collectée. Elle apparaît toujours dans les budgets que détaillent les porteurs de projet sur le site à l'attention des internautes s'intéressant au projet. Cette commission n'est pas questionnée en tant que telle ; pour les porteurs de projets, cela relève de l'évidence : l'intérêt de la plateforme est d'engranger des bénéfices.

le fait qu'il y ait une démarche économique de société à but lucratif, ça me choque pas, c'est comme ça que ça marche, on a vu pire.

Estelle, artiste, a proposé un projet.

La commission est alors mise en regard des manières de faire au sein de l'industrie culturelle. Ce n'est que mise en parallèle que cette commission apparaît comme

acceptable. La démarche des plateformes apparaît ainsi comme plus éthique que celle, par exemple, des maisons de disques.

Seul les membres du groupe de rock rencontré dans le cadre de cette recherche tiennent alors un discours quelque peu désenchanté sur la plateforme et son rôle. Cette perception n'est sans doute pas sans liens avec les représentations de l'industrie culturelle propres à ce sous-genre que nous évoquions auparavant.

« Y a ce petit côté là... y a toujours le petit côté on veut aider à la création culturelle et en même temps c'est devenu un business aussi hein... »

Grégory, archéologue, a proposé un projet.

Mais même dans le cas où cette commission ponctionnée par le site est remise en question, elle est toujours considérée comme raisonnable.

« Je pense que c'est pas innocent... peut-être qu'à la base c'est parti sur une bonne intention, type promouvoir les artistes mais après c'est comme tout, c'est pourri par le fric, quand tu vois les mecs qui réunissent 100 000 euros, s'ils touchent 8% ça fait quand même pas mal, non c'est... pour faire du fric... les gens qui font ça complètement gratuitement ça existe pas. Même si 8% c'est pas abusé on est d'accord... »

Loïc, surveillant, a proposé un projet.

Ainsi si pour Loïc les plateformes ne font pas œuvre de charité et malgré les réticences qu'il en retire, la commission autour de cette forme de financement reste acceptable, même si elle témoigne de la formation de ce qu'il désigne comme un *business*.

De manière générale au sein de l'échantillon élaboré pour ce travail, les seuls porteurs de projet ayant formulé des critiques vives sur le rôle et le comportement des plateformes sont ceux ayant inauguré leurs projets sur la première version de My Major Company. Pour les autres, la plateforme reste majoritairement un partenaire d'interaction et le bénéfice qu'elle retire sur la collecte – et qui constitue son modèle économique – semble naturel à la plupart des personnes rencontrées. Ni l'objectif de la plateforme ni le discours des salariés des plateformes ne sont pas imaginés comme correspondant au désir d'apporter une aide à la création culturelle. Plutôt elle apparaît comme une bonne idée entrepreneuriale. Karine, l'une des contributrices rencontrées dans le cadre de cette recherche nous dira par exemple

« ouais je trouvais ça ...je trouvais l'idée intéressante. J'aurai bien aimé l'avoir en fait cette idée Rires ouais je trouve qu'il fallait avoir l'idée quoi, c'est pas con. Que n'importe qui en fait...que si t'as envie...que si un artiste te plaît tu puisses te dire « ok je vais l'aider », je trouvais ça chouette. »

Karine, commerciale, a contribué à un projet.

La plateforme – et ses salariées – deviennent alors un partenaire dans le cadre d’une nouvelle forme de rationalisation de la carrière. Ce statut semble permettre de ne pas faire apparaître la commission de la plateforme comme la marque d’un dévoiement d’un projet culturel qu’il faudrait comprendre comme « pur » ou authentique, là où un passage par l’industrie semble parfois ne pas être considéré d’une manière différente. Chacun semble donc y trouver son intérêt propre. La standardisation de la présentation des projets n’est alors pas remise en cause, elle semble – pour les porteurs de projets – ne pas devoir être comprise comme un renoncement. Ces partenaires d’interactions sont au contraire perçus positivement dans un premier temps au moins. Leurs interventions au cours de la collecte correspondent au service qu’ils proposent, c’est-à-dire celui d’accompagner le projet jusqu’à la réussite de la collecte. Cette marchandisation semble alors ne pas toucher l’œuvre, comme si l’unique monétisation se faisait sur le projet qui porte la création, préservant ainsi cette dernière.

4.2.1.3 S’investir dans le projet : injonction à l’autonomie et financement participatif.

Cependant, la demande de fonds présente certaines difficultés pour le porteur de projet. Ce sont dans ces premiers désagréments que l’on sent poindre les paradoxes inhérents à la mise en avant des attendues normatives que les plateformes devraient permettre de matérialiser. Comme le soulignait Ricordeau, la réussite d’un projet dépend pour beaucoup de sa présentation, il demande alors un investissement considérable de la part des porteurs de projet. Aucune plateforme ne le passe sous silence et toutes le font apparaître dans les conseils qu’elles affichent sur les pages de la plateforme destinées aux porteurs : il s’agit de s’impliquer totalement dans la bonne tenue du projet. Comme il est rappelé sur la plateforme Ulule « *Impliquez-vous : il n’y a pas de formule magique*³² », la responsabilité du projet incombe dès lors entièrement à son porteur.

Le corollaire à cette liberté croissante devient alors le poids du projet. Si sa mise en œuvre peut être facilitée par la standardisation des plateformes, il faudra toujours au porteur inventer des manières de « solliciter l’envie » de ses potentiels contributeurs comme le rappellent les conseils d’une des plateformes.

Gérer un projet c’est investir de son temps. Ainsi, parallèlement à cette satisfaction à l’égard du dispositif, la gestion de ce genre de projets est souvent décrite comme épineuse. Mener à bien ces projets implique une responsabilisation

32. Source : ULULE, *6 principes de base pour porteur de projet heureux*, URL : <https://fr.ulule.com/projects/create/> (visité le 30/06/2015).

de l'artiste et constitue un investissement pour le porteur de projet. La bonne tenue d'un projet nécessite une attention de tous les instants comme le souligne Valérie :

« mais c'est vrai que ça a plutôt bien démarré parce que dans les deux premières semaines c'est là que j'ai eu presque 500 euros qui sont arrivés, les potes, les connaissances les machins, et c'est vrai que dès que j'ai arrêté de faire la pub machin ça c'est tout arrêté en même temps. »

Valérie, employée dans la restauration, a proposé un projet (échoué).

L'énergie que Valérie investit dans son projet est corollaire pour elle aux résultats auxquels elle peut s'attendre. Par des sollicitations nombreuses et pendant toute la durée du projet, l'artiste doit attester de sa motivation à voir le projet mener à bien, il doit « faire envie³³ » aux internautes pour reprendre les termes des conseils prodigués par l'une des plateformes.

Lors d'un échange au cours de l'entretien Mathieu et Aline relatent cette charge supplémentaire de travail.

« Mathieu : ça prend du temps, mais au bout d'un moment tu prend le rythme, tu sais que tous les jours, tu vas faire un tour... »

Aline : ça nous a pris du temps quand même, faut pas le minimiser.

Mathieu : Oui faut faire une belle page, faire une petite vidéo.

Aline : La vidéo de présentation c'était quelque chose. »

Mathieu, Aline musiciens, ont proposé un projet.

La collecte devient une activité à part entière pendant le temps de sa durée. Comme le montre cet échange, une présence quotidienne sur le site n'est pas suffisante. Aline rappelle immédiatement à Michel qu'il ne s'agissait pas d'un travail de veille mais d'une réelle production de contenu. S'il est ici question de la vidéo de présentation, les membres de ce groupe reviendront dans la suite de l'entretien sur le contenu qu'il est nécessaire de produire, une fois la collecte terminée, pour les contributeurs. En effet, et en plus des contreparties qu'il faut réaliser, vient le plus souvent s'ajouter la production de nouvelles sur l'avancée de l'album, avec par exemple des vidéos réalisées dans les coulisses de l'enregistrement. Anna a par exemple filmé un journal de bord au moment du tournage du long métrage qui avait été financé par les contributeurs. Ces vidéos étaient rendues visibles pour les contributeurs quelques jours avant leurs chargements sur YouTube. De manière plus systématique, tous les porteurs de projets tiennent leurs contributeurs au courant de l'avancée du projet, soit directement sur le site soit par le biais d'envoi de mails collectifs.

Certains porteurs de projets vont jusqu'à investir financièrement dans leur projet. C'est le cas de Grégoire :

33. Source : Site web Ulule, section destinée aux porteurs de projets.

« Grégoire : *J'ai vendu mes meubles rires, une grande partie de mes meubles, et j'ai transféré les sommes sur le site pour continuer à créer de la dynamique. J'ai transféré 70 euros.*

Enquêteur : Mais t'as vendu des meubles exprès ?

G : rires, ouais ouais. C'est la honte rires.

E : Non mais c'est étonnant.

G : Ouais, en fait je voulais qu'y ait une somme un peu plus importante que 30%, je me suis dit aller, et j'ai transféré... »

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet.

Dans l'exemple – unique au sein de l'échantillon – que partage ici Grégoire il ne s'agit pas uniquement pour le porteur de mettre à profit son temps pour faire fructifier une campagne. Grégoire s'est ainsi séparé de certaines de ses affaires personnelles afin de conserver une dynamique c'est-à-dire une jauge qui progresse de manière régulière tout au long du projet, dans celui-ci. Ce passage qu'il semble gêné d'évoquer ici semble pourtant éclairant sur la nécessité de *s'investir personnellement* dans un projet de la sorte.

Multiplier les compétences. Mener à bien un projet de financement participatif ne signifie pas uniquement pour l'individu qui se lance passer du temps ou même sacrifier ses meubles au profit de la collecte qu'il a entreprise. Il s'agit également de savoir se montrer *flexible* et *inventif*. Pour Grégoire par exemple, se lancer dans une collecte a demandé un apprentissage conséquent. Il résume en une phrase le sentiment partagé par bon nombre des autres porteurs de projets rencontrés ici.

« *C'est du 24 heures sur 24. C'est un second métier, un métier de communication avec les journalistes que j'ai rencontrés, c'est du mailing. J'ai plusieurs métiers : j'ai communiquant, j'ai photographe, j'ai prof d'art pla', je sais pas presque commercial parce que j'envoie...je prépare des dossiers genre avec dossier de presse avec les plans de financement, des attestations pour envoyer à d'autres entreprises et d'autres sponsors. »*

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a proposé un projet .

Cette désintermédiation, alors qu'elle répond à la volonté de la quasi-totalité de notre échantillon de tenir les rênes de leur projet, est ainsi paradoxalement vécue comme une contrainte par un nombre important de créateurs. Il est nécessaire ici d'ajouter que ce sentiment semble être amplifié dans les cas où le porteur de projet est réellement seul maître de sa barque. Comme l'explique Nathan

« *Ulule ne fait rien, c'est-à-dire c'est vous qui faites tout, ils vous donnent juste une interface pour publier votre projet, pour éditer votre projet mais sinon c'est vous qui allez chercher le public... y a aucun...y a aucun accompagnement. »*

Nathan, éditeur, a proposé trois projets

Dans les cas où une équipe composée de plusieurs individus lance un projet – comme c’est le cas de l’édition d’un magazine par exemple – les talents et compétences des uns et des autres semblent venir pallier cette difficulté et assurer une plus grande sérénité tout au long du projet aux personnes y étant impliquées. Morgane décrivait ainsi la complémentarité nécessaire des individus au sein de l’équipe rédactionnelle du magazine financé grâce au financement participatif, elle est la seule porteuse de projet à ne pas revenir sur l’importance de la charge de travail rencontré au cours de la durée du projet.

« **Passer le chapeau** », le financement participatif et le risque du **misérabilisme**. Le cœur d’une collecte de financement participatif, malgré les éléments symboliques qu’elle comporte et sur lesquels nous reviendrons dans la suite de ce travail, nécessite avant tout de réunir une somme d’argent définie auprès des internautes, proches ou inconnus. Si le dispositif permet de faciliter cette transaction, il n’empêche cependant pas les porteurs de projet de rapprocher cette collecte d’une forme de mendicité. Assumer la responsabilité d’un projet de *crowdfunding* c’est aussi pour les artistes, passer un *chapeau* virtuel au sein de leurs réseaux sociaux. Pour Maiwenn, cette crainte apparaît une fois que le projet est déjà lancé, elle ne l’avait pas anticipé.

« *Ce qui est difficile aussi c’est de convaincre, j’y ai pas pensé avant mais une fois que j’ai mis Ulule en ligne, une fois que le lien a été mis en ligne, j’ai passé une heure devant mon ordi à regarder le lien rires, « 0 euro atteint, il vous reste 50 jours pour atteindre 3000 euros » et j’ai vraiment passé une heure devant, j’avais le cœur qui battait à 10 000 à l’heure et je me suis dit « mais comment je vais faire ? mais jamais je vais oser demander de l’argent en fait », je trouve ça hyper...je sais pas c’est un peu...c’est presque un peu culotté d’aller demander des sous « vas-y t’as pas de l’argent ? » c’est pour moi, c’est pour mon film, c’est vraiment personnel, c’est pour mon avenir, moi je vois ça comme un cadeau... »*

Maiwenn, étudiante, stagiaire dans une boîte de production, a proposé un projet.

Ici, l’individu est maître de son projet mais surtout responsable de sa réussite. Il faut alors qu’il arrive à se convaincre lui-même, avant même de convaincre les internautes, du bien-fondé de sa démarche. Cette question de la légitimité à solliciter les internautes est encore accentuée pour Anna qui proposait au préalable des vidéos gratuitement sur YouTube. Seule une conversation avec l’un de ses amis évoluant également dans le milieu de l’audiovisuel a su la convaincre de sauter le pas :

« *et y a un réalisateur qui était...(...) Qui a arrêté mais qui était sur les nouvelles technologies et tout, et qui m’a dit « non mais il faut que tu fasses et il faut que tu*

demandes l'aide des gens, ils vont donner » et qui m'a convaincu, moi j'avais peur, tu vois le côté « à votre bon cœur », ça ça me faisait vraiment peur de demander... tu vois... de faire l'espèce de quête, de passer le chapeau, ça j'avais beaucoup de scrupules. »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Il ne s'agissait pas pour elle de créer une dynamique de recherche de financement comme cela pu être le cas pour les autres porteurs de projets ; mais il lui fallait réussir à justifier – surtout à ses propres yeux – quelle était sa légitimité de passer d'un divertissement offert gratuitement aux internautes sur le web à son envie de les faire s'investir financièrement cette fois dans la production d'une œuvre plus conséquente et coûteuse. L'exemple d'Anna met en exergue la difficulté de justifier de son projet auprès de ses futurs contributeurs.

Impliquer ses proches Au cours d'une conférence organisée par le Centre de la Culture Numérique de Strasbourg, le responsable d'une plateforme de financement participatif fonctionnant sur le modèle de l'equity dira

« vous allez activer vos amis, vos amis vont en parler aux leurs »

34

Cette difficulté à solliciter les internautes semble d'autant plus forte dès lors qu'un projet de financement participatif s'initie systématiquement par les contributions des proches du porteur de projet. Comme nous le soulignons précédemment certaines plateformes mettent en place des systèmes de pré-sélection qui ne permettent au projet d'être visible par tous qu'une fois les cinq premières contributions effectuées. Le plus souvent, ce sont les proches des porteurs de projet qui seront à l'origine de ces contributions de lancement. Cependant, l'idée même du web collaboratif porte bien sur l'entraide entre de stricts inconnus. Pour revenir encore une fois vers l'exemple du clip réalisé par My Major Company dans le cadre de la promotion de la chanteuse Irma, il illustre à quel point est mis en avant cette notion d'entraide au nom d'un goût commun pour une production artistique en particulier. En s'appuyant sur ce genre de message, les producteurs de ce clip tendent bien à montrer que le numérique – et *a fortiori* la plateforme – peuvent être à l'origine d'une solidarité dépassant les limites de la simple coprésence ou connaissance. Or, comme le rappelait Axel lors d'un entretien, les contributions peuvent être appréhendées selon une triple catégorisation :

34. Observation réalisée lors de la table ronde « Le crowdfunding, un accélérateur pour la culture et l'innovation », organisé par le Centre de Culture Numérique, UDS), 10 décembre 2014.

Le premier cercle qui regroupe tous les contributeurs proches du porteur de projet.

Ce sont sa famille et ses amis, ceux qui en général participent les premiers au financement du projet. De ce cercle émane systématiquement d'ailleurs les premières contributions, seules qui permettent, sur certaines plateformes, au projet d'être visible pour l'ensemble des internautes (« sortie du bac à sable »)

Le second cercle qui regroupe les connaissances de ce premier cercle, les personnes avec lesquelles un lien un peu plus distendu est malgré tout entretenu sur les réseaux sociaux. D'après les salariés des plateformes avec lequel ce sujet a été évoqué, ce deuxième cercle se constitue grâce au bouche-à-oreille et donc autour du premier.

Le troisième cercle qui regroupe toutes les personnes inconnues du porteur de projet qui y ont pris part. C'est ce troisième cercle qu'il s'agit d'atteindre afin de bénéficier d'une résonance et d'une popularité plus importante. Pour Axel la mise en avant par les plateformes de certains projets peut favoriser la constitution de cette dernière catégorie de contributeurs.

Cette classification s'impose comme une référence dans le milieu du financement participatif. Une partie des porteurs projets évoquent naturellement l'accession à ce troisième cercle comme l'objectif d'une collecte. Axel expliquait avoir rencontré des porteurs de projets déçus de ne pas avoir réussi à atteindre ce troisième cercle. Il reste en quelque sorte le cas idéal-typique d'un passage par le web collaboratif, et atteste, comme le soulignait Axel, de la popularité du projet. Seulement, comme le rappelle Tamara

« Voila, y a des projets qui ont pas vocation à être financés par des inconnus, de la même manière y a des projets qui ont beaucoup plus vocation à pouvoir s'étendre...un projet d'un mec qui sort d'une école de cinéma, qui fait son premier court-métrage, a priori c'est plutôt la famille les amis, les amis d'amis qui vont participer. »

Tamara, salariée d'une plateforme, responsable partenariat.

La constitution d'un public, qui apparaît comme l'un des avantages premiers qu'on peut qualifier de symboliques du financement participatif, est alors loin de constituer une règle imprescriptible de ce mode de fonctionnement. Et si pour Grégoire, l'un des porteurs de projets rencontrés, les plateformes sont « claires » sur la nécessité d'impliquer ses proches, ce n'est jamais cette dynamique qui est recherchée par les porteurs de projets.

Ainsi même si Maïwenn ne pouvait imaginer – en tant que contributrice – participer à des projets montés par d'illustres inconnus, elle éprouve tout de même une forme de désillusion une fois confrontée à cette réalité du *crowdfunding*.

« je m'étais dit que bon peut-être des gens pourraient tomber dessus et vont se dire
« tiens je vais mettre de l'argent » mais ça m'aurait franchement étonnée. »
Maiwenn, étudiante, stagiaire dans une boîte de production, a proposé un projet.

Le déroulement de son projet fût à cet égard tout à fait particulier puisque le montant qu'elle demandait a été récolté en grand majorité grâce à la contribution d'un couple de personnes faisant partie de ses connaissances. Ainsi, à quelques jours de la fin de la collecte, elle eut la surprise de voir sa jauge grimper en flèche grâce à cette contribution particulièrement conséquente qui lui permis d'assurer l'aboutissement de son projet. Pour elle, cette réussite est tout de même pensée comme une forme d'échec du modèle promulgué au travers du financement participatif.

« Ulule c'est un système participatif, si t'as besoin de 1000 et qu'on te met 1000, on ne peut pas considérer ça comme...ouais voilà moi je me voyais plus aller piocher à droite à gauche, sinon j'aurais pu aller voir les boîtes de prod', pourquoi d'un coup à 10 jours du truc quand tu t'annonces déjà vaincue on te met 1300 euros, ben non j'arrive pas à considérer qu'Ulule a été fructueux parce qu'ils m'ont mis la moitié de ce que je voulais, pour moi c'est de la triche. Enfin je me sens pas légitime. »
Maiwen, étudiante, stagiaire dans une boîte de production, a proposé un projet.

Pour Maiwenn, cette expérience peut être rapprochée d'une forme de mécénat plus classique, c'est de cette manière qu'elle a considéré cette participation à son projet. Elle insistera par exemple à plusieurs reprises au cours de l'entretien sur l'aisance financière du couple et sur leurs habitudes de soutien à la jeune création en d'autres occasions. Ces mécènes en particulier tirent en quelque sorte leur épingle du jeu et ne se confondent plus avec la masse des contributeurs anonymes ou non au projet. Comme l'explique la réalisatrice :

« J'ai vraiment essayé de créer un truc avec eux en leur disant...en envoyant des petits textos pour montrer que ça avançait et grâce à eux. »
Maiwenn, étudiante, stagiaire dans une boîte de production, a proposé un projet .

Cette anecdote tirée d'une campagne en particulier permet cependant de mettre en exergue un phénomène apparaissant de manière plus récurrente au sein des projets. Si la difficulté s'accroît lorsqu'il s'agit de se tourner vers des proches, leurs contributions restent cependant un passage obligé de toute collecte de *crowdfunding*. Certains n'y auront recours que pour amorcer le projet, les premières contributions réalisées par des proches lancent alors une dynamique à laquelle d'autres internautes inconnus prendront part par la suite. Pour d'autres, les inconnus resteront tout au long de la campagne largement minoritaires. Mais pour tous, le dispositif proposé par les plateformes permet de désamorcer une forme de solidarité familiale qui ne correspondrait pas à l'objectif recherché ici. Comme l'explique Grégory

« C'était bizarre...même rien que mes parents ils ont filé un peu d'argent ou même des gens de ma famille...je serais jamais arrivé en disant « ouais je fais un album, ça vous dit de financer ? », je pense pas que ça l'aurait fait, déjà là...présenter le projet à mes frères et sœurs, je voulais pas non plus...justement t'as ce côté où tu vas un peu quémander...alors que le projet Ulule y a un petit côté...C'est con mais on est derrière un écran aussi, y a un côté un peu plus...je vais pas dire anonyme parce que les gens savent qui on est mais je sais pas...y a une sorte de barrière et du coup y a un peu moins de gêne... »

Grégory, archéologue, a proposé un projet.

Cette difficulté inhérente au fait de solliciter ses proches dans le cadre d'un projet professionnel et personnel se trouve minimisée par le format du site. Ainsi, les contributions des proches ne sont pas appréhendées comme un *don familial* par les porteurs de projets. Elles se noient dans la masse des autres participations et s'inscrivent ainsi au sein des autres contributions. Le dispositif efface en apparence la place centrale d'une forme de solidarité de proximité dont les porteurs de projets ne savent réellement que faire une fois qu'ils s'y sont confrontés au moment du déroulement de la collecte. La collaboration mise en avant semble alors parfois uniquement être une solidarité entre proches, famille ou amis du porteur de projet.

Certains porteurs de projet ont voulu tester la limite de ce dispositif et expliquent avoir interdit à leur famille de contribuer au projet :

« Et en fait moi de mon côté j'ai pas fait de, j'ai même pas fait de pub justement sur ma page Facebook ou, j'en ai pas parlé à mes copains tout ça, parce que j'avais pas envie qu'ils mettent de l'argent pour moi, je voulais que ça soit des gens qui le fassent pour le projet, pas pour moi, parce que j'ai l'impression...j'étais mal à l'aise, j'avais l'impression d'être un mendiant tu vois ? »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets, en a proposé un.

Notons que Bastien a été rencontré en qualité de contributeur à des projets de financement participatif. Le fait qu'il ait entrepris une collecte – qui échoua la veille de l'entretien – n'est apparu qu'au moment de la discussion avec ce dernier. Ainsi, pour contrer le malaise provoqué par la nécessité de faire participer ses proches à ce projet la seule solution pour lui était de les empêcher de s'y impliquer. Cette décision – unique au sein de l'échantillon rencontré – laisse entrevoir la difficulté que constitue souvent pour les porteurs le choix de passer par le financement participatif et d'imbriquer ainsi projet professionnel et sollicitation de ses proches. Aurélien reviendra sur cette question en mettant en avant l'aspect expérimental de ce projet qu'il proposait conjointement avec l'un de ses collègues de promotion. En proposant la réalisation d'un web documentaire aux internautes il éprouvait également un nouveau mode de financement pour sa profession et décrit ce projet comme une

expérience pour la suite de la carrière qu'il souhaite entreprendre dans le journalisme, média au cœur de la tempête numérique d'accès au contenu.

Le *crowdfunding* comme injonction à l'autonomie ? Le financement participatif suppose donc un engagement complet de la part du porteur de projet. Plus qu'un engagement, il lui faut faire preuve d'originalité tout en respectant les lignes directrices mises en place par les plateformes. Outre la présentation de la page qui – nous l'avons vu – est identique pour chaque projet, sur la plupart des plateformes une durée de projet est conseillée par les responsables de projets aux porteurs. Pour Estelle, il s'agissait alors de respecter les conseils des plateformes qui, du fait de leur pouvoir de faire apparaître ou non le projet sur le site, s'apparentent plutôt à un mode d'emploi que le porteur de projet se doit de suivre s'il veut voir son projet validé.

« Donc ils te demandent d'aller voir les autres, en plus ils te disent « prenez bien en compte ce que vous voyez sur ces profils », sauf qu'entre temps, un de leur profil « type », la nana elle avait remis pleins de couleurs, ce qu'ils m'avaient dit de ne pas faire dans le mail précédent, donc je comprenais plus rien, donc je refais un truc hyper sobre, j'enlève tout, et puis là ils me font « votre prochain nous intéresse cependant... », tu vois je l'ai refait un paquet de fois, et c'est frustrant au bout d'un moment, y a des gens qui lâchent, et c'est comme ça qu'ils y arrivent je pense. Alors qu'une fois que tu as été validé, tu édites ton projet tu fais ce que tu veux ! Mais ils te le disent pas au début »

Estelle, artiste, a proposé un projet.

Si le financement participatif se constitue pour les individus comme une alternative appréciable lorsqu'il s'agit de faire produire leurs œuvres les différentes obligations qui en résultent ne sauraient pourtant être minimisées.

Y consacrer tout son temps, impliquer ses proches, composer avec la gêne ressentie du fait de solliciter autrui pour un projet culturel bien souvent qualifié d'intime ou tout du moins de personnel sont autant de difficultés particulières que rencontrent les porteurs de projets. Elles peuvent être comprises comme autant de signes de l'inscription du financement participatif dans un paradoxe soulevé déjà par Axel Honneth. Le *crowdfunding* participe en ce sens d'un mouvement d'idéologisation de l'autonomie. Cette liberté dont semblent être avides les porteurs de projets que nous avons rencontrés n'est alors jamais tout à fait réalisée et tendre vers elle semble au contraire ne pas pouvoir échapper à sa viciation. Là où le financement participatif offre un apparent éloignement des manières de faire de l'industrie culturelle, il impose également une norme et une esthétique avec laquelle les porteurs de projets sont obligés de composer.

Le financement participatif semble bien participer d'une transformation d'idéaux normatifs vers des formes d'injonction que rappelle Olivier Voirol. Et si pour l'auteur « c'est un alors un nouvel idéal de personnalité qui s'exprime, livrée à la quête de soi-même, à l'expérimentation permanente et à la mise en valeur de soi sur un mode esthétisant. Ces avancées normatives quant aux possibilités effectives de réalisation de soi sont toutefois peu à peu détournées au profit d'une instrumentalisation systématique de ces idéaux.³⁵ », il semble que cette analyse puisse s'appliquer tout autant à l'usage du financement participatif³⁶. Ces plateformes ne doivent-elles déjà être comprises comme un nouvel intermédiaire au sein du processus de création ? Qui s'appuyant sur des idéaux de liberté et de « faire soi-même » invente une nouvelle industrialisation de la culture plus en phase avec un air du temps enclin à voir dans les inventions du numérique autant de lieux et de modalités d'émancipation. Ces éléments mis en avant par les porteurs de projet au sujet de leur expérience viennent appuyer la compréhension du dispositif qui, comme nous l'évoquions au chapitre précédent, ne saurait avoir comme objet une remise en cause de l'industrie culturelle telle qu'elle est. Ce n'est pas l'allant de soi qui est alors questionné, c'est plutôt l'efficacité d'un système face à des tensions inhérentes à cette réalité paradoxale que décrivait Axel Honneth.

Comme le souligne Voirol en préfaçant l'ouvrage d'Axel Honneth : « On peut ainsi concevoir que la reconnaissance opère comme une idéologie lorsque les conditions réelles et institutionnelles ne comblent pas les promesses faites par les énoncés valorisants à l'adresse des destinataires³⁷. ». La question reste alors en suspend : cette nouvelle modalité de financement de la culture doit-elle être perçue comme le moyen – certes coûteux pour les porteurs de projets – de créer en dehors de l'industrie culturelle ? Cette autonomie, cette responsabilisation du porteur de projet sont-elles le corollaire d'une indépendance pouvant malgré tout laisser de la place à une forme de processus d'autonomisation au travers de l'acte de création via le dépassement de l'industrie culturelle ? En d'autres termes, cette institutionnalisation de la participation – avec les défauts qu'elle comporte et que nous avons vus ici – permet-elle un dépassement de l'industrie culturelle ?

35. Préface d'Olivier Voirol in HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 31.

36. Sur la question de ces paradoxes dans des usages moins spécifiques du numérique voir par exemple Fabien GRANJON, « Inégalités numériques et reconnaissance sociale », in : *Les Cahiers du numérique* Vol. 5 (2009), p. 19–44.

37. Voirol, Olivier, *Préface*, in HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 31.

4.2.2 La place de l'industrie culturelle : une oligopole indépassable ?

4.2.2.1 Plateformes et industrie culturelle : penser la collaboration comme justification.

Interroger la place de l'industrie culturelle au sein du financement participatif ne revient pas à fixer son attention sur ce qui pourrait être décrit comme une contamination par l'industrie d'une sphère située loin d'elle et qui serait progressivement reprise par elle. En s'appuyant sur l'analyse proposée par Boltanski et Chiapello, il s'agira de comprendre les interactions entre industrie culturelle et plateforme de financement participatif. On verra qu'elles permettent à chacune de justifier de sa propre existence et par là, qu'elles peuvent être comprises comme intégrées à l'allant-de-soi défini par Adorno et Horkheimer.

Des partenariats qui donnent du sens. À l'instar des fondateurs de My Major Company qui proposaient une modernisation de l'industrie culturelle grâce à la participation, les partenariats élaborés entre des acteurs institutionnels de la culture et le financement participatif peuvent être appréhendés comme une volonté de s'inscrire dans l'air du temps. Certains importants musées français nous l'avons dit ont entamé des collectes sur ces plateformes de financement. Comme le rappelle la responsable des partenariats au sein d'une plateforme :

« par ailleurs je pense qu'il y a véritablement cette recherche financière mais qu'il y a aussi une recherche de diversification des publics et de fidélisation des publics qui passe par là et c'est...pour eux c'est important et parfois peut-être qu'on va mettre en contrepartie une place moins chère que ce qu'elle aura coûté au théâtre mais au moins on a des salles comblées, donc y a plein de choses qui rentrent en jeu et qui relèvent pas simplement de l'aspect financier. »

Tamara, responsable partenariats, salariée plateforme.

Travailler auprès des plateformes devient également le moyen de redonner du sens à la démarche d'une industrie particulière. Comme elle le souligne, l'aspect financier s'il importe n'est pas exclusif. Les motifs financiers ne constituent qu'une partie des raisons pour lesquelles ces acteurs entament des collectes. Elles ont également pour but de permettre au public qu'ils convoitent de réinjecter du sens dans une démarche d'accès à la culture, de s'y sentir inclus, en d'autres termes de *prendre part* à un projet porté par une institution culturelle.

Les plateformes dans l'agencement structurel de l'industrie culturelle. Comme la production indépendante, on peut interroger le financement participatif

comme un vivier pour l'industrie culturelle. Si ces campagnes découlent majoritairement sur des productions indépendantes comme nous le soulignons à la suite des travaux élaborés par Jordana Viotto, un des projets suivi ici a débouché sur la signature d'un contrat avec une maison de disque. La production de l'album dont les fonds nécessaires avaient été récoltés par le biais d'une collecte³⁸ a ainsi été prise en charge par un label. Le groupe a été repéré sur la plateforme puis sollicité en vue d'une signature au sein de cette maison de disque. Au-delà même des partenariats proposés par les plateformes, l'industrie culturelle n'est pas absente de ce type de plateforme. En cela, le financement participatif s'apparente davantage encore à la production de culture indépendante. En effet, pour David Pucheu cette production particulière doit être perçue comme une « indépendance structurelle » qui suppose qu'« une partie significative des activités dépend de collaborations ou de partenariats avec les majors³⁹ ». Sans comprendre le financement participatif de manière aussi catégorique dans la mesure où l'activité la plus importante en volume pour les plateformes reste la mise en ligne et le suivi des projets, les liens qu'elles tissent au cours de ces partenariats interrogent cependant la place qu'elles se construisent au sein de l'organisation de l'industrie culturelle. Le *crowdfunding* peut alors être compris sur ce point de la même manière dont Barbara LeBrun comprend la production indépendante de culture, c'est-à-dire comme un « vivier de talents potentiels⁴⁰ » au sein duquel les *majors* sont « prêtes à saisir le savoir-faire d'un nouvel artiste dès qu'il démontre ses qualités et atteint un certain niveau de ventes⁴¹ ». C'est par exemple le cas d'Anna qui sera approché suite à ses vidéos capsules par une chaîne de télévision publique pour l'élaboration d'un programme court. Dans l'exemple mis en exergue ci-dessus – et plus largement au sein du financement participatif – les ventes ne deviennent pas l'étalon à l'aune duquel un artiste gagnerait en attrait pour l'industrie mais la réussite d'une collecte permettrait tout de même d'estimer le degré d'implication d'un futur public. Comme c'est le cas pour les musées évoqués précédemment, l'aspect financier n'est ici pas le seul à être pertinent, le financement participatif permettant également de diversifier l'offre proposée par l'industrie culturelle.

L'exemple vécu par Anna contribue à asseoir cette perception. Si le groupe dont nous évoquons l'exemple accepta la signature avec cette maison de disques, la réussite de la collecte d'Anna lui a valu de sentir *a posteriori* l'attrait de l'industrie pour son projet.

38. L'analyse que l'on peut faire de cette information est ici limitée du fait du secret pesant sur l'accord venant d'être signé au moment de l'entretien

39. Les labels « indé » et les nouveaux chemins de l'intermédiation *in* MATTHEWS et PERTICOZ, *L'industrie musicale à l'aube du XXI^e siècle*, op. cit., p. 130.

40. Barbara LEBRUN, « Majors et labels indépendants, France Grande-Bretagne 1960-2000 », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 92 (2006), p. 33-45, p. 36.

41. Ibid., p. 36.

« bon maintenant que j'ai fait sur Ulule c'est vrai qu'y a des producteurs que j'ai rencontrés y a six mois qui me disent « oh mais c'est bête, je t'aurais produit, c'est vachement bien et tout », bon là c'est vrai que...comme y a toute l'énergie de la fabrication, qu'on a des dates, qu'on va le faire et tout, ça fait envie aux gens, mais ça c'est...c'est un peu...c'est quoi le mot ? C'est un peu de l'hypocrisie quoi. »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Les sites de *crowdfunding* sont alors parfois des plateformes entre l'industrie culturelle et les artistes qui s'essaient à la collecte. Dans ce rôle, elles ne sont alors plus de simples intermédiaires techniques mais prennent bien part – tout comme les labels indépendants par exemple – aux circuits de l'industrie culturelle.

Cette évolution du *crowdfunding* semble tendre vers une ré-intermédiation du phénomène.

« Donc il y a vraiment cette démarche en tout cas de mise en relation entre les différents acteurs. Après c'est pas nous qui allons pousser pour que les gens se...je veux dire on est pas une agence matrimoniale quoi, en revanche l'idée c'est vraiment qu'il y ait un réseau qui se développe entre eux et qu'y ait...voilà...une mutualisation pour certaines choses mais pour ceux qui l'auront décidé. »

Tamara, responsable partenariats, salariée d'une plateforme.

Malgré ce qu'affirme ici l'une des employées d'une plateforme, ce ne sont pas les artistes qui semblent pouvoir décider de leurs partenariats avec l'industrie culturelle. Dans les exemples évoqués ci-dessus, ce sont toujours des acteurs issus de l'industrie culturelle qui sont allés vers des artistes ayant mené à bien une campagne de financement participatif. De même, l'une des porteuse de projet que nous avons rencontré évoquait les *official users* comme des formes de mécènes symboliques qui viennent vers le projet afin de lui apporter visibilité et reconnaissance mais qui ne serait pas le résultat de la volonté du porteur de projet. Si la possibilité pour les porteurs de projet de refuser cette affiliation existe bien entendu, ces super utilisateurs s'apparentent tout de même au mécanisme souligné dans le cas de l'industrie culturelle et de la production indépendante : l'une piochant au sein des propositions émises en dehors d'elle.

« y a tout un système comme ça de mécénat, y a plusieurs marques qui viennent, ou pas, poser leurs trucs sur un projet, qui choisissent en disant « je suis mentor de ce projet parce que je l'aime bien ». »

Morgane, graphiste, a proposé un projet.

Au sein de l'oligopole que constitue l'industrie culturelle, le financement participatif semble avoir trouvé sa place.

Cette forme de collaboration entre financement participatif et industrie culturelle, ces échanges permettent de penser son inscription dans cette dialectique du capitalisme que Boltanski et Chiapello éclairaient dans leur ouvrage⁴². Il est saisissant de souligner qu'elle ne semble pas émaner d'une volonté assumée en tant que telle par les différents acteurs des plateformes. Cette analogie entre les objectifs des plateformes et ceux de l'industrie culturelle permet de revenir vers la forme de vie telle que conçue par Adorno et dans le cadre de laquelle ne peuvent être tenus pour responsable de cet allant-de-soi ni les artistes, ni les différents protagonistes de l'industrie culturelle. Les motifs ne constituent pas la situation. Ces plateformes s'intègrent progressivement à l'environnement de l'industrie culturelle. Si on peut les considérer dans sa marge, on ne peut toutefois les saisir comme une alternative intrinsèque à l'industrie culturelle, pas plus qu'il ne serait possible de le faire pour la production indépendante. Corroborant l'analyse du capitalisme de Boltanski et Chiapello, l'examen des liens entre plateforme et industrie culturelle permet de penser l'innovation sur le terrain de l'industrie culturelle comme insuffisante pour la remettre fondamentalement en question. Ces changements ne sauraient être appréhendés comme une transformation de l'allant-de-soi. Le récit des expériences réalisées par les porteurs de projets étaye encore davantage cette hypothèse.

4.2.2.2 De la nécessité des recours à l'industrie culturelle.

Les éléments qui permettent de penser le financement participatif comme un moyen pour les artistes d'accéder à des formes de désintermédiation qui répondraient à leur exigence de liberté vis-à-vis de l'industrie culturelle ne peuvent être compris comme tout à fait efficaces. En effet, les expériences des artistes – si elles attestent de ces possibilités – font également état de limitation à celles-ci. Le recours au financement participatif s'inscrit dans ces paradoxes qu'Axel Honneth et Martin Hartmann décrivaient comme l'essence de notre modernité. Le rôle que l'industrie culturelle continue de jouer dans la tenue des projets témoigne, nous le verrons ici, de cette dynamique contradictoire.

Diffuser une œuvre sans l'industrie culturelle. Premièrement, si le crowdfunding permet parfois la mise en place entière d'un projet, il n'est pas toujours en mesure de remplacer les différents intermédiaires plus traditionnels. La diffusion devient particulièrement épineuse, dès lors que la collecte n'a pas été imaginée comme le moyen d'une première diffusion de l'œuvre ou que celle-ci n'a pas constitué une source de commandes assez importante.

Le financement participatif n'est alors parfois qu'une étape qui ne suffit pas à

42. voir chapitre précédent p.158

donner entièrement vie au projet. Pour Anna, à qui une collecte réussie avait permis de faire financer son premier long métrage,

« mon but c'est pas que le film finisse sur une étagère, j'ai envie qu'il aille en salle, qu'il ait une petite vie sympa à lui »
Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Le projet avait déjà été initié avec la collaboration de trois productrices qui, comme l'expliquait Anna *« croyaient dans le film »*. Cependant l'appui d'une boîte de production ne suffit pas à permettre au film de sortir dans les salles. Pour ce faire, la vidéaste revenait sur l'impérieuse nécessité de convaincre un distributeur de prendre en charge le film. Parallèlement à cette première idée, Anna envisageait également l'envoi de dossier de candidature pour faire sélectionner son film à la programmation de divers festivals. Les solutions qu'envisageait la vidéaste supposent toutes deux la ré-intégration du film dans les circuits traditionnels qu'elle avait voulu scrupuleusement éviter en amont de la réalisation de ce film. Près d'un an après l'entretien mené avec Anna, un second projet porté cette fois-ci par la maison de production qui s'occupe de ce long métrage apparaît sur le site de la plateforme. D'un montant plus modeste que celui demandé pour le film, cette collecte a pour objet de couvrir les coûts inhérents à la mise en route du film.

L'explication fournie sur la page projet résume cette situation de la manière suivante :

« On y est presque ! Le film est bientôt prêt à être dévoilé. Mais pour ça nous avons besoin d'un petit coup de pouce : Pour que le film puisse exister en salles, nous devons encore faire face à de nombreux coûts pour sa promotion (projection, affiche, bande-annonce...), les inscriptions aux festivals internationaux de cinéma ou encore la traduction en anglais du film. Ces étapes sont cruciales pour que Solange prenne vie sur grand écran et qu'on puisse diffuser le film normalement. Alors si vous voulez voir [le film] à côté de chez vous, faites-vous entendre pour qu'on puisse convaincre les distributeurs et les salles de cinéma de le diffuser ! Que tout ceux qui veulent le voir s'unissent pour l'emmener au cinéma ! »

Extrait du texte de présentation du projet⁴³

Près d'un an après cette seconde campagne, le film a bénéficié d'une modeste sortie nationale dans les villes où les salles de cinéma ont été sollicités par leurs spectateurs afin de le diffuser. Ces collectes illustrent la difficulté que constitue le fait de se passer de toute intervention des circuits de l'industrie culturelle. Avant cela, seul une projection du film fût réalisée et était réservée à l'équipe du film ainsi qu'aux contributeurs ayant pris part aux collectes. Si l'œuvre existe aujourd'hui,

43. Source : page du projet

elle n'a longtemps eu de matérialité que pour ceux ayant directement pris part au projet.

En terme de visibilité, le *crowdfunding* s'inscrit alors dans la même logique que les productions réalisées grâce à Internet et aux possibilités qu'ils offrent en terme d'accès. I. Bastard, Bourreau, Maillard et Moreau reviennent, en questionnant la théorie de la Longue Traîne développée par C. Anderson, sur les possibilités qu'offre le réseau en terme de promotion. D'après leurs recherches, l'accès sur le web ne fait varier que timidement les processus ayant cours au dehors d'Internet. L'auto-promotion réalisée par les artistes ainsi que le support que peut représenter la publicité réalisée par leurs fans (primo-communauté) semblent encore « émergentes et timides⁴⁴ » d'après les auteurs.

La diffusion – et l'attention de l'audience sur laquelle elle peut déboucher – semblent être l'un des principaux problèmes que rencontrent certains des porteurs de projet. Ainsi Maxime voit dans cette étape le moment décisif qui lui reste à affronter dans l'aventure de l'édition de son premier album. Comme il l'explique :

« enfin voilà, là maintenant tout réside dans le...tourneur qui va prendre le pari de caser [le groupe] en première partie d'autres trucs, voir comment ça marche et ci et ça...J'en suis là, faut vraiment que je trouve une structure qui veuille bien prendre le pari, ou alors avant que l'album sorte on balance en radio, y a un titre qu'une radio kiffe et là la question elle se pose même plus, là les tourneurs j'en aurais douze et je choisirais mais ça m'étonnerait que ce soit le cas parce qu'aux dires du label, enfin en tout cas...c'est un produit qui est difficilement diffusable en radio, donc je me retrouve un petit peu le cul entre deux chaises et faudra que je trouve un tourneur qui ait envie de...miser sur [le groupe], encore une fois. Rires. Mais y a obligatoirement une issue parce que j'y crois dur comme fer. »

Maxime, artiste et ouvrier communal, a proposé un projet .

Ainsi, le *crowdfunding*, pas plus que la promotion via le web ne semblent pouvoir déboucher sur un renversement de vapeur au sein de la diffusion des œuvres et remettre en cause le fait que « l'inégalité de la distribution des audiences en ligne reflète toujours les rapports et les hiérarchies du monde traditionnel⁴⁵ ». Ici, les acteurs issus de l'industrie culturelle semblent constituer la clé de voûte qui permettrait aux porteurs de projet de transfigurer cette collecte en œuvre culturelle qui rencontre son public.

La validation de l'industrie : un incontournable. Si elle se constitue parfois comme un passage obligé afin de donner vie à l'œuvre, l'industrie culturelle garde également une force de validation pour certains des porteurs de projets.

44. BASTARD, BOURREAU et MAILLARD, « De la visibilité à l'attention », op. cit., p. 40.

45. Ibid., p. 40.

Pour Grégoire par exemple, les média – il citait ici l’antenne régionale d’une station de radio nationale – restent toujours le gage d’un sérieux qu’ils seraient les seuls à pouvoir procurer. Ils deviennent ainsi un moyen par lequel le projet gagne en visibilité. Revenant sur la contribution la plus importante qu’il ait reçue au cours de sa collecte, ils retracent ici la conversation qu’il a eu avec la personne à l’origine de cette contribution :

« Y a même le type de l’entreprise qui a participé m’a dit « j’ai trop rigolé avec l’interview que t’as fait à France Bleu »(...) Est-ce que je participe ou pas ? Est-ce que je donne quelque chose ou pas ? « Ah ben ouais, ce mec il est sympa », lui il me l’a dit ça c’est passé comme ça, et il a participé, donc les médias jouent beaucoup après en terme de visibilité(...) »

Grégoire, professeur d’art plastiques, a proposé un projet.

Comme l’expliquait Roland, contributeurs à des projets, à propos des partenariats entre les plateformes et des acteurs du monde culturel :

« c’est pas mal parce que ça permet de...ça donne...parce que que Le Monde c’est quand même vachement renommé, ça donne une visibilité (...) j’irais plus cliquer dessus, ça me donnerait plus envie d’aller voir, du coup j’irais voir le truc et là à ce moment-là si ça me plaît ou pas ouais je pense que je pourrais financer potentiellement le projet. »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets.

Ici, c’est le sérieux d’un quotidien comme le Monde qui permettrait à Roland d’accorder sa confiance à un projet et *a fortiori* de l’inciter à aller le voir de plus près. On le voit, les acteurs de l’industrie culturelle conservent une force de prescription importante. Outre ce gage de sérieux qu’elle apporte aux projets il semble également qu’elle constitue pour certains l’instance d’approbation sans laquelle rien ne semble réalisable. Ainsi, pour certains des porteurs de projets la reconnaissance du public n’est en quelque sorte pas toujours suffisante. Cette seconde instance de reconnaissance semble d’autant plus cruciale dès lors que de nombreux projets peinent à se faire une place au sein du paysage culturel malgré la réussite de leur campagne.

Mathieu en expliquant la volonté de ne pas être rattaché dans l’esprit des gens à la plateforme My Major Company revenait sur l’importance que constitue toujours pour lui les acteurs de l’industrie culturelle :

« Mathieu : Ben disons qu’il y a un truc qui est être mal vu aux yeux du public, et être mal vus aux yeux des pros. Aux yeux du public à la limite peu importe mais aux yeux des professionnels...

Aline : ça c’est plus embêtant...

Mathieu : *C'est vachement plus embêtant, les professionnels ils sont obligés de proposer leurs artistes, ils peuvent pas dire « ah ben non ça c'est de la merde, tant pis je le propose à personne », ça n'a aucun sens, si pour eux c'est de la merde, si pour les radios, leur radio elles leur raccrochent au nez, ça sert à rien et du coup... »*

Mathieu et Aline, musiciens, ont proposé un projet.

Si aux yeux du groupe le soutien du public internaute a été crucial, il semble tout de même cantonné à un rôle symbolique. Pour (se) être considéré(er) réellement comme un artiste, l'aval de la *profession* semble toujours nécessaire malgré les transformations qu'a connu ce milieu et que souligne par ailleurs ce même Mathieu. La distinction qu'il opère ici se construit autour de la question de la légitimité de l'artiste. Le soutien du public ne peut être pour lui la seule source d'une légitimité, il ne faut alors pas déplaire aux acteurs professionnels qui peuvent en être la source. Si le financement participatif permet de *créer* une œuvre au sens le plus strict du terme c'est-à-dire d'opérer le pas entre l'idée de celle-ci et sa matérialisation, il ne semble pas suffire à la conduire vers l'espace où elle pourrait être considérée comme tel. La volonté dont témoigne Mathieu de ne pas être mésestimé par des professionnels attestent à la fois de la possibilité qu'offre le passage par le financement participatif de créer *en dehors* des circuits traditionnels mais souligne simultanément la difficulté à se retrouver *justement* en marge de ces circuits. Ils restent alors une instance par laquelle il est nécessaire d'être adoubé. Le financement participatif nécessite d'être compris de manière dialectique. Il ne s'agit pas de souligner la méprise dans laquelle sombrerait l'un ou l'autre des porteurs de projets, qu'il perçoive le crowdfunding comme le moyen de l'indépendance ou comme insuffisant, il s'agit d'insister sur le caractère double de la volonté même d'une remise en cause de ces circuits traditionnels. Si dans les faits leur dépassement est possible, est-il vraiment envisageable ?

Au travers ces différents exemples on le voit, l'industrie culturelle si elle ne peut plus tout à fait être considérée comme celle qui rend possible un projet, demeure dans de nombreux cas l'instance qui lui donne vie.

4.2.3 Accéder à un statut de professionnels grâce au financement participatif ?

Si on limite notre attention strictement au temps de la collecte réalisée par les porteurs de projets, elle semble bien être l'outil d'une création plus libre et indépendante, répondant par là même aux désirs des porteurs de projets. Mais cette création ne peut être déconnecté des réseaux de diffusion, d'accès à l'œuvre au risque de ne pas en être une, et de comme le soulignaient déjà Adorno et Horkheimer être

exclu de la qualification même d'œuvres.

Ainsi ce retour de l'industrie culturelle ne doit être considéré strictement comme un échec des porteurs de projet à réaliser leur idéal de liberté imaginée en dehors de l'industrie. Ce qu'il nous indique cependant, c'est l'impossibilité de juger de la réussite d'une campagne de *crowdfunding* uniquement à l'aune d'une cagnotte atteignant les 100%. C'est l'imbrication de cette collecte dans une démarche de création plus large qu'il faut appréhender. Comme le souligne Aline en évoquant la campagne réalisée par son groupe, les campagnes ne sont jamais prises réellement comme une fin en soi :

« *C'était dans un processus de développement de notre carrière. Et My Major Company ça faisait partie de tout ça.* »
Aline, musicienne, a proposé un projet.

La voie vers une forme de professionnalisation reste ainsi une question centrale pour les porteurs de projet. Le financement participatif demeure une étape du processus de création et ne constitue pas une ligne d'arrivée. Ainsi pour Mathieu, l'ancienne formule de My Major Company correspondait plutôt aux attentes de personnes qui

« *veulent faire un album, voilà ils le montreront à leurs enfants, ils ont fait un album une fois...* »
Mathieu, musicien, a proposé un projet.

En se différenciant d'eux, Mathieu semble déjà formuler une distinction entre des amateurs et l'intention avec laquelle lui et son groupe se tournèrent vers ce type de solution. La représentation que Mathieu a de la première version de la plateforme met en exergue sa volonté – que partagent la majorité des porteurs de projets – de faire du financement participatif un outil grâce auquel une légitimité au sein du monde artistique devient une réelle possibilité. Interroger les possibilités qu'offre le financement participatif demande donc de comprendre le projet dans cette dynamique plus large de professionnalisation à laquelle se référera l'ensemble des porteurs de projets rencontrés au cours de cette recherche. La place accordée à l'industrie culturelle au sein de l'échantillon mobilisé ici tend à se cristalliser autour de deux postures principales. Ce sont ces deux approches des relations avec l'industrie imaginées par les porteurs de projet qui permettent de penser la place du *crowdfunding* dans ces temps d'échafaudage d'une carrière et le rôle qu'il y joue. Bien que sans doute loin d'être exhaustif, cette esquisse de typologie fait état de deux manières d'être qui, si elles semblent s'opposer, se rejoignent comme nous le verrons dans la possibilité de négociation qu'elles offrent avec l'industrie culturelle.

4.2.3.1 Le financement participatif comme négociation avec l'industrie. D'un projet unique à une carrière : préparer le terrain.

- Le financement participatif peut alors être utilisé comme le moyen de produire un produit dont la qualité égalerait celle attendue au sein des circuits professionnels. Il devient le moyen de s'offrir une qualité professionnelle. Ainsi, interrogée sur la possibilité de se diriger vers d'autres plateformes, une porteuse de projet expliquera

« à la base..moi personnellement je connaissais ni Ulule, ni Kiss Kiss Bank Bank mais il s'est quand même avéré que My Major Company était quand même peut-être plus adapté à nous malgré tout.(...) Enfin pour la musique en tout cas...(...)Ouais, en fait on s'est rendu compte, parce qu'après on a regardé, que sur Ulule, les projets montaient pas au-dessus de 8000. »

Aline, musicienne, a proposé un projet .

En effet, la somme moyenne récoltée par projet sur Ulule par exemple environne les 6 000 euros. Lors de leur collecte interrompue suite à la transformation de la plateforme, les deux compositeurs avaient déjà récolté plus de 20 000 euros. Comme Aline le souligne ci-dessus et parce qu'il lui semblait impossible de proposer un album approchant d'une qualité professionnelle pour une somme moindre, rester sur cette plateforme permettait également de faire vivre le projet sur l'une d'entre elles qui permettrait d'être face au même dynamisme dans la collecte que la première version. Ici, le financement participatif semble bien s'inscrire dans une logique de professionnalisation du parcours du porteur de projet. En ce sens, la collecte apparaît comme un outil au service d'une rationalisation des risques pour le porteur de projet. Malgré l'investissement personnel qu'il demande, il permet ainsi de ne pas investir financièrement au sein d'un premier projet attendu comme le moyen d'accéder à d'autres sphères de professionnalisation par la suite.

- Outre cet aspect financier, Mathieu revient sur la volonté du groupe de ne pas dépendre du label. Plus qu'une volonté d'indépendance de toute espèce d'intermédiaires, il souligne surtout la volonté de choisir ceux qui interagissent avec le groupe dans ce projet. Ainsi, il semble à Mathieu que la prise en charge de l'album par la plateforme en définissait strictement les limites. Il ne pourrait alors être réintégré dans un projet imaginé à plus long terme, de manière plus processuelle. Le projet de *crowdfunding* deviendrait d'après lui une fin en soi alors qu'il y voit un objectif d'établissement d'une carrière. La nouvelle version parce que permettant plus de liberté et ne contraignait pas à la signature d'un contrat d'exploitation de l'œuvre avec la plateforme, est alors imaginée – au contraire de la précédente – comme le moyen par lequel engagé une carrière artistique et vivre de sa musique. Les

membres du groupe soulignent par exemple la lenteur avec laquelle le site produisait et éditait les projets menés à bien, critique formulée à de nombreuses reprises par les internautes-producteurs par ailleurs. Leur projet étant en cours au moment du changement de version, ils sont recontactés par My Major Company qui leur propose un projet sur cette nouvelle version. À propos de cette nouvelle version du site Mathieu dira :

« C'est comme si ça avait été fait pour nous en fait. Parce que du coup nous ça nous arrangeait pas trop de signer avec eux, parce qu'on savait qu'après c'était long pour sortir un album, on savait qu'en plus ils sauraient pas nous vendre, et on savait en plus que My Major Company avait une mauvaise image. »

Mathieu, musicien, a proposé un projet .

La nouvelle version leur permet donc simultanément d'arriver à fabriquer un produit fini tout en échappant aux premières contraintes du site. Pour Mathieu, et on le perçoit aisément dans la différenciation qu'il opère entre le type d'artistes produits par la plateforme et leur propre démarche, il ne s'agit pas de produire un album mais plutôt de poursuivre une logique de professionnalisation entamée avec la création du groupe. Dans ce cheminement on perçoit la possibilité d'une négociation avec elle, d'un aménagement des contraintes qu'elle fait peser sur la création. La première version du financement participatif semble attirante de prime abord, mais les contraintes qu'elle implique empêchent de la considérer bien longtemps comme une alternative sérieuse. La principale différence entre les deux versions du site réside bien dans le rapport entretenu entre la plateforme et l'artiste. Au sein de la première version du site, ce lien pourrait être qualifié de traditionnel dans la mesure où les possibilités d'action de l'artiste sont limitées par la main mise du label sur l'œuvre. Ce n'est pas tant un rejet de l'industrie culturelle que la volonté d'avoir voix au chapitre qui semble pour Mathieu justifier sa préférence pour la version du financement participatif proposé dans un second temps par la plateforme. Il s'agit cependant de choisir avec qui l'on interagit et à qui l'on accorde un droit de regard sur le déroulement du projet.

Percevoir le financement participatif comme un outil de négociation semble encore plus pertinent au vu de l'exemple de la collecte engagée par Maïwenn qui souhaite se tourner vers la réalisation. Elle envisage ainsi le passage par la plateforme comme l'étape lui permettant par la suite de gagner en légitimité aux yeux des professionnels du monde cinématographique. La collecte devient donc une phase d'amorce pour tenter de se frayer un chemin jusqu'à l'industrie culturelle dans les conditions qui semblent le plus idéales au porteur.

« on peut pas toujours s'autoproduire, pour mettre le projet en route ouais mais à un moment donné on finit toujours par devoir se faire financer par quelqu'un donc

je me suis dit autant faire ça le plus vite possible et Ulule c'était vraiment...je trouvais que c'était une bonne passerelle (...) vers le monde professionnel. »
Maïwenn, étudiante, stagiaire dans une boîte de production, a proposé un projet.

Au cours de l'entretien mené avec elle, Maïwenn reviendra sur les limites indépassables de l'auto-production en terme de visibilité de l'œuvre. De la même manière que l'industrie culturelle reste parfois le garant de la crédibilité de l'autre pour Maïwenn, l'auto-production signifie limiter les ressources à disposition pour la création. Ici, le financement participatif permet donc de dépasser les écueils de ce type de financement en lui permettant de réaliser rapidement et sans investir toute son épargne une œuvre qui témoignerait d'une qualité technique inattaquable— et *a fortiori* de compétences d'un même ordre. Le financement participatif semble donc, dans les deux exemples évoqués ci-dessus, permettre une négociation avec les manières de faire dans l'industrie même lorsqu'elle ne constitue pas un ennemi à éviter à tout prix pour les porteurs. Ainsi pour Maïwenn

« Ulule là c'était le meilleur moyen de contourner le système, complètement. »
Maïwenn, étudiante, stagiaire dans une boîte de production, a proposé un projet.

Le système auquel fait ici référence la jeune artiste n'est pas celui de l'industrie culturelle dans son intégralité mais lui sert à désigner le système d'intégration à celui-ci. Au cours de ses expériences professionnelles au sein de boîte de production, elle a pu comprendre la manière qu'il avait de fonctionner et dans quelle mesure les individus qui sélectionnent les réalisateurs à qui sera donné l'opportunité de réaliser un film attendent de ces derniers qu'ils aient su faire leurs preuves, notamment à l'aune de la réalisation de court-métrage de qualité. Étant elle-même insatisfaite de son premier court-métrage réalisé entièrement à ses frais, la jeune femme s'offre ainsi une aisance face à ces codes. Si l'état d'avancement du projet de Maïwenn au moment de l'entretien ne nous indique pas le résultat de cette opération, on trouve une confirmation de cette possibilité dans l'exemple du groupe d'Aline et Mathieu. Une fois la collecte achevée, la visibilité dont ils ont bénéficié grâce au site leur a permis de négocier le contrat qu'ils ont signé avec une maison de disque. Le fait d'avoir atteint leur objectif de collecte garantissait certes à la maison de disque la viabilité de l'investissement dans ce groupe du fait de sa modicité mais dotait également les membres du groupe de force de persuasion leur permettant de ne pas simplement accepter le contrat leur étant initialement proposé mais d'en négocier les termes.

On le voit déjà ici, le passage par le financement participatif peut être mobilisé par les porteurs de projets comme une étape sur le chemin de la professionnalisation dans le domaine de la culture. Et si la négociation avec l'industrie culturelle devait être assimilée à un jeu de société, les porteurs de projets à la tête d'une campagne

de *crowdfunding* réussie pourrait être comparés à des joueurs dont les points de négociation viennent soudainement de se multiplier et qui commencent la partie avec quelques bonus accumulés sur le côté du plateau de jeu.

Choisir la distance juste d'avec l'industrie culturelle.

- Mais cette volonté de rejoindre les circuits traditionnels de diffusion et d'intégrer – à plus ou moins court terme – l'industrie culturelle ne saurait être considérée comme unilatérale. L'exemple le plus éloquent de ce type de positionnement réside sans doute dans l'exemple de Noob qui a refusé l'ensemble des sollicitations émanant, par exemple, de l'audiovisuel pour la production de leur film. Malgré ces refus, Péquinot rappelle la professionnalisation d'une partie de l'équipe à l'origine du projet. L'équipe de Noob crée ainsi progressivement ses propres structures d'édition et de diffusion. Il souligne également la réception plus que mitigée des fans de la web série à l'égard du soutien financier que l'équipe a pu recevoir, notamment de la part d'instances officielles tel que la Marine Nationale⁴⁶. Malgré ce mouvement de sortie de l'amateurisme, se tenir à l'écart des canaux de diffusion traditionnels semble relever d'une volonté que l'on pourrait apparenter à un acte militant puisqu'il répond à une conception particulière de la production de la culture et du rôle des intermédiaires issus de l'industrie culturelle en son sein.

De même, interrogé sur la question de la suite de leur carrière Loïc explique qu'il souhaiterait conserver le plus d'indépendance possible à l'ensemble des niveaux. Pour ce faire le jeune homme explique d'ores et déjà envisager de participer à un stage qui propose une formation au métier de tourneur quitte à en faire éventuellement sa principale source de revenus par la suite.

« Mais oui, je le fais parce que je préfère le faire moi-même, comme je te disais avant c'est une vraie volonté de rester indépendants, pour l'instant. Quelque part aussi, aucun tourneur nous contactera dans l'état des choses actuelles, ça c'est sur...mais je donne au groupe les moyens de pouvoir faire sans. Après on sait pas ce qui va se passer. »

Loïc, surveillant, a proposé un projet.

Si on suit les théories formulées à l'égard de la production indépendante, il n'est pas étonnant de voir émerger ce type de discours chez les membres d'un groupe de métal, milieu qui, comme nous le soulignons précédemment avec F. Hein, fait particulièrement cas du DIY, symbole d'une volonté farouche d'indépendance vis-à-vis de

46. Julien PÉQUINOT, *Un cas de crowdfunding communautaire : la web-série Noob et ses fans-producteurs*, Communication, Journée d'Étude. Le financement participatif dans les industries culturelles, enjeux et perspectives., Paris, avr. 2015.

l'industrie culturelle. Pour Loïc, la solution la plus évidente est alors de se former, d'acquérir des nouvelles compétences afin, comme il le dit, « *d'en faire profiter le groupe* » plutôt que de se résigner à se tourner vers des personnes dont la programmation constitue le cœur de métier. On voit ici toute l'ambivalence de ce type de positionnement : Loïc soulignant ainsi que dans l'état actuel des choses le groupe ne serait dans tous les cas pas contacté par cette industrie. L'exemple de ce jeune groupe est alors indicateur d'une forme d'amateurisme aspirant à une professionnalisation bien particulière, mouvement au sein duquel le financement participatif semble pouvoir faire sens.

- Si rares sont les projets à maintenir une distance aussi revendiquée d'avec les intermédiaires issus de l'industrie culturelle, la possibilité de ré-acquérir une position de décideur dans le processus d'intermédiation est mise en avant par les porteurs de projets. Ne pas s'en tenir trop éloignés dépend alors souvent d'une question de visibilité et de possibilité de diffusion du produit culturel. Ainsi, il ne s'agit plus de faire en fonction des désirs de l'industrie mais de se servir de ces différents acteurs en vue de la réalisation d'un projet particulier.

L'usage du financement participatif permet à ce titre la mise en place de ce que l'on pourrait désigner comme une ré-intermédiation sélective. Un magazine dont le premier numéro fut édité suite à une collecte de *crowdfunding* illustre comment ce type de campagne peut permettre aux porteurs de projets de choisir le genre de suite qu'ils souhaitent donner à un projet. Ainsi, Morgane revenait sur le choix de faire appel à une commerciale afin de gérer le travail de régie au sein du magazine.

« on a une commerciale pour le démarchage publicitaire aussi, qui voilà...avec qui on travaille, elle elle est en freelance (...) C'était plus simple de prendre une fille à Paris qui...voilà, qui allait y aller. Donc s'il faut faire le relais et s'il faut le faire en parallèle on peut le faire mais c'est vrai que c'est déjà...(...) ou il faudrait être plus nombreux dans ce cas-là, faudrait pas être que trois quoi. Voilà nous on est plus branché sur le travail de créa' et après...c'est-à-dire que tout passe sous notre aval, c'est-à-dire que même quand la commerciale elle va démarcher telle chose, elle va...elle nous fait des compte-rendu et on voit...c'est nous qui lui fournissons la liste de gens à contacter, c'est nous qui choisissons le type d'annonceurs qui aimeraient être... parce qu'on a pas envie non plus de se retrouver avec tout et n'importe quoi dedans, vu que c'est un magazine quand même indépendant... »

Morgane, graphiste, a proposé un projet.

Comme le montre l'exemple du magazine édité par Morgane créer de manière indépendante ne signifie pas pour autant de renoncer à l'ensemble des mécanismes de financement inhérents à l'industrie culturelle. Cependant, le passage par le *crowdfunding* permet aux porteurs de projets d'imaginer des manières de faire qui coïncident

avec leurs idéaux et de faire se rencontrer ce qu'ils ont imaginé pour leurs créations et sa réalisation. Ainsi l'équipe du magazine a pu budgéter dans la somme totale demandée via la plateforme un poste de dépenses permettant de conserver la main mise sur le travail de régie qui serait nécessaire à la continuité du magazine⁴⁷ et d'aménager les conditions dans lesquelles le magazine serait diffusé.

« et ça on s'en est très très vite rendu compte que non, c'était juste pas rentable, c'est un métier, c'est pas le notre... Mais le premier élan c'était de le faire nous-mêmes, à la base on s'était un peu dit ça naïvement en se disant... mais on connaissait même pas les tarifs, on s'était dit « oh allez payer un diffuseur, ça doit être quand même quelque chose et puis ça prend une grosse part sur les ventes, bon on fait une petite publication et puis on va se débrouiller » et puis finalement en choisissant de prendre un diffuseur c'est là où on a choisi de faire plus d'exemplaires parce que on s'est dit « bon ben voilà, maintenant tant pis on en fait quelque chose de plus ambitieux que ce qu'on pensait à la base ». Voilà donc on a peu choisi quoi. »

Morgane, graphiste, a proposé un projet.

Comme nous le soulignons précédemment, la diffusion de l'œuvre produite via le financement participatif constitue souvent la plus importante des difficultés qu'ont à prendre en charge les porteurs de projet. Ainsi Morgane et les cofondateurs du magazine ont réussi à pallier cette difficulté en choisissant de déléguer cette responsabilité. À nouveau, il s'agit ici de passer par un intermédiaire pour la diffusion mais qu'il serait sans doute plus exact de désigner comme un partenaire d'interaction plutôt que comme une étape nécessaire à la rencontre d'un public par exemple qui peut être réévalué par exemple. Ainsi au moment de l'entretien réalisé avec Morgane, l'équipe éditoriale imaginait réduire le nombre de publications confiées au diffuseur afin d'être en mesure de répondre à une demande plus grande de commande directe qu'elle n'avait pu satisfaire pour le premier numéro. Cet exemple permet d'illustrer le gain en liberté d'action sur lequel peut déboucher le financement participatif.

- Quand bien même la réussite du projet ne garantit pas l'établissement d'une carrière créative pour celui qui le propose, il a comme vertu de réduire la prise de risque auquel ce dernier s'expose. Et si l'industrie culturelle peut parfois l'utiliser comme vivier au sein duquel trouver de nouvelles créations à prendre en charge en limitant les risques que suppose l'investissement dans une nouvelle œuvre, le même mécanisme agit également pour les créateurs. En effet, si le *crowdfunding* ne réduit pas les risques d'une réception réussie par le public – c'est bien là toutes les tensions

47. Dans le budget prévisionnel présenté sur la page du projet, 2000 euros étaient ainsi consacrés au travail de « diffusion-distribution-logistique sur les points de vente ».

autour de la notion de diffusion – il évite au moins aux créateurs un investissement financier dans le projet. Ce qui permet de penser le financement participatif comme un outil au service d’une création exempté d’intermédiaires serait alors cette mutualisation des coûts – et *a fortiori* des risques – entre les différents mécènes. Dans le cadre de la collecte évoquée précédemment, l’objectif est bien celui de pouvoir constituer un « *fond de roulement* (Morgane, graphiste, porteuse de projet) » permettant de mettre en œuvre le modèle économique et de diffusion de leur choix à l’équipe rédactionnelle. Le retour vers les acteurs de l’industrie culturelle n’est donc pas inexorable et peut-être faut-il ici questionner le fait que cette rampe d’accès que constitue le financement participatif permet tout de même à de nouvelles manières de faire d’émerger alors qu’un passage par l’industrie culturelle les aurait tout bonnement rendues impossible. Ici, il ne s’agit pas nous le rappelons de juger de l’originalité de l’œuvre mais du parcours menant à sa création. Les limites des campagnes de financement participatif que nous soulignons précédemment n’empêchent cependant pas une forme de négociation qui apparaît une fois le projet ramené dans un contexte plus large qui est celui de la carrière de l’individu. Ce que le financement participatif semble offrir est alors la possibilité de négocier constamment avec l’industrie culturelle le degré de proximité que le porteur de projet souhaite mettre en place.

4.2.3.2 Dégradation des conditions de travail ou professionnalisation des amateurs ?

Que la posture des porteurs de projets se veulent radicalement indépendante ou qu’ils conçoivent un retour vers des circuits de diffusion plus traditionnels comme une poursuite enviable du projet, la question de la professionnalisation – et finalement de leur légitimité à s’auto-désigner en tant qu’artiste – reste crucial pour l’ensemble d’entre eux. La possibilité de négocier avec l’industrie culturelle ne résout pas ce qu’Adorno et Horkheimer définissaient comme l’exclusion du créateur des circuits traditionnels et au travers d’elle l’impossibilité pour les individus de se définir en tant que créateur ? Pour le comprendre, on peut alors se poser la question de la professionnalisation qu’induit ou non la création d’œuvres culturelles grâce au financement participatif. La notion de professionnalisation semble *a priori* bien large pour témoigner à elle seule de l’intégration d’un individu au sein des sphères artistiques ou culturelles. En effet, comme le rappelle P-M Menger, la norme qui tend à devenir de plus en plus prégnante au sein des mondes de l’art est celle d’un artiste comme archétype du travailleur flexible⁴⁸, s’intégrant à différents projets et s’investissant au sein de différentes collaborations. Partant de cette définition il

48. MENGER, *Portrait de l’artiste en travailleur*, op. cit.

semble épineux d'interroger cette notion qui pourtant permet d'éclairer la manière dont les porteurs de projet ont d'appréhender leur propre statut.

L'étude de terrain menée ici montre que la tension entre amateurisme et accession au statut de professionnel ne semble jamais tout à fait résolue. N. Heinich note dénonce à ce titre les politiques publiques visant à favoriser la professionnalisation des pratiques amateurs. D'après l'auteure « l'aide publique à la professionnalisation a toutes chances de se muer en fabrique accrue de chômeurs, de RMistes et d'aigris⁴⁹ ». S'il ne s'agit pas ici d'aides de l'État, le financement participatif soulève le même genre de problématiques. Certains porteurs de projets le soulignent. Anna, en revenant sur la multiplication des projets proposés sur ces plateformes disait alors :

« Et oui c'est créatif mais en même temps ça pose toute la question de du coup est-ce qu'il y a des métiers qui sont...enfin personne n'aime son métier ça veut dire ? Et que tout le monde veut...je sais pas...ça remet un peu en cause la notion d'artiste. »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

La multiplication des projets est interprétée par elle comme une attractivité du statut d'artiste pour des gens engagés par ailleurs dans d'autres corps de métier. Nous verrons cependant que les situations des porteurs de projets rencontrés ici s'inscrivent plutôt dans un phénomène d'hyperflexibilité caractéristique des parcours professionnels créatifs qu'analyse P-M Menger. Les situations évoquées ici font état d'une flexibilité de l'individu toujours croissante. Qui, et c'est en cela que le pressentiment d'Anna s'incarne dans les expériences d'autres porteurs de projets, ne remet pas tant en cause le statut même de « travailleur artistique ou créatif » des individus mais plutôt leurs droits de tirer une rémunération de leur travail.

Nous allons voir ici comment sont imaginés ces rapports au statut de professionnel pour les porteurs de projet. C'est en interrogeant de quelle manière les porteurs de projets perçoivent leurs carrières et le financement participatif au sein de celle-ci que l'on voit émerger des formes de possibles qui se réalisent par le biais de l'outil.

Des carrières entamées pré-crowdfunding. Pourquoi s'intéresser à la professionnalisation ? Cette question est d'autant plus légitime que la majorité des personnes composant l'échantillon a derrière elle un parcours de formation professionnalisante à ce type de métier. Il ne s'agit alors que très minoritairement de situations où, comme l'imaginait Mathieu, des amateurs développeraient soudainement l'envie inexplicable de s'essayer à la création. Ainsi sur les 14 porteurs de projet rencontrés

49. Nathalie HEINICH, « Politique culturelle : les limites de l'État », in : *Le Débat* n° 142.5 (2006), p. 134-143, p. 139.

au cours de cette recherche, neuf d'entre eux ont poursuivi des formations professionnelles vers des métiers de l'art ou de la création. Des cours Florent aux écoles de graphismes en passant par des écoles de journalismes, ces parcours témoignent de l'engagement des porteurs de projets dans des carrières artistiques ou créatives. Cette régularité au sein de l'échantillon mérite d'être investie dans la mesure où elle permet justement de penser la place que peut tenir le financement participatif au sein d'un processus de construction de carrière. Elle donne une coloration particulière à l'outil qui semble être saisi majoritairement au sein du monde culturel et n'est pas sans rappeler la prédiction que faisait l'un des co-fondateur d'une plateforme en soulignant qu'il imaginait que ce genre de collecte se constituerait comme un passage obligé de toute forme de création.

De l'impossibilité de dégager un revenu grâce au financement participatif. Ré-intégrer dans le cadre d'une carrière artistique, le financement participatif semble se fondre incognito au sein de ces sphères particulières du salariat. Comme le souligne P-M Menger, cette forme d'emploi ponctuel structuré autour de projets est caractéristique des métiers artistiques ou créatifs. En cela, le financement participatif serait une forme inédite de ce que P-M Menger nomme « l'auto-emploi » et qui d'après lui « constitue[] les formes dominantes d'organisation du travail dans les arts⁵⁰ ». En effet, en montant ces projets, les créateurs se créent également eux-mêmes une activité professionnelle. Et, pour suivre Menger, dans ces conditions où l'incertitude est encore accentuée du fait de l'absence de liens pérennes entre l'employeur et l'employé, avoir la possibilité d'être son propre patron ne permet-il pas de faire du financement participatif un outil à même de diminuer considérablement l'incertitude inhérente à ce genre d'activités professionnelles ? Seulement, les projets pour lesquels il a été possible de suivre la poursuite de la collecte (ou ceux où l'entretien a eu lieu avec un recul plus conséquent que quelques jours suite à la réussite de la collecte d'ailleurs) permettent de témoigner d'une difficulté commune ; celle pour le porteur de tirer un revenu de ces projets. Ainsi l'ensemble des porteurs de projet explique, au moment des entretiens, ne pas pouvoir envisager de vivre de cette activité pour le moment. Cette activité qui se veut professionnelle ne permet cependant d'accéder à une forme d'indépendance financière, même imaginée sur la durée du projet uniquement.

Il en va de même pour l'équipe du projet de Morgane. En parallèle de l'édition du magazine, ils se sont lancés dans une activité de service plus orientée vers le graphisme et c'est de celle-ci que Morgane espère tirer un revenu régulier. À l'époque de l'entretien, elle cumulait différents emplois ponctuels, dispensant des cours de graphisme au sein de plusieurs cursus universitaires et travaillant en soirée à l'accueil

50. MENER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 68.

d'un théâtre.

Comme c'est le cas pour Morgane, les porteurs de projet ne semblent jamais considérer le financement participatif comme le moyen de se dégager un salaire. Si la commission ponctionnée par la plateforme sur la somme totale récoltée est le plus souvent intégrée dans le budget prévisionnel du projet, rares sont ceux qui y intègrent une rémunération leur étant destinée. Comme le soulignait Anna :

« *Je vise de la visibilité avec le film, mais en soi il va pas me rapporter d'argent...*

Enquêteur : C'est ce que tu me disais ce matin ? C'est les moyens nécessaires pour réaliser le film ?

Anna : *Oui, à faire manger 8 personnes le midi, à payer l'essence, quelques petites locations, assurer les gens et le matériel...* »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

La collecte servira dans ce cas à assurer la bonne tenue du projet ainsi que le respect de la législation (contrat de travail et assurance par exemple) pour les personnes qui viendront se greffer à sa réalisation. Le projet reste en quelque sorte un projet classique pour les techniciens qui rejoindront l'aventure dans un second temps mais change de nature pour celui qui le porte. Et si l'auto-emploi constitue pour Menger la norme dans les arts, le financement participatif complique quelque peu la donne puisqu'il semble se limiter à être une forme de « projet auto-entrepris » sans constituer un emploi en tant que tel pour celui qui le porte.

Tension entre amateur et professionnels. Le financement participatif semble être un lieu de rencontres de personnalités toutes différentes mais qui ont en commun de partager des situations d'emplois particulières. Pour tous, faire du projet une activité principale semble être une volonté, mais aucun ne conçoit cette réalisation de manière autre que fantasmagorique. Ces professionnels de la culture doivent alors gérer un statut hybride, flottant entre amateur et professionnel qui pose question et témoigne du morcellement des carrières et des formes d'injonctions à l'autonomie qui repose sur les individus.

C'est par exemple le cas d'Estelle qui – en revenant sur le montage de la page projet sur l'une des plateformes – témoigne de la difficulté à se positionner sur cet axe amateur professionnel. Estelle, dont l'activité principale est l'écriture et l'interprétation de *one woman show* monte une collecte de financement participatif afin de réaliser son premier album. Si la musique n'a jamais constitué son activité principale, elle a tout de même fait partie d'un groupe plus tôt dans sa carrière et continue de se produire occasionnellement lors d'événements privés. Il lui semblait cependant illégitime de présenter un projet au rendu professionnel dans la mesure où elle estimait ne pas proposer quelque chose de réellement abouti aux internautes. Elle est

cependant confrontée aux retours de la plateforme qui attend d'elle une présentation soignée et une réalisation qui semblerait moins "faite-maison". Cette ambiguïté n'est pas instaurée sciemment par la plateforme, mais par la représentation qu'Estelle se faisait alors du financement participatif et de l'usage qu'elle en fait.

« Donc à un moment ils m'ont dit « non la vidéo est pas assez pro ». Et en fait moi qui osait pas aller vers le pro en me disant « ouais faut pas trop que j'en fasse non plus », finalement c'est ce qu'ils recherchaient donc j'ai appelé les copains, j'ai le matériel, je sais m'en servir et puis voilà. »

Estelle, artiste, a proposé un projet.

Alors que la question ne se pose à aucun moment pour Estelle quant à son statut d'humoriste, la distinction entre amateur et professionnel devient plus floue dès lors qu'il s'agit de sa carrière de chanteuse entreprise par le biais du *crowdfunding*. Elle revient sur la difficulté qu'elle ressent à définir de manière plus précise ces frontières.

« Donc je suis pas forcément une amateur...après tout est...ça dépend comment tu places...non j'ai pas signé dans une maison de disques donc ouais je suis amateur mais d'un autre côté, est-ce que je débute ? Non. Alors à quel niveau on se situe ? ça dépend pour qui...c'est difficile à déterminer. »

Estelle, artiste, a proposé un projet.

Si pour Estelle c'est le passage d'un art à un autre qui la fait douter de sa légitimité à se présenter comme une professionnelle aux internautes. Nathan, qui a créé sa maison d'édition revient sur la difficulté à se tourner vers ce type de financement alors justement qu'il lui semble légitime de se considérer comme un professionnel de la culture. Il revient sur la difficulté qu'il a à justifier son statut de professionnel tout en entreprenant des démarches de quêtes auprès des particuliers.

« comment faire passer l'idée que je suis une maison d'édition et que...je suis censé quand même être professionnel, et que j'ai pas assez d'argent pour financer le livre et que finalement j'ai besoin d'aide, si j'ai déjà acheté les droits, parce que j'avais déjà acheté les droits, ça veut dire que j'ai déjà entamé les...ça veut dire que je vais l'éditer, donc si je l'édite pourquoi je....enfin quelle est l'histoire derrière...pour moi c'est toujours des questions de sens qui sont importantes, alors après y en a vraiment qui se posent pas toutes ces questions là, ouais...y en a qui ont pas du tout ni d'états d'âme ni d'introspection moi je...c'est vrai qu'on se les ait posés et c'était pas inutile de se les poser. »

Nathan, éditeur, a proposé trois projets

Pour Nathan, le recours aux financements des particuliers semble contrebalancer d'autant son statut de professionnel. Le refus de Bastien de faire la promotion de

son projet auprès de ses proches peut être éclairer par cette même difficulté. De prime abord, il revient sur cette volonté de ne pas faire de publicité auprès d'eux afin de ne pas (se) donner une mauvaise image de lui-même.

« *Imaginons, ok très bien je communique chez...tous mes amis me donnent un petit peu, c'est super sympa, ils me font mon projet, je fais le projet, on fait le reportage, super tout le monde est content, on a réussi à faire le projet et tout, sauf que...ça marche une fois, c'est un projet de reportage on l'a financé comme ça, mais le journalisme c'est pas ça...* »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets, a proposé un projet(échoué).

Appréhender comme partie prenante de l'apprentissage de son métier, la réalisation de ce projet de web-documentaire ne pouvait alors être le fruit de la participation de sa famille et des ses amis au risque de le condamner à une position d'amateurisme. Ce n'est pas tant le financement participatif en lui-même qui est problématique mais le déroulement des campagnes en particulier. Pour lui, l'outil devient alors particulièrement utile dès lors que le projet s'adresse à un public « ciblé », à une communauté en particulier⁵¹. À cette condition seulement, le financement participatif semble bien incarner une tendance *participative* plus largement présente dans le numérique qui, appliquée à la question du journalisme en particulier, est décrite par D. Cardon et F. Granjon comme « une transformation des relations entre les professionnels et leurs publics qui, sans menacer l'activité de production d'informations en elle-même, modifie en revanche le rapport d'autorité qui s'était installé entre producteurs et récepteurs d'informations⁵² ». Cette modification de l'autorité serait ici incarné dans le fait que ce soit ce public – du fait de sa participation à un projet – qui donne vie mais également crédibilité au projet et à son porteur. D'après l'analyse qu'il en fait, si le projet de Bastien n'aboutit pas c'est qu'il n'a – comme il le dit – pas « *trouver son public* ».

Soulignons ici que ce genre de questionnement n'empêche pas certains acteurs majeurs de l'industrie culturelle de faire appel aux internautes afin de participer au financement de projets. Pour ces derniers, il s'agit de permettre à leur public de participer à la création d'un projet et de la suivre de près plutôt que de voir leur projet adoubé en quelque sorte en amont. L'un des contributeurs à des projets mettait ainsi en parallèle la collecte réalisée par l'actrice Michelle Laroque en vue de réaliser un long métrage et le projet de Noob déjà mentionné ici. Il insistait alors sur l'illégitimité de l'actrice française à avoir recours à ce type de financement étant

51. C'est d'ailleurs de cette manière que Nathan notre éditeur pense ces projets comme nous l'avons vu.

52. CARDON et GRANJON, *Médiactivistes*, op. cit., p. 116.

donné son assise dans le paysage cinématographique français. Offrir une expérience de spectateur *premium* pouvant pour lui s'apparenter à ce que l'on pourrait appeler du « collaborative-washing », c'est-à-dire à l'instar du green washing, le recours à la notion de collaboration afin de faire gagner en légitimité à un projet. L'exemple de Nathan met en lumière l'oscillation entre le statut de professionnel et d'amateur. Le sentiment d'amateur semble être conforté par l'usage du financement participatif. Et si comme le dit Menger « l'ironie veut ainsi que les arts qui, depuis deux siècles, ont cultivé une opposition farouche à la toute-puissance du marché, apparaissent comme des précurseurs dans l'expérimentation de la flexibilité, voir de l'hyper flexibilité⁵³ », le financement participatif – par rapport aux domaines des art tels que les définit ici Menger – semble faire un pas de plus dans ce rapport au marché puisqu'avec le financement participatif il ne s'agit pas uniquement pour l'artiste de se plier à des contraintes de disponibilité ou d'engagement moyennant rémunération mais d'inventer son propre projet afin d'acquérir un statut qui – dans un second temps seulement – lui permettra de toucher un salaire. Les collectes permettent simultanément aux plateformes d'accumuler du capital par le biais de la réussite de cette collecte. C'est précisément cette ironie qu'il s'agit de souligner ici. Si le financement participatif ne permet pas toujours aux porteurs de projet d'accéder pour eux-mêmes à un statut de professionnel, il génère cependant une situation de salariat pour l'ensemble des individus travaillant pour la plateforme, créant par là même un nouvel intermédiaire au sein de l'industrie culturelle.

La question de la professionnalisation des individus est fréquemment mise en exergue comme l'un des points de tension au sein de la production indépendante⁵⁴. De quel statut bénéficient ces individus qui se lancent dans l'aventure de l'auto-production d'œuvres culturelles ? On l'a vu dans la manière de mobiliser l'industrie culturelle une fois l'œuvre financée, pour certains, cette professionnalisation nécessite nécessairement la validation par les acteurs de l'industrie culturelle et le financement participatif sert alors à moduler les conditions d'accès à celle-ci. Cette thématique ressurgit au sein des analyses faites du numérique puisque cet outil est souvent mis en avant comme permettant de renforcer la place des pro-ams. En quelque sorte, se passer des professionnels de la production culturelle semble signifier ne pas en être tout à fait non plus. Cette tension entre amateur et professionnel n'est pas sans faire écho à la conclusion établie par Adorno et Horkheimer. Cette possibilité de ne pas se dégager un salaire reste acceptable dès lors que l'on prend en compte l'idée de *vocation* de l'artiste, du créateur. On le voit par exemple dans le cas du webzine Gonzaï, le but de son rédacteur en chef n'est pas de permettre à celui qui

53. MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit., p. 68.

54. C'est déjà le cas chez Becker qui y consacrent le huitième chapitre de son étude sur les mondes de l'art : BECKER, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 236-275.

l'édite de se nourrir. Les propos de John mettent bien en avant le rapport ambigu entre création et revenus. Pour Sophie Noël, qui s'intéresse aux éditeurs indépendants « critiques », il est courant de voir ces structures alternatives tenir à distance les questions économiques au nom « du désintéressement qui les anime⁵⁵ ». Outre, cet idéal romantique de l'artiste bohème⁵⁶, les évolutions du financement participatif semblent pouvoir être appréhendées comme l'illustration de cette adaptabilité que prêtent Boltanski et Chiapello au capitalisme. L'un des indices qui semblent le prouver est la notion même de projet, dénomination persistante pour qualifier les campagnes de financement lancées par les créateurs malgré les modifications des plateformes. Si Boltanski et Chiapello emploient ce terme pour désigner une nouvelle adaptation du système capitaliste, Boutinet le perçoit comme « un mode d'expression privilégié⁵⁷ » de la modernité. Si la notion de projet existe déjà dans les « mondes de l'art », son caractère officiel dans les campagnes de crowdfunding peut être perçue comme le moyen de percevoir encore d'avantage le rapprochement entre création et gestion néo-managériale que décrivent Boltanski et Chiapello⁵⁸.

55. Sophie NOËL, « Maintenir l'économie à distance dans l'univers des biens symboliques : le cas de l'édition indépendante « critique » », in : *Revue Française de Socio-Économie* n° 10.2 (2012), p. 73-92, p. 79.

56. MENER, *Portrait de l'artiste en travailleur*, op. cit.

57. Jean-Pierre BOUTINET, *Anthropologie du projet*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2005 (1990), p. 9.

58. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit.

4.3 Quelle place pour des processus d'autonomisation ?

Le financement participatif émerge sur le web comme un dispositif s'opposant à l'industrie culturelle et souhaitant la révolutionner. Comme nous l'avons vu, les options que les plateformes proposent dans une première version du financement participatif sont vivement critiquées par les utilisateurs de ces sites. En voulant se poser comme une alternative inédite à l'industrie culturelle, cette forme de *crowdfunding* propose aux porteurs de projets ainsi qu'aux internautes-producteurs des expériences qui en réalité s'en rapprochent : la monétisation du soutien est alors perçue par les internautes comme le moyen pour la plateforme d'engranger des bénéfices et de mettre à disposition des artistes de son choix des conditions d'enregistrement et d'édition de musique professionnelles à très courts délais. Les artistes plébiscitées par les internautes ont alors été saisis dans des modes de production dans lesquels ils ont été confrontés à des limitations similaires à celles qu'ils imaginaient ou avaient expérimentées au sein de l'industrie culturelle : impossibilité de maîtriser le projet, nécessité de se plier aux contraintes temporelles imposées par les équipes choisies par les plateformes, absence de prise en charge de la diffusion. Ces différentes limites ont débouché sur une modification des modalités proposées par les plateformes. Outre les modifications des plateformes en place jusqu'alors les nouvelles venues sur le web ont opté pour des formes de *crowdfunding* apportant plus de liberté aux artistes et – de ce fait – plus en adéquation avec les attentes normatives des porteurs de projets. Se présentant comme un complément de l'industrie culturelle, cette nouvelle forme de financement participatif ne va cependant pas sans heurts comme nous l'avons montré tout au long de ce chapitre. Au sein des différentes tensions que l'expérience des porteurs de projet met à jour, quelle place conférer alors à des processus d'autonomisation au sein du dispositif ?

4.3.1 Le financement participatif : un dispositif pris dans une réalité paradoxale.

Enfin, comment comprendre alors le financement participatif ? Qu'a-t-il à nous dire sur les transformations qu'induit le développement du numérique dans l'industrie culturelle ? On le voit au travers de la mobilisation qu'en font les porteurs de projet, leurs expériences font état de formes d'injonctions qui semblent inscrire le financement participatif dans une industrie culturelle pouvant toujours être comprise comme participant d'un allant-de-soi mortifère pour l'appropriation du monde par l'individu. Simultanément il permet de mettre au goût du jour des manières de créer sans intermédiaires. Cette oscillation entre des sentiments de libération ou

de blocages mérite d'être comprise dans une analyse dialectique de ce dispositif. En effet, les différentes formes d'injonctions à l'autonomie qui se cristallisent au sein du discours des porteurs de projets quant à la mobilisation des proches, à la multiplication des compétences ou à l'investissement de soi mettent en avant le retour vers l'individu compétent dans lequel le financement participatif semble également baigner. De l'impossibilité qui découle pour la majorité des porteurs de projets de faire de ces projets la source de reconnaissance ainsi que des sources de revenus fait apparaître le *crowdfunding* comme l'un des boulons de cette réalité hautement paradoxale que nous évoquions avec Honneth.

Ainsi, dès lors que les porteurs de projets cherchent à se rapprocher des systèmes de prise en charge des œuvres plus traditionnelles l'œuvre produite via une campagne de *crowdfunding* ne semble pas trouver sa place. Le financement participatif ne serait alors pas la condition à laquelle il devient possible pour les créateurs d'entreprendre des carrières artistiques ni à l'extérieur de l'industrie culturelle, comme le montre les différents exemples mis en avant de projets menés à bien sur la plateforme et qui malgré leur conception restent sur « les étagères » de leurs créateurs, pas plus que le financement participatif ne semble se constituer comme une organisation parallèle à l'industrie culturelle, possédant ses propres circuits de diffusion, ses propres modes d'attribution de reconnaissance et de légitimité par exemple qui lui permettrait de questionner l'industrie culturelle et de lui conférer un statut secondaire.

Nécessité de ne pas revenir vers l'industrie culturelle Les projets qui semblent le plus aboutis et engendrer le moins de sentiments d'inadéquations pour les porteurs de projets sont alors ceux qui se tiennent radicalement à l'écart de l'industrie culturelle.

« On fait juste un truc différent de ce qui se fait en kiosque, en tout cas c'est l'idée. Après c'est différent en bien ou pas bien, ça c'est plus à moi d'en juger, le but est pas de repasser en kiosque après. »

John, journaliste, a proposé cinq projets.

Comme le montre l'exemple du projet de magazine Gonzai évoqué ci-dessus, il ne s'agit pas pour l'équipe de rédaction de revenir vers une diffusion classique de l'objet. La diffusion du magazine s'inscrit dans une logique stricte du *do it yourself*. Les porteurs de projet privilégient alors massivement les campagnes d'abonnement, faisant du *crowdfunding* l'outil dématérialisé des campagnes de pré-ventes. Et lorsque le magazine est distribué en librairie c'est parce que l'un ou l'autre des membres de l'équipe s'est chargé de démarcher puis d'envoyer le numéro directement à un libraire.

Il faut ici souligner que l'ensemble des activités se rapprochant du cas idéal-typique du magazine *Gonzaï* suppose que les porteurs de projets aient entièrement renoncé à une rétribution en échange du travail fourni dans le cadre du projet mené sur la plateforme de *crowdfunding*. Ainsi, si le magazine peut exister c'est bien grâce à l'arrangement des porteurs de projets avec leur propre perception du travail de création et de sa rémunération. Mais alors le produit est lui-même en quelque sorte extrait de l'industrie culturelle. Et si Menger insistait déjà sur la structuration des sphères artistiques et culturelles autour de la notion de projet, soulignant ainsi la grande précarité dont elles sont porteuses, le recueil des expériences des porteurs de projets fait état d'une intensification de ce type de constat. Les projets menés en *crowdfunding* partagent avec ceux plus classiques proposées dans les mondes de l'art d'être courts et d'induire une forme de précarité, spécialement pour ceux ne bénéficiant pas du statut d'intermittents. Ils sont également gérés de manière individuelle. Cette organisation de l'activité sous forme projet semble encore davantage pernicieuse lorsqu'elle s'applique au financement participatif. Même en respectant ce qu'il semble attendu d'eux par les sphères particulières au sein desquelles ils s'inscrivent si l'on suit l'analyse proposée par P-M Menger, les porteurs de projet semblent être condamnés à une forme d'exclusion dont viendrait témoigner l'impossibilité de vivre grâce à leur création. La responsabilité de la tenue du projet pèse sur l'individu. Alors que P-M Menger rappelle la ressemblance entre la structuration des sphères professionnelles artistiques et culturelles et la notion de sous-traitance, dans le cas du financement participatif, les liens infimes qui unissent employeurs (souvent des institutions importantes) et employés (techniciens, créateurs, interprètes) tendent à disparaître pour le porteur de projet. En accédant à plus de liberté de réalisation, ils gagnent également en incertitude. Les arrangements qu'ils peuvent trouver avec l'industrie culturelle se font à l'échelle personnelle. Le point commun à tous ces artistes est l'hybridation, le morcellement du parcours professionnel, des activités menées bénévolement ou non, et plus encore le flottement qu'induit cette situation sur la référence possible à une forme de professionnalisme. Si gagner de l'argent grâce au projet n'est pas crucial pour certains, c'est surtout dans la mesure où ce projet est élaboré en parallèle d'une activité professionnelle suffisant à elle seule à apporter une forme de légitimité au porteur de projet. Pour John du magazine *Gonzaï* par exemple, la parution d'une édition papier relève de la même logique que celle du site et s'inscrit donc dans une démarche bénévole. En parallèle, c'est la rédaction d'articles pour d'autres parutions qui permet à ce porteur de projet de vivre. Son statut de professionnel émane donc pour lui de ses activités parallèles, le travail fourni pour l'élaboration de *Gonzaï* s'apparente plus à l'élaboration processuelle d'un lieu culturel qui épouserait les contours de ce qui pour lui devrait être ce type de publication.

« le but c'est juste d'arriver à fonder un modèle où ça peut tenir sur le long terme et ensuite peut-être, potentiellement, sur un malentendu, arriver à faire de l'argent sur le long terme. Quand je dis le long terme c'est deux ans, trois ans, avant ça on gagnera pas d'argent, nous on se payera pas. On sous-paye les gens qui bossent dedans, parce que c'est important, y a un échange commercial avec de l'argent qui rentre mais les gens qui ont monté le truc gagnent pas d'argent. Et c'est pas le but, pour l'instant. On gagne notre argent autrement. »

John, journaliste, porteur de projet (4).

Plus que de l'argent, c'est également un statut que lui confèrent ces autres emplois et qui fait de l'aventure Gonzai un lieu où se réaliser. Et si le financement participatif permet la création d'alternatives, cette réalisation semble toujours être faite au prix d'un renoncement à la création d'une situation pour l'individu et d'une prise en charge de sa propre vie directement par le projet proposé.

Sphère privée et responsabilité individuelle. Le financement participatif demande donc à l'individu d'être capable de prendre à son compte toutes les responsabilités liées à l'incertitude au sein de la création. Il renvoie alors toujours l'individu vers des possibilités se limitant à sa sphère privée. En quelque sorte, la sortie de l'industrie culturelle semble possible dès lors qu'elle se cantonne à ses marges, comme des sortes de poches de liberté qui viendraient questionner – dans une certaine mesure uniquement – l'allant de soi.

L'exemple de Maxime est à ce titre éclairant et constitue une miette du social qui cristallise en elle les différents thèmes abordés jusqu'ici. L'équilibre que l'artiste trouve alors se situe dans un entre-deux, un moyen de faire sien le monde qui permet au compositeur de ne dépendre ni tout à fait de sphère artistique qui ne font pas sens ni de renoncer – parce que rejeté par l'industrie culturelle indépendante ou non – à sa volonté de création. Encore une fois, l'exemple de Maxime permet de mettre en avant l'idée selon laquelle les processus d'autonomisation peuvent prendre forme dans la *sphère privée de l'individu*. Maxime a bénéficié pendant un temps du statut d'intermittent du spectacle mais en garde un souvenir que l'on peut apparenter à une forme de frustration :

*« Quand tu fais ça tout le temps tu perds le sens...ça ça va être un peu nimp', mais tu perds le sens des valeurs quoi. T'en viens à...t'es un ...enfin...c'est pas pour rien que les stars, que ces gens, ils deviennent cons quoi. Parce qu'ils font plus rien avec leur main et quand je rentre à la maison, je me prenais une tarte dans la gueule et
« oh la vraie vie c'est ça mon gars, tu redescends vite et tu viens m'aider ». »*

Maxime, musicien, a proposé un projet .

Au statut d'intermittent acquis grâce à ses cachets de musiciens au sein de groupe rock de la scène indépendante grenobloise, il préfère alors un mi-temps artistique qu'il s'aménage lui-même et lui permettant de conserver un emploi qu'il désigne lui-même comme « terre à terre » et de se consacrer à la création uniquement sur une période donnée de l'année. À propos de son ancienne situation il dira :

« Je supporte pas d'ailleurs, et c'est pour ça que je me suis cassé que je suis retourné bosser, enfin que je suis allé bosser là-dedans et en plus faire un travail manuel. Ça te réveille et ça te rappelle le sens de la vie. »

Maxime, musicien, a proposé un projet.

Pour Maxime, le financement participatif s'inscrivait comme une nouvelle étape de cette relation à l'art questionné au fur et à mesure des déconvenues auxquelles il est confronté.

Les expériences de certains porteur de projet permettent de mettre en exergue le retour vers l'intime. Un dispositif comme le financement participatif semble être toujours saisi par des individus, qui confronté à des insatisfactions, des crispations, tentent comme Maxime d'aménager le monde pour lui redonner du sens. C'est à ce prix seulement que la création semble pouvoir être tenue à l'écart d'un processus de marchandisation décrié par les porteurs de projet⁵⁹.

Le financement participatif semble alors se constituer comme un complément à l'industrie culturelle uniquement dans le cas de projets déjà pris en charge par cette dernière. Nous l'évoquons, alors qu'il peut-être saisi par des institutions ou des groupes déjà constitués et participants d'ores et déjà de l'industrie culturelle, l'ensemble des porteurs de projets que nous avons pu rencontrer au cours de cette recherche sont soit des particuliers soit participe à des structures de taille infime dont aucun n'est réellement salarié par exemple rappelons-le. Plus récemment c'est par exemple le cas de l'équipe de réalisation de la série « Hero Corp » qui a fait appel au financement participatif afin de financer la cinquième saison de cette série. Cette série diffusée sur une chaîne du service public a fait à de nombreuses reprises appel au soutien des téléspectateurs mais à l'occasion de la dernière saison de la série, a lancé un projet de financement participatif afin de se « donner les moyens de réaliser une saison exceptionnelle ». On le voit, c'est en amont de la collecte que l'avenir du projet a été assuré. Les cas que nous avons rencontrés ici sont exempts de ce genre de situation. Dans le but d'approcher un panel le plus large possible de situation nous avons également tourner notre attention, au moment du recrutement, sur des porteurs de projet dont le pseudonyme sur la plateforme évoquait non pas un individu mais plutôt une entité. Ce fût notamment le cas des magazines

59. Comme nous l'expliquions p.198 .

édités en crowdfunding, mais dans les cas rencontrés ici ce sont des individus qui portent le projet, seul ou groupe. Les projets sont portés à l'initiative des individus et non pas par exemple en tant que *salarie* d'une entité plus grande comme le musée d'Orsay. Le cas limite fut la rencontre avec Nathan qui expliquait projeter d'embaucher spécialement quelqu'un pour gérer la seconde campagne de *crowdfunding* qu'il réaliserait. Cette particularité de l'échantillon permet donc de s'intéresser à un type particulier de porteur de projet, ceux qui semblent d'ailleurs correspondre le plus à ce qu'imagine les plateformes, c'est-à-dire des entrepreneurs dynamiques. Bien qu'il en existe d'autres formes, l'ensemble des projets de financement participatif que nous évoquons ici correspond à ce type particulier. Au vu de l'échantillon il nous est impossible de confirmer tout à fait cette hypothèse qui n'en reste pas moins pertinente.

Ainsi, autant le financement participatif peut permettre une forme de pied de nez à l'industrie culturelle et à ces circuits, autant il peut également être compris comme une forme d'asservissement plus marqué encore de l'individu, désormais seul à porter le fardeau de ses échecs. Il est tout à la fois. Toujours quand il est saisi de cette manière il permet la création de biens culturels qui n'auraient vu le jour sans cela. Et toujours il induit des formes de fragilité, au minimum du point de vue de la professionnalisation de l'individu.

L'analyse proposée par Adorno permet à nouveau de comprendre ce mécanisme. Comme le rappelle l'auteur en s'intéressant à la profession de critique culturelle, « chaque fois que la critique dénonce le matérialisme, elle conforte la croyance selon laquelle le vice réside dans le désir des hommes pour les biens de consommation, et non dans l'ordre qui les en prive : dans la satiété et non dans la faim⁶⁰ ». Adorno souligne ainsi à nouveau la nécessité de ne pas penser la faute individuelle mais de questionner l'époque, l'air du temps, bref ce que l'auteur désigne également sous le terme de « physionomie de la société⁶¹ ». En d'autres termes, il ne s'agit jamais pour Adorno de remettre en cause le désir des individus à l'égard de biens ou d'idéaux normatifs mais de voir quel agencement empêche de percevoir leur irréalité. Une approche du financement participatif pensée en ces termes semble alors la plus appropriée. Il ne s'agit pas de mettre en avant une forme de duperie que subirait l'individu utilisant ce type de dispositif mais de montrer comment s'enchevêtrent des éléments permettant de penser la pesanteur d'une forme de vie tout autant que l'efficacité d'éléments normatifs.

Irritations et responsabilité individuelle. C'est dans les paradoxes que causent cette dualité qu'une négociation se met en place, que s'élaborent des manières de

60. Theodor W. ADORNO, *Prismes : critique de la culture et société*, Petite bibliothèque Payot, Paris, France : Payot et Rivages, 2010, p. 15.

61. HONNETH, *Ce que social veut dire II*. Op. cit., p. 47.

faire sens avec le monde, que naissent des processus d'autonomisation. Mais c'est également dans celui-ci qu'apparaissent les blocages, les impossibilités dont l'une des formes devient ici le bénévolat constant pour les porteurs de projets. Le mécanisme de critiques comme forme de dynamisme du capitalisme analysé Boltanski et Chiapello peut être appréhendé comme un processus d'irritation, intrinsèque à une forme de vie particulière. Les éléments moraux qu'elle ne peut inclure (ou au mieux qu'en partie) ne sont pas totalement annihilés. Et là où Adorno proposait de comprendre leurs résurgences dans des sentiments de frustration ou de douleur, il semble que doter l'individu d'une capacité réflexive comme nous le faisons au travers de ce travail, permet de considérer ces résidus comme dotés d'une force d'irritation du système. Ce sont ces traces qui laissent alors entrevoir à l'analyste des éléments processuels d'autonomisation pour les individus ; c'est en elles que ces discours se matérialisent et se font efficients. En d'autres termes, c'est la possibilité d'irriter un système et de faire en sorte de créer des bulles d'appariements – toujours situées en marge – qui permet à l'individu de faire sien le monde. C'est dans le privé que ces irritations se forment, qui sont l'instigateur de ces tendances. Cette perspective de compréhension n'est pas éloignée de l'apport d'Adorno qui – comme l'explique Axel Honneth – « en élaborant les différents groupes de phénomènes, cherche à bannir l'idée que l'organisation capitalise de la vie puisse jamais former un ensemble fonctionnel susceptible de se reproduire sans frictions⁶² ». Le corolaire de ce phénomène n'est alors autre que l'injonction à la flexibilité, à l'adaptabilité, à la créativité, à l'inventivité, bref à l'autonomie que l'on sent poindre derrière chacune des limites du financement participatif que mettent en avant au travers de leurs expériences du dispositif les porteurs de projet. Le rédacteur en chef du magazine revenait sur cette difficulté.

« Mais je sais pas le mot amateur il est souvent mal vu mais ouais c'est. En fait ça empêche pas de faire des choses, sauf que du coup t'es obligé de...ce que ça implique c'est que ton équipe elle est complètement en mouvement »

John, journaliste, porteur de cinq projets.

Si l'amateurisme n'est pas dans ce cas perçu comme un statut transitoire à dépasser, John revient sur la flexibilité qu'il exige. Ce statut particulier nécessite alors de pouvoir faire face à des situations changeantes qu'il met en lien avec l'impossibilité de rétribuer les contributeurs de manières régulières. Pour lui, tout n'est alors que question d'envie et d'énergie de chaque individu qui si elles permettent de proposer un type de contenu culturel bien particulier ne peut s'inscrire dans une démarche pérenne.

62. Ibid., p. 56.

4.3.2 Penser une nouvelle forme de l'industrie culturelle ?

Il s'agit toujours de comprendre – comme le firent Adorno et Horkheimer pour la Raison – cet idéal normatif d'authenticité qui semble sous-tendre ces représentations de la liberté soit toujours pris entre deux feux et ne puisse jamais être ramené ni à une forme de réalisation de soi qui ne connaîtrait aucune entrave ni à des formes d'aliénation qui rendent toute appréhension du monde social autre que la douleur impensable. Pour reprendre une métaphore inspirée de la théorie systémique luhmanienne, ces critiques formulées à l'égard de l'industrie culturelle dans un premier temps et dans un second au dispositif peuvent être assimilées à des irritations qui, sans jamais permettre une transformation radicale de l'organisation, l'obligent à se redéfinir autour de celles-ci. C'est par exemple le cas avec les notions de participation ou de collaboration. Alors qu'elles sont considérées comme le moyen de faire coïncider attentes normatives et réalisation, elles deviennent – saisies dans le prisme du financement participatif – des injonctions qui pèsent sur les créateurs.

Grâce à l'étude du financement participatif et des expériences qu'en font les individus on perçoit que c'est pris au sein des paradoxes que ces inadéquations prennent une forme de matérialité pour les porteurs de projets. Comme le soulignent Boltanski et Chiapello, les critiques formulées à l'égard des possibilités laissées par un dispositif peuvent entraîner des modifications en son sein. Ces dernières semblent être appréhendées par les porteurs de projet qui décrivent des situations de transformations de l'industrie culturelle. Ainsi, certains des porteurs de projets font état d'une nouvelle forme de rapport à l'art et aux manières d'y accéder qui tendrait à se développer grâce aux nouveaux outils qui éclosent avec la dématérialisation et la mise en réseau du monde. Mathieu revient sur ces nouvelles dispositions :

« On est une nouvelle génération, on le sait. C'est une nouvelle génération, et c'est très bien aussi. C'est fini de vendre des albums c'est fini. On parle de Michael Jackson, il a vendu je sais pas combien de disques, il a été je sais pas combien de fois disque de platines, de diamants. Nous on aimerait être téléchargement de platine. Rires. Ça existe déjà les mecs qui sont virtuellement disque d'or. C'est un nouveau monde pour la culture. »

Mathieu, musicien, a proposé un projet.

Il est rejoint par Grégoire qui perçoit dans ces transformations un retournement des schémas classiques de légitimité.

« Où c'est un petit galeriste qui t'expose, puis après tu chemines, et là c'est le grand public, c'est pas péjoratif hein le grand public, mais quelque chose de populaire qui pourrait peut-être m'amener vers des choses beaucoup plus on va dire contemporain... »

Enquêteur : Et ça ça te dérange pas ?

Grégoire : *Non au contraire ! C'est une nouvelle manière d'aborder je sais pas l'art.*

Et puis comme je te disais, moi le grand public ou l'accès à la culture à tout le monde c'est quelque chose qui m'intéresse vraiment. Mais parler...mais après parler, je sais pas faire des conférences sur l'architecture contemporaine, la ville etc. chercher des choses beaucoup plus poussées que des photos qu'on peut regarder comme ça, ça m'intéresse aussi. Si je pouvais rencontrer des gens du milieu de l'art qui pourraient m'aider à discuter de mon travail, qui pourrait me dire comment faire... ou qui pourrait me donner des missions ensuite, du travail par la suite je le prendrais, mais c'est pas du tout la priorité. »

Dans les deux exemples ci-dessus c'est bien une forme de proximité entre artistes et public qui semble changer la donne. Le téléchargement illégal auquel fait référence Mathieu tout comme la perception développée par Grégoire tend à mettre en avant une œuvre directement accessible au public, processus au sein duquel l'intermédiaire devient superflu.

Il y a bien transformations de l'industrie culturelle mais qui ne peuvent être pensées comme rendant disponibles ou possibles des formes d'émancipation. Les transformations qu'on peut y déceler avec l'émergence du numérique peuvent alors être comprises comme le résultat de l'expression de paradoxes et de l'arrangement que les individus font avec ces derniers. Et si l'usage du financement participatif semble bien permettre une rationalisation de leurs carrières pour les porteurs de projets, ces bulles de possibilité en marge changent-elles pour autant la structure de l'allant-de-soi ?

Le financement participatif ne signifie nullement un dépassement de l'industrie culturelle tel que la définissent Adorno et Horkheimer. Au contraire elle témoigne d'une reprise par le capitalisme d'idéaux normatifs. Comment revenir vers la question des processus d'autonomisation des individus quand la réalité atteste d'une forme de balancier entre des éléments pouvant être compris comme autant de signes d'un accroissement du poids de l'allant-de-soi sur l'individu (au travers de l'injonction à l'autonomie par exemple) sitôt accompagné de fragments de liberté, qui permettrait la mise en œuvre de ces idéaux chers aux porteurs de projets croisés lors de cette enquête ?

Ce qu'on sent poindre, c'est une volonté de la part de certains porteurs de projet de faire différemment et d'extraire certains de leurs projets de cette industrie culturelle pour la proposer directement au public. Et si le financement participatif a montré ses limites, il semble tout de même constituer un outil efficace. Comme l'indiquait déjà la transformation du modèle des plateformes, le financement participatif témoigne – à défaut de processus d'émancipation – du dynamisme d'une forme de vie malgré les lourdeurs et les injonctions qu'elle fait peser sur l'existence

des individus.

Peut-on les comprendre comme une forme de multiplication des circuits-courts de la culture jusqu'alors réservés à des productions de niches, ancrées localement et réservées à des genres de création culturelle bien particuliers ?

Chapitre 5

Qu'est-ce que contribuer à un projet de financement participatif ?

Les logiques de responsabilisation que nous mettions en avant pour les porteurs de projets se transforment en responsabilisation de la consommation pour les contributeurs. Le financement participatif est mobilisé par eux également comme la possibilité d'accéder à une forme de culture désirable, idéal normatif qu'ils partagent avec nos porteurs de projet. Et si le financement participatif semble rapidement être limité dans le processus d'appropriation du monde pour les créateurs, son rôle diffère quelque peu pour les contributeurs. L'examen des expériences des contributeurs permet alors une illustration de ces processus paradoxaux qui tendent à ouvrir l'ensemble des possibles et attestent du dynamisme d'une forme de vie – venant par là contrecarrer le pessimisme structurel adornien. Comme ce fût le cas pour les porteurs de projet, l'examen des usages et des représentations des internautes participant à des campagnes de financement participatif nous permettra de mettre en avant la constitution d'un paradoxe autour de cet idéal de liberté revendiqué par l'ensemble des acteurs impliqués dans ce nouveau dispositif. À travers le discours des contributeurs, nous serons amené à comprendre comment les logiques qui traversent le numérique s'incarnent dans des expériences pour les internautes. La polysémie autour de l'échange marchand que constitue la contribution permet alors de comprendre leurs cristallisations. L'objet de ce chapitre est de mettre en exergue les réponses apportées par les contributeurs à cette dissonance entre la définition de la contribution en tant qu'échange marchand et ce qu'ils y investissent en réalité. Finalement en mettant en parallèle l'expérience du financement participatif et celle de la culture libre, la réflexion présentée ici permettra de poser la question des types de modifications que peuvent entraîner ces crispations du social et sera l'occasion de revenir sur l'importance de l'engagement de l'individu, mettant par là en avant la tendance accrue dans une société du numérique de la responsabilisation de l'individu en dépit de réponses apportées de façon collective à ces crispations. Nous

verrons alors, au travers de l'expérience des contributeurs, comment l'émergence de frictions au sein d'une forme de vie particulière peut déboucher sur des modifications de cette dernière. Rahel Jaeggi revient, comme nous l'avons dit, sur ce concept de forme de vie qu'elle décrit rappelons-le comme un « faisceau inerte de pratiques sociales structuré normativement, qui constituent toujours des réponses à des questionnements éthiques¹ ». Il s'agit alors de comprendre les discours autour du financement participatif comme l'expression de ce que la philosophe nomme un trouble éthico-fonctionnel (ou crise)² faisant émerger les critiques immanentes à l'encontre d'une forme de vie qui résulterait de l'inadéquation grandissante entre les propositions de réponse systémique et les attentes normatives des individus.

Cette perspective sera abordée en deux temps. Tout d'abord en revenant sur les qualifications de l'acte contributif, puis dans un second temps sur le rapport à l'échange marchand que permet de percevoir la polysémie de ces définitions de la contribution.

1. Traduction de l'auteur : « Because forms of life can be understood as normatively structured inert bundles of social practices, they are always already responsive to normative challenges and are not some indifferent “stuff” that could only ever be transformed by forces beyond the reach of practical social normativity (such as God or the weather, for example) ». JAEGGI, « Towards an Immanent Critique of Forms of Life », op. cit., p. 15.

2. Ibid., p. 27.

5.1 Dualité des publics, dualité de la contribution ?

Revenir vers les usages des contributeurs permet d'aller plus en avant dans la compréhension du financement participatif comme circuit-court de la culture. Malgré les limites qu'il impose aux artistes – et que nous évoquions au chapitre précédent – qui font le choix de ce mode de financement, constitue-t-il un nouveau chemin d'approvisionnement pour le public ?

Afin d'investir cette question, une première analyse de la contribution en regard de son statut officiel sera réalisée. Dépendant du droit commercial, elle n'est en réalité – comme nous le verrons – que rarement présentée comme telle par les protagonistes de l'échange. Entre don et mécénat, nous verrons que la contribution à un projet de financement participatif n'est pas uniquement considérée comme un acte d'achat, ce qu'elle est pourtant légalement. Cette première phase d'analyse nous permettra de mettre en avant comment le financement participatif est saisi par les individus dans un rapport qui semble éloigné de l'industrie culturelle. S'intéresser aux liens interpersonnels qui existent entre les porteurs de projet et les contributeurs permettra avant tout de montrer la polymorphie des usages du dispositif. Nous verrons alors qu'ils sont indispensables à prendre en compte avant de saisir ces différentes manières dont les internautes prennent part à un projet de *crowdfunding*.

5.1.1 Acheter ne suffit pas : soutenir plutôt qu'acquérir.

L'acte d'achat apparaît comme secondaire. Il est subsumé à l'idée du *geste*, de pouvoir soutenir le créateur et son projet.

5.1.1.1 Approche légale de la contribution : un achat.

- D'un point de vue strictement légal ces contributions dépendent le plus souvent d'un contrat de vente et de la législation qui l'encadre. En effet, cette formule du crowdfunding « reward based » permet à l'internaute de recevoir une contrepartie en échange de sa participation à la collecte. Il s'agit alors d'un échange commercial entre le contributeur et le porteur de projet, les plateformes se limitant à les mettre en relations³.

Dans d'autres cas, inexistantes au sein de cette étude, les collectes dépendent de la donation et les contributeurs bénéficient à ce titre d'un abattement fiscal sur le montant investi dans la collecte. C'est notamment le cas lorsque ces campagnes sont menées par des ONG ou des associations à but non lucratif déclarées d'intérêt public par l'État. La restauration d'un tableau du peintre Gustave Courbet par le Musée

3. Si les conditions d'utilisation des sites se limitent à définir les contreparties, toutes stipulent que les plateformes ne sauraient être tenues pour responsable en cas de non respect des engagements pris par le porteur de projet.

du Quai d'Orsay proposé en financement participatif aux internautes s'inscrivait par exemple dans cette logique. Dans le cadre de cette enquête, l'ensemble des projets investis correspondait à des collectes ne s'apparentant pas strictement à du mécénat. Aux yeux de la loi alors, les expériences dont témoignent les contributeurs sont considérés comme des actes d'achat entre eux et le porteur de projet.

Empêcher la confusion entre ces deux types de contribution est même crucial pour l'une de ses plateformes. Une attention particulière est portée par la plateforme aux termes employés pour qualifier les différentes "actions" qui sont possibles sur le site, comme nous l'expliquait Tamara, l'une des salariées de cette dernière :

« Et j'ai pas fait un don, j'ai fait une contribution. Et alors là-dessus on fait attention aux termes, quand on dit reward-based, en français ça se traduit par « don/contre-don », c'est pas du tout... en français on fait des contributions financières, donc voilà, c'est un peu approximatif en français mais...c'est des...juridiquement ce sont des ventes. »

Tamara, salariée d'une plateforme, responsable partenariats.

Malgré cette distinction irréfutable d'un point de vue légal que les plateformes essaient de faire transparaître dans le choix du vocabulaire, les discours des contributeurs laissent voir une plus grande indifférenciation. En s'y intéressant nous montrons ici comment caractériser cette contribution de vente ne fait pas toujours sens pour eux. La manière dont est considérée la contrepartie par les internautes permet de saisir comment s'incarne cette distinction. En effet, si le financement participatif doit être décrit comme acte d'achat, il paraît cohérent de s'intéresser à son objet, qui serait alors le bien ou le service (place de concert, nom au générique, etc.) obtenu en échange du paiement.

- Parfois, la contrepartie est primordiale. La collecte semble alors bien le moyen d'acquérir un objet culturel. Pour Serge, il est primordial de pouvoir avoir accès au « produit fini ». Pour lui, le choix de la contribution se fera toujours en fonction de la possibilité de voir le projet prendre forme mais également d'y accéder une fois celui-ci achevée.

« Alors en général je le fais [contribuer] d'après les contreparties, (...) et c'est vraiment un critère, de pouvoir voir le résultat que la personne aura obtenu avec mon financement, plus ou moins important suivant les cas. »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

Pour lui, il est important de recevoir l'objet dont il aura en partie permis la réalisation. Les plateformes sont alors le moyen pour lui de découvrir de nouveaux

artistes ou créateurs mais également de s’approvisionner en « œuvres ». Les plateformes permettent le plus souvent à Serge de découvrir de nouveaux ouvrages, albums ou pièces de théâtre. Choisir la contrepartie qui permet d’acquérir l’objet du projet semble alors constituer un choix judicieux dans la mesure où – comme nous l’avons vu en nous intéressant aux limites du financement participatif pour les créateurs – les circuits de distribution de ces produits sont le plus souvent incertains.

À regarder de plus près les pages des projets sur les différentes plateformes, l’usage qu’en a Serge semble faire échos à celui de la majorité des internautes. Ainsi, dans le cas de projets où est proposée une contrepartie moins onéreuse et ne donnant pas accès à l’œuvre une fois celle-ci réalisée, les internautes semblent⁴ préférer la contrepartie donnant la possibilité d’accéder à cette création. Dans le cas du projet d’Anna par exemple, plus de 60%⁵ des internautes ont porté leur choix vers la contrepartie leur permettant de visionner le film, c’est-à-dire d’obtenir un lien permettant le téléchargement du film une fois celui-ci achevé.

Si pour Serge ce choix va de soi, il est parfois moins évident. Ainsi, si la collecte constitue le moyen par lequel accéder à un objet culturel, elle est également appréhendée comme le moyen permettant d’exprimer son soutien au projet. Fleur, par exemple, lorsqu’elle a contribué à l’édition d’un magazine a tout d’abord hésité à refuser l’abonnement proposé comme contrepartie pour la somme qu’elle souhaitait donner. Cependant, donner sans accepter la contrepartie s’apparentait en quelque sorte pour elle à doubler le coût de sa participation. Exprimant la volonté de s’abonner au magazine une fois la collecte achevée, elle se décida dans un second temps à accepter la contrepartie.

« et puis finalement je me suis dit que j’allais quand même la prendre parce que sinon de toute façon j’allais prendre un abonnement donc autant pas payer deux fois »

Fleur, étudiante en journalisme, a contribué à deux projets.

La mise en parallèle des discours dont font part Fleur et Serge permet d’entrevoir la complexité autour de la contribution dans le financement participatif. Fleur était intéressée *a priori* par le projet qu’elle soutient, comme elle le dit elle-même elle aurait sans doute fini par s’y abonner à un moment ou à un autre. Serge découvre la majorité des projets sur la plateforme directement. Il est déjà dans une démarche d’acquisition de l’œuvre. Fleur se rend sur la plateforme pour participer à un projet

4. Les observations que nous décrivons ici ont été réalisées sur les projets portés ou soutenus par les personnes que nous avons rencontrées. Si une statistique générale ne peut être produite dans le cadre de cette recherche, cette tendance semble se confirmer pour l’ensemble des plateformes, sur l’ensemble des projets culturels.

5. Sur 376 contributeurs au projet, 227 ont fait ce choix. *Source* : Page du projet.

et avec l'idée de le soutenir. La contrepartie n'intervient dans sa décision de participer que dans un second temps. Elle n'est en quelque sorte pas le *motif* de sa démarche, mais le bonus qui en découle.

- Le fait que la contribution ne puisse être pensée en terme d'achat dépendrait du type de projets. En effet, l'art et la culture semblent justifier cette considération particulière. Cet aspect est mis en avant par l'une des salariées d'une plateforme française.

La *nature* du projet semble pour elle influencer sur les perceptions des contributeurs. Le financement participatif ne prend pas les mêmes formes selon l'objectif du projet. En fonction de la catégorie du projet, la contribution apparaîtrait alors plus ou moins comme un achat aux internautes. Cette différence de considération apparaît comme un lieu-commun pour les salariés des plateformes que nous avons pu rencontrer⁶.

C'est le fruit de la polymorphie du financement participatif qui entraînerait pour eux ces différences de considération. Lorsque les projets sont de nature plus entrepreneuriales, il semble évident aux salariés des plateformes que la dimension d'achat apparaissent plus spontanément aux internautes. L'usage du dispositif semble alors complètement différent. Ainsi, dans ces projets en particulier, par exemple le lancement d'une gamme de vêtements, la plateforme est décrite par ses salariés comme le moyen de « tester » le succès d'un produit avant sa mise sur le marché. Le passage par le financement participatif pourrait alors être appréhendé comme une étude de marché *in situ*. Plutôt que de sonder un panel représentatif de la future clientèle, l'entreprise lance cette pré-commande et dispose ainsi d'un moyen à bas coût (6% de la somme totale récoltée dans le cadre du projet) pour jauger de la pertinence d'une innovation ou du lancement d'un nouveau produit. Cet usage de la plateforme semble réservé à un type de projet bien particulier.

Ainsi, comme l'explique cette salariée d'une plateforme, l'aspect commercial de l'échange apparaît de manière plus ou moins nette aux internautes évoluant sur ces plateformes en fonction du type de biens qu'ils acquièrent par le biais de la collecte. Cette perception évolue d'après elle en fonction de l'objet proposé et finalement de la « tonalité du projet ». Ainsi lorsqu'elle évoquait l'encadrement législatif des projets, elle expliquait que théoriquement il était tout à fait possible d'imaginer qu'un porteur de projets qui ne tiendrait pas ses engagements pourrait être poursuivi en justice pour ne pas avoir rempli sa part du contrat. Ce contrat ne serait finalement pas tant que le projet aboutisse mais que les contributeurs puissent avoir accès à la contrepartie qu'ils avaient sélectionné. À ce propos, elle ajoutait :

6. Sur ce point, le type de discours qui apparaît dans les entretiens se rapproche sensiblement de ceux que les salariés tiennent vers l'extérieur (presse ou temps d'échanges entre plateforme et utilisateurs par exemple).

« ..après les gens entre guillemets en sont pas conscients en tant que tel parce que je pense que plus tu donnes d'informations, plus tu embrouilles les gens et alors là c'est le début de la fin mais...non je pense pas que les gens en soient conscients]...après ça dépend quand tu fais du pré-achat de jean, là je pense qu'on le sait... »

Tamara, salariée d'une plateforme.

Ainsi pour Tamara si soutenir le lancement d'une marque de jean par le biais d'une pré-commande sur la plateforme fait bien apparaître aux yeux des contributeurs leur acte comme un achat, l'affaire se complique dans le cas des projets culturels où, nous l'avons vu, il ne s'agit jamais uniquement d'acheter une place de spectacle ou un nouveau magazine.

La contribution à un projet culturel acte invariablement autre chose⁷, qu'elle soit motivée du fait des relations entretenues entre porteurs et contributeurs ou que le projet le *justifie* à lui seul. Et si les plateformes affichent comme le disait Tamara une volonté de ne pas embrouiller les internautes, sans juger de la pertinence de cette explication, contentons-nous de souligner ici que rien sur les plateformes (hormis la lecture des conditions générales d'utilisation) ne laisse entrevoir cette réalité juridique. Mais la polymorphie des usages ne disparaît pas pour autant dans le cas de projets culturels.

5.1.1.2 Soutenir avant tout.

L'exemple de Fleur qui hésitait à profiter de la contrepartie est caractéristique du *rythme* qui tempère si ce n'est les contributions, du moins les discours qui les mettent en mots. Il s'agit d'abord de découvrir le projet d'une personne, de le soutenir et, dans un second temps seulement d'envisager l'acquisition du résultat de la campagne. Même dans le cas de Serge, qui fait une priorité de la possibilité dans le choix des contreparties de pouvoir accéder à l'œuvre, il s'agit de découvrir et de soutenir des projets qui n'ont pas encore éclos. Cette idée de « soutien » permet une approche transversale aussi bien des contributions réalisées par des proches que par des internautes étant tombés sur le projet sans avoir de lien avec leurs porteurs. En d'autres termes, qu'ils soient des amis ou des internautes anonymes, tous ont comme point commun de comprendre la contribution comme une forme de

7. Les recherches en économie de la culture ont par exemple mis en avant la volonté de soutenir l'artiste évoquée par les publics. Voir par exemple : Maya BEAUVALLET, Marc BOURREAU et Michel GENSOLLEN, *Les musiciens dans la révolution numérique : inquiétude et enthousiasme*, Paris, France : IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2009, p. 55-65 ; Ceci est particulièrement mis en avant dans le cas des dispositifs permettant au public de fixer lui-même le prix auquel il acquiert les œuvres : Tobias REGNER, « Why consumers pay voluntarily : Evidence from online music », in : *Journal of Behavioral and Experimental Economics* 57 (2015), p. 205-214.

donation, un acte de générosité, décrit comme altruiste, légitime, attendu ou parfois même comme normal.

Roland exprime clairement l'idée d'un soutien envers le porteur de projet. L'acquisition d'un bien tient également lieu de soutien à l'égard de l'idée à l'origine de sa production.

« c'est une plateforme d'achat, mais de soutien aussi. »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets.

- Ainsi, et malgré la législation qui les encadre et les catalogue comme « acte d'achat », ces contreparties sont le plus souvent symboliques, nous le soulignons, et ne peuvent être apparentées que dans de rares cas à une volonté stricte d'acquérir ce bien qui serait formulé par le contributeur. Ces contreparties ne sont alors jamais tout à fait l'unique motivation stimulant l'envie de contribuer. En d'autres termes, il ne semble pas que les internautes contribuent avant tout pour acquérir un objet culturel. Les porteurs de projets semblent d'ailleurs avoir intégré cette réalité du financement participatif. Dans le cas du projet de Morgane par exemple, le seuil de contrepartie permettant d'acquérir le magazine était plus élevé que le prix du dit magazine une fois sorti en kiosque. Accepter de payer plus cher, de surcroît un produit qu'ils n'ont pas pu consulter auparavant fait de nos contributeurs de bien piètres agents rationnels si leur objectif est d'acquérir l'objet. De cette plus-value se dégage en réalité l'essence même du *crowdfunding*, celle de ne pas uniquement *consommer* mais bel et bien soutenir. Ainsi comme le souligne Fleur :

« il y a d'autres trucs plus efficaces pour avoir des cadeaux ou des contreparties géniales rires ouais je pense que c'est peut-être pas le lieu...pour avoir des contreparties. »

Fleur, étudiant en journalisme, a contribué à deux projets.

Ainsi les contributeurs que nous avons eus l'occasion de rencontrer ici donnent du sens au choix de Morgane et de ses acolytes qui avaient choisi de proposer le magazine à un prix plus élevé sur la plateforme. Ce n'est ainsi pas tant la somme qui est donnée ni ce à quoi elle donne accès qui fait sens ; mais plutôt le fait qu'elle permette de soutenir un projet. Pour Roland, qui évoquait ici sa contribution au lancement d'un magazine, il s'agissait surtout de faciliter aux créateurs du projet l'entreprise qu'ils avaient choisis de mener. Dans l'exemple qu'il cite ici, Roland n'avait pas fait la démarche à temps pour pouvoir participer au projet sur la plateforme de *crowdfunding*. Il avait donc réservé cette revue dans un second temps, quand celle-ci fut disponible directement sur le site lui étant dédié.

« Mais ça revenait au même hein, que de réserver comme j'ai fait là. Mais bon c'était aussi pour le geste, pour dire qu'eux ils sachent déjà à l'avance avec quoi ils peuvent bosser et avec quoi ils peuvent démarrer »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets.

Si les deux démarches lui semblent proches, si « elles reviennent au même », la manière dont il a réservé la revue ne lui permet pas de « faire le geste », c'est-à-dire de donner non seulement une somme d'argent permettant l'édition de la revue mais surtout, son soutien. Il explique que les contreparties ne l'encouragent pas systématiquement à donner plus que ce qu'il s'était fixé, elles semblent alors dérisoires face à l'importance de pouvoir marquer son soutien. Il continue :

« dans ce genre de sites toujours tout dépend des contreparties, je sais pas des fois ça m'attire pas forcément beaucoup plus, si j'ai envie de donner tant je donnerai tant. Enfin tout dépend des contreparties, mais souvent si c'est pour avoir, je sais pas, un je sais pas, un porte-clefs en plus, je m'en fous de donner 10 euros de plus. »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets.

Comme il le dit, ce n'est pas le porte-clefs, autrement dit ce qu'il est possible d'acquérir grâce à la somme donnée, qui l'intéresse ; ce qui compte c'est de soutenir la démarche d'un créateur.

L'ensemble de ces éléments laisse penser que la contribution à un projet de crowdfunding ne puisse être comprise strictement comme un acte d'achat. Ainsi, revenir vers le discours des acteurs est ici crucial pour saisir le sens imputé à cette activité. Contribuer à un projet de financement participatif ne semble pouvoir se résumer au fait de payer pour accéder à une œuvre. Au travers des retours sur leurs expériences que font les contributeurs, la distinction entre ces deux perceptions du financement participatif nous occupera tout au long de ce chapitre. Pour Fleur comme pour Roland il est important de pouvoir accéder à l'objet qu'ils financent, mais il s'agit également d'aider le porteur de projet dans sa démarche.

Qualifier ces contributions de « pré-commandes » – du fait du décalage entre le paiement et l'arrivée de l'objet dans la boîte aux lettres de nos contributeurs – ne recouvre alors qu'une partie de la richesse, et parfois aussi de la complexité, qu'elle revêt pour ceux qui la réalisent. On le voit apparaître par exemple lorsque Quentin revient sur le choix des contributions parmi toutes celles proposées.

« Alors là c'est le côté on fait ses courses aussi, enfin pas réellement mais enfin un petit peu quand même, la plupart du temps c'est la contrepartie où j'ai l'objet... »

Quentin, artisan, a contribué à 20 projets, a proposé 1 projet.

Comme souvent au sein de cette recherche, c'est dans le malaise, la crispation, qu'apparaît le plus fortement des éléments centraux. On le voit par exemple au travers de l'anecdote que livre Marion quand elle évoque le projet de son beau-frère auquel elle a participé il y a plus d'un an déjà au moment de l'entretien.

« ouais j'ai pas osé trop lui demander parce que, j'ai acheté mais pas vraiment acheté, donc je me sentais pas d'aller quémander comme une cliente qui va quémander son...son dû quoi. »

Marion, doctorante, a contribué à trois projets.

Interrogée sur sa difficulté à solliciter à nouveau son beau-frère maintenant que le livre de photographies qu'elle avait soutenu était édité, elle met ici en avant l'opacité du statut de la contribution. La livraison de la contrepartie fait alors apparaître la difficulté à qualifier la contribution, difficulté éprouvée par la plupart des internautes ayant participé à des collectes. L'exemple de Marion cristallise cette difficulté. Parce que contribuer au projet de son beau-frère ne correspondait pas *strictement* à un achat, elle ne peut se résoudre à le solliciter en vu d'obtenir la contrepartie à laquelle elle a pourtant droit. Mais parce qu'elle ne veut pas que cette contribution apparaisse comme un simple don, elle aimerait pouvoir la réclamer. En effet, elle exprime plus loin la crainte que son beau-frère comprenne comme un manque d'intérêt de sa part le fait qu'elle ne l'ait pas plus sollicité afin de recevoir les photos qu'elle et son ami avaient pourtant soigneusement sélectionnés au moment de leur contribution. Mais malgré cela, la situation semble inextricable, du fait justement de la polymorphie de la contribution. L'exemple que nous offre Marion s'avère exemplaire dans la mesure où il cristallise les deux pôles entre lesquels semble osciller la perception de la contribution pour les internautes.

- Le financement participatif permet de montrer son soutien à un projet ou à un individu. Bastien résume assez justement cette tension en revenant sur les projets auxquels il a participé.

« on a envie d'aider le projet et de l'autre côté on a une personne, qu'on connaît, qu'on apprécie, qui lance un projet qui nous intéresse pas, mais on apprécie la personne, on a envie de l'aider à faire ce qui lui plaît, donc si tu veux, dans les deux cas on donne, mais pas pour la même chose. »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

L'idée de « donner » est importante pour l'ensemble des contributeurs et ce peu importe qui ils sont. Mais nous verrons dans la suite de cette section que ce « don » peut prendre des contours et des significations différents selon les liens qui unissent le porteur de projet à ses contributeurs et peut se comprendre alternativement comme

un don ou comme une forme de mécénat. Le financement participatif revêt alors une double dimension pour les contributeurs. En investissant cette polymorphie nous rendrons également compte de la pluralité des usages. Les contributeurs se rapprochent alors d'une définition ou d'une autres suivant le contexte de leur participation à des projets de *crowdfunding*. Cet acte de « donner » ne peut être compris de manière univoque. Dans la suite de ce chapitre, nous insisterons alors sur la mise en mots des contributeurs réalisée autour de cette démarche de soutien que constitue la contribution. Porter une attention particulière à la distribution des discours nous permettra de revenir vers la notion de participation, centrale pour le dispositif.

5.1.2 La contribution comme une nouvelle forme de mécénat ?

Dans le cas de cette étude consacrée au financement participatif d'objets culturels, la spécificité de ce domaine a bien sur son importance. Si les porteurs de projets évoquaient volontiers l'idée de pré-commande pour qualifier ces collectes, les contributeurs les décrivent sans difficulté comme des campagnes de mécénat, aspect déjà mis en avant par les discours des plateformes comme nous allons le voir. Si le recours à la grammaire du soutien est transversale à l'ensemble des contributeurs, celui au vocabulaire du mécénat apparaît de manière beaucoup plus marqué chez les internautes qui soutiennent des créateurs qu'ils ne connaissent pas. Cette qualification apparaît alors d'autant plus légitime qu'elle se construit dos à l'industrie culturelle et en renfort d'un art qui apparaît comme délaissé par les subventions de l'État.

5.1.2.1 Un mécénat numérisé

Représentation partagée par l'ensemble des acteurs du dispositif. Ici, ce qui est alors mis en avant par les contributeurs c'est bien le projet de l'œuvre proposée par le biais du dispositif.

Ainsi si la volonté de soutenir le porteur de projets que révèle une campagne de *crowdfunding* peut parfois étonner ces derniers ; dans le cadre de projets strictement culturels, le mécénat semble faire consensus pour l'ensemble des acteurs du financement participatif et être une vision partagée par l'ensemble des acteurs du dispositif. Pour Loïc l'un des porteurs de projet, par exemple le financement participatif peut être décrit comme

« un mécénat à hauteur des moyens de tout le monde en fait ».

Loïc, surveillant, a proposé un projet.

On retrouve également ce terme dans le discours des contributeurs. Lorsqu'elle évoquait cette fois-ci les contributions qu'elle a réalisé pour les deux personnes dont

elle ne connaissait pas le travail avant de participer à leur collecte Laura explique :

« *Moi j'appelle ça plutôt...comment trouver le mot...du mécénat quoi. Un genre de mécène.* »

Laura, comptable, directrice d'une école de musique, a contribué à deux projets.

Si les salariés que nous avons pu rencontrer ici décrivent différents types d'usages, ce type de vocabulaire apparaît également au sein des discours officiels relayés par la plateforme. Le partage d'un message court sur les réseaux sociaux depuis le compte officiel d'une des plateformes en témoigne par exemple :

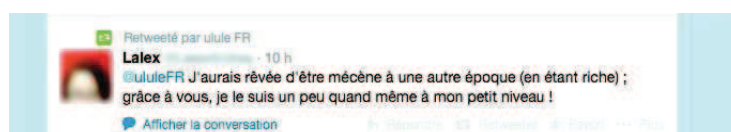


FIGURE 5.1 – Retweet depuis le compte officiel Ulule, 15 juin 2014

Par la mise en avant de ce type de message sur son propre compte, la plateforme insiste ici sur son rôle novateur. En effet si l'on se réfère aux définitions traditionnelles du mécénat, comme nous le verrons le financement participatif semble bien en proposer une figure inédite. Outre lui permettre d'insister sur le caractère inédit de la plateforme, ce tweet montre également comment les discours officiels produits par les plateformes contribuent à l'institutionnalisation de représentations. Se dessine au travers de ce *retweet* le fil rouge que cette thèse se propose d'investir, celui de la possibilité pour les individus de se faire acteur de leur propre culture à l'aide des outils du numérique. Plus encore, c'est la capacité des plateformes à se ressaisir de ces micro-événements créés par les individus pour créer du contenu que le partage de ce message court permet de mettre en avant.

Qualifier le financement participatif de mécénat moderne semble d'autant plus cohérent que les formes qu'il prend et qui sont mises en avant simultanément par les porteurs de projets et les contributeurs entrent en résonance avec certains aspects du mécénat que l'on qualifiera ici, par simplicité, de traditionnel. Les différents éléments du discours des contributeurs que nous avons mis en avant jusqu'ici font échos à la définition minimale que donne François Debiesse du mécénat quand il avance que dans ce domaine « l'essentiel tient aux mots suivants : soutien ; sans contrepartie ; œuvre d'intérêt général⁸ ». Mais à l'inverse des collectes estampillées comme telles par l'État, les projets étudiés ici ne bénéficient pas de la dénomination d'utilité publique. Ici, nous verrons comment cette utilité est reconstruite par les

8. François DEBIESSE, *Le mécénat*, Paris, France : PUF, version numérique, 2007, URL : <http://www.cairn.info/le-mecenas--9782130561378.htm>, p. 9.

contributeurs. Ce n'est alors pas l'élection par l'État au rang d'utile pour la collectivité qui importe pour les contributeurs, mais leur propre processus d'attribution de celle-ci aux projets auxquels ils participeront.

- Le mécénat semble prendre tout son sens pour qualifier la contribution à des projets de financement participatif lorsque les contributeurs avancent comme motivation celle de soutenir un art qui leur semble relever de leurs goûts mais également témoigner d'une esthétique de qualité.

Quentin expliquait ainsi souvent acquérir des bandes-dessinées en fonction du coup de crayon de l'artiste qui les propose. Le financement participatif devient alors le moyen par lequel il peut découvrir et accéder à un art graphique qui fait échos à sa propre sensibilité, à ses propres goûts esthétiques.

« y a eu des projets atypiques, par exemple comme « Web Trip », l'idée c'était que plusieurs dessinateurs d'Europe et d'ailleurs, c'est pas que en Europe, et donc en fait ils ont une histoire en commun à écrire et à dessiner et voilà, et ça c'était un projet assez sympa, c'est pas classique, c'est pas... y avait plusieurs pattes. Bon après j'ai soutenu aussi des BD un peu plus classiques, des fois parce que c'est juste le dessin qui m'intéressait, je me suis laissé séduire par le dessin. »

Quentin, artisan, a contribué à 20 projets, a proposé 1 projet.

Comme les mécènes que décrivait Becker⁹, Quentin rattache sa pratique du financement participatif au développement chez lui de ce qu'il nomme une « collectionite » de bandes dessinées. Avec Emmaüs et d'autres bouquinistes de sa ville, la plateforme lui permet d'avoir accès à d'autres formes d'art qu'il décrit à la fois comme plus atypiques – nous y reviendrons – mais également comme celles qui correspondent à ses goûts de connaisseur.

De même, Armelle qui a participé au projet d'un sculpteur, nous expliquait ainsi avoir avant tout repéré le travail de ce créateur lorsqu'il avait été exposé dans une galerie de sa ville. Quelques mois plus tard, en lisant le journal, elle découvre une pleine page consacrée à la démarche de l'artiste qui, afin de pouvoir entreprendre des sculptures de taille plus importante, proposait ce projet sur une plateforme de financement participatif. Ici, c'est bien dans la perspective de pouvoir accéder à l'œuvre – hors de son budget dans les circuits classiques – qu'elle a entrepris de participer à ce projet.

« c'est une œuvre d'art, parce que lui il expose dans les galeries, ces personnages-là, tu vois, tous ces bonshommes qui ont plein de position. Alors maintenant il a fait toute une collection mais le premier c'était celui-là, c'est du truc thermos formé,

9. BECKER, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 118-125.

moi je les avais vus en magasin d'art et c'était 100 euros le bonhomme, j'ai dit « arf », c'est sympa, y a tout plein d'émotions (...) et du coup ben d'en avoir un petit, en plus chez moi ça me suffisait, donc j'en ai pris un petit, que j'ai et donc j'ai eu ça [me tend une photo de l'œuvre] avec le certificat de garantie ».

Armelle, documentaliste retraitée, a contribué à un projet.

Inscription dans le mécénat. Nos contributeurs se rapprocheraient de cette définition, notamment dans la mesure, où comme le dit Becker, ils se tourneraient vers des artistes qui peuvent leur proposer des choses qui leur plaisent, vers une esthétique qui leur correspond déjà. H. Becker reprend alors la définition proposée par F. Haskell qui définit une forme de mécène idéal dont « la générosité [est] sans bornes » et qui ne justifierait pas par la volonté d'un droit de regard sur le contenu et la production de l'œuvre qu'elle finance. Ce parallèle semble d'autant plus pertinent dès lors que l'on se souvient de la différence de rapport entre les producteurs de la première version que décrivaient les porteurs de projet y ayant été confrontés et les contributeurs de la seconde vague, anonymes finançant le projet. Becker le souligne déjà, en se démocratisant, le mécénat perd de son « pouvoir ¹⁰ ». Si les mécènes historiques qui sont dotés d'un grand pouvoir politique, économique et social ont souvent la haute main sur les possibilités d'exposition et de représentation des œuvres qu'ils commandent ¹¹ », ce « mécène idéal » en serait démuné. Avec le financement participatif, les contributeurs s'insèrent dans cette logique de mécénat. Ils incarnent ainsi ces amateurs passionnés, au fait des choses de l'art mais qui ne peuvent cependant peser sur la vie de l'œuvre, en intégrant le créateur dans des circuits de diffusion par exemple. En cela, le financement participatif peut être rapproché du mécénat de particuliers dont Becker souligne l'importance grandissante ¹². Pour l'auteur ce type de mécénat est caractéristique des levées de fond auprès du public, par exemple dans le cas de réalisation de spectacles vivants où la collaboration entre différents mécènes est nécessaire au vu du montant de la réalisation de l'œuvre. Ils tirent alors parfois pour Becker un « certain prestige » de voir leur nom au bas d'un programme ¹³, ou au générique d'un film dans le cas de ces campagnes de financement participatif.

- Nous verrons dans la suite de cette section comment les inconnus, en décrivant leurs contributions, tendent à se rapprocher de cette définition du mécénat. Ce qui est au cœur de la participation est alors ce que Debieesse décrivait comme étant le fondement même du mécénat à savoir la recherche de satisfaction « intellectuelle et

10. Ibid., p. 123.

11. Ibid., p. 119.

12. Ibid., p. 123.

13. Ibid., p. 123.

morale¹⁴ » qui s’opposerait à celle d’un parrain ou d’un sponsor que l’auteur perçoit comme motivé par « l’attente d’un bénéfice¹⁵ ».

Ainsi, et de manière très marquée lorsque ce sont des inconnus qui participent à une collecte, la contribution à un projet peut être appréhendée comme une forme de mécénat car d’une part elle vise un projet qui n’est pas pris en charge par l’industrie culturelle, de l’autre elle se substitue à un soutien étatique à la culture. Ces deux aspects, soutenir une forme d’art exclue des circuits de financement et remplacer les fonds étatiques dédiés à l’art, tendent à inscrire la contribution dans une forme inédite de mécénat qui, du fait de sa dématérialisation et de la possibilité d’agréger une multitude de sommes peu importantes, semble s’ouvrir à tous.

Lorsque ce sont des anonymes qui participent à des collectes de financement participatif, la contribution est justifiée d’une part et comme nous l’avons vu du fait du projet lui-même mais également – et surtout – en fonction de la démarche qui soutient le projet. Ici, nous reviendrons sur l’importance accordée par les contributeurs non pas tant au contenu du *projet* qu’à la manière dont il se déroule.

Comme le souligne Dominique, le financement participatif semble bien constituer une alternative à des propositions d’accès aux biens culturels lui apparaissant comme dépassées. Elle revient ici sur sa découverte de l’existence du financement participatif et nous explique qu’elle s’inscrit dans une recherche d’alternatives entamée il y a plusieurs années et développe :

« ce qui est intéressant c’est pas forcément de le contourner ou d’être illégal (...) mais de voir dans quelle mesure on peut faire des choses légales et autrement que par les voies classiques etc. C’est pour ça que ça m’intéresse, c’est pour ça que je me renseigne. Ça donne des alternatives... »

Dominique, avocate, a contribué à deux projets.

A l’image de Dominique, la plupart des contributeurs s’inscrivent dans cette volonté de trouver une alternative, qu’elle soit à l’industrie culturelle ou à ce qui est perçu comme un désengagement de l’État. Ce sont ces deux éléments qui nous intéresseront ici.

5.1.2.2 La construction du financement participatif comme alternative à l’industrie culturelle.

Là encore, revenir sur les discours entourant les contributions permet de voir le caractère central d’une autre forme d’accès à la culture que celle proposée par l’industrie culturelle, mais également d’envisager la possibilité de l’existence même d’une culture à l’extérieure de celle-ci. Cette mise à distance de l’industrie culturelle

14. DEBIESSÉ, *Le mécénat*, op. cit., version numérique.

15. Ibid., Introduction, §2.

participe à la construction d'un art et d'une culture pensée comme *désirable* pour les contributeurs.

Au sein des discours des contributeurs anonymes, il s'agit bien de dépasser l'industrie culturelle au nom d'un art authentique, d'une démarche qui trouve ses fondements dans des éléments moraux. Ainsi, on retrouve au sein du discours des contributeurs les éléments repérés au préalable chez les porteurs de projets. Les projets doivent être perçus par les contributeurs comme « authentiques ». L'authenticité dont il est ici question peut être comprise de la même manière dont la définissent Boltanski et Chiapello c'est-à-dire comme « ce qui a été fait sans intention stratégique seconde, c'est-à-dire sans autre intention stratégique que celle de le faire (par opposition à l'intention de faire vendre)¹⁶ ». Au sein des discours des contributeurs ce sont bien des éléments qui tendent à distancier le projet d'une logique d'accumulation de profit qui est mise en avant.

- Désindustrialiser l'art.

Ainsi, tout comme pour les porteurs de projets, la culture qui mérite d'être soutenue par les contributeurs est une culture radicalement séparée de l'industrie culturelle. Pour ceux que nous avons rencontrés, l'industrie culturelle ne semble pas constituer une instance légitime. Certains l'identifient de manière très précise et apportent alors une attention particulière à faire coïncider leurs pratiques culturelles et cette perception. C'est par exemple le cas de Serge qui expliquait éviter au maximum d'acquérir des biens culturels qu'il pourrait identifier comme émanant de l'industrie culturelle. Interrogé à propos des contributions qu'il a pu faire sur ces plateformes il nous dira

« mais ça m'intéresse aussi parce qu'il y a la différenciation. Je vais pas aller acheter ce que la grande major va vouloir me vendre, je vais aller chercher quelque chose d'atypique. »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

Le financement participatif lui permet alors d'accéder à ce type de productions. Il devient d'ailleurs son principal accès à la culture, il soulignera plus loin au cours de la rencontre que la majorité des découvertes culturelles qu'il a réalisées au cours des dernières années ont eu lieu sur des plateformes de *crowdfunding*.

D'autres contributeurs pointent moins du doigt l'un ou l'autre acteur de l'industrie culturelle. Mais l'on peut malgré tout noter en filigrane de leurs discours le rejet d'une forme d'industrialisation du rapport à l'art. Pour Roland, étudiant en journalisme, l'importance de l'aspect artisanal du projet témoigne de cette impor-

16. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 604.

tance. Interrogé sur la façon qu'il a de choisir les projets auxquels il contribuera, il explique :

« En fait déjà faut que ça touche à un thème que j'adore particulièrement et ensuite ouais il faut pas non plus que ce soit l'énorme gros projet tu vois ? »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

Le côté DIY – mis en avant également par les créateurs des plateformes – semble disparaître dans des projets qui atteindraient une taille trop importante. Ce type de collecte ne semble pas correspondre aux représentations qu'a Roland du *crowdfunding*. Pour illustrer ceci, Roland évoquera le cas d'un projet relayé par le quotidien Le Monde, c'est-à-dire un projet où le journal a apposé sa marque en signe de soutien à ce dernier. Cette fonctionnalité permise par certaines des plateformes ne s'accompagne pas systématiquement d'un soutien financier, mais témoigne d'un intérêt particulier que le média porte à la création en devenir. Roland nous expliquera qu'il ne voit pas d'un mauvais œil ce genre de partenariats ; au contraire, comme il nous le dira, ils peuvent offrir de la « visibilité » au projet. Mais malgré la perception positive de l'existence de ces partenariats, ils semblent entacher une partie de l'authenticité d'un projet. Elle semble conserver pour lui un caractère capital et ne se marier que difficilement avec la tenue de projets plus populaires, ceux connaissant un succès plus important. Ce que Serge décrivait comme atypique en fonction du style de musique semble ici être évalué à l'aune du nombre de contributeurs. Ainsi si Roland perçoit le soutien apporté par le quotidien « Le Monde » à des projets comme positif, il ne peut s'imaginer contribuer à ce type de projet. Le financement participatif ne fait sens pour lui que lorsqu'il est réservé à des productions plus intimistes, destinées à des publics de « niches ».

« Après moi je marche aussi des fois en me disant, des fois y a plein de monde qui finance ce truc, enfin je sais qu'un truc du Monde, ça va être vite financé, et du coup j'aurais moins envie de le financer... »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

L'artisanat qui s'opposerait à l'industrie s'accompagne ici d'un attachement au *Do It Yourself*. Serge encore met en parallèle deux projets qui ont eu lieu au même moment sur deux plateformes distinctes. Ainsi la web série Noob et le film de la comédienne Michèle Laroque ont tout deux été financé par la foule sur des plateformes. Le projet de la web-série Noob incarne alors pour lui ce que doit être le financement participatif, quand il définit celui de la comédienne comme « *l'anti-projet par excellence* ». Il s'attarde sur cet exemple en revenant sur la rumeur de gonflement des chiffres de contribution qui avait entouré le projet. Il explique que la participation à la collecte d'une maison de production déjà engagée sur le film avait

fait augmenter brusquement les chiffres. Cette rumeur lui paraissait d'autant plus plausible qu'au même moment Noob battait tous les records de participation (en volume et en rapidité) sur une plateforme concurrente. Ce qui émane de cet exemple, plus que de vérifier le nombre de contributeurs du projet de Michèle Laroque, c'est le dessin en filigrane d'une d'authenticité du projet qui se construit *contre* l'industrie culturelle – ici représentée par une comédienne reconnue nationalement et soutenue par l'industrie cinématographique – et qui s'inscrit alors dans la continuité des arguments mis en avant par les porteurs de projets. Le financement participatif semble alors n'être pleinement réalisé que dans la mesure où l'affaire qui se tisse ne l'est qu'entre le porteur de projet et ses contributeurs, sans autre intervention d'un tiers.

- Un art éloigné du profit La question du profit généré par les projets vient également soutenir l'analyse pensée en terme d'éloignement de l'industrie culturelle. En effet, plusieurs contributeurs justifient leurs contributions en évoquant le peu, voir l'absence de bénéfices que pourrait générer pour son porteur une campagne de *crowdfunding*. Cet élément qui constitue une difficulté pour les porteurs de projets devient un motif à l'action pour les contributeurs et fait partie inhérente de ce que doit être pour eux, une campagne de ce type.

Cet aspect que soulignent les contributeurs inscrit encore davantage leur usage du *crowdfunding* dans une forme de critique artiste adressée à l'industrie culturelle, compris comme élément du capitalisme. Boltanski et Chiapello soulignent¹⁷ l'importance de cette question. L'une des exigences morales opposée au capitalisme est alors celle de la marchandisation des biens tenus hors du marché. Le financement participatif semble bien répondre à cette dimension dans la mesure où il est appréhendé par certains des contributeurs comme le garant qui permet d'échapper à une logique de profits au sein des pratiques culturelles des individus. Roland illustre cette dichotomie lorsqu'il évoque l'impossibilité pour lui de soutenir des projets à l'aspect plus entrepreneurial. Il évoque ainsi un projet de caleçons respirant croisé au cours de ses balades sur les plateformes.

« tu vois des caleçons pour moi...je sais pas peut-être que c'est moins noble pour moi, c'est moins..c'est un peu...enfin moi j'ai l'image du mec qui veut se faire de l'argent en vendant ses caleçons machin, il veut être aidé à se lancer et après...tu vois déjà là il s'en fout de les vendre 50 euros, enfin...peut-être qu'il a raison, j'ai pas tout fouillé le truc mais...alors que dans le journalisme, bon après c'est aussi parce que c'est mon domaine mais même dans la culture je sais que c'est des trucs qui rapportent pas énorme et du coup ben ça me dérange pas de donner. Tu vois ce que je veux dire ? C'est-à-dire que je sais que ces gens là ils feront rarement du profit après. »

17. À ce sujet voir les éléments que les auteurs en conclusion de leur ouvrage *ibid.*, p. 640.

Et il finit en ajoutant : « *Ouais c'est peut-être cette idée de profit qui me dérange* ».

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

Les bonnes idées qu'il s'agit alors de soutenir ne peuvent se contenter d'être ingénieuses, elles se doivent – comme le met ici en avant Roland – de ne pas avoir comme objectif l'engrangement de profit. Le financement participatif semble se prêter alors particulièrement au soutien d'œuvres culturelles.

Ce pour quoi le projet est fait devient tout aussi central que la manière dont il se déroule. En cela, le financement participatif semble bien faire sens dans une volonté de dépasser l'industrialisation des biens culturels, et simultanément constituer une réponse à ce désir.

Pour Dominique, en revanche, l'industrie culturelle n'est pas la seule instance dont l'art devrait s'éloigner. Ainsi pour cette avocate ayant contribué à plusieurs projets, le système de subvention n'est pas plus enviable.

« bien sûr le modèle économique d'une ville et d'une major n'est pas tout à fait le même non plus, mais je pense que c'est bien d'être un peu indépendant de tous ces schémas quoi. »

Dominique, avocate, a contribué à deux projets.

Et si, on ne peut d'après elle comparer tout à fait la logique de l'État qui subventionne la culture et l'industrie culturelle qui la produit, tous deux sont *idéalement* à éviter. L'opinion dont témoigne ici Dominique a le privilège de l'inédit, au sein de l'enquête que nous avons menée et sur laquelle nous nous appuyons ici, État et industrie culturelle sont deux institutions qui ne peuvent le plus souvent pas être pensées de la même manière.

5.1.2.3 Quand le financement participatif prend le relais de l'État-Providence.

En retraçant grossièrement la place de la culture et de l'art en France, marché et État semble constituer les deux ensembles institutionnels pouvant prétendre à une prise en charge de ces domaines. Nathalie Heinich décrit même le travail de l'État comme « une politique de compensation systématique des manques du marché, consistant à soutenir les créations qui, par leur caractère innovant ou atypique, ne peuvent pas trouver de débouchés immédiats auprès des amateurs¹⁸ ». L'État, ici imaginé comme soutien à la création, viendrait en ce sens compléter un marché de l'art incapable de prendre en charge tout type de création¹⁹. Qu'il soit perçu

18. HEINICH, « Politique culturelle : les limites de l'État », op. cit., p. 136.

19. Françoise Benhamou l'évoque également lorsqu'elle s'intéresse aux politiques culturelles en Europe. Voir Françoise BENHAMOU, « V. Les politiques culturelles », in : *L'Économie de la culture*, numérique, t. 7e Éd., Repères, La Découverte, 2011, p. 90–113, URL : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BENHA_2011_01_0090 (visité le 28/12/2015).

comme c'est le cas en France comme le garant d'une diversité culturelle à préserver ou comme un simple stimulant de la contribution citoyenne au mécénat par exemple, en d'autres termes indifféremment de la manière qu'un État a de s'impliquer dans le financement de l'art et de la culture, chaque pays se dote d'un système particulier qui fait des œuvres des biens à *part*²⁰.

Nous l'avons vu jusqu'ici tant pour les contributeurs que pour les porteurs de projets, les représentations autour de l'industrie culturelle sont auréolées d'un voile négatif. L'intervention étatique ne semble pas être perçue de la même manière, et comme nous le verrons ici, fait écho à l'analyse qu'en propose Nathalie Heinich. L'exemple de Dominique que nous évoquions ci-dessus tend à considérer de manière quasi indifférenciée l'effet de l'État et de l'industrie culturelle sur le processus de création reste inédit au sein de cette enquête.

En revenant sur l'histoire d'une association qu'elle fréquentait et qui a vu ses subventions supprimées de manière assez abrupte, elle explique que le soutien financier des collectivités, qu'il s'agisse de État directement ou d'une échelle plus locale :

« ça rend [les artistes] dépendants. Et je pense que la culture n'a pas besoin d'être dépendante... de ce genre de financements liés à la politique parce que la politique c'est, ça va être « non je te donne plus d'argent, je vais plutôt refaire des places », par exemple ».

Dominique, avocate, a contribué à 2 projets.

Cette contributrice est la seule à porter un regard méfiant sur l'impact que pourrait avoir sur l'art et la culture l'intervention des différentes institutions gouvernementales. En d'autres termes, là où tous imaginent une industrie culturelle potentiellement pathogène pour ces domaines, Dominique est la seule des contributeurs que nous avons rencontrés à attribuer à l'intervention de l'État les mêmes travers.

Ainsi, en majorité au sein de l'ensemble des entretiens mobilisés ici, les contributeurs accordent à l'État une place de premier choix dans l'acte de soutien à la création. Comme le souligne Laurent Fleury « artistes, professionnels, hommes politiques mais aussi spectateurs et citoyens reconnaissent ce rôle central que l'État en France

20. Pour des études sur les différences de constitution des politiques culturelles en fonction des pays voir par exemple Frederick VAN DER PLOEG, « The Making of Cultural Policy : A European Perspective », in : *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Working paper, Amsterdam, 2006, p. 1183–1221, URL : <http://cadmus.eui.eu/handle/1814/6621>; BENHAMOU, « V. Les politiques culturelles », op. cit.; Philippe POIRRIER, (sous la dir. de), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, France : Comité d'histoire du Ministère de la culture : 2011; Mauricio BUSTAMANTE, « Les politiques culturelles dans le monde », in : *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 206-207.1 (2015), p. 156–173; Vincent DUBOIS et Emmanuel NÉGRIER, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en Europe du Sud : éléments pour une approche comparée », in : *Pôle Sud* 10.1 (1999), p. 5–9.

a joué dans l'institution de la culture²¹ ». De plus, Debiesse, lorsqu'il s'intéresse au mécénat avance que « l'État n'est pas mécène, il est l'État tout simplement.²² ». Dans cette perspective on peut voir que le rôle de l'État comme « protecteur des arts » de François Ier à André Malraux semble cependant revêtir une importance toute particulière en France. Françoise Benhamou évoque par exemple à ce titre l'idée d'une « tradition française d'intervention²³ ».

Nous verrons ici tout d'abord comment le discours gouvernemental adoube le financement participatif comme mécénat numérique avant de nous pencher sur la compréhension plus critique qu'en ont les contributeurs. Notre réflexion s'achèvera sur la mise en perspective de ce mécanisme et de celui de responsabilisation individuelle comme corollaire de la perte de vitesse de l'État-Providence décrite par Axel Honneth.

- Au fil des années, et avec la sédimentation du financement participatif en tant que dispositif au sein de l'univers numérique, on peut constater un intérêt grandissant à son égard de la part de l'État français. Les assises du financement participatif et les changements législatifs qui ont découlé de cet intérêt ne seront pas investis ici. En effet, ils ne concernent pas directement le financement participatif dit « reward based »²⁴ au centre de cette recherche.

Mais si les changements législatifs ne touchent pas le financement participatif donnant lieu à des contreparties, l'État a entrepris une reconnaissance symbolique de ce mode de financement. Cette reconnaissance tend à afficher la prise au sérieux de celui-ci au sein des circuits de financement de la culture. L'État reconnaît ainsi une place à ces « donateurs de la culture ». La ministre de la Culture a par exemple décoré plusieurs « contributeurs en série » de ce titre au cours de l'hiver 2014. À cette occasion, Fleur Pellerin a insisté sur le caractère inédit de cette démarche jusqu'alors réservé aux « grandes entreprises, à de grandes fondations ou à des personnes très

21. Laurent FLEURY, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », in : *Tumultes* n° 44.1 (2015), p. 145–157, p. 147.

22. DEBIESSE, *Le mécénat*, op. cit., Ch2, §22.

23. BENHAMOU, « V. Les politiques culturelles », op. cit., §23. Notre réflexion ne portant que marginalement sur les implications de l'État dans la chose culturelle, que le lecteur nous pardonne ici la rapidité de cette affirmation. En sociologie, plusieurs auteurs ont insisté sur la particularité du développement d'un État Providence Culturel pendant les 30 Glorieuses. À ce sujet voir par exemple les historiques que retrace Dominique Schnapper ou Philippe Urfalino par exemple : Philippe Auteur URFALINO, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, France : Pluriel, 2011 ; Dominique SCHNAPPER, « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturel », in : *Hermès, la Revue* 20 (1996), p. 49–58.

24. Notons que la ministre de la Culture et de la Communication et les plateformes ont insistés à plusieurs reprises au moment de la tenue de ces assises sur cette distinction, la législation concernant majoritairement les autres formes de crowdfunding notamment ceux impliquant des prises d'actions dans des entreprises.

fortunées²⁵, mécènes historiques de la culture en France²⁶ ».

On le voit, la prise en charge du *crowdfunding* par l'État quand il s'applique au financement de la culture l'inscrit pleinement dans une démarche de mécénat qui ne semble pourtant pas tout à fait trouver son fondement au sein des pratiques.

Et si pour la ministre « *le mécénat n'a pas vocation à pallier les fins de mois difficiles d'un État nécessaireux*²⁷ » c'est pourtant de cette manière que le financement participatif est appréhendé par les individus qui composent notre échantillon. Pour les contributeurs que nous avons rencontrés au cours de cette recherche, Le financement participatif semble alors correspondre à une relève citoyenne d'un devoir étatique mis de côté. Cette idée que se font les contributeurs du financement participatif correspond à la réalité expérimentée par certains des porteurs de projet. À titre d'illustration, revenons rapidement sur l'exemple de Grégoire, ce jeune photographe qui souhaitait éditer un livre de photos d'art. Comme il nous l'expliquait au cours de l'entretien mené avec lui, l'idée initiale qu'il se faisait du financement de son projet eut été de passer par une instance institutionnelle, en l'occurrence ici la DRAC²⁸ alsacienne.

« Et la personne de la DRAC m'a tout de suite dit que si j'avais des compléments pour le financement ce serait mieux. Voilà aujourd'hui on sait qu'on est dans un contexte de crise, je pense que l'État il ne peut pas donner n'importe quoi à n'importe qui. Je pense qu'ils essayent de partager, à plus d'artistes mais en donnant moins, je pense hein mais je suis pas sur. Mais en tout cas la DRAC ne peut pas financer un livre entièrement. Donc il m'a dit d'aller chercher ailleurs aussi, ce que moi j'étais déjà en train de faire. »

Grégoire, professeur d'arts plastiques, a porté un projet.

Ici, ce n'est pas tant l'absence de prise en charge par l'État qui a surpris Grégoire. En effet, comme il le précise il avait déjà entamé les démarches auprès d'une plateforme de financement participatif, anticipant la « crise » budgétaire qu'il évoque. Mais c'est finalement le financement participatif qui lui aura permis de voir son projet aboutir, la DRAC ne l'ayant pas suivi dans son projet. Cet exemple questionne les propos de la ministre dès lors que, dans ce cas précis, c'est bien un désengagement de l'État que le financement participatif vient combler. Et outre le fait que la DRAC n'ait pas retenu le projet de Grégoire, son interlocuteur au sein de l'institution l'avait

25. Extrait de MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Discours de Fleur Pellerin lors de la cérémonie de décoration de donateurs de la culture*, 2014, URL : http://www.dailymotion.com/video/x2c85sh_discours-de-fleur-pellerin-lors-de-la-ceremonie-de-decoration-de-donateurs-de-la-culture_creation.

26. Ibid.

27. Ibid.

28. Direction Régionale des Affaires Culturelles

déjà averti de la nécessité d'avoir recours à un financement complémentaire, l'instance étatique n'étant pas à même de subvenir à l'intégralité du projet. Ce qu'il décrivait alors comme une sorte d'expérimentation lancée en parallèle du dossier qu'il montait pour la DRAC fut finalement son seul soutien financier tout au long de son projet. Dans cet exemple, comme dans les représentations des contributeurs, le financement participatif semble alors venir prendre la relève d'une charge étatique.

Les contributeurs qui évoquent le rôle de l'État mettent en parallèle baisse de subventions et responsabilisation des citoyens. Certains vont alors considérer le financement participatif comme une chance pour la richesse culturelle nationale. Karine, commerciale et contributrice à un projet, perçoit le financement participatif comme le moyen pour les citoyens de s'investir au sein de devoirs jusqu'alors réservés à l'État par exemple l'entretien et la rénovation de monuments nationaux. Elle explique

« On sait que c'est très compliqué, qu'il y a plus de sous pour rénover...voilà, on a un patrimoine qui est riche en France et on a plus forcément les sous pour l'entretenir donc c'est encore une fois un moyen détourné d'arriver à faire ça et je pense que c'est important.

Enquêteur : Et ça t'étonne que ce soit...

Karine : Ben ça devrait pas, ça devrait pas être aux gens...de la société de faire ça...encore que...le patrimoine il est à tout le monde mais...par exemple je pense que ça devrait être à l'État de s'en occuper mais comme l'État ne le fait pas forcément ou n'est plus capable de le faire, que y ait des gens qui se disent « oh ben moi je vais participer et...à mon petit niveau » je trouve ça bien ouais. »

Karine, commerciale, a contribué à 1 projet.

Il est particulièrement intéressant que Karine fasse ici référence au patrimoine, puisque c'est le secteur au sein duquel Heinich voit l'intervention de l'État comme une nécessité. Pour elle, « l'action de l'État s'[y] justifie d'emblée sans restrictions, soit parce qu'il est propriétaire des bâtiments, soit parce qu'il est le seul à pouvoir aider les propriétaires privés qui ont du mal à entretenir des biens dont la survie est d'intérêt général²⁹ ». Ce que l'on peut se demander alors c'est de savoir si ce n'est pas dans cette mesure que Karine voit d'un bon œil la participation des publics. Tout se passerait alors comme si, dans le cas du patrimoine, il ne s'agirait pas d'une décision politique, mais plutôt d'une impossibilité politique de continuer à assurer par exemple la rénovation des bâtiments inscrits au parc du patrimoine national que Karine trouve normal d'assumer en partie.

29. HEINICH, « Politique culturelle : les limites de l'État », op. cit., p. 141.

- Alors que les acteurs du financement participatif sont salués par l'État, la réciprocité semble être plus délicate à établir.

À mettre en perspective les représentations dont témoigne la ministre et celles mises en avant par les contributeurs que nous avons rencontrés, le financement participatif est perçu par ces derniers comme un outil palliatif et non curatif. Il serait alors du devoir de l'État de prendre en charge de meilleure manière la culture et le recours au financement participatif n'est qu'un bien maigre emplâtre sur une jambe de bois. Le parallèle est alors souvent fait entre le système d'impôts et le financement participatif. Pour certains des contributeurs, leur participation à la gestion du patrimoine devrait être réalisée par le biais de l'usage des deniers publics récoltés lors des différentes impositions sur le revenu ou le patrimoine. Ainsi, lorsqu'il s'apparente à une forme de substituts à l'impôt, il ne peut être envisagé pour certains. C'est par exemple le cas d'Armelle qui se refuse à participer à un projet proposé par un musée national.

« Pour moi c'est mes impôts Orsay, tu vois ? Je me dis ça c'est un truc public, qu'est-ce qu'ils vont encore taper les gens ? on a déjà nos impôts qui financent ça déjà. Enfin qui finance...qui devrait. »

Armelle, documentaliste retraitée, a contribué à un projet.

Le financement participatif serait, dans la perspective que s'en fait Armelle, un moyen de financement réservé aux particuliers, de surcroît ceux qui, comme notre photographe Grégoire, ne parviennent pas à bénéficier de subventions étatiques, que ce soit en raison de l'orientation de leur projet ou de la diminution de celles-ci.

L'un des porteurs de projets résume tout à fait justement la critique que plusieurs des contributeurs formulent à l'égard du financement participatif vis-à-vis de l'État.

« Je crois que c'est aussi assez symptomatique de la société actuelle, c'est ...les gens mettent plus...y a plus d'argent qui est mis dans la culture ou dans la promotion de petits groupes et on est obligés de passer par là »

Et plus loin

« c'est quand même enlever un truc de la collectivité pour le tourner vers les gens quoi. »

Loïc, surveillant, a porté un projet.

Comme le souligne ce porteur de projet, cette solidarité qui se met en place entre les individus est toujours réalisée en dehors d'une logique de prise en charge étatique de la création. Et si Dominique perçoit cette absence de dépendance comme l'un des moyens de garantir une marge de manœuvre plus importante aux créateurs et aux artistes, la majorité des internautes rencontrés ici ont une approche plus critique de ce qu'ils perçoivent alors comme un désengagement de la part de l'État.

L'émergence de ces critiques au sein d'un public entièrement composé de contributeurs français fait sens avec les politiques culturelles mises en place par ce pays. En effet, quand la politique culturelle des États-Unis consiste à faciliter la philanthropie individuelle comme nous le verrons, la France (et d'autres pays aux modèles plus interventionnistes tels que les pays du Sud de l'Europe ou le Bénélux par exemple) mettent en place une politique culturelle décrites comme « interventionnistes ». Il s'agit alors de comprendre cette distinction en regard des soubassements idéologiques portés par les États. Pour Raymonde Moulin, « au moment où la demande institutionnelle de recherche portait en France (...) sur l'évaluation sociale de la politique de démocratisation, les groupes de pression qui s'organisaient aux États-Unis pour soutenir l'intervention financière de l'État fédéral multipliaient, de leur côté, les commandes d'études portant sur l'évaluation économique des effets des financements publics.³⁰ ». En effet, aux États-Unis par exemple, comme le rappelle O. Zunz la philanthropie est un élément central du financement de la culture mais plus largement de la subvention dans des domaines aussi variés que l'éducation ou la santé. Le rôle que tient alors l'État est celui d'un facilitateur de cette démarche. Ainsi des politiques fiscales particulièrement favorables aux philanthropes sont mises en place afin de favoriser l'action des fondations dans ces secteurs. Apanage des plus aisés, la philanthropie « des masses³¹ » se développe cependant outre-atlantique dès le début du 20^e siècle d'après l'auteur, et permet la multiplication des petits donateurs, avec comme point central la participation des classes moyennes.

Ces critiques, émises ici par des internautes vivant exclusivement en France, peuvent être comprises comme la ré-affirmation de la volonté de préserver cette particularité du rôle de l'État qui s'engage auprès de la création, mais également la place de l'individu en tant que *citoyen* dans cette démarche. Comme le rappelle M. Abélès, en s'intéressant aux nouvelles philanthropies émergeant dans la Silicon Valley : « En France, l'individu se situe dans un espace d'universalité ; c'est dans le cadre de son rapport à l'État qu'il se constitue comme sujet solidaire. Aux USA, l'individu se pense en référence à des logiques communautaires, qu'il s'agit d'articuler sans se référer à l'État.³² ». Mais le succès du financement participatif, en croissance constante depuis sa création rappelons-le, témoigne bien de l'enthousiasme des individus pour ce système. La co-existence de ces deux types de soutien – émanant d'une part de l'individu, de l'autre de l'État – ne semblent alors pas problématique mais ne peut être réalisée en dépit d'un effort étatique de préservation de l'art et de la culture d'une reprise par le marché. L'un des contributeurs évoquera par exemple son sou-

30. Raymonde MOULIN, *L'artiste l'institution et le marché*, Flammarion, France, 1992, p. 98.

31. Olivier ZUNZ, *La philanthropie en Amérique : argent privé, affaires d'État*, Paris, France : Fayard, 2012, p. 65.

32. Marc ABÉLÈS, « Nouvelles approches du don dans la silicon valley », in : *Revue du MAUSS* n° 21 (2003), p. 179–197.

hait de voir se développer des plateformes de ce type gérées par l'État, qui serait non commissionnées. Si la « crise » économique que traverse l'État semble justifier, aux yeux des contributeurs, une participation accrue de leur part au financement de la culture et de l'art, elle ne fait sens que comprise dans une reconnaissance de cette action citoyenne que l'État français, malgré ses tentatives, ne semble parvenir à mettre en avant.

Alors, les critiques qu'élaborent les contributeurs viennent acter la prise en compte par eux d'un délitement d'un État-Providence, de surcroît en France particulièrement interventionniste dans la culture et l'art. Elles attestent surtout à notre sens du refus d'une injonction à la participation – que l'on pourrait ici qualifier d'injonction à la solidarité, de la part des contributeurs. Cette injonction serait alors, comme le montrait déjà Honneth, l'une des caractéristiques centrales de notre modernité.

La limitation de cette étude aux catégories de projets culturels ne permet de saisir cette inscription outre mesure mais soulignons tout de même l'émergence d'une critique étendue au-delà de l'art et la culture toujours à partir du dispositif. En Belgique, un site parodique a par exemple été lancé qui met en avant l'utilisation détournée du *crowdfunding* comme moyen de contrecarrer le délitement des fonctions de l'État-Providence. Les différents éléments présents sur les sites de financement participatif sont ici repris et, comme à l'image de l'ensemble de ces derniers, l'équipe du site se proclame « nouveau leader du *crowdfunding* solidaire toujours en Belgique ». Sur cette plateforme était par exemple proposées des campagnes à l'objectif de 5 millions d'euros afin de « donner un coup de pouce à l'enseignement » ou 900 000 euros pour organiser l'arrivée des réfugiés syriens en Belgique.

Cette plateforme est l'œuvre du GSARA³³. Il y était indiqué que le paiement n'était pas encore possible. L'internaute était alors invité à laisser une adresse e-mail afin d'être averti du moment où les projets seraient ouverts au financement. Quelques jours plus tard un courriel intitulé « don qui choque³⁴ » leur était envoyé expliquant la conviction qui avait motivé la création de ce projet : celle que le financement participatif ne devait pas devenir un moyen par lequel pallier aux carences budgétaires de l'État. Si cette démarche s'inscrit dans une politique de défense des subventions à la culture menée par ce groupe, il cristallise cependant les critiques formulées par certains des contributeurs que nous avons pu rencontrer et met certainement le doigt sur une des problématiques intrinsèquement liées à la popularisation de ce mode de financement. Mais l'ironie est parfois bien rapidement rattrapée par la réalité comme en témoigne le tweet repris ci-dessous et publié initialement depuis

33. Groupe socialiste d'action et de réflexion sur l'audiovisuel

34. Pour le contenu de ce mail ainsi qu'une capture d'écran de la plateforme, voir Document 7. p.398.

le compte officiel du gouvernement français sur un réseau social (Figure 5.2).



FIGURE 5.2 – Message court, 22 juillet 2015.

Ce message invitait les citoyens à soutenir les salariés (ex-FraLib) dans leur démarche de transformation en Scop³⁵. Rappelons que la sauvegarde de ces emplois avait été l'un des leitmotivs des promesses électorales de l'actuel président de la République. En réunissant près de 3000 contributeurs, cette campagne fut une réussite. Si l'entreprise fut créée grâce à la ré-injection des indemnités de licenciement des salariés, ce sont les citoyens, les internautes contributeurs qui sont sollicités dans un second temps afin de donner de la visibilité à l'entreprise. Avec cette démarche, l'État semble vouloir se glisser aux côtés des internautes, dans un combat qui serait mené de front contre les dérives du capitalisme³⁶.

Revenir sur leurs contributions à des projets de financement participatif permet aux internautes que nous avons rencontrés de ré-affirmer d'une part la place spéciale que tient la culture dans un ensemble plus large de consommation. D'autre part, de pointer du doigt les limites de ce type de financement dès lors qu'il s'agit de le substituer au rôle de l'État, parfois imaginé comme garant de cette spécificité.

Lorsqu'il est appréhendé comme un outil technique permettant de contourner les productions issues de l'industrie culturelle, le financement participatif semble être efficace pour les contributeurs. Cette efficacité est alors mesurée à l'aune de l'analogie entre la représentation qu'ont les contributeurs de ce dispositif et la possibilité d'y faire correspondre leurs pratiques. Ce type d'approche semble plus présente lorsque

35. Société coopératives et participatives

36. Rappelons que le combat mené par les salariés visait à éviter la délocalisation de leur moyen de production

les contributeurs participent au projet de quelqu'un qu'ils connaissent uniquement par le biais de ce projet, lorsqu'il s'agit de soutenir le projet et la démarche qui le soutient, plutôt que la personne qui le propose au financement. Dans le cas des plateformes que nous avons étudiées ici, persiste cependant un flou autour de cette notion de mécénat. D'autres plateformes par contre mettent le mécénat au cœur de leur démarche. La plateforme « culture time » ne propose ainsi que des projets éligibles à la réduction fiscale et fait ainsi apparaître sur sa page d'accueil l'idée même de « mécénat participatif »³⁷, dissipant par là-même toute forme de doute quant à l'acte contributif.

5.1.3 La contribution comme un don ?

Cette idée de soutenir un projet semble, pour certains des contributeurs que nous avons rencontrés, pouvoir être apparentée à une forme de don. Si nous choisissons ici la notion de « don » c'est d'une part que c'est ainsi qu'elle apparaît dans le discours des contributeurs comme nous allons le voir, de l'autre à défaut d'un terme plus juste, plus proche des situations décrites par les personnes que nous avons rencontrées. Depuis les travaux de Marcel Mauss et de Malinowski, nombreux sont les sociologues, ethnologues à avoir reproblématisés la question du don³⁸, à avoir remis cette catégorie en question pour certains³⁹. S'il semble intéressant de revenir vers cette notion c'est parce qu'elle atteste de la volonté marquée d'un éloignement de la part des protagonistes de l'idée même d'un échange marchand, si ce n'est de sa disparition mais toujours de son caractère secondaire. On le sait, la définition que les économistes proposent du don implique l'absence de médiation par la monnaie. En cela, elle ne peut y correspondre. Mais c'est bien l'éloignement de la contribution d'un acte que l'on peut réduire à un échange d'argent qui semble la parer de cette notion de don. Ainsi, si l'échange marchand semble aller de pair avec la constitution d'un profit, c'est l'idée de désintéressement qui prime ici. Il s'éloigne du mécénat dans la mesure où il semble s'adresser alors non pas tant au projet qu'à la personne qui le porte.

37. Source : <https://www.culture-time.com/>

38. On peut citer par exemple les chercheurs inscrits dans le M.A.U.S.S (Mouvement Anti Utilitariste en Sciences Sociales) où les recherches sur la question du don, de ce qui se donne etc. ou non sont centrales. Voir notamment : Godbout JACQUES T., « Don, dette et réciprocité dans la parenté », in : *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, (sous la dir. de) Philippe CHANIAL, Paris, France : Ed. la Découverte, 2008, p. 168–184 ; Philippe CHANIAL, (sous la dir. de), *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, France : Ed. la Découverte, 2008.

39. On pense notamment aux travaux de Florence Weber qui se décrit comme « ethnographe sceptique sur la catégorie même du don ». Florence WEBER, « Forme de l'échange, circulation des objets et relations entre les personnes », in : *Hypothèses* 5.1 (2002), p. 287–298, p. 287.

5.1.3.1 Le désintéressement : modèle qui s'impose.

Nous l'avons vu, les contributeurs ne mettent pas au cœur de leur démarche l'accession à la contrepartie. Plus encore, le fait que la contrepartie importe peu est mis en avant par les contributeurs pour justifier d'une forme de désintéressement qui témoignerait d'une *vraie* volonté d'aider le projet.

« *c'est plus un truc altruiste...c'est bien qu'il y ait des choses qui naissent comme ça, pouvoir aider des gens à aller au bout de leur projet que de gagner des sous ou des cadeaux quoi.* »

Fleur, étudiante en journalisme, a contribué à deux projets.

Comme l'explique par exemple Fleur, le modèle du financement participatif doit être pensé en termes de soutien, et même plus, d'altruisme.

Modèle qui devient d'autant plus cohérent avec l'évolution des plateformes. Nous le soulignons précédemment, les différents participants à une collecte de financement participatif – tout comme les plateformes – semblent s'accorder sur l'idée d'une contribution pensée comme un don. Cependant, ce modèle ne s'impose qu'avec la généralisation du *crowdfunding reward based*, basé sur la contrepartie. Paradoxalement, il faut donc attendre le moment où la contribution se fait *en échange* d'un cadeau pour qu'elle apparaisse comme *désintéressée*.

Ainsi on voit apparaître cette notion dans les discours après celle de « mise », corollaire pour sa part au *crowdfunding* qui impliquait un retour sur investissement proposé initialement.

Les éléments de langage employés par les contributeurs sont alors distribués en fonction de leur participation à l'un ou l'autre des formes de *crowdfunding* mentionnées précédemment. Ils semblent dès lors témoigner d'une perspective différente dans la manière d'appréhender cette participation. Ainsi si Karine, contributrice à un projet comprenant un possible retour sur investissement, utilise à de nombreuses reprises l'idée de « mise », ce terme disparaît complètement des discours de ceux ayant participé à des projets *reward-based*. Ils lui préféreront les notions de « *bonne action* (Quentin) », de « *coup de pouce* (Fleur) » ou encore « *d'aide* » (Serge).

Dans le cas de Karine, un retour financier était envisageable. La perspective que ce retour puisse avoir lieu semble apparenter sa participation à une forme d'investissement. Même si elle insiste à de nombreuses reprises au cours de l'entretien sur la faible proportion de chance que ce dernier n'atteigne un montant conséquent, sa simple possibilité teinte sa contribution d'une couleur qui s'efface totalement du tableau brossé par les contributeurs en *reward-based*. Alors qu'elle revient sur la mutation des plateformes en les définissant comme des lieux où « *donner c'est gratuit* »,

elle mettra en parallèle sa propre expérience de la première version de My Major Company en ces termes :

« Tu sais que si ça marche tu vas récupérer des sous quoi, pour moi MMC c'est plus, c'est un peu comme la loterie ou la Française des jeux ou tu vas au casino ou je sais pas... enfin tu vois ? Ce truc là, tu te dis hop t'essayes, tu joues et puis tu verras bien ce qui se passe. »

Karine, commerciale, a participé à un projet.

La contribution semble alors plutôt se parer d'un aspect ludique. Si cette analyse ne se base que sur le discours d'une contributrice unique, il tend à être renforcé par les expériences des artistes qui ont initié leurs projets alors que les plateformes proposaient ce retour sur investissement. Ainsi Mathieu et Anna expliquaient que certains contributeurs avaient été déçus du changement de fonctionnement de la plateforme.

« y en a qui pensent que c'est comme la bourse...c'est sur que là c'est pas ça. Quand tu vois les chiffres de ventes...et qu'en plus t'es plus de 1000 personnes à avoir misé sur un artiste que t'as 1% de 1% de 1% !!! »

Mathieu, musicien, a porté 1 projet.

De fait, cette manière de percevoir le financement participatif disparaît simultanément aux changements de version des plateformes. Ce glissement sémantique chez les contributeurs qui accompagne le changement de fonctionnement des plateformes nous dit quelque chose de plus sur sa nature. La première version du financement participatif proposé par certaines des plateformes semble aller de pair avec une approche spéculative de la contribution. Réaliser un bénéfice semblait pourtant peu réalisable, la vente d'albums devant déjà être conséquente pour permettre un remboursement de la contribution. C'est sans doute pour cela que la contribution pouvait être comparée par Karine à l'achat d'un ticket de loterie : la perspective de dégager une plus-value étant bien maigre par rapport au risque de ne même jamais récupérer sa mise. Cette participation à un projet culturel se rapprochait alors pour elle d'un jeu d'argent, idéal-type de ces échanges où l'argent devient, comme le dit Weber, « une fin en soi⁴⁰ ». L'enquête menée au près des contributeurs s'étant orientée vers la forme *reward-based* du financement participatif, l'aspect ludique de la contribution en *equity* ne peut être plus investi ici. Néanmoins, cet élément nous semble pertinent en regard de l'évolution de la caractérisation de la contribution. Si en *equity*, la promesse d'un bénéfice justifiait parfois la participation des internautes, sa disparition dans les nouvelles formules des plateformes permet également

40. WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, op. cit., p. 28.

de laisser s'épanouir un discours structuré autour du don et du soutien. Nous le soulignons au moment de présenter ces plateformes, cette première version a subi une forte vague de critiques et a progressivement disparu du web 2.0 français. La préférence pour le financement participatif proposant des contreparties plutôt que celui engageant un *investissement* peut alors témoigner d'une modification au sein de l'esprit du capitalisme. La tension qui émerge dans l'exercice de qualification de l'acte de contribution à l'aune des apports classiques sur le don et l'échange non marchand peut être compris comme le fruit d'un ré-agencement de la place de l'échange même au sein d'une forme de vie capitaliste. Le financement participatif devient alors le support d'un autre rapport au financement de l'art et de la culture. Comme le souligne Karine, cette première version du financement participatif s'apparentait déjà pour elle :

« un don aussi, parce que je l'ai aussi fait pour aider mais c'était pas un don...enfin un don gratuit j'allais dire mais enfin tu vois ? T'avais quand même une contrepartie financière susceptible ».

Karine, commerciale, a contribué à un projet.

L'importance du don semblait sous-jacente chez certains contributeurs comme le montre Laura qui revient sur ses premières participations qui furent réalisées sous le régime de la première version.

« Ben en fait moi j'ai pas donné des sous sur ce principe là dans le sens où je m'attendais pas à avoir des sous en retour. Je l'ai pas fait comme ça, pour moi c'était déjà un don. Peu importe le retour financier. »

Laura, comptable, directrice d'une école de musique, a contribué à 3 projets.

L'effort de différenciation que fait ici Laura entre la manière dont ses premières contributions pourraient être comprises et ce qu'elles représentaient pour elle met à nouveau en exergue l'importance de l'idée de soutien. Pour Laura, comme pour Karine, atteindre un retour financier ne correspondrait pas à l'« esprit » du financement participatif. Qu'elles trouvent ce modèle plus *juste*, plus approprié met en avant l'importance de la volonté d'aider et de soutenir un projet au sein du financement participatif.

Un modèle exacerbé dans le cas de contributions entre proches. Alors, si l'ensemble des contributeurs semble s'accorder sur l'analogie entre contribution et don, lorsque les personnes contribuant à un projet sont des proches de celui qui le porte, cette notion semble encore gagner en poids. Dirigée vers la personne, l'ami, le frère ou la compagne, la contribution à un projet de crowdfunding apparaît plutôt comme un acte de solidarité à l'égard de ceux qui le réalisent. Roland évoque

la nécessité qu'il ressent de participer à des projets de financement participatifs lorsqu'ils sont proposés par des amis :

« Là c'est vraiment du soutien, parce que voilà, ils sont dans leur truc et puis je me dis si je les aide pas, personne les aide, enfin je veux dire si moi je le fais pas alors que je suis dans leur école, que j'aime le journalisme et tout, c'est pas n'importe quelle personne dans la rue qui va le faire donc faut que ça commence par moi. Enfin entre autres, pas moi moi, mais tu comprends...moi en tant qu'étudiant en journalisme...et en tant qu'ami... »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

En revenant sur le projet de deux de ses amis de promotion, Roland témoigne de la polymorphie que peut prendre la contribution sur ce type de site. Revenons sur celle-ci plus précisément. Au vu de l'impression qu'en conserve Roland, cette contribution peut être comprise comme un geste envers un ami *en tant* qu'ami ; contribuer à un projet, c'est alors un peu comme aider l'un de ses amis à déménager. Roland n'est pas un parfait inconnu, ce statut lui confère en quelque sorte une légitimité – et sans doute l'imagine-t-il, une responsabilité – à y contribuer en particulier. La contribution deviendrait alors un réel soutien quand elle a comme objet de soutenir non seulement le projet mais également – et surtout ici – celui qui en est l'initiateur.

On voit ici se dessiner une dichotomie dans la modalité du don. De même Laura distingue dès les premières minutes de l'entretien les contributions faites auprès de gens qu'elle connaissait ou non

« Donc Xavier parce que j'aimais bien, Fredo parce que j'aime bien, Nalia parce que c'est une de mes copines donc j'ai voulu la soutenir (...). »

Laura, comptable, directrice d'une école de musique, a contribué à trois projets.

Lorsqu'elle évoque les contributions aux projets de personne qu'elle ne connaissait pas personnellement avant de les soutenir – et plus précisément les motivations à leur origine – elle fait ici référence au *travail* que proposent Xavier ou Fredo. Lorsqu'il s'agit de l'une de ses connaissances plus proches, ce n'est pas le travail de cette dernière qui est évoqué par Laura, mais cette personne elle-même. Cette phrase anodine contient pourtant en son sein l'essence du financement participatif tel qu'il est utilisé aujourd'hui par la plupart des internautes. Son usage diffère ainsi lorsqu'il s'agit d'aider un ami, un membre de sa famille ou un inconnu, un artiste duquel le projet a été connu de différentes manières (presse, réseaux sociaux, bouche à oreille par exemple).

Le recueil des discours des contributeurs tend à montrer que l'accompagnement d'un proche n'est pas perçu comme correspondant à l'usage du financement participatif. Il est d'ailleurs intéressant de souligner qu'aucun des contributeurs rencontrés

ici n'a participé uniquement au projet d'un membre de sa famille⁴¹.

« oui pour mon beau-frère ou pour les jeunes gens de [l'association] c'était plus vraiment parce qu'aussi les gens je les aime bien et que j'ai envie que leur projet marche et que ça me fait plaisir pour eux. »

Marion, étudiante, a contribué à trois projets.

Ainsi, comme l'exprime Marion ci-dessus, la contribution devient le moyen de faire plaisir à ceux à qui l'on tient, de leur exprimer notre soutien ou notre détachement vis-à-vis, non seulement de son projet, mais plus généralement de lui. On le voit notamment lorsque Marion évoque la manière dont elle a choisi ses contreparties.

« La contrepartie est pas liée à la contrepartie mais au prix. Je choisis ce que je donne, pas ce que j'ai[envie d'avoir]... »

Marion, doctorante, a participé à 3 projets.

En cela, la contribution peut être comprise comme un don, dans la mesure où elle est acte désintéressé et où la perspective d'accéder à la contrepartie est secondaire et ne motive que rarement l'internaute à se saisir de sa carte bleue. La relation qui l'unit au porteur de projet en est le déclencheur.

5.1.3.2 Les liens inter-individuels comme étalon de la participation.

Plus qu'une construction didactique, les références aux différents « cercles » de contributeurs de la part des salariés des plateformes ou des porteurs de projets correspondent alors à une typologie des usages pour les contributeurs.

S'ils ne les pensent jamais de la même manière que ces derniers, les contributeurs classifient eux-mêmes leurs participations en fonction de ces cercles définis précédemment. S'engager financièrement pour un projet de *crowdfunding* relève de différentes représentations qui peuvent être éclairées à l'aune des liens qui unissent le contributeur au porteur de projet. À ce titre, les inquiétudes des porteurs de projet quant à la participation de leurs proches dans la campagne de financement semblent d'autant plus légitimes. Les contributeurs rencontrés ici semblent en effet plutôt soutenir une personne qu'un projet. La diffusion du projet, seconde étape bien souvent problématique pour la majorité des projets, peut être freinée par cette réalité. L'engagement de ces proches au sein d'un projet ne relèverait alors pas tant de la constitution d'un « primo-public » tel que définit par J-S Beuscart mais de formes de solidarités intrafamiliales qui ne débouchent alors pas sur la possibilité automatique d'une vie pour ce projet.

41. Encore une fois les méthodes de recrutement mises en œuvre ici tiennent un rôle dans la composition de l'échantillon. En choisissant de privilégier au maximum le recrutement directement via les plateformes, les personnes s'étant inscrites sur les plateformes uniquement à l'occasion d'un projet monté par un proche deviennent plus difficilement accessibles dans le cadre de cette recherche. Nous reviendrons plus longuement sur leurs expériences plus loin.

● Le projet ne joue alors qu'un rôle secondaire dans la décision de le soutenir ou non. Comme le montre l'exemple décrit par Armelle, c'est bien plutôt le porteur de projet et les liens qui l'unissent à son potentiel contributeur qui devient déterminant. En cela, elle semble encore plus être inscrite dans une logique de don, qui ne serait pas réalisé à l'égard de n'importe qui mais d'une personne qui, d'une part nous est chère, de l'autre le mérite. Ainsi, lorsque son neveu la sollicite pour participer au financement de la production de l'album de son groupe, ce n'est pas la qualité ou même le genre de la musique qui l'intéressera, elle se tournera plutôt vers des expériences passées quant à des cadeaux faits à son neveu. Elle expliquera alors

« Et bon pour des raisons personnelles, parce que quand je lui écris il me répond jamais, je me suis dit « tiens là il a besoin de pognon il tape la tata », donc c'était voilà...j'ai pas fait. »

Armelle, retraitée de l'enseignement, a contribué à un projet.

Son refus de participer dépend bien des relations qu'elle entretient avec lui. Le cas inverse est également possible. Elle continuera d'ailleurs en disant

« Je pense que si on avait de meilleures relations j'aurais donné. (...) je lui envoyais toujours en octobre à son anniversaire et à Noël un chèque, je n'avais jamais de réponse, alors j'ai dit à ma frangine « écoutes si maintenant il est pas assez grand pour me répondre » « merci tata » ou même pas merci mais « j'ai bien reçu le chèque » , alors je lui envoie plus, elle était d'accord, donc je lui envoie plus rien. »

Armelle, retraitée de l'enseignement, a contribué à un projet.

La décision de ne pas participer au projet de son neveu entre alors en cohérence avec la décision, prise antérieurement, de ne plus le gêner pour les fêtes et son anniversaire. Cette comparaison entre ces "événements" tendent à les rapprocher l'un de l'autre et permet ainsi de percevoir la teneur que peut prendre la contribution à un projet de *crowdfunding* quand elle s'effectue entre proches.

Si dans cet exemple, des liens de proximité qu'elle décrit comme devant être forts entachent la possibilité de participer à un projet, l'histoire commune de deux personnes peut également motiver la participation à un projet d'une personne *a priori* plus éloignée. Ainsi Bastien a contribué au projet d'une personne dont il avait lui-même sollicité l'aide par le passé, sans pour autant se sentir ni proche du porteur du projet, ni intéressé par ce dernier.

« je me suis dit que lui il m'avait apporté à un moment, c'était moi qui avait fait la démarche de le rencontrer, la démarche de le rencontrer à l'époque, parce que j'avais besoin d'informations sur des choses, et il avait été très ouvert, il m'avait

ouvert ses portes et je me suis dit que c'était un juste retour des choses, c'est particulier, c'était un peu particulier. »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

À nouveau, l'exemple que nous livre ici Bastien éclaire la pertinence du choix d'employer la notion de « don » pour qualifier la contribution. Le jeune homme aurait très bien pu s'abstenir de participer à cette collecte, dont il explique de surcroît trouver l'idée « *pas intéressante* ». Mais les raisons de sa contribution doivent être saisies dans un chaînage d'interactions avec le porteur de projet, inscrit dans une temporalité plus longue d'échange entre nos deux protagonistes. Elle devient presque ici « contre-don » c'est-à-dire pour reprendre les termes employés par Florence Weber, la contrepartie d'un autre geste, d'une « transaction inachevée⁴² », du moins pour Bastien. Sa contribution devient alors même, presque paradoxalement, la contrepartie d'une contribution antérieure réalisée à son égard.

Juxtaposés, les exemples décrits ici par Bastien et Armelle laissent voir à quel point les interactions antérieures avec le porteur de projet influent sur la possibilité ou non d'y contribuer. Qu'elles soient le moyen d'exprimer une forme de contre-don envers le porteur de projet ou qu'elles symbolisent la volonté ferme de ne pas le soutenir, les contributions – ou leurs absences – ont dans ce cas toujours quelque chose à voir avec la relation tissée entre les deux parties. Dans ce cas, le *crowdfunding* ne se constitue alors pas comme le dispositif permettant une refonte de la culture et de ses pratiques (production ou écoute) mais médiatise les relations inter-personnelles entre deux individus parallèlement engagés dans une relation, déjà en lien.

5.1.4 Comprendre le don et le mécénat comme des pôles du financement participatif.

5.1.4.1 Typifier la réalité pour la comprendre.

Idéaux-types. La présentation que nous avons faite des contributions jusqu'ici doit être comprise comme une classification relevant de l'idéal-type. En exagérant le trait, en se focalisant sur ce qui fait consensus chez les différents contributeurs en regard de caractères qui nous semblent déterminants (la manière de qualifier la contrepartie/la proximité d'avec le porteur de projet), il nous a été possible de définir une sorte de typologie des contributeurs et plus encore des contributions. Le financement participatif semble être à l'origine de deux types de comportements bien distincts. D'une part le soutien des proches, aidant financièrement l'un des

42. L'auteure propose ce concept afin de complexifier la notion de don et de lui redonner l'« hétérogénéité fondamentale » dont M. Mauss le dotait. Elle y oppose la notion de transaction achevée Florence WEBER, « Préface », in : *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Quadrige, Paris, France : PUF, 2007.

leurs et ne montrant qu'un intérêt secondaire pour la contrepartie et/ou le projet. De l'autre, des internautes inconnus, inscrivant leur contribution dans une forme de mécénat dématérialisé et ayant à cœur de soutenir la démarche d'un créateur afin de voir son projet aboutir.

Au sein des discours des contributeurs, cette dichotomie apparaît parfois comme cruciale. Pour Armelle par exemple, il aurait été impossible de faire un don, c'est-à-dire de soutenir un projet où l'objet ne lui plaisait pas mais où seule la démarche, l'action entreprise par le porteur de projet lui aurait semblé juste. Elle explique

« Mais aussi parce que le bonhomme [ici la contrepartie] me plaisait, ça aurait été un truc moche, ou alors où j'aurais pu craquer quand même c'est pour un truc utile entre guillemets, caritatif, ou un truc pour je ne sais pas...pour l'alphabétisation...un truc avec un projet social. Peut-être que là, sans contreparties, ou avec un truc moyennement moche, comme ça m'arrive d'acheter des conneries sur les marchés népalais pour me dire allez hop...là peut-être j'aurais pu... »

Armelle, enseignante à la retraite, a contribué à 1 projet.

Pour Armelle, le financement participatif doit alors bien s'apparenter à une forme de mécénat lorsqu'il s'agit de propositions culturelles. L'empathie ne peut en quelque sorte l'emporter sur la proposition artistique qui est formulée, c'est cette dernière qui est cruciale, qui doit faire sens pour elle. La contrepartie n'a d'intérêt pour elle que dans le cas où c'est le projet en lui-même qui justifie la participation. La réflexion que nous livre Armelle, son élaboration en deux pôles bien distincts entre le don et le soutien à un artiste apparaît le plus souvent de manière beaucoup moins systématique pour l'ensemble des contributeurs.

Ces deux pôles du mécénat et de la donation constituent cependant les « points chauds » qui permettent de complexifier l'acte de contribution dans le financement participatif. Les contributeurs oscillent donc entre ces deux pôles au moment de chacune de leur contribution. Ainsi on retrouve des éléments émanant du domaine du « don » chez les inconnus, et des formes de discours rappelant le mécénat chez certains des proches. Pour certains proches, la qualité du projet est également à prendre en compte lors de leur contribution ; pour certains inconnus la représentation du porteur de projet agit de manière centrale dans l'acte contributif.

Le don entre inconnus. Quentin par exemple, un artisan ayant proposé un projet mais en ayant surtout soutenu plusieurs dizaines, nous explique que les salariés de la plateforme avec lesquels il était en interaction dans le cadre de son projet l'avait prévenu du risque de présenter un projet : celui d'y prendre goût.

« Ouais en fait c'est assez marrant d'ailleurs, les conseillers d'Ulule me l'avaient dit, ils m'avaient dit « de toute façon dès qu'y a des gens qui commencent à faire

un projet sur Ulule, après ils vont avoir envie de soutenir d'autres projets parce que voilà ils ont été soutenus eux aussi donc voilà », et ça a marché pour moi, pour le coup je soutiens d'autres projets oui. »

Quentin, artisan, a porté un projet et contribué à 20 projets.

La manière que Quentin a de mettre en mot cette histoire fait à nouveau apparaître l'idée de « contre-don ». C'est parce qu'il a lui-même pu bénéficier de la solidarité des internautes qu'il se tourne à son tour vers le soutien à ce type de projet. Si, bien sûr, le projet doit toujours faire sens pour lui, le fait qu'il ait commencé à contribuer à des projets seulement une fois le sien abouti met en avant l'idée d'une forme de dette qu'il aurait contractée en voyant son projet se réaliser. Contribuer à des projets sur cette même plateforme serait alors également en quelque sorte le moyen d'atténuer ce dû. La réussite de son propre projet lui offre la légitimité mais également la responsabilité pour, à son tour, faire profiter autrui de sa générosité.

Si l'exemple diffère, Dominique et Julien inscrivent leurs démarches dans une même logique, celle d'utiliser le financement participatif afin d'égaliser des interactions qui les laissaient jusque là en « dette ». Dominique a soutenu les projets de festivals montés par des associations dont elle n'est pas *personnellement* proche mais dont elle connaît et apprécie le travail. En revenant sur ses contributions, elle les met en lien avec son rapport plus large au milieu associatif festif. Elle nous explique alors côtoyer depuis plus d'une dizaine d'années le milieu festif associatif de sa région et souligne ce qu'elle considère comme un manque d'investissement de sa part aux côtés des organisateurs. Son soutien financier aux activités d'autres associations semble alors pour elle pouvoir être en quelque sorte retiré de l'ardoise qu'elle tient dans son esprit vis-à-vis de ce milieu. Ces contributions, loin d'être des actes isolés, s'agencent alors pour elle à ses pratiques culturelles plus larges.

Le projet importe parfois même quand on se connaît. Si l'on retrouve cette manière de le percevoir bien plus souvent chez les personnes finançant un projet dont il ne connaît pas le porteur, certains proches ne peuvent se résoudre au don. Bastien revient par exemple sur un projet porté par l'un de ses amis auquel il n'a pas souhaité prendre part.

« Moi l'idée, je la trouve pas fiable, c'est personnel...mais je vais pas l'aider parce que c'est mon pote parce que je me dis après c'est un engrenage, qu'est-ce qui va se passer ? On va aider tous nos copains qui lancent des projets ? Faut aider pour l'idée, pas pour la personne. »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets, porteur d'un projet.

Bastien met ici le doigt sur ce qui peut constituer une limite au fait de considérer le financement participatif comme un don. Comme le soulignait déjà l'un des

porteurs de projet, la plupart des porteurs rencontrés ici n'engagent pas une collecte dans l'unique but de la voir se réaliser mais plutôt dans celui d'engager une carrière. Ainsi, si les contributions se résument – indifféremment d'ailleurs – au retour d'une dette ou à un témoignage d'affection, le financement participatif ne semble pas être en mesure de permettre aux individus de s'y lancer. Le cas de Bastien est ici particulier dans la mesure où le financement participatif a été présenté dans son école comme l'un des moyens permettant de faire financer des projets journalistiques. Nathan revenait par exemple sur cette difficulté :

« Forcément quand vous demandez à vos connaissances ou même à vos amis, à vos connaissances proches ben de vous aider à financer le projet...si le sujet les branche (...) mais vous pouvez pas revenir les voir tous les deux mois en disant « hé j'ai mon nouveau livre, je compte sur toi pour l'acheter », c'est un peu...bon ça peut pas fonctionner... »

Nathan, éditeur, a proposé trois projets.

Ceux baignant dans un environnement professionnel artistique ou culturel ne peuvent solliciter outre mesure leur communauté proche, au risque de voir celle-ci en quelque sorte saturée de projets et – par là même – inopérante.

Ce qui semble certain c'est que le financement participatif; comme d'autres pratiques d'échanges comme nous allons le voir, semble bien recouper une catégorisation de l'échange que Zelini propose d'opposer selon sa "température" face au monde froid de l'échange marchand ayant lieu entre inconnus, on trouverait des échanges plus "chaleureux" entre personnes ayant entre eux des liens intimes qui les unissent. Cette manière de catégoriser l'échange n'est pas sans rappeler les théories adorniennes chez qui la notion même de « chaleur des choses » devient la manière de qualifier des relations qui ne seraient pas soumises à la logique de marché⁴³. Donner vraiment ce serait pour Adorno être en contact avec « cette chaleur des choses⁴⁴ » qui tend à être annihilée par les rapports industriels entre les hommes, plus encore par leur chosification.

Florence Weber déjà revenait sur l'importance de ne pas confondre, en sciences sociales, ce que peut revêtir comme forme le don tel qu'il est appréhendé par les individus et la définition économiste, pour elle beaucoup trop stricte⁴⁵. La limite de cette définition pour les individus que nous avons pu rencontrer se situe pourtant bien dans la possibilité d'acquérir une contrepartie grâce à ce « don » Quand bien

43. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., §21.

44. Ibid., §21.

45. À ce sujet voir par exemple l'introduction de l'article Florence WEBER, « Transactions marchandes, échanges rituels, relations personnelles », in : *Genèses* n° 41.4 (2000), p. 85-107.

même Karine perçoit cette nouvelle modalité comme un don qui serait, en comparaison des premiers sites de financement participatif gratuit, elle pointe l'importance accordée à l'idée de désintéressement dans le don.

Afin de comprendre comment ces éléments symboliques s'enchaînent avec l'acte d'achat que constitue la participation à un projet de financement de ce type, nous proposons à présent de le mettre en regard du marché.

S'il s'agit toujours de soutenir, les contributions semblent se distribuer en fonction de l'objet du soutien : il n'en va pas de même de soutenir la personne qui porte le projet que d'être enthousiasmé par le projet lui-même. En mettant en parallèle les contributions réalisées par des proches et des inconnus, nous montrerons comment le financement participatif permet une désindustrialisation de la production de la culture sans, toutefois, contribuer à sa démarchandisation.

Ainsi, une culture qu'on souhaite débarrasser de l'échange marchand est rendue possible par ce même biais. Ce paradoxe condamne-t-il ce dispositif à être compris comme générateur d'injonctions à l'autonomie accrue qui ancre les individus au sein de pratiques culturelles réifiantes ? Ou peut-il être appréhendé comme le lieu qui permet de questionner une dynamique propre et de tenter d'y répondre ? En d'autres termes, ce nouveau dispositif permet-il de remettre sérieusement en question l'industrie culturelle telle que définie par Adorno et Horkheimer et ses conséquences sur la formation des individus ?

5.2 Le paradoxe de la marchandise.

Comme nous l'avons vu jusqu'ici la notion d'achat ne semble pouvoir recouvrir et qualifier de manière adéquate ce que *signifie* la contribution pour ceux qui le réalise. Les termes de soutien, de don, de mécénat qui apparaissent dans l'ensemble des discours semblent empêcher la contribution d'être considérée strictement comme un acte d'achat. Mais ces termes ne semblent toutefois pas plus résoudre l'exercice de définition et de mise en sens qu'impose l'entretien semi-directif. Ce qui pourrait apparaître *a priori* comme une polymorphie qui empêcherait de penser le financement participatif comme un dispositif éclairant sur la réalité sociale s'avère, à notre sens, de la plus haute pertinence. Ainsi, nous proposons de voir dans ces difficultés de définitions l'illustration d'un de ces paradoxes inhérents à la modernité qui, autant qu'ils posent questions aux individus, deviennent vecteur de sens. Dans la suite de ce chapitre, nous proposons alors de mettre en avant les mécanismes qui permettent de générer du sens pour les contributeurs. Il s'agira en d'autres termes de montrer comment le financement participatif devient efficient pour les contributeurs dans une volonté de désindustrialiser la culture.

5.2.1 Pourquoi un paradoxe ? Revenir vers la notion de web collaboratif.

5.2.1.1 La proximité comme idéologie ?

Le financement participatif peut être appréhendé comme une marchandisation des liens intimes. C'est ce qui transparaît déjà avec l'injonction à l'autonomie pour les porteurs de projets comme nous le montrions précédemment. S'impose à eux la nécessité de mettre en scène leur projet, de le rendre attractif mais aussi d'être en mesure de mobiliser leurs proches, ces derniers devant également répondre à cette sollicitation.

Un circuit-court qui masque les dons et les facilite ? Si nous avons montré comment ce mécanisme se met en place chez les porteurs de projet, il existe également de manière plus diffuse chez les contributeurs. Marion expliquait ainsi que la collecte entreprise par son beau-frère lui avait facilité le fait de lui donner de l'argent afin de soutenir son projet.

« Après...c'est pareil ça aurait été autre chose que de lui donner en main propre, euh...je pense que ça aurait été vraiment différente de lui donner en main propre de l'argent pour faire son truc tu vois...Je pense que de passer par internet, je sais pas, ça fait...c'est pas moi qui donne à Julien, c'est...je fais partie d'un ensemble de gens qui...tu vois ce que je veux dire ? Je pense que ça doit rejoindre le truc qui

s'est passé avec la photo où j'ai pas osé exiger tu vois ? C'est pas je lui donne de l'argent contre des photos en fait. Enfin je pense que ça se serait passé en direct ça aurait été...enfin je sais pas si ça serait fait en fait. »

Marion, doctorante, a contribué à 3 projets.

Ici, il apparaît que la contribution de Marion lui permet de se sentir faire partie d'un groupe, celui des personnes qui ont financé, aidé son beau-frère à voir son projet se réaliser. Si souvent pour les contributeurs proches que nous avons pu rencontré c'est l'aspect technique du financement participatif qui est mis en avant et qui est avancé comme le moyen de simplifier la transaction, l'exemple que livre ici Marion montre également dans quelle mesure la transaction est également simplifiée d'un point de vue symbolique. Au travers de l'exemple évoqué par Marion ici, on peut voir une illustration de la normalisation de ce que certains ont désigné sous l'appellation de « *love money* ». Par ces termes, il s'agit justement de désigner – de manière plus ou moins critique – le financement par les proches de projets entrepreneuriaux ou culturels de l'un des siens. Pour Jérémy Vachet, l'usage de ce concept initialement développé par les proches des entrepreneurs permet de mettre également en exergue l'ironie de l'appellation qui n'étaient pas destinés à cohabiter⁴⁶. Cette démarche n'est pas sans rappeler la construction de la notion « d'industrie culturelle » opérée par Adorno et Horkheimer.

À nouveau, la figure de l'individu, responsable et capable, s'impose comme l'unité fondamentale du dispositif. Le contournement de l'industrie culturelle semble en effet s'inscrire dans un rapport d'individu à individu, le plus souvent de proche à proche. Le paradoxe qui émanerait de cette reprise d'idéaux normatifs se situerait au cœur des concepts de participation et de soutien. En les érigeant comme normes de réussite au sein d'un dispositif ayant comme objet de générer un profit, ce dispositif les mettrait alors au service de leur propre antinomie. La structuration des contributeurs en cercle élaborés en fonction de leur proximité d'avec le porteur de projet le souligne déjà. Mais plus encore, nous le soulignons auparavant, la bonne tenue du projet dépend entièrement de cette dynamique de la participation. Elle en dépend d'autant plus que le mécanisme de la confiance, qui on le verra est absolument crucial dans la bonne tenue du projet (afin de solliciter les contributions des autres contributeurs), ne pourrait être instauré sans la primo-participation de ces proches qui initient le mouvement de soutien.

Quelle foule ? Si l'on s'attarde plus longuement sur la temporalité des campagnes de financement participatif, cet engagement par le biais de liens personnels est finalement l'essence même de ce mode de fonctionnement des plateformes de

46. Jérémy VACHET, « Le crowdfunding : mutation ou mirage pour l'entrepreneuriat ? », in : *Étude de l'observatoire Alptis* 38 (nov. 2015), p. 37.

financement participatif. En effet, si les collectes peuvent avoir de la visibilité sur ce type de sites c'est avant tout dans la mesure où des proches des porteurs de projets ont déjà participé aux collectes⁴⁷. Ce financement par les foules repose donc avant tout sur les liens avec "sa" foule c'est-à-dire les gens qui entourent au plus près le porteur de projet. Les collectes sont donc déjà (et même si cela n'apparaît pas pour les contributeurs anonymes) *faites* de liens et surtout de témoignages monnayés de ces liens. Lorsque ce sont des proches qui contribuent à un projet, ne peut-on alors y voir une forme d'incarnation péjorative de ce nouveau mode d'approvisionnement de la culture évoqué comme un circuit-court ? Le projet ne pourrait alors aboutir que pour de « *mauvaises raisons* ». Romain, porteur de projet et contributeur le soulignait en expliquant avoir refusé que sa famille participe au projet qu'il avait engagé sur une plateforme. Mais faire de l'art pour ceux qui sont au plus près est pourtant une posture que l'on retrouve au sein de certains milieux contre-culturels : scènes locales, éloignées de l'industrie, scène punk etc. qui affirment ainsi leurs confidentialité et leur originalité⁴⁸.

Plus que de favoriser l'émergence d'un mécénat d'un genre nouveau, le financement participatif favorise ici un soutien à la culture basé sur l'expérience que fait le public non pas de l'œuvre mais de sa genèse et surtout de la mise en récit que le porteur en propose. Cette mise en avant d'une dimension affective est d'ailleurs interrogée par l'une des contributrices. Ainsi Marion se questionne sur le bien-fondé, l'authenticité justement de la démarche des porteurs de projets. Elle évoque ici le seul projet auquel elle ait participé sans connaître celui qui le proposait.

« Je les connais pas, comme pour les autres projets, mais ça m'intéressait de savoir qui c'est, d'ailleurs je suis entrain de me dire, je pense qu'ils investissent là-dessus, parce qu'il me semble qu'y avait leurs images, tu vois un dessin de leur visage sur le site. Il me semble avoir vu, avoir pu un peu voir qui c'étaient ces gens quoi. Et je pense qu'ils doivent jouer là-dessus. »

Enquêteur : Comment ça jouer ?

M : *Ben, je sais pas...là je me dis pour moi c'était important de savoir qu'il y avait des gens derrière et qui c'était. Et peut-être que du coup ils le savent ça et qu'ils en jouent. de mettre une photo d'eux, de montrer qu'ils ont l'air sympa, jeunes rires. »*

Marion, étudiante, a contribué à 3 projets.

L'interrogation qui vient frapper Marion au cours de l'entretien témoigne bien de la difficulté de penser l'authenticité quand elle implique de prêter des intentions

47. Comme nous le rappelions au chapitre 4.2.p.223

48. Anna ZAYTSEVA, *Entre « savoir où est sa place » et « gagner un public mondial » : bifurcation des parcours d'indépendance au sein de la scène locale de musiques actuelles à Saint-Petersbourg dans les années 2000.*, Communication, Colloque International. Culture et (in)dépendances. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles, Paris, nov. 2015.

justes à des inconnus. Le but des informations mises en avant par les porteurs de projets que l'on ne connaît pas est mis en doute, s'agit-il pour lui d'« apparaître » comme sympathique ou témoignent-elles d'une *réelle* authenticité ? L'exemple que met ici en avant Marion illustre ce que Boltanski et Chiapello conçoivent comme une difficulté à penser l'authenticité dès lors que cette dernière est formulée comme une critique au capitalisme, qui serait alors dans la pensée des auteurs aussitôt reprise au sein des boucles de justification du capitalisme. Ainsi, la critique qu'élaborent également nos contributeurs à l'égard de l'industrie culturelle, à savoir son impossibilité à pouvoir concilier des productions vraies, de qualités etc. et son désir de profit, serait prise en compte dans les nouveaux modèles qu'elle propose. Le financement participatif en serait l'illustration.

Le retour de Marion sur ses doutes quant à la sincérité des porteurs de projets, face à leur bonne foi pourrait-on dire, permet de mettre en relief toute la difficulté qu'évoquaient précédemment les porteurs de projets dans leur gestion du projet.

Au travers de l'exemple du financement participatif, on voit apparaître le mécanisme des injonctions décrites par A. Honneth. En répondant à une attente normative formulée par les contributeurs, ici celle de l'authenticité, le dispositif contraint également les porteurs de projets à répondre à cette attente. On l'a vu au travers de l'expérience de ces derniers, on ne peut comprendre le dispositif comme une rencontre sans heurts entre attentes du public et envie de créer des artistes. Si c'est bien comme cela que les plateformes présentent leurs raisons d'être, on sent pourtant poindre une tension chez les porteurs de projet qui – non pas qu'ils ne trouvent leurs démarches authentiques – se voient dans l'obligation de trouver un moyen de prouver leur sincérité au public, sans que l'œuvre – en gestation le plus souvent – ne puisse témoigner pour eux. Boltanski et Chiapello, lorsqu'ils s'intéressent à la reprise par les mécanismes du capitalisme de cette notion d'authenticité, soulignent la difficulté que recèle cette opération. Difficulté telle pour les auteurs, qu'au contraire des demandes de liberté et d'autonomie qu'ils analysent comme autant de critiques dont la prise en compte au sein d'un nouvel esprit du capitalisme fût une réussite, celle de la prise en charge de l'authenticité constitue l'une des « limites de son développement⁴⁹ ». Ainsi, l'incapacité à prendre en charge ses demandes d'authenticité déboucherait, pour Boltanski et Chiapello, sur un nouveau « soupçon⁵⁰ » comme en témoigne Marion ci-dessus.

En répondant à cette injonction, les porteurs de projets rendraient, par contamination, la participation des contributeurs également suspecte. Plus que la simple authenticité de l'œuvre, celle qui semble remise en question par ricochet c'est celle de l'authenticité de la participation à ce projet et *a fortiori* l'authenticité de ce type

49. BOLTANSKI et CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 594.

50. Ibid., p. 599.

de participation à un niveau plus général qui serait celui du numérique.

Marché et proximité. C'est précisément sur ce soupçon de « *mise en scène de la proximité* » que portent les analyses critiques formulées par les chercheurs qui s'intéressent à l'émergence de ces nouveaux modèles économiques. La caractéristique centrale de la solidarité, l'importance décisive qui semble incomber à la participation ne serait alors qu'une ruse de plus du capitalisme.

C'est à nouveau à l'aune de la proximité des liens qu'il faut comprendre ces critiques. Viviana Zelizer par exemple rappelle l'importance de la différenciation entre marchand et liens intimes. Si le risque est si grand, c'est que marché et intimité ne semblent pouvoir être pensés de concert. Cette distinction, qui s'initie pour l'auteur dès celle formulée par Tönnies entre *Gemeinschaft* et *Gesellschaft*, tend à penser la distance entre le marché et les liens familiaux comme incommensurable. Pour l'auteur, cette crispation entre confusion du marché et de l'intime s'incarne aujourd'hui dans les débats autour de la marchandisation du corps⁵¹ (autour de la prostitution mais également des mères porteuses et plus largement dans la possibilité de rémunérer des donneurs, peu importe la partie de leur corps qu'ils donnent ou prêtent à autrui).

Le financement participatif tel qu'il est aujourd'hui proposé aux internautes semble bien intégrer ce dynamisme de non-ressemblance à l'échange commercial 'typique' en se dotant des aspects non pas seulement du don tel que l'on peut en faire à un étranger⁵² mais en rendant central des figures du lien intime au sein d'un échange marchand.

Cette question de l'intimité est traitée par Adorno par exemple dans ses *Minima Moralia* (et plus largement dans sa micrologie). La réflexion qu'il propose dans l'aphorisme « Constance.⁵³ » permet de voir comment le personnel ne peut être pensé pour lui strictement comme opposé à ce qu'il nomme l'existant (dynamique propre du monde ou société en d'autres termes). L'intime est toujours en lien avec la société et il serait erroné de l'appréhender comme une « simple enclave pacifique⁵⁴ » au sein de la totalité du social. La démonstration que l'auteur propose, et qu'il traite ici en revenant sur les sentiments amoureux, permet cependant de percevoir l'agencement

51. Viviana ZELIZER, « Transactions intimes », in : *Genèses* n°42.1 (2001), p. 121-144, p. 123.

52. Et comme proposait par exemple de le voir Godbout dans son étude du don au sein des sociétés modernes. En effet pour l'auteur, le don spécifiquement en argent à des inconnus générerait une plus grande liberté pour celui qui donne dans la mesure où il n'implique pas un engagement dans la vie de celui qui en bénéficie. Si les contributions n'engagent pas forcément sur le long terme, il nous semble ici d'une part que la perspective d'une contrepartie inscrive l'échange en financement participatif dans une autre temporalité et de l'autre que les différents éléments sur la personnalité du porteur de projet, ainsi que sur l'enthousiasme dont témoigne les contributeurs à propos des campagnes auxquelles ils participent témoignent bien d'une forme d'engagement envers celui-ci. JACQUES T., « Don, dette et réciprocité dans la parenté », op. cit., p. 170.

53. Aphorisme §110 ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p. 229.

54. Ibid., p. 230.

qu'Adorno imagine entre ces deux sphères, perçues comme strictement séparées par d'autres. L'amour ne doit pas être considéré comme un « élan naturel » qui résisterait de lui-même, *intrinsèquement*, à l'organisation plus large de la société, considération présente au sein de cette société bourgeoise qu'observe Adorno⁵⁵. Adorno ne renonce cependant pas pour autant à percevoir l'entremêlement de ces deux sphères (ou plutôt devrait-on dire la colonisation de l'un par l'autre) comme problématique⁵⁶. Le théoricien ré-affirme alors également une distinction entre vie privée et celle prise en charge par l'organisation quand il définit cette première comme distinguée « des groupes qui semblent ressortir à la nature – par exemple la tribu ou la famille – de même qu'à l'inverse, elle se distingue du Tout non planifié du processus social. Ce qui est essentiel c'est la rationalité par finalité⁵⁷ ». Pour Adorno alors, la finalité de l'échange est capitale ; c'est bien l'entrecroisement de ces deux aspects qui débouche sur ce qu'Adorno définit comme « des moments de raideur, de **froideur**, d'extériorité, de brutalité⁵⁸ ». L'auteur pousse son analyse plus loin : « Les survivances et les enclaves précapitalistes ne constituent en aucun cas un élément étranger au sein même de la société de l'échange, ni des vestiges du passé : la société d'échange a besoin d'eux⁵⁹ » (1965). Dans son texte « Société », l'auteur met ainsi en avant l'interdépendance entre ces deux éléments du social⁶⁰. Pour lui, ils ne peuvent pas être saisis de manière indifférenciée. Par ce geste, Adorno ré-affirme également l'impossibilité de penser une essence humaine qui serait viciée par la société dans laquelle l'individu est saisi.

Si cette dualité ne saurait être pensée comme une dichotomie, le risque est alors de ne pas le penser du tout comme un élément *double*.

Alors, la rencontre et plus encore l'indifférenciation entre ces deux sphères témoigneraient bien pour l'auteur d'une forme d'aliénation fatale. Cette tendance semble bien être encore accentuée avec le numérique, particulièrement dans le cas de ces échanges marchand justifiés du fait de l'affection, et donc de la proximité qui unit les individus, que nous évoquions précédemment.

Quelle différence le social nous donne-t-il cependant à observer ? Celle de l'insistance sur une proximité *authentique* et rendue possible en partie par la connexion entre tous grâce au numérique. Cette indifférenciation, plutôt que d'être appréhendée comme un effet négatif a alors été présenté comme le moyen permettant justement

55. Si cette idée travers l'ensemble de l'œuvre d'Adorno, l'aphorisme n°20 « Struwelpeter » permet une bonne entrée dans cette question : *ibid.*, p. 49-51.

56. Nous l'évoquons précédemment, c'est notamment le cas lorsqu'il définit l'organisation

57. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 160.

58. *Ibid.*, p. 161.

59. *Ibid.*, p. 29.

60. On retrouve ici le même type de constat que lorsque Honneth développe sa conception de l'injonction ou Boltanski et Chiapello leur perception de la critique comme nourriture fondamentale au capitalisme.

de renouveler une économie de marché qui était dénuée de sens⁶¹ et la penser au sein d'un « village global ».

5.2.1.2 Pose la question du web collaboratif

De l'idéologie de la participation à l'économie collaborative. Ces questions sur le marché et sa manière de se couler au plus près des liens intimes ne sont pas sans rappeler les critiques déjà formulées par les penseurs autour des usages du web 2.0. Comme nous le rappelions précédemment, « l'idéologie de la participation⁶² » serait le corollaire d'un web qu'Alain Perret propose de comprendre comme « une expansion du domaine de la coopération [qui] peut s'analyser comme une forme de démarchandisation⁶³ ». Par l'usage de ce terme l'auteur entend ici caractériser « un ensemble de tendances qui aboutissent à réduire la caractère unifié, impersonnel et concurrentiel des marchés ».

En revenant sur cette idée d'idéologisation de la participation, Vincent Rouzé propose alors de comprendre le financement participatif comme s'inscrivant dans une « économie de l'expérience⁶⁴ ». L'auteur conclura sa réflexion en ces termes : « Avec le web collaboratif et encore davantage dans le cas des plateformes de financement et de production collaboratifs, on peut constater une intensification de cette logique dans la mesure où l'expérience s'accompagne d'une déconcentration de l'offre, celle-ci étant – en apparence – pleinement individualisée. Parallèlement, les usagers s'affirment en tant que gestionnaires de leur propre expérience, marquée par une prise en main personnalisée de leurs besoins, par leurs propres modalités d'évaluation et d'expertise, de création et de valorisation.⁶⁵ ». Si Rouzé insiste bien sur le sens "parallèle" que donnent les acteurs au dispositif, il nous semble important de revenir sur sa formation. Si l'on suit l'auteur sur ce point, le recours à la participation par les plateformes serait donc le résultat d'une récupération par le capitalisme d'idéaux normatifs, sans que l'auteur ne cherche à montrer l'expression de cette idéologisation.

Ce que nous chercherons à montrer ici est la nécessité de regarder de plus près cette double logique qui, en elle-même, ne dit rien. Pour Rouzé, il y aurait donc une nouvelle mystification opérée par les plateformes. Ce qui nous intéresse ici est de voir dans quelle mesure il est envisageable de le comprendre réellement comme une mystification, et comment il est possible de dépasser cette idée de *leurre* qui serait

61. Sens perdu, dans une approche inspirée de Weber par la multiplication des sphères régies par un agir rationnel instrumental (en finalité).

62. BOUQUILLION et MATTHEWS, *Le Web collaboratif*, op. cit., traitée précédemment, voir p.148.

63. Bernard PERRET, « De la propriété à l'usage », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 30–39, p. 35.

64. MATTHEWS, ROUZÉ et VACHET, *La culture par les foules ?*, op. cit., Suite numérique #6, p.110.

65. Ibid., Suite numérique #6, p.123.

imposé aux internautes par les plateformes. Ce qui apparaît, dans l'analyse de Rouzé, comme une simple mystification à l'égard des contributeurs gagne à notre sens à être compris comme une réalité paradoxale dont il nous faut définir les contours et les mécanismes. Il ne s'agit alors pas de remettre en question ces critiques, pas plus que d'affirmer que la démarchandisation que certains prêtent au web 2.0 soit suffisante pour permettre de penser une remise en cause radicale de l'industrie culturelle. Nous montrons que c'est bien dans les paradoxes que soulève la co-existence de ces deux assertions que les contributeurs trouvent du sens.

On retrouve en réalité au sein de ce débat les deux forces que nous définissions comme l'essence même du numérique. De manière très schématique, on peut en effet le comprendre comme une volonté pour les auteurs de percevoir laquelle de celles-ci s'imposerait finalement dans le cas bien particulier du financement participatif mais, *a fortiori*, dans les usages contemporains du numérique structurés autour de l'idée de collaboration et de participation. Revenir vers la notion de proximité permet de voir comment cette idéologie de la participation se met en place sur le réseau et les dispositifs qui émergent en son sein.

Labellisation des plateformes. Les plateformes de financement participatif fournissent d'ailleurs un effort important pour pouvoir légitimement participer de cette seconde force (utopique) qui traverse le numérique. Si la première version des plateformes semblait vouloir s'y inscrire en se détachant drastiquement des acteurs de l'industrie culturelle, la seconde vague de plateforme qui émerge fait reconnaître cette légitimité par le biais de labélisation. Très récemment, elles ont alors cherché à inscrire leurs activités au sein de circuits que l'on pourrait – un peu trop rapidement sûrement – qualifier d'éthiques. Ainsi, KS et Ulule ont procédé à la labélisation de leurs sites par la fondation « B corp » qui se présente comme mû par une volonté de « redéfinir le succès dans les affaires⁶⁶ ». Concrètement, B Corp opère un travail de vérification, elle s'engage alors à s'assurer que les entreprises bénéficiant de ce label tiennent bien les engagements qu'elles prennent⁶⁷. Nous rapportons ci-dessous un extrait de celle d'une plateforme anglo-saxonne :

« Nous avons énoncé une liste de valeurs et d'engagements spécifiques dans lesquels nous croyons fermement : Nous réaffirmons notre engagement de longue durée envers l'art et la culture. Nous avons insisté sur la ligne de conduite que nous

66. Source : www.bcorporation.net

67. Pour les déclarations d'intentions détaillées des plateformes, se référer à leur site/blog aux pages suivantes : Yancey STRICKLER et al., *Kickstarter is now a Benefit Corporation*, blog, URL : <https://www.kickstarter.com/blog/kickstarter-is-now-a-benefit-corporation> (visité le 22/09/2015) ; Libération avec AFP, *Le site de financement participatif Kickstarter devient une association d'utilité publique*, sept. 2015, URL : http://www.liberation.fr/economie/2015/09/21/le-site-de-financement-participatif-kickstarter-devient-une-association-d-utilite-publique_1387716 (visité le 22/09/2015).

avons de décider de suivre dans des situations souvent influencées par la recherche de profit. Et nous nous engageons à présent à verser 5% de nos bénéfices annuels après imposition à l'éducation à l'art et aux organismes combattant l'inégalité (...)
Avec Kickstarter, nous nous sommes focalisés sur l'accompagnement des artistes, des créateurs et des publics afin de les aider à faire vivre des projets créatifs. Notre nouveau statut de « Benefit Corporation » fixe cette mission aussi profondément qu'il soit possible pour nous guider nous et les futurs dirigeants de KickStarter. »

Extrait du blog de Kickstarter⁶⁸ »

et l'entreprise de finir

« Kickstarter soutiendra, épaulera et défendra toujours les artistes et les créateurs, particulièrement dans les domaines les moins commerciaux.

Extrait du blog⁶⁹

Cette labellisation des plateformes témoigne d'une volonté d'inscrire justement leurs activités dans cette autre force du numérique. On le voit au travers des déclarations mises en avant par le site. La plateforme est suivie de près dans sa démarche par une plateforme française⁷⁰. Plus qu'une simple mystification, on voit au travers de ces exemples l'effort réalisé par les plateformes pour se rapprocher au plus près de cette authenticité. L'obtention de ce label permet alors à celles-ci d'être reconnues comme des entreprises qui veulent s'engager aux côtés des individus. Cette dimension apparaît particulièrement bien dans les extraits tirés de la déclaration des dirigeants de Kickstarter dans laquelle la plateforme est présentée comme le moyen de favoriser l'art et la culture particulièrement lorsqu'ils ne sont pas insérés dans des démarches commerciales, moins mis en valeur par l'échange marchand. Par le biais de ces labélisations, les plateformes témoignent de leur inscription au sein de l'économie collaborative définie par Jérémy Vachet comme « un ensemble d'activités, souvent médiatisées par des plateformes web 2.0 qui consistent en la production, distribution et consommation de richesses en dehors du circuit industriel traditionnel. »⁷¹ »

68. Traduction de l'auteur : « We've spelled out a specific list of values and commitments we'll live by : We renew our longstanding commitment to arts and culture. We declare how we plan to conduct ourselves in situations that are often swayed by profit motives. And we newly commit to donate 5% of annual post-tax profits to arts education and organizations fighting inequality. (...) From Kickstarter's inception, we've focused on serving artists, creators, and audiences to help bring creative projects to life. Our new status as a Benefit Corporation hard-codes that mission at the deepest level possible to guide us, and future leaders of Kickstarter. » Yancey STRICKLER et al., *Kickstarter is now a Benefit Corporation*, blog, URL : <https://www.kickstarter.com/blog/kickstarter-is-now-a-benefit-corporation> (visité le 22/09/2015).

69. Ibid., Traduction de l'auteur : Kickstarter will always support, serve, and champion artists and creators, especially those working in less commercial areas.

70. Pour la déclaration d'intentions d'Ulule voir ULULE, *Ulule : Le blog (B comme Bonnes idées : Ulule labellisé B Corp)*, blog, URL : <http://chouette.ulule.com/post/131609704222/b-comme-bonnes-id%C3%A9es-ulule-labellis%C3%A9-b-corp> (visité le 25/11/2015).

71. VACHET, « Le crowdfunding : mutation ou mirage pour l'entrepreneuriat ? », op. cit., p. 16.

Ce positionnement peut être compris comme la volonté pour les plateformes de s'imposer non pas comme acteur des forces marchandes présentes sur le web, mais bien plutôt de se couler dans celle à son opposé, constituée comme nous l'avons vu autour des idéaux de liberté, d'échanges non marchands etc. Pour Kickstarter, cette certification est l'occasion d'une vraie profession de foi envers « l'esprit du web ». Ainsi, la plateforme s'engage à ne pas « vendre des données d'utilisateurs à autrui [et à défendre] » la vie privée et les données personnelles des utilisateurs du service, même dans ces négociations avec les entités gouvernementales. » Ce faisant, en plus de soutenir l'art et la culture, la plateforme s'engage à respecter des formes de transparence et de respect de l'utilisateur qui constituent des chevaux de bataille de l'univers du libre, sous-bassement de cette force, nous l'avons dit.

Mais ce soupçon finalement apparaît assez rarement, comment les contributeurs s'en arrangent-ils ? Les efforts fournis par les plateformes semblent bien réussir à diminuer les doutes quant à l'usage pernicieux de la participation des internautes. Un recul critique quant à la volonté de ces plateformes apparaît bien sûr nécessaire. Mais plutôt que de voir cela comme une simple dichotomie qui tendrait à prouver la force d'écrasement de l'économie capitaliste sur l'ensemble des critiques qui lui sont formulées, il nous semble primordial de mettre en avant le peu de crispations qui semble découler de cette dualité pour les internautes et de chercher à la comprendre. À nouveau, et l'exemple que nous offre Marion atteste de la pertinence de ce choix, il s'agit de doter les individus de réflexivité face à l'allant-de-soi. Pourquoi ne sont-ils pas freinés dans leur démarche par cette réalité ? Pourquoi les soupçons ne s'expriment pas de manière plus vive quant la monétisation de ces liens de proximité ? Au vu de l'enquête de terrain menée pour ce travail, il nous semble important de souligner que l'échange marchand ne semble pas constituer pour les contributeurs l'étape à éviter dans leur accès à la culture. Ce n'est pas la transaction en elle-même qui semble problématique et questionnée mais bien plutôt ce qu'elle implique. La question qui se pose est alors celle d'une démarche plus éthique c'est-à-dire qui entrerait davantage en résonance avec leurs propres préoccupations en terme de normes. En quelque sorte, il s'agit de rendre cet échange plus juste. Il n'y a pas alors de revendication pour eux de sortie du marché, mais bien d'une volonté de sortie de l'industrie, volonté qui semble se réaliser à travers leurs expériences des plateformes.

Ce qui est communément reproché au web 2.0 est bien d'intégrer des désirs de proximité au sein d'un échange de marchand. Nous voudrions montrer à présent comment cette intégration ne va pas sans faire apparaître la critique aux yeux des contributeurs. Dans cet hybride entre achat et don qu'est la contribution, se cristallise alors aussi bien les volontés de ne plus penser l'échange marchand comme toujours destiné à générer du profit (au prix de la qualité de l'art et de la culture, de

son authenticité) mais également la prise (ou reprise) en compte de ces critiques et par là-même, un questionnement sur l'authenticité de cette démarche. En quelque sorte l'examen des significations données à leurs contributions permet de mettre en exergue l'efficiace des idéaux normatifs quand bien même ces derniers sont en partie saisis par les mécanismes d'accumulation.

5.2.2 La proximité comme point d'appuis à la construction de la confiance.

Le soupçon qu'évoque Marion n'apparaît ainsi pas de manière récurrente dans les discours. Son absence ne nous semble pouvoir être compris ni comme un voile de méprise qui s'abattrait devant les yeux – et la raison en un sens – des contributeurs ni comme un « oubli du capitalisme », mais comme l'illustration des réponses, pouvant être vu comme des processus d'autonomisation, formulée dans la confrontation même avec ce paradoxe.

L'effort réalisé par les plateformes à travers un exercice de communication sans cesse renouvelé est-il alors suffisant pour que cette problématique ne soit pas un frein à la contribution ? En effet, l'échange marchand qui est s'instaure dans cette triangulation (porteurs de projet, contributeurs, plateformes) n'apparaît pas comme vicié aux yeux des contributeurs.

5.2.2.1 De l'élaboration des mécanismes de confiance.

L'insistance des contributeurs sur la dimension de soutien nous semble pouvoir être comprise comme une volonté de redonner du sens à des pratiques culturelles qui n'en ferait plus. Cette crise de la confiance dans la consommation culturelle peut en partie être expliquée par la crise de l'industrie du disque par exemple. La chute des ventes d'albums et plus largement la mise sur le devant de la scène médiatique des sommes engrangées par elle en dépit de la rémunération des artistes, les possibilités *techniques* qu'offre le numérique et qui permet de faire sans elle, et le sentiment d'obsolescence prématurée due à l'incapacité de l'industrie de se renouveler face aux nouvelles technologies contribuent à une crise de la confiance en cette celle-ci. Cette remise en cause est particulièrement repérable au sein du traitement médiatique fait autour du numérique comme nous le rappelions précédemment. Le numérique, ici à travers du *crowdfunding*, propose ainsi des outils qui, nous allons le voir, ne sont eux pas questionnés.

Ainsi, les éléments disponibles sur les plateformes permettent aux internautes de réduire ce soupçon et semblent suffisants. Cette réduction du soupçon passe par la restauration d'une confiance entre les parties de l'interaction qui trouve sa source dans des éléments personnels. Comme le rappelle Patrick Watier, Simmel a montré que l'élargissement des cercles sociaux induit que « je peux faire confiance à telle personne dans le cadre d'activités professionnelles sans pour autant aller jusqu'à lui confier des éléments de mon existence qui relèvent d'autres cercles sociaux. Les principes selon lesquels la confiance est allouée, le degré ou la mesure de confiance peuvent donc varier selon le type d'association, mais, de plus, la forme même de la confiance dépend de l'accroissement de la taille du groupe et de la formation

d'organes spécialisés dans le traitement de problèmes particuliers.⁷² ». Pour Simmel alors l'entrecroisement des cercles sociaux – et le passage d'une économie de troc à une économie monétaire – débouche sur une tendance à l'individualisation⁷³. Ce que Simmel perçoit comme des nouvelles possibilités s'explique pour lui par la possibilité d'une connaissance objective de l'individu. Cette connaissance suffit à l'interaction – et dans ce cas précis à la mise en place d'échanges – dans la mesure où « la motivation et la régulation de ce comportement sont devenues à ce point objectives que la confiance n'exige plus la connaissance véritable de la personne⁷⁴ ». En d'autres termes, le développement d'une économie de marché dispense les individus du développement et du recours à des connaissances inter-personnelles pour attribuer leur confiance.

Ce qui semble alors permettre de ne pas mettre en doute l'entreprise des porteurs de projet c'est bien la possibilité de se référer non pas uniquement à leur compétences professionnelles mais également à leur identité en tant qu'individu. L'élaboration de nouvelles formes de confiance semble le permettre, ces formes renouvelées de l'attribution de confiance-connaissance s'incarnent bien dans le sentiment qu'ont les contributeurs de pouvoir tisser d'autres formes de liens justement que ceux suffisant à engager des rapports marchands, et qui justifient quant à eux ce rapprochement des notions de don et de mécénat. En quelque sorte, ce n'est pas tant la certification des plateformes qui permet aux contributeurs de faire du sens mais bien plutôt les informations qu'ils y trouvent disponibles ainsi que les liens qu'ils peuvent y tisser avec les porteurs de projets ou – dans des cas plus rares – avec d'autres contributeurs.

Alors, si pour Simmel la société moderne est caractérisée par la transformation des échanges, il semble que le financement participatif soit saisi par les individus comme le moyen de redonner du sens à ces échanges. La confiance qui semble élaborée et donnée ici par les contributeurs ne repose ainsi pas sur des éléments comme l'interconnaissance personnelle, ni – pour ces inconnus – sur de réseaux de connaissance pré-établis comme garants de la sécurité de la contribution. Si on peut imaginer que la plateforme – en tant que dispositif – puisse servir de garde-fou et qu'au pire des cas elle puisse être sollicitée comme responsable de l'échec, il semble bien, à travers les discours des contributeurs, que cette confiance puisse s'établir dès lors où *le lointain peut devenir le proche*.

Le financement participatif ne semble alors pas poser question en tant qu'il permette de penser un rapport direct à l'œuvre, mais surtout au créateur. Ce faisant, le projet n'apparaît pas aux contributeurs comme s'il participait d'un circuit de dis-

72. Patrick WATIER, *Éloge de la confiance*, Paris, France : Belin, 2008, p. 36.

73. Nous ne détaillons pas ici l'effet de l'entrecroisement des cercles sociaux chez Simmel voir : Georg SIMMEL, *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2010 (1922), p. 720.

74. Ibid., p. 356.

tribution industrialisé et dépersonnalisé mais plutôt comme l'œuvre d'un « artiste-artisan » dont la production est accessible en circuit court. Ce sont ces éléments qui permettent aux contributeurs de penser de concert une *culture désirable qui ne génère pas de profit* et leurs expériences du financement participatif.

Nous verrons ici comment la personnalité du projet, le caractère artisanal prêté aux plateformes ainsi que les liens qui se tissent parfois entre les contributeurs permettent aux contributeurs de réduire cette incertitude face à l'authenticité de la contribution. L'ensemble de ces critères permet alors aux contributeurs de ne pas sentir leur participation comme enchevêtrée dans des formes de récupération par la plateforme ou l'industrie culturelle mais bien de ré-inscrire leurs pratiques dans des *circuits-court de la culture*.

5.2.2.2 Personnalité du porteur

En nous focalisant ici sur les discours mis en avant par les contributeurs dans le cas des collectes où ils ne connaissent pas particulièrement le porteur de projet, on peut voir l'importance que prend la place de la personnalité du porteur de projet. Qu'elle soit réalisée par un proche ou par un inconnu, la contribution semble relever alors des mêmes mécanismes. Dans cette dynamique qui semble mettre sur le même plan proche et lointain, on entend poindre les critiques imputées au web 2.0. Comme nous l'évoquions précédemment les idées de don et de mécénat doivent être comprises comme des pôles entre lesquels oscillent les contributions sans qu'ils ne puissent subsumer la dimension de l'achat. S'intéresser de près au discours des contributeurs anonymes, du troisième cercle permet de voir émerger la volonté de remettre du « proche » ou en tout cas des éléments qui y ressemblent dans un échange marchand, en d'autres termes d'assister à la requalification de ce type d'acte. C'est parce qu'elle permet de penser l'acte d'achat en dehors d'une industrialisation de la culture que la contribution fait sens pour les porteurs de projet. Le premier point d'observation de ceci est fourni par l'importance qui est accordée à la *personnalité* du porteur de projet. Même en cas de contributions au projet d'un inconnu, cette dernière participe de l'envie d'y prendre part ou non. Comme le dit Serge lorsqu'il évoque un projet auquel il a participé :

« *J'ai accroché sur un homme avant une idée en fait.* »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets

Ainsi les éléments qu'il est possible de glaner sur les porteurs de projets sur les plateformes sont parfois indispensables à la contribution. Les attentes des contributeurs en terme d'authenticité sont en partie satisfaites du fait de la présence sur les pages de projet d'éléments permettant de se faire une idée sur la ou les personne(s) qui propose(nt) un projet.

- La 'personnalité' des porteurs de projets devient alors l'un des éléments clé qui justifie la contribution. Ainsi non seulement la manière dont est mené le projet importe, mais celui qui le porte influera également sur la décision de participer ou non à un projet.

Ce qui rend ces projets désirables – outre leurs qualités esthétiques – c'est alors également le travail de présentation de ces derniers que fait le porteur de projet. On retrouve également une vision de l'artiste quelque peu caricaturale chez les contributeurs, en témoigne par exemple leur volonté de ne soutenir que des projets qui ne semblent pas être attirés outre mesure par le profit et où le créateur devrait se positionner dans une démarche « d'art pour l'art ». Mais, dans le cas du financement participatif, ce sont des caractéristiques plus personnelles encore qui semblent venir soutenir la volonté de participer.

En d'autres termes, une dimension affective vient également sous-tendre la contribution d'un inconnu envers un autre. Les pages de projets permettent ainsi l'élaboration d'une confiance non pas à l'égard d'un dispositif mais de la *personne* qui choisit de l'utiliser. On le voit lorsqu'Armelle revient sur sa participation au projet d'un sculpteur

« je pense que ça permet à un jeune qui a des idées, qui trouve pas le pognon, qui veut pas taper ses parents, ça lui permet de se lancer, c'est un gars qui a apparemment trouvé sa voie, qui m'a l'air très...c'est pas le cacou. Enfin je le connais pas personnellement mais je veux dire, je trouvais génial de pouvoir, parce qu'il a quand même une femme et des gamins, de se dire allez maintenant je demande le pognon, j'essaye, j'ai créé un truc qui plaît, je trouvais que c'était sympa au niveau de la création . »

Armelle, documentaliste à la retraite, a soutenu un projet.

Si l'œuvre proposée plaisait beaucoup à Armelle, on voit ici comment la présentation d'un personnage sympathique sur le site contribue à sa participation. Même si elle revient sur le fait de ne pas le connaître, ce sont tout de même des éléments de la vie *intime*, son rôle de père, de fils respectueux par exemple de cet inconnu qui lui permettent de se décider à contribuer à son projet.

Il ne s'agit alors pas uniquement d'accéder à une œuvre désirable pour les contributeurs, celle-ci pourrait être également proposée dans des circuits plus classiques de la production culturelle. Ici, il s'agit également de ré-inscrire cet échange au sein de relations qui ne peuvent être pensées qu'en dehors du marché. Pouvoir se faire une idée de la personne qu'est celle qui présente ce projet devient alors nécessaire car comme le dit Quentin

« Quand on participe à ce genre de projet, on donne de l'argent mais on donne de la confiance aussi. »

Quentin, artisan, a contribué à 20 projets, a proposé 1 projet.

Quentin souligne ici le double processus que met en branle la contribution à un financement participatif. On donne *sa* confiance, mais on donne également confiance au porteur de projets. Assurer le soutien suppose inscrire la relation dans une autre typologie que celle d'un échange régulé par le marché. Ici, la contribution prend bien plus la forme d'un accord tacite entre les membres de l'échange ; accord qui serait de surcroît négocié par eux. Dans ce processus d'accord de confiance on voit bien l'impérieuse nécessité de pouvoir *croire* en quelqu'un qui, si on ne le connaît pas intimement, fournit assez d'éléments au contributeur pour qu'il puisse l'estimer « digne de confiance ».

Ainsi, dans l'usage qu'ont les contributeurs que nous avons pu rencontrer, la confiance n'est pas attribuée en premier lieu à un système technique, un service qui leur est proposé mais aux individus à l'autre bout de la chaîne.

- La personnalité du créateur devient ici centrale. Bien sûr, elle l'est dans les relations de fans à artiste par exemple⁷⁵. Les éléments moraux qui peuvent lui être prêtés grâce à la présentation qu'il fait de lui-même permettent ainsi aux contributeurs d'inscrire leurs actes dans une logique différente d'un achat. Si la culture et l'art impliquent souvent ce type de discours, il est ici remarquable que la référence à la personnalité du porteur de projet permette de retirer de cet achat toute forme de participation à l'industrie culturelle. L'intégrité morale de la personne justifie alors de la participation et est mise en avant par les contributeurs pour l'expliquer. Les plateformes de financement participatif offrent ainsi aux internautes la possibilité d'établir des interactions *directes* avec le créateur. Le plus souvent cette possibilité n'est d'ailleurs pas saisie par les internautes, elle n'en reste pas moins cruciale. Cependant la possibilité de créer des liens avec le porteur de projet, ou *a minima* celle de pouvoir se faire une idée de qui il est réellement, apparaît comme centrale pour les contributeurs. Elle est d'ailleurs mise en avant sur les pages des projets. Il est en effet possible de voir combien de personnes ont déjà contribué (et la contribution qu'ils ont choisie) mais également de laisser un commentaire. Quand bien même ces commentaires ne semblent pas constituer le nerf de la guerre (seul deux des contributeurs les évoqueront), leur présence sur le site peut être considérée comme une source de plus jouant positivement dans l'établissement de la confiance à l'égard du porteur de projet. Cette nécessité témoigne alors de l'inscription dans une logique d'interaction plus directe entre le créateur et son public. Il ne s'agit pas d'acheter un

75. Les attentes morales des fans envers leurs artistes favoris et comment la personnalité de ces derniers sont censés y répondre sont par exemple évoqués in Philippe Le GUERN, « « No matter what they do, they can never let you down... ». Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique. », in : *Réseaux* n° 153.1 (2009), p. 19-54.

album ou une place de concert, mais bien plutôt de soutenir un artiste qui – en plus de proposer un projet qui ne sera pas radicalement opposé à vos goûts – apparaît comme un individu juste, sympathique, attachant etc.

En rétablissant le contact direct entre les deux bouts de la chaîne – l’artiste et le public – le projet semble ainsi être exclu d’une logique industrielle de production de la culture. Plus encore, cette dimension semble cruciale à la réalisation de la contribution.

Cette proximité, ce circuit-court de la culture permet alors simultanément d’extraire le projet d’une industrialisation de la culture tout en remettant au cœur l’échange marchand.

5.2.2.3 Plateformes

Notons que ce n’est pas la certification mais l’idée d’artisanat qui prévaut dans l’attribution de la confiance aux plateformes. Cette logique de dépassement de l’industrie culturelle est également rendue possible grâce à la perception que les contributeurs se font des plateformes. Comme nous l’avons vu précédemment, la commission prélevée par les plateformes ne choque pas plus les contributeurs que les porteurs de projet. Alors que celle-ci pourrait témoigner du rôle d’intermédiaire joué par les plateformes et ainsi les inscrire dans un rapport marchand à la culture, elle semble constituer un arrangement moralement acceptable.

Cependant, en fonction de leurs expériences sur celles-ci, les différentes plateformes ne sont pas appréhendées de la même manière par les contributeurs. Certaines sont décrites comme véhiculant un aspect artisanal plus prégnant qui vient alors conforter le sentiment de prendre part à une démarche « authentique ». Notons tout de même ici que la représentation des plateformes intervient plus rarement dans la construction de cette notion d’authenticité par les contributeurs. Elle est mobilisée par ceux ayant pu se forger une opinion sur les plateformes c’est-à-dire ceux ayant contribué à de nombreuses reprises et sur des plateformes différentes.

C’est par exemple le cas de Serge. Il est l’un des contributeurs les plus réguliers que nous avons rencontrés. Cette spécialisation dans l’usage du financement participatif lui permet d’opérer une catégorisation au sein de l’ensemble des plateformes. En somme, pour lui, toutes ne se valent pas. Il n’a par exemple soutenu qu’un projet sur My Major Company. S’il s’est rendu sur cette plateforme, c’est uniquement dans la mesure où le projet était porté par un réalisateur dont il suit le travail depuis plusieurs années. Mais pour cette contribution, il lui a fallu faire abstraction des réticences qu’il avait à l’égard de cette plateforme.

« ça me paraît plus une grosse machine, avec beaucoup plus d’institutionnels, voilà puisqu’aujourd’hui ils ont tout un armement de partenariats, voilà, suivant les

thématiques, y a Axa par exemple qui a des partenariats pour les projets entre guillemets humanitaires, des choses comme ça, ça m'attire moins ».

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

Il est intéressant de noter que c'est ici My Major Company qui, nous l'avons vu, avait été l'objet de nombreuses critiques quant à ses motivations et son mode de fonctionnement qui est ici imaginé par Serge comme plus *industrielle* que d'autres plateformes. Il continuera ainsi, mettant en parallèle cette plateforme avec celle sur laquelle il réalise la large majorité de ses contributions :

« Clairement, Ulule, historiquement, soutient les créateurs, ça doit faire sept ou huit ans que je suis sur Ulule, c'est un soutien aux créateurs. (...) Je le ressens moins en tout cas, ça me paraît plus artisanal. »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

On le voit au travers de cet extrait, l'*authenticité* qui se dégage de la plateforme va de pair avec l'intérêt que celle-ci témoigne en faveur des créateurs. Pas question de machineries pour lui sur Ulule, mais uniquement d'une plateforme qui offre la possibilité aux internautes de *soutenir* des artistes. Les commissions prélevées sont pourtant les mêmes par toutes les plateformes et Serge le souligne d'ailleurs, il témoigne ici d'un *ressenti* vis-à-vis d'un outil qui lui est proposé.

Dans l'exemple de Serge, c'est bien la confiance qu'il éprouve à l'égard d'un individu – et non celle que génère par exemple l'établissement d'un contrat entre les deux parties – qui lui permet de passer outre les réticences qu'il entretient à l'égard d'une plateforme. Ce n'est pas ici une confiance dans la personne en tant qu'artiste mais bien en tant qu'individu, auquel on peut s'adresser directement en cas d'entorse à cette confiance. Ainsi la confiance qu'il a dans les attentes de ce porteur de projet lui permet de passer outre sa crainte de participer à un système qui ne fait pas sens pour lui.

Ce que ces exemples permettent de mettre en avant est l'importance centrale que revêt la distance mise par la plateforme entre elle et à la fois d'un système institutionnalisé et d'une machinerie industrielle qui ne semblent correspondre ni à ce que les contributeurs attendent du financement participatif, ni *a fortiori* de l'art. En effet, si les liens interpersonnels ne viennent ici rien faire dans l'affaire, la *démarche* du porteur de projet, la manière qu'il a de mener sa barque au cours du projet et de s'y mettre en scène joue un rôle, parfois déterminant, dans les contributions. En cela, la confiance qui apparaît comme nécessaire à la contribution semble plutôt relever d'une confiance tissée par des liens interpersonnels.

5.2.2.4 Des proches à la communauté.

Cette confiance passe également par l'élaboration d'une communauté de contributeurs. Si cet aspect est comme nous le verrons ici très variable, il semble cependant constituer même dans les cas limites, l'un des atouts majeurs du financement participatif.

La communauté comme assurance ? L'importance centrale des liens apparaît également lorsque les projets se forment autour de communautés qui pré-existent au projet. Le financement permet alors la mise en œuvre de liens directs, et donc de circuit-court, pour les membres de cette communauté. Précisons cependant que les communautés que nous évoquons ici ne sauraient être entendues tel que Rheingold le proposait en définissant les « communautés virtuelles ». Le plus souvent, il s'agirait ici plutôt d'un « public commun » entendu comme un ensemble d'individus qui apprécierait le même objet (et qui serait de ce fait prêt à se mobiliser pour lui), sans pour autant que les échanges entre eux constituent la norme⁷⁶, ni la raison d'être de celle-ci. Au sein de l'échantillon c'est par exemple le cas des webspectateurs du projet de Solange ou des lecteurs du webzine Gonzai. Pour ces deux projets par exemple, les liens étaient tissés en amont avec le public ; celui de Solange regardant ses vidéos sur YouTube, celui de Gonzai lisant les articles publiés dans le webzine. Dans ce dernier cas, la régularité des projets proposés par l'équipe du magazine (six à ce jour, quatre au moment de l'entretien), et leurs réussites successives, témoigne justement de la capacité de cette communauté à se mobiliser.

Communauté pré-existante. En dehors des projets présentés dans l'échantillon, un exemple marquant quant à l'usage du financement participatif comme circuit court se déroula au cours de l'année 2015 lorsqu'une dessinatrice de bande dessinée eut recours au financement participatif afin de publier une bande dessinée qu'elle avait au préalable publiée planche par planche gratuitement sur son blog. Tout au long de la publication de cette BD, l'auteure et certains de ses lecteurs échangeaient par le biais des commentaires de son blog ou des réseaux sociaux. Laurel, l'auteure, apostropha un jour ses lecteurs sur un réseau social en les questionnant sur leur envie de voir le livre édité et, surtout, sur leur envie de participer à un projet qu'elle lancerait en ce sens. Laurel lancera finalement la collecte pour ce projet, récoltera la somme demandée en moins de 24 heures et finira par recevoir 2860% de celle-ci.

Ce projet est exemplaire à plus d'un titre. Il illustre tout d'abord cette idée

76. Mais ils se reconnaissent néanmoins entre eux c'est-à-dire qu'ils s'apostrophent parfois dans les commentaires des divers supports évoquant le projet (réseaux sociaux, plateformes etc.), le plus souvent pour défendre le projet par exemple face à une incompréhension liée à une contrepartie.

de communauté silencieuse prête à se mobiliser et à répondre aux sollicitations à la participation⁷⁷. La porteuse de projet le soulignait d'ailleurs en revenant sur cette expérience. Si elle avait bien une petite idée du nombre de lecteurs visionnant ses planches (par le biais notamment du nombre de clics sur son blog), elle ne s'attendait alors pas à une telle mobilisation (près de 8000 contributeurs). Ainsi, le financement participatif a ici permis à l'auteur de proposer un projet avec le minimum d'intermédiaires possibles (c'est-à-dire un imprimeur pour le livre et un autre pour les contreparties proposées, comme les stickers ou marque-pages).

Le projet de Laurel témoigne de la volonté de repenser les circuits de financement de la culture. En effet, si les contributions proposées donnaient accès à de nombreux goodies, le contenu de l'ouvrage reste disponible gratuitement via son site. À de nombreuses reprises les internautes qui commentaient ce projet revenaient sur leur envie de participer à ce projet afin de permettre à l'auteure de se dégager le salaire mérité du fait de l'accès gratuit à son travail. Un contributeur réagit par exemple à l'interrogation rhétorique d'un autre illustrateur quant à la réussite rapide de ce projet. Cet internaute ajoutait alors que sa contribution était le fruit

« de la complicité qui nous unis, la possibilité de lui montrer qu'on l'aime en lui disant merci. ». Source : Twitter (voir annexe Document 6.).

Plus qu'une pré-commande de livre, le financement participatif apparaissait alors pour certain comme le moyen de rémunérer *a posteriori* une artiste ayant mis à disposition une œuvre et lui apporter ainsi une forme de reconnaissance.

Communauté "imaginée" L'observation des plateformes sur plusieurs années permet de saisir un glissement dans ce rapport au public. En effet, les tendances que nous décrivons ci-dessus tendent à aller de pair avec la seconde version des plateformes.

Si dans la première version du financement participatif, on assistait fréquemment à l'apparition d'une communauté fortement structurée autour de l'artiste qui proposait son projet, dans la seconde version les communautés apparaissent sur les plateformes uniquement lorsqu'elles préexistent au projet⁷⁸. On le perçoit notamment au travers de l'utilisation faite de la section commentaires sur les pages projets. Les porteurs de projets ayant utilisé la première version (Mathieu, Aline, Estelle ou Maxime) avaient tous pour habitude de remercier nominalement les contributeurs au fur et à mesure de leurs participations⁷⁹. Certains contributeurs commentaient

77. À titre d'illustration voir Document 6. Projet Laurel p.397 »

78. Ce qui était le cas pour Laurel par exemple, mais également pour la collecte Noob, collecte « record » d'une des plateformes.

79. Si pour l'un d'entre eux le projet s'est entièrement déroulé sur la première version du site, pour les deux autres, le projet avait été initialement proposé sur la première version avant de migrer sur la seconde

également à plusieurs reprises l'avancée de la collecte, encourageant les autres internautes à donner. Certaines sections commentaires de ces pages ont même parfois pris l'allure d'un forum de discussion pour les différents « producteurs ».

Sur les plateformes contemporaines, les commentaires sont beaucoup moins nombreux. Si les plateformes ne sont pas l'occasion de la création de communautés, elles servent cependant peut-être encore plus d'outils au service d'une culture distribuée en circuit-court. La rencontre entre le créateur et son public se fait alors ailleurs que sur la plateforme, cette dernière servant uniquement de moyens techniques à la réalisation d'un projet.

Les plateformes semblent aujourd'hui s'appuyer sur des liens qui pré-existent⁸⁰ au projet plutôt que de devenir le lieu de la création de communautés comme ce fût le cas dans la première version du financement participatif.

Ce glissement peut également être interprété comme résultant de ces soupçons. On l'a vu, la première version du *crowdfunding* proposé en France n'est pas allée sans heurts. Les reproches à son égard visant notamment, rappelons-le, les motifs *réels* qui animaient la plateforme. On peut alors percevoir ce changement des communautés présentes sur la plateforme comme attestant de la nécessité d'une confiance entre porteur et contributeurs pour le déroulement d'une campagne. C'est la communauté, élaborée en amont du projet, qui rend possible l'élaboration de ce type de liens. Pour Quentin par exemple, l'un des contributeurs que nous avons rencontrés et qui participe fréquemment à l'écriture de jeux de rôle grandeur nature, la plateforme est le meilleur moyen de récolter les sommes tout en permettant aux joueurs de pénétrer l'atmosphère du jeu en amont. Le financement participatif vient ainsi renforcer leur expérience⁸¹ et ne saurait être considéré comme suspect.

Cette approche semble d'autant plus cohérente que l'usage du financement participatif pour les contributeurs est souvent le fruit du bouche-à-oreille. Il témoignerait ainsi d'une sorte de re-affirmation de la nécessité de liens tout au long de la chaîne d'approvisionnement. Les projets sont alors découverts par les contributeurs par le biais de leurs réseaux, qu'ils soient ceux formés par leurs proches qui les portent, soit par d'autres connaissances, soit sociaux et en ligne. Outre ceux ayant directement été prévenus par le porteur de projets, pour d'autres ce sont des amis qui avaient déjà participé aux projets (le fameux second cercle, ces amis d'amis qui ouvrent la voie vers l'internaute lambda). La manière dont les contributeurs se servent des plateformes tend à asseoir cette perception. Ainsi, rares sont ceux qui flânent sur

80. Notons à ce titre que lorsque l'illustratrice avait sondé les personnes la suivant sur un réseau social; elle imaginait proposer ce projet sur la plateforme KickStarter; c'était sans compter sur la réactivité du *community manager* d'une plateforme française qui s'empressa de lui proposer les services de son employeur plutôt que de se tourner vers la plateforme anglo-saxonne.

81. Les contreparties dans ce genre de cas proposent alors par exemple la confection d'un costume que le joueur pourra endosser dès son arrivée sur place au moment où se déroule le jeu.

ces sites. La destination est le plus souvent connue par avance, qu'ils suivent un lien donné par un ami ou qu'ils passent par un moteur de recherche, c'est le plus souvent dans l'idée de contribuer à un projet précis que les internautes se rendent sur ces plateformes. Ce sont ceux qui ont participé à un nombre significatif de projets qui relatent un usage différent de la plateforme. Serge, qui a contribué à plus d'une dizaine de projets, expliquait alors avoir développé d'autres critères afin de décider à quel type de projets il participera. Il favorise alors, suivant les moments, la recherche directement sur le site d'un projet ayant lieu dans sa région ou d'un « univers » qui lui paraît attractif. La flânerie sur ces sites semble alors réserver à ceux ayant déjà contribué à plusieurs reprises. Ainsi, l'intermédiation par des proches initie bien souvent ce type de pratique. Serge l'explique en revenant sur le premier projet qu'il a soutenu

« Ce sont des amis d'enfance qui m'ont parlé de ce projet...qui sont beaucoup plus dans cet univers là que moi. »

Serge, agent qualité a contribué à 12 projets.

De même, plusieurs des contributeurs rencontrés lors de cette recherche ont entendus parler de la collecte par le biais des réseaux sociaux. Fleur suivait par exemple l'actualité d'un magazine sur un réseau social ; c'est par ce biais qu'elle eut vent du lancement d'un projet visant à permettre l'édition de ce dit magazine en kiosque. Ainsi, le financement participatif semble le plus souvent s'inscrire au cœur de liens qui lui pré-existent. Marion le soulignait également lorsqu'elle revenait sur son unique participation à un projet où elle ne connaissait pas la personne le proposant :

« j'y réfléchissais là avant mais je sais plus du tout comment j'ai entendu parler de ce truc, je pense des mails j'ai du...recevoir un truc en lien peut-être avec d'autres abonnements que j'ai... ».

Marion, étudiante, a contribué à trois projets.

Le financement participatif semble s'inscrire dans un tissu de liens déjà tissé par les contributeurs, que ces liens soient engagés autour de personnes ou de thématiques qui tiennent à cœur aux contributeurs.

Armelle, qui avait soutenu le projet d'un plasticien explique

« Et puis donc à Noël, ça ça devait être en février, et à Noël, surprise j'ai eu, ça doit être ça : [me tend la carte en annexe⁸²], ça il nous l'a envoyé sans qu'on s'y attende, j'ai eu un paquet posté de chez lui (...) et puis un petit porte-clefs, le même comme ça, en rouge, grand comme ça, « merci ! Grâce à vous j'ai pu faire

82. Voir document 8. Contrepartie supplémentaire p.400.

mon projet etc. Donc vous faites partie de la famille etc. ». Et donc je reçois régulièrement là j'ai eu y a pas longtemps, une invitation à un vernissage à Paris, parce qu'il expose à Paris, et donc je suis invitée au vernissage, faisant partie de la famille des Kisskissbankers donc je trouve ça assez rigolo qu'y ait une espèce de suivi, je trouve ça assez sympa. »

Armelle, documentaliste retraitée, a soutenu un projet.

Malgré cet amoindrissement de l'esprit de communauté qui se formerait autour d'un projet en cours, les collectes de financement participatif restent toujours *galvanisantes* pour les contributeurs. Et si on ne peut parler de communauté, quelque chose se passe toujours dans ce rapport au projet pour les individus. On le voit par exemple dans l'engouement que provoquent certaines collectes.

« Je suis allée voir les autres jours et les gens continuaient de donner alors que normalement le truc était terminé, donc je me suis dit c'est bien il aura plus que ce qu'il voulait faire, il pourra peut-être faire ses bronzes, mais j'ai pas redonné moi. Mais je suis allée voir quand même. Pour voir s'il avait eu son montant complet quoi. »

Armelle, documentaliste retraitée, a soutenu 1 projet.

Armelle, comme beaucoup d'autres des contributeurs rencontrés ici, expliquait être retournée à plusieurs reprises sur la page du projet pour voir son avancée. Tous se prêtent ainsi au jeu de la collecte.

Cette mise en scène des liens de proximité explique les doutes critiques exprimés par certains des auteurs s'étant intéressés à la question de ce type de financement. Comme le soulignait Simmel, la routinisation des échanges marchands permet certes une plus grande part d'anonymat au sein des échanges mais également une économie des efforts que ce dernier demande à l'ensemble des participants⁸³. Ces efforts redeviennent alors en quelque sorte perceptibles dans le cas du financement participatif. Afin de les diminuer, les contributeurs peuvent s'appuyer sur les liens intimes unissant ceux issus des premiers cercles et mis en marché par la plateforme.

Les différents exemples égrainés jusqu'ici permettent de voir la place primordiale que tiennent les liens interpersonnels dans la contribution à un projet de *crowdfunding*. Plus encore, il semblerait que cette marchandisation de l'intime dans un premier temps offre dans un second le socle sur lequel s'appuie cette considération de l'échange marchand comme intime. Ces usages témoignent alors d'une extension aussi bien du marché vers l'intime mais également de l'intime dans le marché. Le lointain le devient moins grâce aux outils fournis par le dispositif, mais simultanément le proche devient toujours plus le possible objet du marchand.

83. SIMMEL, *Sociologie*, op. cit., p. 371.

L'ensemble des éléments mentionnés jusqu'ici permet de voir comment les contributeurs puisent dans les registres de la participation pour justifier et mettre en ordre leurs contributions à des projets de financement participatif. Mais malgré ces recours à cette grammaire, la contribution reste toujours considérée comme un acte d'achat. Ainsi, l'idéologisation qui entoure la notion de participation (et a fortiori d'authenticité) ne semble pas rendre ces idéaux inopérants. L'hésitation que Marion met en mots témoigne de la prise en compte de ce risque. La participation à une campagne de *crowdfunding* n'apparaît jamais aux contributeurs comme le moyen de tisser des liens qui seraient *réellement* intimes entre eux et les porteurs de projet. Tout au plus ces campagnes donnent-elles lieux à des échanges par courriel, échange consistant le plus souvent à des messages collectivement envoyés par le porteur de projet à l'ensemble des personnes l'ayant soutenu.

Interroger la contribution lorsqu'elle est réalisée entre personnes proches, où d'autres liens prédominent que celui de participer au même projet, permet alors justement de mettre en exergue les deux mouvements à l'origine de la cristallisation d'un paradoxe autour de l'usage du dispositif : l'importance des liens entre producteurs et consommateurs comme thème central de la consommation dans notre société contemporaine et les entremêlements entre marché et proximité affective entre les différents participants à l'échange. Ces deux thématiques seront investies dans la suite de ce chapitre.

5.2.3 Ré-enchanter l'échange marchand, nouvelle ruse de l'industrie culturelle ?

Ce sont alors les contributeurs qui ne connaissent pas le porteur de projet pour qui le financement participatif apparaît comme une alternative à l'industrie culturelle⁸⁴. Pour eux, l'acte contributif semble s'inscrire dans une problématisation de la consommation, cette approche tendrait alors à réduire les effets de la complexité paradoxale qui pèse sur l'échange. Il s'agira alors de mettre en avant comment cette reprise en compte d'idéaux normatifs par des acteurs du marché de la culture permet de remettre l'idée même de consommation au centre, terme qui nous l'avons vu est parfois pensé difficilement de concert avec l'art et la culture. L'ensemble de ces intentions tendent à inscrire la contribution sur une plateforme de *crowdfunding* comme un échange *non-marchand* tel que le définit Alain Testart. Ainsi pour le chercheur si « dans le cas de l'échange marchand c'est le rapport aux choses qui commande le rapport entre les personnes⁸⁵ » ; le sens que donnent les individus à cette contribution atteste de la primauté accordée par les contributeurs à l'interaction non pas avec l'objet du projet mais à celui qui le porte. Pour Testart, ce rapport non marchand au sein de l'échange suppose dès lors une surpersonnalisation de l'interaction, et serait d'après lui « l'inverse du fétichisme⁸⁶ ». En d'autres termes, l'échange non marchand n'irait pas sans une illusion d'après Testart qui ferait passer pour du don ce qui n'en est pas réellement. Cependant, on l'a vu avec les difficultés de définition de la contribution, il apparaît que cet échange marchand ne disparaisse jamais totalement. Quand bien même les grammaires du don et du mécénat sont mobilisées par les contributeurs pour qualifier cet acte, elles ne suffisent jamais tout à fait à rendre compte de ce que cette contribution recouvre. Pour comprendre comment elle fait sens, nous proposons alors de voir cette contribution comme une ré-affirmation justement de l'échange marchand. Nous verrons alors comment c'est au cœur de cette affirmation que le sens se dégage pour les contributeurs.

5.2.3.1 Penser la consommation de la culture comme un échange marchand

Les contributeurs ne semblent pas gênés par le fait de mettre en rapport leurs contributions et la notion de consommation. Le dispositif est alors saisi comme le

84. Rappelons ici que les plateformes ne sont pas en mesure de fournir des statistiques sur qui sont les contributeurs. Cependant l'ensemble des porteurs de projets souligne l'importance des contributions venant de gens qu'ils connaissent, plus ou moins bien. À l'inverse, la majorité des contributeurs que nous avons interrogés ici ont contribué à des projets de gens qu'ils ne connaissaient pas.

85. Alain TESTART, *Critique du don : études sur la circulation non marchande*, Paris, France : Éd. Syllepse, 2007, p. 133.

86. Ibid., p. 154.

moyen pour *consommer* de la culture. Le fait que l'achat continue d'apparaître comme référence dans le processus de participation à un projet de *crowdfunding* atteste bien de sa catégorisation par les individus comme un acte de consommation. Nous l'évoquions précédemment, pour certains des contributeurs un lien net peut être établi entre l'inscription dans une consommation engagée (AMAP, circuit-court etc.) et la participation à des projets de financement participatif. Ce rapprochement entre une culture engagée et la consommation de biens culturels témoigne d'une problématisation de l'économie, et plus précisément des circuits de distribution, à plus grande échelle.

Au vu des discours des contributeurs, la contribution à un projet de financement participatif apparaît participer d'un *ré-enchantement* de l'échange marchand. Il ne s'agit pas de dépasser l'échange marchand mais bel et bien de lui redonner du sens. Ce que peut nous dire le flou de définition qui entoure la pratique c'est bien cet aspect de ré-engagement dans du sens. Le financement participatif est un indice, parmi d'autres comme nous le verrons, de ce processus de ré-investissement du marché par les individus. Alors que l'industrialisation de l'art et de la culture est vivement critiquée par les contributeurs en raison de l'inauthenticité qu'elle générerait, l'intermédiation de l'œuvre par le marché ne semble pas avoir les mêmes conséquences néfastes sur elle. Comme nous le verrons ici, ce ne sont pas ces éléments qui sont pensés comme nuisibles à la qualité de l'art, à l'authenticité de la culture. Les œuvres produites par ce biais semblent pouvoir y échapper dans la mesure où elles sont inscrites dans un échange marchand qui semble pouvoir être assimilé à une négociation entre acheteur et vendeur (à l'image d'un troc, d'une vente directe par exemple) et non à une activité lucrative qui consisterait pour Max Weber par exemple à « s'orienter en fonction des chances d'un gain⁸⁷ ».

Les exemples que livrent les contributeurs sont à ce titre éclairants.

« ça lui a rien coûté, c'est un bout de plastique grand comme ça, bon ils sont tous pareils, ils ont un numéro quand même. Mais j'ai trouvé sympa qu'il pense encore aux gens après. Alors c'est peut-être aussi purement commercial, peut-être son attaché lui a dit « ouais t'oublieras pas... » mais je veux dire y a tellement de gens à qui t'achètes des trucs et après t'en entends plus parler que donc...je trouvais que ça correspondait au principe aussi, coopératif comme ça un peu, participatif. En disant vous êtes pas juste un client, vous avez fait un peu plus pour moi, donc en échange vous avez un petit quelque chose. Je trouvais que c'était...parce que tu vas chez Atlas, t'as beau acheter pour 10 000 euros, ils vont pas t'envoyer un porte-clef le lendemain... »

Armelle, documentaliste retraitée, a participé à un projet.

87. Max WEBER, *Économie et société*, t. 1, Agora, Paris, France : Pocket, 1995 (1922).

Cette comparaison atteste d'une différence entre les motifs qu'Armelle prête aux différents partenaires auxquels elle peut être confrontée dans l'interaction marchande. La comparaison qui lui vient naturellement est bien celle d'un achat on ne peut plus banal, celui de meuble.

Et si les contributeurs ne semblent pouvoir se contenter d'un échange purement anonyme, d'interactions entièrement prises en charge par le marché (Simmel), le financement participatif semble alors constituer un entre-deux acceptable entre cette économie qui dénature et l'entretien de liens de proximité qui serait trop *coûteux* à l'individu. Ré-enchanter le médium, l'échange marchand, sans pour autant exprimer la volonté de s'en passer semble alors une solution acceptable et capable de produire assez de sens pour alimenter un rapport au monde qui en fait lui aussi.

Rester au cœur du marché pour dépasser l'industrie culturelle. Ainsi, la distance affirmée entre acte d'achat et contribution, conjointe à l'impossibilité de considérer tout à fait cette contribution comme un don ou une nouvelle forme de mécénat témoignerait justement de la distance critique qui émerge pour les individus pris au sein de ce *paradoxe de la proximité*. L'impossibilité de le considérer tout à fait comme autre chose qu'un achat, mais *surtout* comme tout à fait un don, témoigne à notre sens de la posture réflexive des individus. En effet, la présentation qu'ils en ont font en revenant sur leurs propres expériences de celui-ci le laisse voir comme un lieu, un îlot du web pourrait-on dire qui semble réaliser l'agencement entre une tendance marchande (du fait du profit généré par les plateformes grâce au prélèvement de commission sur les sommes réunies par les projets) et une tendance à l'utopie.

La place du symbolique, du soutien, de l'entraide force alors le regard du chercheur à tenter de comprendre cette contribution d'une manière qui permettrait de tenir compte de la diversité des éléments qu'elle recouvre pour les internautes.

Cette dilution du capitalisme qui passe par l'ensemble des mécanismes que nous décrivions plus haut, ne doit pas apparaître comme un « oubli du capitalisme ». En effet jamais l'échange marchand n'est occulté par les contributeurs. Alors si pour Adorno et Horkheimer « le caractère de marchandise de l'art se désagrège au moment même où il se réalise pleinement⁸⁸ », il semble se ré-affirmer pour les internautes dans l'acte contributif. Les auteurs mettent ici en avant que la pleine absorption de l'art sous le régime de la marchandise tend à faire disparaître l'aspect même de toute marchandisation. Ici, l'échange marchand apparaît comme central au sein des représentations des contributeurs et sa réaffirmation participe même à rendre l'échange plus éthique pour eux. Le fait de le considérer comme un achat semble servir d'étalon dont il faut se distancier mais qu'on ne peut pour autant laisser de côté. Elle n'est **ni** tout à fait un don **ni** tout à fait un achat.

88. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 167.

- Mais ici, en réalité, si les éléments sur le don et le mécénat nous permettent de penser la contribution, ils permettent surtout aux individus de penser cet échange marchand. L'ensemble des concepts est insuffisant à recouvrir la richesse des échanges. C'est bien dans une approche pensée en termes de circuits économiques alternatifs (ou courts) que l'on parvient le plus justement à se rapprocher de l'ensemble des enjeux placés par les contributeurs dans le financement participatif.

La notion d'industrie culturelle, pensée comme systématisante, est alors au cœur du dispositif puisque c'est bien son agencement d'avec l'échange marchand qui tend à complexifier l'exercice de définition de la contribution.

Le paradoxe autour de l'intimité qui émerge du fait de l'intégration des notions d'authenticité et de proximité dans l'échange marchand est bel et bien perceptible pour les contributeurs. Au sein de leurs discours, cette perception se cristallise d'après nous autour de la difficulté à définir la manière dont doit être appréhendée la contrepartie. Cette définition est alors en tension, tension qui rejaillit sur les pratiques. Il est intéressant de noter comme nous l'avons fait qu'elle n'est ni refusée en bloc⁸⁹ pas plus qu'elle ne semble, dans la majorité des cas, l'objet premier de la participation au projet. Pour Adorno et Horkheimer, « sont victimes de l'idéologie ceux qui justement occultent la contradiction au lieu de la dépasser consciemment [dans] leur propre production⁹⁰ », dans la manière qu'ont les contributeurs d'aller à la culture pourrait-on dire ici. Cette tension dans la description qu'en font les contributeurs peut alors être appréhendée comme l'acceptation de cette contradiction autour de l'art « désirable ». Ce qui renforce encore l'aspect de consommation éthicisée qui s'affirmerait dans le financement participatif est que le seul cas où la contrepartie n'est pas considérée comme un dû c'est dans le cas de contributions faites par des proches (pensons ici à Marion et à son beau-frère). Tout se passe alors comme si le financement participatif pouvait bien être une consommation raisonnée mais qu'il ne résolvait pas le problème que posent les transactions marchandes au sein des relations *vraiment* intimes. Si ce n'est clairement pas un échange tout à fait comme un autre, il ne relève pas pour autant strictement du don. C'est cette tension qui nous apparaît comme réellement nouvelle dans le rapport à l'œuvre. Et c'est quelque part dans l'acceptation de cette réalité d'échange marchand, dans la volonté de ne pas l'ignorer qu'apparaît alors peut-être cette forme de conscience de la non liberté qui constitue pour Adorno la seule prise sur le monde possible⁹¹.

La contrepartie symbolise alors le soutien mais ne le motive pas. Revenons un instant vers les porteurs de projet pour étayer ce raisonnement.

89. Rappelons que la possibilité de ne pas recevoir de contreparties n'est celle choisie par aucun de nos contributeurs

90. HORKHEIMER et ADORNO, *La dialectique de la raison*, op. cit., p. 166.

91. ADORNO, *Société*, op. cit., p. 171.

« *Enfin c'est rigolo cet échange là un peu...de bons procédés...le coup des contreparties moi je trouve que c'est vraiment bien, y a un côté un peu personnel, on en profite pour envoyer un petit colis aux gens, on met toujours un mot dedans ou un petit truc de remerciement et je trouve du coup l'échange assez sympa. Tu nous as aidés parce que nous on a besoin d'argent pour monter notre projet, en même temps on va pas juste prendre l'argent et on s'en fout, nous c'est...c'est à nous aussi bon déjà de faire des remerciements et puis de faire un peu gaffe et puis d'échanger, de tenir un peu au courant et puis de renvoyer un petit truc, je sais pas* »

Morgane, graphiste, a proposé 1 projet.

On le voit dans la manière dont Morgane définit les contreparties qu'elle a proposées en échange des contributions à son projet. Elles sont presque pensées comme des farces. C'est un « *coup* », un « *petit truc* ». L'ensemble des termes qu'elle utilise pour les définir entre en résonance avec la perception qu'en ont les contributeurs. Ces contreparties ne sont pas l'objet de la contribution, elles constituent presque une excuse, un prétexte au soutien. C'est également ce qu'expliquait Nathan, un autre porteur de projet.

« *mais même en faisant acheter les gens ont l'impression de vous fler un coup de main...c'est pas la même ... c'est vrai qu'ils achètent quelque chose mais d'une certaine manière ça compte moins...ce qu'il achète compte moins que le fait de participer à cette aventure collective, et ça c'est quand même aussi un des fondements de ce type de plateforme ...* »

Nathan, éditeur, a proposé 3 projets.

Ainsi, simultanément, à la ré-affirmation de l'échange marchand, qui ne peut être compris ni comme un don, ni comme une forme de mécénat, s'affiche la *vérité* de la contribution : le soutien.

Remettre du sens dans l'échange marchand. Ce ré-enchantement passe également par l'attribution d'un « *juste prix* » qui peut être évalué par le contributeur lui-même. Les discours permettent de percevoir que nous sommes bien là face à une problématisation liée à l'échange marchand en jeu dans la contribution. Elle apparaît très nettement lorsque Bastien revient sur l'une de ses contributions.

« Bastien : *c'est un petit caillou. Mais je pense que j'ai du mettre 20, pas 40, 40 ça doit être le total que j'ai mis sur le site parce que j'ai mis 20 à celui là et 20 à l'autre. Mais bon c'est pas des sommes. . . y en a qui donnent 100, 500, y en a même c'est beaucoup plus.*

E : Et comment tu as défini la somme que tu mettrais ?

A : *Y a des choix il me semble, donc le premier choix était à 5 euros, après c'est 10, 20 et puis je me suis dit que 5 ça servait un peu à rien en fait, c'est mince, 20 c'était correct.*

E : Correct ?

A : *Correct c'est-à-dire qu'à la fois pour moi, bon c'est quand même 20 euros mais je peux les mettre, et à la fois c'est pas trop non plus, je peux me le permettre et à la fois 5 je trouve que c'est pas utile. . . »*

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à trois projets, porteur d'un projet

L'échange marchand est ainsi investi et ré-enchanté par les contributeurs.

En ayant la possibilité de choisir la somme qu'ils vont verser, ils se lancent dans une estimation non pas de l'objet qu'ils vont acquérir mais du montant *juste* que le projet – son idée et sa réalisation par la suite – peut valoir. La valeur réelle de l'échange⁹² n'est pas tant déterminée par l'objet qui sera acquis par le contributeur que par une estimation de ce que le travail engagé par le porteur de projet pourrait valoir. L'échange marchand et son prix attestent autant de la volonté de répondre à un besoin (celui d'accéder au bien culturel) que de celle d'affirmer une forme de reconnaissance du travail du créateur.

Cela peut déjà être le cas au sein de l'industrie culturelle c'est-à-dire que l'on achète également un CD à la Fnac ou sur iTunes parce que l'interprète semble intéressant et de ce fait digne de recevoir cette somme. L'absence d'intermédiaire amplifie encore selon nous cet aspect. En quelque sorte, le dispositif rend l'achat visible *instantanément* aux yeux du créateur. Ce *geste* prend alors ironiquement une matérialité dont la distribution par le biais de l'industrie culturelle l'exempt.

« *voilà, en physique effectivement y a un DVD, un tee-shirt [pour 50 euros] et dans le concret ça va bien au-delà.* »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

Cette somme ne résulte pas d'une concertation entre le contributeur et le producteur, mais correspond à l'appréciation qu'en fait le contributeur. Finalement, les recours à l'idée de soutien, de don ou de mécénat semblent bien pouvoir indiquer que l'enjeu n'est pas l'achat à un juste prix mais la rémunération du travail à un prix qui le serait. Comme le souligne Serge ci-dessus, ce n'est pas le DVD ou le tee-shirt qui *coûte* 50 euros, puisque dans *le concret*, dans l'expérience à laquelle il lui est possible d'accéder, il y a beaucoup plus. Notamment la possibilité de soutenir le projet d'auteurs, d'acteurs, de créateurs qu'il apprécie particulièrement ou dont il apprécie la proposition.

92. Pour Simmel dans la modernité « Lorsque le troc est remplacé par l'achat monétaire, il intervient entre les deux parties une tierce instance : l'ensemble du corps social pour cet argent met à disposition une valeur réelle correspondante » Georg SIMMEL, *Philosophie de l'argent*, Quadrige, Paris, France : Presses universitaires de France, 1999 (1900), p. 194.

Les discours des contributeurs insistent d'ailleurs sur cette dimension. Plusieurs évoquent l'idée d'une somme minimum en deçà de laquelle contribuer ne servirait à rien, car ne dirait rien. Pour Karine par exemple :

« si déjà je le fais je trouve que ouais 20 euros c'est le minimum, pour moi en tout cas. »

Karine, commerciale, a contribué à 1 projet.

« C'est pas de la simple consommation « tiens je vais aller à un festival et puis je vais me payer le logement, les billets et compagnie », grâce à ce que je donne déjà je vais être reçue comme un roi et compagnie parce que j'ai contribué mais en plus ça peut avoir lieu quoi. »

Dominique, avocate, a contribué à 2 projets.

L'idée de participation, comme le montre Dominique ci-dessus, semble bien être efficace pour les contributeurs et apparaît comme plus juste **moralement** parce que plus **juste économiquement**. Dominique ajoute d'ailleurs qu'elle perçoit ce type de pratique comme un compromis tout à fait satisfaisant avec son envie de *s'engager* pour la culture et son scepticisme quant au fait de s'engager pleinement, par exemple comme membre d'une association :

« Donc si ça se trouve c'était pour moi une manière de participer sans trop m'impliquer, ou sans trop donner de temps tu vois ? ça reste sur le niveau de l'argent mais ouais je trouve que l'idée est sympa. »

Dominique, avocate, a contribué à 2 projets.

On voit ici comment le financement participatif fournit un « entre-deux » entre un échange marchand qui serait totalement médié par le marché qui, pour Simmel, permet « de ne considérer que les prestations en dehors des individus qui sont derrière ces prestations⁹³ », et un échange qui serait possible grâce à la connaissance *intime* du partenaire d'interaction.

La question du profit : les commissions prélevées par les plateformes.

L'un des autres aspects qui semble permettre un processus de ré-enchantement de l'échange marchand est la réflexion fournie par les contributeurs à l'égard du profit que génère les plateformes. Ainsi, l'aspect artisanal des plateformes n'est pas le seul élément qui permet de faire sens pour les contributeurs mais bien plus le fait qu'elle constitue un intermédiaire juste⁹⁴. Cette forme de circuit-court, où les intermédiaires

93. [watier_georg_2003](#).

94. Les plateformes ayant entamé les démarches de labellisation que nous évoquions précédemment que très récemment, il est impossible ici de mesurer l'effet de cette labellisation sur le discours des contributeurs. Il nous semble pouvoir à ce propos avancer l'hypothèse que cette démarche peut

sont connus, identifiés et surtout où ils peuvent être jaugés à l'aune des éléments moraux⁹⁵ qui motivent la démarche permet de créer du sens pour les contributeurs. Comme le souligne Patrick Watier en s'intéressant à l'établissement de la confiance, le recours à des labellisations n'atteste pas *strico sensu* d'un rapport de confiance entre les différentes parties de l'interaction. Le label ou la certification agissent alors bien plus comme des « assurances⁹⁶ » dont bénéficient le consommateur, ici le contributeur. Les liens semblent bien relever de la confiance, de cette « substance épaisse » que Watier oppose à une approche pensée uniquement en terme de *rational choice*. Si les certifications apparaissent comme secondaires dans le discours des contributeurs, cela remet la nécessité de la confiance au premier plan, elle serait tissée à l'aune des éléments personnels dont le contributeur dispose sur le porteur de projet.

Cette « mise en marché » de l'art ne serait pas alors prise dans une logique d'accumulation de capital par un tiers mais par l'artiste lui-même. En d'autres termes, le profit découlant de la bonne tenue du projet ne sera pas capté par un intermédiaire pour les contributeurs mais par l'artiste directement. La plateforme ne profite pas des bénéfices de l'œuvre mais devient en quelque sorte un sous-traitant de la réalisation du projet choisi directement par le porteur de projet. Roland, contributeur pour qui la culture ne devait pas générer de *profit*, revient sur les commissions prélevées par les plateformes.

« j'avais lu un truc, Kiss Kiss Bank Bank parmi tous les projets qu'ils ont faits depuis leur création, en gros il a eu 10 000 000 de donnés...tu vois ? t'imagines qu'ils prennent 10%...enfin je sais pas, c'est énorme quoi, (...) je pense qu'ils se font de l'argent dessus, mais bon moi ça me dérange pas qu'ils se fassent de l'argent dessus, c'est pas dégueulasse comme projet, ça aide des gens à monter des projets... »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 2 projets.

La manière qu'a Roland d'évoquer cette commission laisse parfaitement entrevoir la réponse qu'apporte le *crowdfunding* à une attente morale. Ce même contributeur qui expliquait précédemment être gêné par l'idée du profit que générait l'industrie culturelle, perçoit celui généré par les plateformes de financement participatif comme acceptable. Une commission serait alors plus saine qu'une autre ; un profit réalisé sur le processus de création plutôt que sur son exploitation serait plus *sain*. Le financement participatif n'est pas imaginé comme un nouvel intermédiaire au sein du processus de création. Il est conçu comme l'outil qui accompagne le créateur. Ici,

s'inscrire dans une volonté de marquer de manière plus prégnante leur indispensabilité. Si les différents éléments fournis par le dispositif permettent aux contributeurs de construire cette confiance dans le projet, on peut penser que les plateformes cherchent à faciliter encore ce processus tout en attestant de leur bien-fondé comme intermédiaires.

95. authenticité, éloignement de l'industrie culturelle, etc.

96. WATIER, *Éloge de la confiance*, op. cit., p. 94.

le projet n'est alors pas entaché, mais épaulé par cette intermédiation. Ce retour vers les individus, tant producteur que contributeur, illustre alors l'incorporation de critiques, et par là de valeurs au sein d'un nouvel organe d'accumulation de profit.

Les contributeurs semblent avoir une conscience des limites du financement participatif et de s'en satisfaire. Loin d'une démarche utopiste qui tendrait à le présenter comme la solution permettant de révolutionner les usages, il apparaît comme le moyen de faire sens, pour l'individu. En ce sens, il s'inscrit bien plutôt dans une démarche personnelle, d'individus à individus. Par le biais de cette réappropriation de l'échange marchand, les contributeurs accèdent alors à la « chaleur des choses » chère à Adorno⁹⁷. C'est également se mettre soi-même en contact avec cette chaleur puisque l'échange s'enrichit de valeurs morales.

L'échange d'argent, quand il permet de soutenir des projets considérés comme *éthiques* n'est pas pensé comme un échange servant à l'accumulation. L'ensemble des éléments que l'on a mis en avant précédemment (confiance, détachement vis-à-vis du profit) viennent alors justifier le geste tout en permettant aux contributeurs de donner un sens particulier à chacune des contributions. C'est finalement cette ré-appropriation d'un juste prix éthique qui contribue à ce mécanisme de ré-enchantement de l'échange et surtout la possibilité de lui attribuer soi-même une fonction, qui contribue à ce mécanisme.

À travers l'usage du dispositif on peut dire quelque chose de soi et produire du sens vers l'extérieur. En ce sens, le financement participatif permet de réduire l'écart entre l'allant-de-soi et l'individu pour les contributeurs puisqu'ils sont à même de définir finalement ce que « vaut » l'échange marchand.

Ainsi, les limites que nous soulignons pour les porteurs de projets quant à l'usage du financement participatif ne semblent pas être les mêmes pour les contributeurs en bout de chaîne. Problématiser comme un rapport à la consommation pour eux qui, s'il met en jeu les mêmes nécessaires dépassements que pour les porteurs de projet, permet d'y apporter une réponse plus satisfaisante.

Que nous dit cette perception d'un web collaboratif? Comme le rappelait Michel Gensollen, les échanges « non-marchands » sont au cœur de l'outil Internet. Au moment des prémises de l'internet grand public, l'auteur soulignait que les sites impliquant une transaction financière ne représentaient que 14%⁹⁸ de l'ensemble du contenu disponible. Autrement dit, Internet semble s'initier autour d'activités non marchandes. C'est notamment le cas autour de l'accès aux biens culturels dématérialisés pour lesquels on s'en souvient la gratuité fût un élément central. D'après

97. §21 ADORNO, *Minima moralia*, op. cit.

98. L'auteur spécifie tout de même que les chiffres avancés dans l'article sont le résultat « de la mise en cohérence de diverses sources statistiques, chacune assez fragile » Michel GENSOLLEN, « La création de valeur sur Internet », in : *Réseaux* 97 (1999), p. 15-76, p. 21.

Alain Caillé et Philippe Chanial « Internet apparaît comme le grand dispensateur de dons culturels gratuits, produits gratuitement par les internautes librement associés⁹⁹ ». La place de ce type d'échanges semble non pas s'amoinrir en volume mais à diminuer considérablement en proportion. Ainsi, les études de l'INSEE montrent que le fait d'acheter des biens ou des services sur le web devient une activité de plus en plus prisée par les internautes¹⁰⁰.

La question qui émane des considérations sur la contribution est de savoir si ces internautes ayant participé à une collecte auraient, s'ils avaient été interrogés par l'Insee, catégorisé cette activité en ligne comme un achat. Ainsi, les représentations de ses utilisateurs tendent à inscrire les plateformes au cœur de cette générativité.

Comme nous le soulignons au début de ce travail, le numérique ne va pas sans sa dose de mythes. Ainsi comme le rappelle Peugeot, Beuscart, Pharabod et Trespeuch lorsqu'ils s'intéressent à l'économie collaborative « les termes « collaboratifs » et « partage » s'inscrivent dans la tradition performative des inventeurs des technologies numériques fondatrices – PC, communauté en ligne, web distribué... Pour S. Brand, K. Kelly ou encore S. Wozniak, elles constituent les outils d'une société plus horizontale, les vecteurs d'une émancipation individuelle et collective, de pratiques coopératives (...) ¹⁰¹ ».

La générativité de l'Internet semble s'incarner parfaitement dans le financement participatif. Ainsi, quand bien même il renouvelle une intermédiation dans une période où les acteurs de l'industrie culturelle cherchent leur place, il apparaît comme le moyen permettant de promouvoir des pratiques culturelles ancrées dans l'échange interindividuel plutôt que dans l'échange marchand. En cela, la générativité du web permet de penser le sens que donne les contributeurs aux plateformes non pas comme relevant de l'illusion – de ce fameux voile que le sociologue devrait ôter des yeux des individus – mais d'une possibilité laissée ouverte, qui permet de comprendre le sens que donne les individus au medium et plus encore aux usages qu'ils en ont. L'idée de voile apparaît d'autant plus fausse que la dualité de cette réalité sur le web apparaît bien aux yeux des internautes/contributeurs. La commission est qualifiée de « raisonnée », de « justifiée » par les contributeurs mais elle n'est jamais omise.

Ainsi, les usages des contributeurs atteste bien de l'efficience que conserve les idéaux normatifs que ces derniers retrouvent dans le financement participatif. En d'autres termes, leur mobilisation dans le cadre d'une mutation de l'industrie culturelle ne les condamne pas pour autant à l'obsolescence. Cette reprise des idéaux normatifs devient à la fois injonction et possibilité pour les individus. Comme le

99. Alain CAILLÉ et Philippe CHANIAL, « Présentation du dossier " La gratuité, éloge de l'instimable " », in : *Revue du MAUSS* n° 35.1 (2010), p. 5-44, p. 7.

100. Passant de 22% des internautes interrogés à près de 40% cinq ans plus tard. *Source : Insee, enquêtes Technologies de l'information et de la communication 2007 et 2012*

101. PEUGEOT et al., « Partager pour mieux consommer? », op. cit.

soulignait Adorno en s'intéressant à l'organisation, « les intérêts réels des individus restent toujours assez forts pour résister, dans certaines limites, à une emprise totale. Voilà qui peut coïncider avec le pronostic selon lequel une société dont les contradictions principales demeurent flagrantes, ne peut être totalement intégrée dans la conscience.¹⁰² ».

5.2.3.2 Processus d'autonomisation pour les contributeurs.

Ainsi, par le biais du financement participatif, les individus font sens avec le monde qui les entoure et apporte une réponse à la question « comment dois-je agir ? ». La mise en récit de leurs usages du dispositif met en avant cette « chaleur des choses ». La rencontre du projet, son suivi mais également les autres pratiques qui entrent en cohérence semblent donner la possibilité aux individus de faire de leurs pratiques le moyen de gagner en sens et en puissance¹⁰³.

Permetts d'ordonner le monde Les contributions s'orientent vers des choses qui comptent. Suivre le projet de quelqu'un permet également aux contributeurs de vivre « par procuration » des expériences de création qu'il leur semble impossible à réaliser. En cela, la perception qu'en ont les contributeurs semble bien attester d'une « prise sur le monde »¹⁰⁴.

« je vis vraiment l'aventure à travers eux, j'espère vraiment le faire un jour, mais si jamais j'ai pas l'occasion de le faire j'aurais quand même eu l'impression de vivre un petit peu cette aventure là à travers eux. »

Julien, journaliste, a contribué à 10 projets

Comme nous l'explique Quentin, être au plus près de la réalisation du projet lui permet de se sentir acteur de ce dernier, et non simple spectateur passif. Lorsque Armelle revient sur ses contributions, on perçoit le même dynamisme. Il s'agit pour elle, qui n'estime pas être en mesure de créer, d'être au plus près de l'acte créatif :

« moi je suis pas créatrice, lui il l'est, il a besoin de pognon, moi j'en ai un petit peu, donc voilà, peut-être un peu cette espèce d'échange, peut-être quelque chose que moi je sais pas faire, donc compensation peut-être comme ça je sais pas. »

Armelle, enseignante retraitée, à contribuer à un projet.

Cet échange de bon procédé témoigne des *effets* de la contribution pour les contributeurs. Ce type de consommation d'art permet alors de créer une expérience

102. ADORNO, *Modèles critiques*, op. cit., p. 215.

103. JAEGGI, « "Vivre sa propre vie comme une vie étrangère" : l'auto-aliénation comme obstacle à l'autonomie », op. cit.

104. Ibid.

unique qui dépasse la confrontation à l'œuvre et l'inscrit dans une relation avec le porteur de projet lui-même.

À propos des projets qu'ils soutiennent, les contributeurs emploient à de nombreuses reprises l'idée d'un « coup de cœur », du *one shot* comme nous disait Marion. Quentin insiste à ce sujet

« *Je vais pas passer une meilleure nuit pour autant. Non c'est aussi furtif que le coup de cœur si tu veux, la fierté que tu peux ressentir, y a...tu l'as au moment où tu cliques et au moment où tu mets ton code bancaire et t'as un autre petit coup de fierté au moment où tu sais que le projet a réussi, voilà c'est tout. Mais c'est pas non plus...voilà c'est bien sur le moment.* »

Quentin, journaliste, a contribué à 10 projets.

À travers ces exemples s'affirme l'importance de la cohérence entre les idéaux normatifs des individus et les projets qu'ils soutiennent. Malgré la fugacité du moment, il est possible car il renvoie les contributeurs à ce qui compte, ce qui fait sens. Le rapport affectif, presque intime qui se tisse entre les contributeurs et les projets qu'ils soutiennent, mais surtout la temporalité très courte qui les lie semble bien venir conforter l'idée d'un entre-deux. Cette consommation en reste une, pour prendre une métaphore alimentaire, le processus de digestion de cette « prise de culture » n'est alors pas engageant sur la longue durée, mais permet tout de même aux contributeurs une approche plus éthique que celle proposée par une industrie culturelle qui – parce qu'elle est orientée vers le profit – ne fait pas sens. Le financement participatif est alors l'occasion pour eux de trouver prise dans cette *dynamique propre* du monde. Cette problématisation de l'échange marchand à laquelle se livrent les contributeurs permet de l'illustrer. Ainsi, si pour Robert Rochefort « le gratuit est devenu une telle évidence dans notre usage d'Internet que nous n'y pensons plus¹⁰⁵ », les contributeurs opèrent bien un retour sur cette problématique. La collecte de *crowdfunding* symbolise bien le moment d'une problématisation de ce pour quoi l'on est prêt à payer et – surtout – au nom de quels éléments moraux il semble *juste* de le faire.

S'insère dans des logiques d'actions plus larges. Si l'engagement envers chaque projet n'est pas soutenu, l'approche qu'ils développent ne s'arrête pas pour eux au dispositif de *crowdfunding*. On retrouve ce genre d'usage dans d'autres types de consommations.

C'est justement dans cet espace de marchand et de non marchand que les contributeurs créent du sens et si ce sens ne garantit pas la réalisation des idéaux normatifs

105. Robert ROCHEFORT, *Le bon consommateur et le mauvais citoyen*, Paris, France : Odile Jacob, 2007, p. 117.

qu'ils partagent avec les contributeurs, il permet tout de même de tendre vers lui. La contribution permet de prendre part à cette nouvelle forme de l'industrie culturelle que soulignaient déjà les porteurs de projet, de se faire acteur de ce circuit-court de la culture. Comme nous l'explique Roland, pour lui ses contributions à des projets peuvent être comprises comme le moyen d'avoir recours à un mode de consommation différent.

« en soi c'est une sorte de...une sorte de...enfin je sais pas, une sorte d'achat mais qui court-circuite les modes de consommation traditionnelle, enfin... »

Enquêteur : Court-circuiter ?

R : *Ben ouais, plutôt que d'acheter directement, voilà je donne mon billet, en échange j'ai un objet, là je donne mon billet, je fais confiance et puis je sais qu'un jour j'aurais mon objet ou je verrais que ce truc se monte quoi. »*

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

À travers cet extrait, on voit comment les mécanismes de réduction de l'incertitude, ici la confiance, permet de penser ce dispositif comme autre, mais surtout comme le moyen de pour les contributeurs d'y accéder et de s'y inscrire.

Pour les contributeurs, contribuer à un projet semble également le moyen par lequel dire quelque chose de soi. Certains des contributeurs voient alors ce geste comme le moyen d'insérer leurs pratiques culturelles dans des circuits de distribution qu'ils appréhendent comme plus sains.

« Mais c'est bien ce mode de financement. Ça fait partie du mode de vie un peu alternatif...alors là je vais essayer de rassembler ma pensée pour essayer de sortir quelque chose de clair »

Et il continuera

« Donc le fait d'avoir cette plateforme qui te permet de pratiquement directement les aider...je trouve ça beaucoup plus sain. C'est en ça que ça me plaît et que je l'associe un peu à...au côté alternatif. »

Julien, journaliste, a contribué à 10 projets.

Entre ces contributions et d'autres pratiques culturelles un parallèle peut alors être tissé. Roland par exemple achète des albums sur une plateforme nommée *Band-camp* qui permet à des groupes de proposer leur création au prix de leur choix. Les internautes peuvent alors écouter et télécharger les albums directement depuis cette plateforme. Pour Roland, ces deux types de pratiques se rejoignent dans la mesure où l'objet de chacune est de permettre une mise en relation directe entre l'artiste et son public.

Il en va de même pour l'abonnement au journal en ligne Mediapart que s'est offert Bastien. Il met ainsi en relation cette lecture et son expérience du financement participatif.

« Ça rejoint un peu l'idée du crowdfunding en fait rires dans le sens où l'idée me plaisait vraiment, je me suis dit « tiens je vais m'abonner » et par contre je lis beaucoup de choses dessus. Mais c'était aussi pour l'idée, comme dans le crowdfunding, là c'est bien y a un nouveau truc qui tape dedans un peu. »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

Pour Marion, comme pour Dominique, cette perception du lien avec le créateur dépasse les pratiques culturelles et peut être complétée par d'autres pratiques.

« quelqu'un qui est envie de s'abonner à cette revue, même si elle galère un peu, si les premiers numéros sont moins bien, et ben elle s'est engagée tu vois ? Y a un peu un truc comme ça qu'on retrouve dans les AMAP. »

Marion, doctorante, a contribué à 3 projets.

Permet de dire de soi Si le financement participatif fait sens quand il s'intègre dans un projet plus large de responsabilisation de la consommation, il permet également aux contributeurs de dire quelque chose d'eux. Cette « chaleur des choses » qu'on voit ici se dessiner pour les contributeurs peut être mis en lien avec la possibilité qu'offre la contribution de dire quelque chose de soi. Le passage par le marché sert aussi à dire quelque chose de soi. En ce sens, il devient le vecteur par lequel sa propre éthique de vie peut être exprimée vers le reste de la société. Le marché serait un lieu d'expression de soi, de création de son identité et non pas de froideur des choses. Ce qui semble intéressant avec nos contributeurs c'est qu'il n'est possible quelque chose de soi qu'en accédant à une forme de culture « désirable¹⁰⁶ » qui l'est justement parce qu'elle n'est pas appréhendée comme prise dans une forme d'industrialisation. Ainsi, la réussite des projets est appréhendée comme une source de reconnaissance pour leurs porteurs. Mais, au vu des entretiens menés, le même phénomène semble apparaître pour les contributeurs. Ce n'est alors bien entendu pas leur *travail* qui est reconnu, mais eux-mêmes, en tant qu'individu. Comme l'explique par exemple Dominique :

« Je préfère donner 5/10 euros à une assoc', être sure qu'elle va continuer et savoir que d'ici un mois, un mois et demi j'ai une autre soirée avec eux etc. Voilà, c'est ça qui m'intéresse en fait. Et ça, ça me permet d'être active, de façon indirecte aussi si tu veux...je donne un peu d'argent, le truc a lieu même si j'y vais pas et au moins ça a lieu. »

Dominique, avocate, a contribué à 2 projets.

Cet exemple est particulièrement parlant. Dominique a soutenu des collectes visant à la tenue d'événements culturels. Dans les deux cas cependant elle n'a pu

106. cf *infra* Chapitre 2.

dégager du temps pour s'y rendre. Comme elle explique ci-dessus, ne pas assister directement à la mise en œuvre ne la dérange pas, c'est plutôt l'idée que le projet puisse aboutir qui lui tient à cœur. Elle rejoint entre autres par Roland sur ce point :

« J'ai tendance à soutenir des projets dont je me dirais « bon ben », bon si...tu vois ? « Mon soutien il va servir à quelque chose », pas tout « le monde va le faire de toute façon, ça sert à rien ». »

Roland, étudiant en journaliste, a contribué à 2 projets

Cette idée est également intéressante en terme de valorisation de l'individu. Ce n'est pas uniquement le porteur de projet qui est quelqu'un, qui se constitue en tant qu'individu mais également le contributeur. La reconnaissance qu'apporte le projet à son porteur semble ne pas être unilatérale. Les contributeurs également voient leur individualité reconnue du fait même de leur participation. Alors finalement jouir de la contrepartie ne semble jamais nécessaire, c'est le geste, l'engagement même momentané qui permet de dire quelque chose de soi.

« Par exemple...la contradiction elle va être dans le sens où moi j'aurais bien participé à la revue Dessinée alors que ça a super bien marché, voilà. Mais après des fois je pense que je réfléchirais à ça aussi. »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

Ce que Roland perçoit comme une contradiction serait alors le fait d'avoir envie de voir le projet aboutir et simultanément de ne pas avoir envie de participer à un projet qui connaîtrait trop de succès, et le rendrait par là-même, suspect. On le voit dans la manière dont certains contributeurs reviennent sur le processus de décision de participer à la collecte, il s'agit également de ne pas soutenir un projet trop mainstream.

Cet aspect n'est à notre sens pas réservé aux contributeurs ne connaissant pas le porteur de projet. On l'a vu avec l'exemple d'Armelle qui se refusait à participer au projet de son neveu en raison de l'absence de remerciements de celui-ci suite à ses présents. Cet exemple semble indiquer que lorsque le financement participatif a lieu entre proches, il peut être approché de la même manière. Quand on donne à un proche alors, il s'agit également de prendre acte du lien qui nous unit à lui et plus encore de faire de sa participation un gage de la valeur qu'il a pour nous.

Si cet aspect apparaît particulièrement présent chez les contributeurs anonymes, il ne disparaît pas pour autant chez ceux qui contribuent au projet d'un proche. Prendre part, soutenir ce projet c'est également dire quelque chose de soi, au travers de la relation à l'autre. Ainsi Roland ironisait sur le fait de ne pas avoir participé au projet d'EP de ses amis. En essayant de se rappeler la raison pour laquelle il ne l'avait pas fait alors qu'ils appréciaient leur musique il nous dit :

« ils avaient fait le financement par KKBB pour leur EP, j'avais pas participé mais je sais plus pourquoi rires peut-être parce que je suis pas un ami sympa. »

Roland, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets

Le plus souvent, les contributeurs abordent ces thématiques sur le ton de la plaisanterie, mais sa récurrence nous semble attester de sa centralité au sein des contributions entre proches. Marion revient sur le choix des contreparties. Il ne s'agit pas uniquement pour elle de trouver le juste prix en fonction par exemple du projet ou des contreparties proposées mais également de ne pas passer pour quelqu'un de pingre auprès de ses connaissances qui proposent le projet.

« Je sais pas, je pense que je suis pas du genre à donner la première[contribution] non plus parce que ça fait un peu radine quoi rires, donc tu vois...y a ça qui rentres aussi en ligne de compte en fait, c'est le prix, le truc cool à avoir, et puis aussi pas avoir l'air de la radine qui achète à un prix tout bas. »

Marion, doctorante, a contribué à 3 projets.

Alors qu'on pourrait imaginer que les contributions entre proches restent anecdotiques en terme de somme, on voit ici que pour Marion cette participation révèle quelque chose d'elle et est appréhendée comme tel.

5.2.3.3 Se saisir du marché pour se et le ré-enchanter.

Contribuer à un projet de financement participatif, c'est alors toujours également contribuer à élaborer la perception que l'on a de soi-même. Julien l'évoque en revenant sur un épisode de la série télévisée Friends. Dans cet épisode l'une des personnages tente par tous les moyens de démontrer à un autre qu'il est possible de réaliser des bonnes actions qui serait totalement désintéressées.

« Il y a un épisode où ils traitent de est-ce que les bonnes actions sont forcément désintéressées ou pas, je repense souvent à ça, ça me fait marrer parce que finalement la conclusion de l'épisode c'est que non, une bonne action n'est jamais totalement désintéressée, alors...si je pars de ce postulat dans mon cas je dirais que faire plaisir à quelqu'un, ça m'apporte aussi un petit peu quelque chose, je me souviens quand...enfin depuis que je suis petit, l'idée de faire une bonne action tu vois ? Enfin on m'a appris que c'était quelque chose qui était positif. Du coup dès que je peux...aider une personne à traverser la rue, ou faire descendre une poussette...enfin aider une dame avec une poussette à descendre un escalier tu vois ? Je le mets dans le même registre. »

Julien, journaliste, a contribué à 10 projets.

En quelque sorte, pour Julien, toutes bonnes actions entraînent une *contrepartie symbolique*. Si dans le cas du financement participatif il s'agira plutôt d'un DVD ou d'une dédicace (apparaissant au générique d'un film ou sur la pochette d'un album), lorsqu'il apporte son *soutien* à une personne âgée dans la rue, cette contrepartie symbolique se cristallise dans le plaisir, la satisfaction qu'il retire d'avoir pu rendre service à quelqu'un.

Si cela permet de faire sens, on perçoit également comment un processus de responsabilisation pèse sur l'individu. Il s'agit ici d'utiliser le financement participatif, et ainsi l'échange marchand, pour dire quelque chose de soi au monde et, parfois, à ses proches. Cette tension apparaît chez l'ensemble des contributeurs, mais elle se révèle encore plus chez Serge. Il revient sur le jour où il a réalisé que son profil sur la plateforme où il contribue le plus était associé à son nom dans un moteur de recherche.

« le jour où j'ai découvert que ça apparaissait en page Google alors que...en tapant mon nom et mon prénom alors qu'on travaille sur un pseudo sur Ulule, j'ai été surpris, mais voilà...ça me dérange pas, parce que c'est des choses que derrière j'ai envie de valoriser si vous voulez...quand on est en recherche d'emploi, ben il arrive que les recruteurs tapent nom prénom sur internet et regarde, ben des choses comme Viadeo ou LinkedIn qui arrivent en premier et en quatrième j'ai Ulule, mais aujourd'hui si vous voulez...dans ma perception du financement participatif où, en particulier justement avec cette culture qu'a apporté Noob, c'est de dire « aujourd'hui, moi je produis des films », alors j'ai pas 500 000 euros, j'en ai mis 50, mais aujourd'hui mon créateur de projet me valorise comme si j'étais son égal. »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

La contribution à des projets de financement participatif semble alors également permettre l'élaboration d'une représentation positive de soi. En étudiant les phénomènes d'exposition de soi sur les réseaux sociaux, Fabien Granjon et Julie Denouël insistaient sur le paradoxe qui entoure cet exercice. Pour les auteurs alors, ce type d'usage des réseaux – qui peut être ici rapproché de la perception qu'à Serge du financement participatif – témoigne

d'un « savoir-faire [qui] est certes apporté via un usage social non conforme aux attendus qui en définissent traditionnellement le champ d'exercices, mais elle authentifie néanmoins la maîtrise d'attributs personnels et la recherche de formes d'efficacité qui peuvent être reconnues comme des signes d'appariement avec un certain individualisme contemporain qui demande performance et optimisation de soi¹⁰⁷ ».

107. GRANJON et DENOUEËL, « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux », op. cit., p. 42.

Dans le cas du financement participatif pour les contributeurs, cet usage est alors celui de la dénomination en échange marchand de la participation. S'il est *traditionnellement* perçu comme négatif pour l'art et la culture, il permet ici de générer du sens. Mais cette mise en scène de l'échange marchand semble bien également être fait dans une logique de réponse à une injonction à la capacité de faire par soi-même ses propres choix *éthiques*.

Pour revenir vers la comparaison avec une démarche de consommation alimentaire engagée que nous évoquions en début de chapitre, Dubuisson-Quellier et Le Velly rappelaient, en s'intéressant aux circuits-court dans l'alimentation, que l'opposition binaire entre un « monde chaleureux, personnalisé et authentique des relations de face-à-face » sur les marchés et en vente directe à la ferme et le « monde froid, anonyme et d'une certaine violence des filières longues¹⁰⁸ » incarnées par les grandes surfaces leur semblent si ce n'est stérile, au moins réducteur. Ainsi, comme le soulignent déjà les auteurs, ces circuits-courts sont construits en opposition avec les modes de distribution industriels mais tiennent plutôt dans leur réalisation d'une hybridation avec ces derniers¹⁰⁹. Ainsi, dans le cadre des circuits-courts de l'alimentation, cette proximité constitue une « source de confiance dans des contextes de crise sanitaire ou de défiance à l'égard des systèmes de garanties conventionnels ; (...) elle fonde une relation de « partenariat » entre producteurs et consommateurs.¹¹⁰ ». Mais pour Dubuisson-Quellier et Le Velly, cette proximité n'est pas incarnée systématiquement dans la pratique. Ainsi les AMAPiens peuvent n'échanger que rapidement et superficiellement avec les producteurs qu'ils rencontrent une fois par semaine, sans pour autant développer avec eux des relations qui seraient plus intimes. Ce que les auteurs avancent comme preuve d'hybridation de ces deux modèles d'approvisionnement pourtant opposés nous semble apparaître comme une réponse pratique des individus au paradoxe qui se constitue autour de la notion d'authenticité et de réalisation de soi dans l'échange marchand. L'hétéronomie qu'impliquerait l'industrialisation de la production, la froideur des choses à laquelle elle confronterait les individus se trouve d'autant diminuée que les processus d'élaboration de la confiance peuvent être pensés par les individus comme en lien avec les idéaux normatifs qui structurent leurs rapports à l'art et à la culture. En d'autres termes, le financement participatif permet de gagner en sens précisément là où il était perdu : dans la

108. Sophie DUBUISSON-QUELLIER et Ronan LE VELLY, « Les circuits courts entre alternatives et hybridation. », in : *Les circuits courts alimentaires : bien manger sur les territoires*, Dijon, France : Educagri, 2010, p. 105–112, p. 105.

109. Les auteurs évoquent par exemple les ajustements des prix des circuits-courts en fonction des prix en vigueur dans la grande distribution ou encore la participation à une AMAP pour les aspects pratiques qu'elle présente (proximité du logement et du lieu de distribution, possibilité de récupérer un panier de légumes pré-constitué raccourcissant le temps passé à s'approvisionner. *ibid.*

110. *Ibid.*, p. 109.

récupération par l'industrie du processus de création de la culture et de l'art.

Ainsi, l'usage du financement participatif par ces internautes anonymes – c'est-à-dire ceux n'entretenant pas par ailleurs des liens de proximité avec les porteurs de projets – semble bien pouvoir être appréhendé comme ce que Rahel Jaeggi comprenait des « procès d'appropriation active du monde¹¹¹ ». En effet, cette possibilité d'hybridation avec les modes de distribution industriels tend bien à faire état d'une appropriation *réflexive* du dispositif. Il permet alors aux contributeurs anonymes de faire coïncider leur volonté d'être confrontés à des œuvres authentiques, désirables sans les soumettre à une forme d'idéologisation de ces mêmes valeurs. La place centrale que conserve l'acte d'achat dans les discours permettant ainsi un *gain de sens*, opposé alors à la « perte de sens » que R. Jaeggi conçoit comme l'un des effets de l'hétéronomie imposée par un allant-de-soi (*Eigendynamik*) non questionné. Ainsi, la réponse possible à ces idéaux pensés comme en dehors de la sphère marchande est rattrapée par elle et ne semble pouvoir s'établir qu'en elle. Loin de témoigner uniquement du caractère indépassable de cette forme de vie particulière, les usages qu'ont les contributeurs du *crowdfunding* permettent de saisir toute la dynamique que comporte – pour les individus comme pour l'agencement du monde – l'émergence de paradoxes.

C'est bien dans ce paradoxe de l'échange marchand que le sens se crée pour les individus, suivant le même mécanisme que nous évoquions pour les porteurs de projet. Au sein de cette forme de vie capitaliste qui apparaît comme toujours efficiente, la contribution à un projet de financement participatif ne semble pouvoir être pensée que dans les limites de cette forme de vie. On le voit au travers des expériences des contributeurs, la limite des effets du financement participatif se heurte bien à la possibilité de le penser comme un échange marchand, sa portée émancipatrice également. Mais la possibilité de créer du sens qui apparaît pour les contributeurs ne peut condamner tout à fait l'usage de ces internautes. Bien au contraire, la perception qu'ils en ont permet de saisir comment l'*Eigendynamik* – pour reprendre le concept de Rahel Jaeggi – est questionné par eux. Face au paradoxe d'une marchandisation des liens intimes qui émerge autour des demandes d'authenticité et d'autonomie formulées par les individus ; le sens émerge bien pour eux, non pas de manière transcendantale, mais juxtaposé aux pratiques et inscrit au cœur de cette forme de vie.

À quelles conditions ? Le financement participatif dans le domaine de la culture semble s'adresser à un public bien particulier. Nous l'avons vu en nous intéressant aux liens unissant porteurs et contributeurs. Cette dimension apparaît

111. JAEGGI, « "Vivre sa propre vie comme une vie étrangère" : l'auto-aliénation comme obstacle à l'autonomie », op. cit., p. 104.

d'ailleurs comme une réalité pour les contributeurs qui le soulignent d'eux-mêmes. Si le dispositif prend place dans un web de plus en plus sollicité par l'ensemble de la population française, les acteurs du financement participatif, tout du moins ceux rencontrés dans le cadre de cette recherche ont tous comme point commun d'être fortement impliqué dans l'univers du numérique ou dans celui de la culture.

Il faut noter que l'ensemble des contributeurs témoigne d'un investissement fort dans leurs pratiques culturelles. Qu'ils pratiquent eux-mêmes en amateur, qu'ils assistent de manière répétée à des spectacles vivants ou qu'ils cumulent les abonnements à des parutions de presse, pour tous la culture – sous toutes ces formes – tient une place importante au sein *a minima* de leurs loisirs, voire de leurs vies¹¹². Comme nous le disait Laura

« *Moi la musique c'est toute ma vie rires* ».

Laura, comptable directrice d'une école de musique, a contribué à 3 projets.

Pour les individus dont il est ici question, qu'ils soient ou non proches des porteurs de projets, l'art et la culture constituent des domaines particulièrement investis, ils représentent par exemple un pôle important de leurs dépenses. À titre d'anecdote, Marion l'une des contributrices ira cette année voir toutes les pièces présentées dans le théâtre de sa ville. Cet aspect peut tendre à influencer la question de la problématisation de ce rapport à l'art et la culture.

En pur produit du numérique, le financement participatif ne semble pouvoir échapper totalement aux limites de ce médium (tant lorsqu'il s'agit d'idéologie, que de fracture numérique). Mais il semble également charrier avec lui les idéaux qui font la culture du numérique et ne pouvoir jamais tout à fait en dépasser les écueils. Au travers l'ensemble de ces usages, il remet l'individu au centre de l'échange. Si cela lui permet de penser l'échange auquel il participe, de redonner du pouvoir aux individus, il induit également une responsabilisation des consommateurs qui, alors qu'ils disposent d'un outillage complexe à portée de clic, doivent pouvoir être en mesure investir de manière plus *éthique et responsable* leurs manières de faire.

112. Mesurer l'implication dans la vie culturelle ou artistique d'un individu n'est pas chose aisée. Les éléments que nous donnons à voir ici sont le fruit de l'enquête qualitative –et plus spécifiquement des entretiens– mené avec l'ensemble des contributeurs. Dans le but de pouvoir penser ces publics, toute une partie de la grille d'entretien avait été construite autour des pratiques culturelles. Cette dimension, initialement pensée pour pouvoir mesurer des possibles évolutions d'approvisionnement du fait de l'usage d'Internet, nous aura permis de voir émerger cette spécificité. Conscient des limites que suppose le caractère déclaratif de ces entretiens nous avons fait le choix de poser des questions le moins ouvertes possible pour cette partie des entretiens. Par exemple, la question « diriez-vous que vous lisez beaucoup ? » était toujours suivi de celle « vous pouvez me parler du dernier livre que vous avez lu ? », décliné à l'ensemble des pratiques culturelles. Cette méthode, permettant de revenir du général (la manière dont on perçoit ses propres consommations culturelles) vers le particulier (cette année je n'ai pas beaucoup lu, avant je lisais plus...) a permis de saisir un discours moins « théorique » d'une part, mais également moins empreint de justification quant à ce que les individus imaginent devoir être une pratique culturelle légitime.

Propos conclusifs : la remise en question de l'industrie culturelle et de la forme de vie capitaliste ? Mise en regard de l'ensemble des acteurs.

Au travers de ce travail, nous avons voulu revenir vers la définition proposée par Adorno et Horkheimer de l'industrie culturelle afin d'y confronter le financement participatif, dispositif numérique de financement de la culture. Présenté comme un moyen de révolutionner les manières de faire au sein de cette industrie, il s'agissait alors de mettre cette promesse à l'épreuve des expériences des individus s'en saisissant. La première partie de ce travail a été l'occasion de montrer la pertinence de la notion d'industrie culturelle pour comprendre ces outils qui émergent avec le numérique. L'approche proposée par les théoriciens critiques permet ainsi de les saisir au prisme d'une forme de vie capitaliste. Nous avons alors vu ce que les approches des théoriciens critiques pouvaient apporter à la compréhension de cet outil en la recentrant sur les idéaux normatifs portés par le développement du numérique et mobilisés également dans les usages du *crowdfunding*.

Dans la seconde partie de ce travail, nous avons montré comment les différents usagers du financement participatif se saisissent de ce dispositif. En revenant sur les expériences de l'ensemble des acteurs, nous avons illustré les dynamiques paradoxales qui émergent autour de ces idéaux normatifs.

Ici, nous aimerions mettre en regard les expériences des différents acteurs de ce dispositif. Nous reviendrons alors successivement sur les idéaux normatifs d'authenticité et d'autonomie afin de voir dans quelle mesure, des représentations des pionniers du numérique jusqu'au financement participatif, leur mobilisation par les acteurs témoigne de leur efficacité. Dans un second temps, nous conclurons ce travail en montrant ce que peut nous dire le financement participatif à propos d'un aménagement plus général d'une société du *numérique* face à une forme de vie capitaliste, nous l'avons vu, toujours structurante.

Le financement participatif et l'élaboration de paradoxes.

L'apport principal du financement participatif constitue à nos yeux de permettre un agencement différent au sein de l'industrie culturelle. Cependant, il s'inscrit dans des logiques de responsabilisation de l'individu qui nous semblent inhérentes à ce nouvel esprit du capitalisme que repèrent déjà Boltanski et Chiapello. Le financement participatif n'échappe pas à ce diagnostic. La place de la notion d'achat témoigne ici de cette réalité. Mais ce faisant, il permet également de questionner la valeur du travail fourni par les porteurs de projet et d'apporter une réponse plus éthique pour l'ensemble des acteurs y ayant recours. S'il ne débouche pas sur une réalisation pleine des idéaux normatifs que sont l'authenticité, l'indépendance, la collaboration et l'autonomie, il permet néanmoins aux individus de ressaisir ces questions à l'aune même des bornes de cette forme de vie.

Idéal normatif de l'authenticité.

L'examen des usages du financement participatif nous a permis d'illustrer les mécanismes qui débouchent sur des retournements paradoxaux de ces idéaux normatifs.

Même si le dispositif ne peut être perçu comme un dépassement de l'industrie culturelle, il est un début de réponse à une volonté de s'extraire d'une industrialisation de la consommation et doit également être perçu comme l'un des éléments de réponse *par* le capitalisme à cet ensemble de critiques. L'instauration de confiance (qui nous l'avons vu est une base nécessaire à la contribution) passe aussi par un projet ayant l'air d'être monté par des professionnels sérieux. Comme le souligne Quentin :

« Donc lui la qualité avait l'air d'être bonne au niveau du jeu, bon après il fallait tester mais disons que la démo' avait l'air déjà pas trop mal et les graphismes étaient très bien, donc le projet qui a du potentiel donc après à un moment donné je me suis dit « je finance ». »

Quentin, artisan, a contribué à 20 projets, a proposé 1 projet.

On le voit dans cet exemple, la qualité professionnelle du jeu vidéo joue un rôle déterminant dans la participation de Quentin à ce projet. L'importance que revêt le professionnalisme des porteurs de projet pour les contributeurs atteste un peu plus de la volonté des individus d'inscrire leur consommation dans des circuits courts. Le financement participatif est saisi, en cela, comme une alternative à une économie de marché industrialisée. Comme c'est le cas pour les AMAP qui nous ont servi de

point de comparaison en matière de circuit court tout au long de la seconde partie, il apparaît bien que cette exigence de la part des internautes peut être considérée comme une volonté de soutenir l'*activité professionnelle* d'un tiers, et non son hobby. Cependant, nous l'avons vu, la qualité esthétique du projet ne suffit pas à constituer son sérieux.

Pour que la contribution à un projet de ce type fasse sens, il faut d'une part qu'il apparaisse comme professionnel, mais également que celui qui le porte semble être une personne juste et de confiance aux contributeurs. Ils expriment alors le besoin d'être rassurés sur les *motivations* des porteurs de projets. Un effort de narration d'autant plus important est alors attendu d'eux qu'ils souhaitent être vus – et soutenus – par le plus grand nombre. Cette responsabilité pèse sur le porteur de projet au moment de la création du dit projet, mais aussi tout au long de sa réalisation qui suit la réussite de la collecte. Dans un projet qui se déroule bien, cette information doit être proposée par le créateur de manière régulière. L'un des contributeurs revient sur l'importance d'avoir accès à ce type de renseignements. C'est le cas pour le projet Noob où le créateur publie régulièrement des vidéos qui sont l'occasion de répondre aux questions des internautes-contributeurs. Cet investissement de la part de l'équipe en charge du projet est alors salué par Serge :

« *On sait concrètement combien il va payer d'impôt sur la somme récoltée et combien il y a d'argent qui vont être mis dans les costumes, les projets, et les lieux de tournage, les demandes d'autorisation, où ça en est ...* »

Serge, agent qualité, a contribué à 12 projets.

La condition pour que les contributeurs puissent trouver leur compte dans les projets qu'ils soutiennent est alors bien une forme de mise en scène de l'authenticité pour les porteurs de projets. L'idée de mise en scène ne signifie pas ici qu'il s'agit pour eux de feindre cette authenticité, mais permet de souligner l'investissement important que sa présentation demande à son porteur. Cette exigence des contributeurs en terme de transparence fait peser sur les créateurs une responsabilité double, d'une part celle de la réussite de son projet, de l'autre celle de satisfaire les attentes de son public en devenir tout au long de cette réalisation.

« *Qu'il y ait contact...oui ben oui parce que c'est...c'est un petit peu le but du truc, y a participatif et y a aussi l'idée qu'y ait une communication, c'est pas seulement, on donne pas seulement un billet et... y a quand même un échange, si on veut parce que moi j'ai pas vraiment poussé le truc mais je pense qu'ils sont quand même à l'écoute, souvent c'est comme ça.* »

Bastien, étudiant en journalisme, a contribué à 3 projets.

Si l'ensemble de cette information sur le projet, son porteur et surtout ses intentions permet aux contributeurs de rendre *moraux* des échanges marchands auxquels

ils participent via le dispositif, l'importance de cet aspect professionnel influe également sur l'injonction à l'autonomie qui s'exerce à l'encontre des porteurs de projets. Cette dynamique est alors caractéristique des paradoxes de la modernité mis en avant par Axel Honneth. La charge est dès lors double pour celui qui propose le projet. En se mettant en place, cet idéal d'authenticité – qui constitue une valeur commune à l'ensemble des acteurs du dispositif – se retourne en son contraire en débouchant sur une accentuation de la précarisation pour ces créatifs. Cet idéal d'authenticité qui se traduit par une abnégation à l'art (ici au projet) et un désintéret pour le profit préexiste dans les *mondes de l'art* au financement participatif. Il nous semble cependant que ce nouveau dispositif formalise encore davantage ce processus et le normalise. L'absence de budgétisation de leurs propres revenus pour les créateurs au moment de l'élaboration du projet apparaît comme le paroxysme de ce phénomène. La précarité qui accompagne le statut de créateur semble alors devenir une norme, plus encore un choix délibéré de la part de ces derniers et constituer la condition du développement d'une activité – largement lucrative quant à elle – pour les plateformes.

Idéal normatif de l'autonomie.

Le coût de cette démarche est accepté par les porteurs de projet au nom d'un idéal d'autonomie. La poursuite d'un tel idéal, qui semble pouvoir se réaliser au travers l'usage du financement participatif, devient néanmoins la condition sans laquelle la collecte ne peut pas avoir lieu. Les plateformes insistent par exemple, nous l'avons vu, sur cette exigence. Une campagne ne peut être menée à bien que dans la mesure où le porteur fait état de sa passion, de son envie, de sa capacité à accéder à ce qu'il désire. Le financement participatif – instance de création de profit à partir de cet idéal – peut être compris comme participant pleinement d'une nouvelle forme de capitalisme qu'Axel Honneth qualifie de « capitalisme en réseau ».

« Le capitalisme en réseau se caractérise de toute façon par des tendances à exiger sans limites des compétences subjectives, à travers lesquelles s'estompent les frontières entre la sphère privée et la sphère publique professionnelle. On n'attend plus seulement d'un « entrepreneur de lui-même » un accomplissement approprié d'une tâche en fonction de standards de production donnés extérieurement, mais aussi une disponibilité à atteindre des objectifs, fixés plus ou moins sous sa propre responsabilité, par la mobilisation de ressources et de compétences communicationnelles et émotionnelles. »¹¹³ »

113. HONNETH, *La société du mépris*, op. cit., p. 290-291.

Cette dimension émotionnelle sur laquelle insiste Honneth est effectivement essentielle à la bonne tenue du projet de financement participatif. Vie privée et vie professionnelle s'entremêlent pour permettre la réussite de la collecte. Le désir d'autonomie se mue alors en nécessité d'autonomie. Ce devoir d'authentifier sa capacité à être *autonome* pour les porteurs de projet devient la source de nouvelles formes d'hétéronomie pour eux. En effet, cet idéal d'autonomie appréhendé par les créateurs comme le moyen de produire un art qui en serait réellement en échappant aux dictats de l'industrie culturelle est également la source d'une autre forme de dépendance, celle à ce nouvel intermédiaire qui, prônant la liberté de tous, contribue à modeler ce qu'être autonome signifie. Cet idéal devient alors un impondérable, condition d'accès à la prise en charge du projet – et de son porteur – par l'industrie culturelle qui en redéfinit les contours et limite toujours sa réalisation.

Si le financement participatif est au cœur de paradoxes, il ne s'agit cependant pas de le percevoir comme une simple ruse du capitalisme. En remettant au centre l'idée de marchandise pour l'art et la culture, il contribue à problématiser leur traitement par le marché, qui plus est au sein d'une sphère qui semblait évacuer d'emblée tout rapport avec celui-ci.

Possibilités ouvertes par le crowdfunding.

Ainsi, le financement participatif semble bien donner la possibilité d'entreprendre, avec les limites de précarité et de fragilité qui incombent à l'entrepreneuriat, culturel qui plus est, où la question du profit est encore plus problématique. Dans les solutions qu'il apporte par exemple aux communautés préconstituées, il semble bien permettre d'incarner des idéaux normatifs qu'a en commun l'ensemble des acteurs de ces plateformes. Et si l'ensemble de ces preuves que doit fournir le porteur de projet n'est pas sans coût, elle justifie la patience dont font preuve les contributeurs, notamment par rapport aux délais de réception des contreparties. Plus encore, il semble attester aux contributeurs qu'ils soient bien engagés dans un contexte d'artisanat qui s'opposerait à l'industrie. Si cette réalité du terrain permet bien de penser le *crowdfunding* comme la rencontre réussie des nouvelles technologies de communication et la création, elle met également en avant ce que l'on pourrait considérer comme de potentielles limites à son développement futur. S'il est voué à ne s'adresser qu'à une population avertie, quelle différence fait-il par rapport au système de l'industrie culturelle qui, nous l'avons vu, laisse déjà une place en marge à des circuits alternatifs (maison de production indépendante, etc.)? Le financement participatif souligne alors la difficulté d'inventer de nouvelles manières de faire, outils numériques à disposition ou non. Anna le souligne d'ailleurs lorsqu'elle revient sur la complexité d'embrasser ces nouveaux modèles de diffusion. Sa campagne sur une plateforme

de financement participatif lui a permis de prolonger l'expérience de ses créations initialement diffusées sur un site web d'hébergement de vidéos. La longue citation que nous faisons figurer ci-dessous permet de mettre en avant, à travers l'expérience singulière d'Anna, l'ambivalence que constitue l'élaboration de nouvelles formes de création.

« ben moi j'aimerais...à la base j'aurais aimé vivre d'Internet tu vois ? Mais pour l'instant j'ai l'impression que c'est...c'est plus aux États-Unis, j'aurais aimé être une artiste Internet, pouvoir vivre de cette activité mais malheureusement, contrairement à Normann et Cyprien, mes vidéos ne font pas 5 millions donc je ne peux pas compter sur ces revenus, genre je fais 300 euros en un an, alors qu'eux ils font 5 000 par mois, ce qui est quand même très différent quoi. J'aurais adoré pouvoir faire...tu vois vivre de mes vidéos, ça aurait été le kif tu vois, peut-être pas à vie mais pendant un an ou deux, me dire c'est mon petit business à moi, j'aurais adoré. Alors s'il pouvait y avoir une place...mais je crois que ça se met en place, y aura maintenant des chaînes sur You Tube qui vont ressembler...Ils vont incorporer un peu...ça va ressembler aux chaînes de télé mais sur You Tube (...) Moi un système de...comme ça de, même être affilié à un musée, j'en sais rien ou une sorte de mécénat indirectement moi faire des...tu vois un moment je pensais ça m'irait bien de faire une pub pour Ikea ou quoi...mais un truc comme ça, mais librement sur Internet...enfin ce genre de choses...que je peux pas en fait faire parce que je suis pas assez forte comme marque pour l'instant. »

Anna, vidéaste, a proposé un projet.

Ainsi, en centrant son action sur la production et l'achat de biens culturels, le financement participatif ne permet pas de problématiser l'ensemble des étapes de la création pris en charge par l'industrie culturelle. La distribution des œuvres produites pose par exemple toujours question et suppose une professionnalisation multiple des porteurs de projets. La diffusion de son œuvre financée via le *crowd-funding* fut d'ailleurs, rappelons-le, le principal obstacle rencontré par Anna.

En d'autres termes si le *temps* de la collecte permet bien de mettre en rapport artiste et public, dans un second temps il est nécessaire pour le porteur de projet de réintégrer des circuits de diffusion classiques pour que son œuvre ne meure pas avec la fin de la collecte. Son autre alternative est alors d'avoir les possibilités matérielles, financières, mais également les compétences pour pouvoir continuer à diffuser lui-même cette œuvre. Cette réalité n'est pas sans conséquence pour les créateurs qui s'emparent du dispositif. L'exemple d'Anna est alors caractéristique de l'ensemble des porteurs de projets. Il ne s'agit jamais tout à fait pour eux de se retirer définitivement de l'industrie culturelle, mais bien plutôt d'aménager des nouvelles formes de collaboration avec elle. Il nous semble ici important de souligner que malgré ces

limites, pris dans cette réalité paradoxale, le financement participatif est alors toujours également le moyen pour les créateurs et leurs publics de complexifier leurs pratiques.

Le financement participatif et l'esprit du web : une alternative *irritante* à l'industrie culturelle.

En quoi la portée du financement participatif nous semble-t-elle pouvoir transcender ces limites ? Nous revenons ici sur l'association entre ce dispositif et l'une des forces qui traverse le numérique afin de montrer comment leur agrégation se constitue comme « énergie irritante » face à l'industrie culturelle.

Sébastien Broca explique comment la diffusion des techniques promues par ces « noyaux durs » d'utilisateurs tend, au moment de leur diffusion vers un public plus large, à suivre un mouvement concomitant de verrouillage et d'appauvrissement de leurs éléments subversifs. Pour Broca l'exemple de la diffusion de l'impression 3D est significatif d'une tension inhérente à ce type de groupe. Les précurseurs du numérique seraient pour l'auteur pris entre deux feux : celui de voir leurs conceptions se diffuser et celui d'une posture élitiste qui empêcherait de voir tout à fait d'un bon œil la *popularisation* – dans ce que ce terme peut avoir de plus péjoratif – de ces mêmes idéaux. Comme le souligne l'auteur, « l'impression 3D se diffuse peu à peu, mais avant tout au sein d'un public aisé et moyennant sa transformation en un *produit de consommation branché*¹¹⁴ ». Ne peut-il en être de même pour le financement participatif ?

La réflexion que livre Nancy Fraser à propos des liens entre mouvements féministes et évolution du capitalisme s'avère inspirante pour penser ces idéaux normatifs. Le mouvement qu'elle décrit s'éloigne de la perception qu'a Broca¹¹⁵ du numérique et la complexifie puisqu'il ne s'agit pas uniquement de décrire ce qui pourrait être une crainte des mouvements féministes quant à la popularisation de leurs messages. Dans une approche beaucoup plus inspirée de celle de Boltanski et Chiapello et, à notre sens, de celle que développe Axel Honneth, Fraser met en avant la manière dont ces idéaux peuvent *faire le jeu* d'un néolibéralisme en plein essor. Ainsi, pour l'auteur « la montée en puissance du néolibéralisme a donné une signification beaucoup plus ambiguë à des aspirations qui, dans le contexte du capitalisme organisé par l'État, étaient clairement portées par un souffle émancipateur¹¹⁶. ». Cette ambiguïté peut être saisie comme résultant d'une récupération (Boltanski,

114. Nous soulignons BROCA, *Utopie du logiciel libre*, op. cit., p. 163.

115. Ibid., p. 163.

116. Nancy FRASER, *Le féminisme en mouvements : des années 1960 à l'ère néolibérale*, Paris, France : La Découverte, 2012, p. 295.

Chiapello) de ces idéaux, comme une forme « d'affinités électives perverses¹¹⁷ » entre les revendications issues de ces mouvements et l'organisation de ce nouveau type de capitalisme.

Malgré l'écart important entre le féminisme et les questions du numérique¹¹⁸, les mêmes craintes émergent, nous l'avons vu, autour du financement participatif¹¹⁹.

La réflexion proposée par l'auteur à partir de l'histoire des mouvements féministes apporte un canevas argumentatif qui nous semble pouvoir venir éclairer la problématique des outils numériques face à la question du capitalisme. Comment les forces idéal-typiques en présence au sein du médium s'agencent pour répondre à la dématérialisation des œuvres et aux nouvelles formes d'intermédiation qui émergent avec l'Internet ? Qu'est-ce que cet agencement nous permet de comprendre de l'industrie culturelle contemporaine et, plus généralement, d'une forme de vie capitaliste ? Le large assentiment que rencontre les idéaux prônés par les pionniers du numérique *fait-il le jeu* d'un capitalisme néolibéral ? Capitalisme qui, s'appuyant sur les outils développés avec le numérique, avance toujours plus dans des formes de responsabilisation et d'injonction adressées directement aux individus, à ce qu'ils sont. Le parallèle nous semble d'autant plus intéressant à établir entre ces deux sujets de recherche *a priori* si distincts qu'ils présentent tous deux une force d'opposition au système capitaliste qui, comme le montre Fraser s'inspirant sur ce point de Boltanski et Chiapello, ont servi des modifications des manières de faire du capitalisme. Tous deux s'initient dans des mouvements contre-culturels, comme nous l'avons montré au cours du second chapitre pour la question du numérique. Leur mise en rapport témoigne alors à notre sens de la possibilité de comprendre une forme de vie particulière qui constitue toujours l'organisation entourant les individus et cadrant leurs possibilités d'action.

Nous reviendrons finalement sur la possibilité de comprendre « le potentiel émancipateur » qui s'incarne dans ce dispositif et, plus généralement, dans les outils technologiques mis au service de la culture.

Le financement participatif comme reprise des idéaux de l'internet « humaniste ». L'analyse de Broca se confirme avec l'examen du financement participatif. Comme c'est le cas pour l'impression 3D, les nouveautés techniques développées et usitées par les utilisateurs confirmés du numérique sont reprises par un public plus large d'utilisateurs. C'est à notre sens la cohérence entre l'ensemble de ces idéaux qui permet une remise en question du système tel qu'il va. Ils débouchent, pris

117. Ibid., p. 295.

118. Et leur antinomie à bien des égards, les approches du numérique faisant souvent, comme nous l'évoquions déjà, du genre une question secondaire voire inexistante.

119. Qui émergent dans l'analyse comme nous l'avons vu autour de la problématique de la professionnalisation mais également pour les acteurs.

ensemble, certes sur une réalité paradoxale, mais également sur un élargissement des points d'accroche au sein de l'*Eigendynamik* que R. Jaeggi décrivait comme source d'hétéronomie.

Malgré ces reprises, les idéaux mis en avant par les utilisateurs pionniers puis par le mouvement des libristes sont constamment réactualisés par ses promoteurs, face – justement – aux formes néo-libérales du capitalisme. L'approche développée par ces mouvements, plus encore que dans le cas du *crowdfunding*, vise une transformation non seulement des conditions d'accès aux biens culturels, mais également de leur encadrement législatif (avec la création de licence formant une alternative au Copyright comme nous l'indiquions précédemment) et de leur statut (avec le questionnement sur les biens communs par exemple¹²⁰). L'association Framasoft, qui se décrit comme « *un réseau dédié à la promotion du « libre » en général et du logiciel libre en particulier* », a par exemple lancé une campagne intitulée « Dégoogelisons Internet ». L'objet de ce projet est de proposer aux utilisateurs des fonctionnalités similaires à celles fournies par l'entreprise dans le but d'offrir des alternatives à ces applications propriétaires. Sur le modèle du « petit village gaulois résistant encore et toujours à l'envahisseur » d'Uderzo et Goscinny, l'association présente le projet de la manière suivante : « Au milieu des multinationales tentaculaires, quelques organisations non lucratives continuent de lutter activement pour un Web ouvert et respectueux des internautes »¹²¹. Afin de donner une application matérielle à cette volonté, l'association réalise par exemple un travail didactique afin de mettre en avant les alternatives du *libre* notamment sur le plan de la culture. Outre le fait de mettre à disposition des internautes une documentation riche évoquant l'ensemble de ces questions, l'association engage un travail de substitution aux outils proposés par Google, inversant ainsi le prisme de la récupération des idéaux. En effet, il s'agit alors de s'appuyer sur les propositions faites par Google, en termes de fonctionnalités et d'y trouver des alternatives. Si Google s'appuie sur les idéaux des pionniers pour inventer de nouvelles formes d'accumulation de profit, Framasoft s'appuie sur les propositions de Google pour redonner du corps et de nouvelles applications à ces idéaux, en dehors d'un système visant à l'accumulation du capital cette fois. Le numérique est alors tant un outil au service d'une évolution vers un néo-libéralisme débridé qu'il reste le porteur d'une critique à son encontre. L'association Framasoft tout comme les usagers du financement participatif dans leur problématisation du saisissement de l'art et la culture par le marché semblent bien composer avec

120. Ce sont par exemple les propositions de Philippe Aigrain, informaticien et chercheur, engagé auprès de l'association de défense des libertés numérique la Quadrature du Net, voir son ouvrage Philippe AIGRAIN, *Cause commune : l'information entre bien commun et propriété*, Paris, France : Fayard, 2005.

121. FRAMASOFT, *Dégooglisons Internet - Accueil* -, URL : <https://degooglisons-internet.org/> (visité le 02/02/2016).

leur double diabolique (Fraser) et plus encore, s'appuyer sur ce dernier pour y proposer des alternatives. Si dans le cas du libre, ces démarches prennent une forme politisée, au sens où il s'agit bien d'organiser une *lutte* au nom d'idéaux, on en retrouve trace chez l'ensemble des acteurs du financement participatif que nous avons pu rencontrer. Julien par exemple, un autre journaliste contributeur expliquait voir dans son usage du financement participatif une démarche qu'il qualifiait lui-même de politique. Il disait :

« si je devais voter là tout de suite par exemple, je voterais plutôt pour l'extrême gauche tu vois ? Et moi je mettrais le financement participatif, je le rangerais un petit peu dans cette mouvance là tu vois ? (...) Mais c'est bien ce mode de financement. Ça fait partie du mode de vie un peu alternatif... »

Julien, journaliste, a contribué à 10 projets.

Rattaché par Julien à une démarche politique, on voit bien les potentialités qu'inspire à ses usagers le financement participatif et leurs cohérences avec les visées émancipatrices de premiers utilisateurs du réseau. Les idéaux mis en avant permettent certes le renouvellement d'une économie de marché, mais ils sont également présents dans les réflexions qui sous-tendent les actions tant de nos porteurs de projets que de nos contributeurs. S'ils sont intégrés aux mutations de l'industrie culturelle, ils permettent également une action plus en adéquation avec les éléments moraux qui semblent aujourd'hui cruciaux à ces différents acteurs.

L'ensemble de ces éléments, des alternatives proposées par les communautés du libre au financement participatif, se constitue alors comme une énergie irritante du système de l'industrie culturelle et du capitalisme, même dans ses formes les plus actualisées. Si cette dernière y trouve également son compte, comme nous l'avons montré en pointant les limites du *crowdfunding*, les idéaux portés par ces mouvements ne semblent jamais être totalement dissous dans et par le système qu'il contribue à questionner.

Héritage ou récupération ?

Finalement, que dit le financement participatif de cette société du numérique ? Est-ce que les idéaux de liberté, de collaboration, et même d'émancipation qui sont centraux dans l'idéologie du web disparaissent sous ces aménagements de la consommation de la culture ? Ne sont-ils pas entièrement réintégrés – et de ce fait dénaturés – par un réajustement du capitalisme qui accompagne l'émergence du numérique ?

Est-ce que l'on pourrait comprendre le financement participatif comme l'incarnation du « double diabolique¹²² » du mouvement du libre au sens où l'entend Fraser à

122. FRASER, *Le féminisme en mouvements*, op. cit., p. 304.

propos des mouvements féministes ? Cela nous semble appauvrir cruellement l'usage qui en est fait par l'ensemble des internautes. La proximité avec les éléments normatifs constitutifs de cet esprit du libre vient illustrer la dialectique qui entoure la notion d'autonomie au cœur des dispositifs numériques. Simultanément, cette reprise de certains des éléments qui le constituent témoigne bien de l'inspiration que des nouveaux modes d'accumulation du capital puisent au sein de ces idéaux érigés contre les manières de faire de ce même marché. Comme nous l'avons montré tout au long de la seconde partie de ce travail, ce sont bien ces mêmes revendications qui sont reprises et mises en avant afin de justifier de l'élaboration de nouveaux intermédiaires au sein du processus créatif.

Cette reprise des idéaux s'inscrit pleinement dans une définition du numérique pensé comme génératif. Le financement participatif permet de saisir l'incarnation de cette caractéristique. Au sein de ce dispositif se rencontrent alors les forces idéales-typiques qui le traversent. Et si cette reprise témoigne de l'impossibilité de remettre radicalement en question l'industrie culturelle, elle permet d'entrevoir comment il est possible pour les individus de générer du sens dans cette dernière. Alors l'exemple de ce dispositif révèle l'agencement du monde pour les individus. Et, pour paraphraser ici Nancy Fraser, il ne s'agit pas de comprendre les idéaux du libre comme « intrinsèquement problématiques, ou toujours-déjà condamnés à être resignifiés à des fins capitalistes ¹²³ ». Le mouvement de la culture libre questionne les soubassements des rapports à l'art et à la culture en revenant sur le statut même de l'œuvre et de la culture dans cette société du numérique. Si financement participatif et mouvement du libre connaissent tous deux leurs propres limites et paradoxes, ils contribuent à remettre en question – au prisme des valeurs réaffirmées notamment dans l'usage du numérique – les codes de l'industrie culturelle.

Cette manière d'appréhender le dispositif, et à travers lui le numérique, nous semble répondre au vœu formulé par Horkheimer, celui d'être « pessimiste théorique et optimiste pratique ¹²⁴ », face à la réalité.

Ainsi, la générativité ne peut échapper aux yeux des individus, les tensions entre ces deux forces débouchent fatalement sur l'élaboration de paradoxes qui sont autant de moments permettant la production de sens par l'individu et l'élaboration de processus d'autonomisation. Mais il est crucial de mettre en avant comment ces idéaux sont saisis pour justifier et même accompagner la marchandisation des sphères de vie de l'individu et des interactions qui peuvent y avoir cours.

Financement participatif et idéal humaniste du numérique témoignent d'affinités électives – vertueuses celles-ci – qui contribuent à problématiser le rapport des individus à l'industrie culturelle. En effet, d'une approche pensée en termes de programme

123. Ibid., p. 303-304.

124. HORKHEIMER, *Théorie critique*, op. cit., p. 341.

politique (vie de la cité) développé par les *libristes*, le financement participatif apparaît comme un mode de consommation qui s'il diffère de la perception qu'ont les individus de l'industrie culturelle, ne remet pas en cause la question de la prise en charge de l'art et de la culture par le marché, mais contribue à le questionner.

Le financement participatif est d'ailleurs saisi comme un outil pouvant servir la diffusion des valeurs du libre par ces pionniers. Ainsi, Richard Stallman, que nous avons évoqué à de multiples reprises dans le second chapitre de ce travail, a récemment fait la promotion d'une plateforme de financement participatif proposant uniquement des projets visant à l'élaboration de logiciels, de matériels ou de créations sous le régime des licences libres. Le financement participatif est saisi par les internautes comme le moyen de créer de l'alternative et du sens. Son existence contribue à donner une audience et une matérialité à des idéaux s'élevant contre des éléments de cette forme de vie malgré leurs reprises par celle-ci. Cette perception s'inscrit bien dans l'approche d'une critique des formes de vie telle que proposée par Rahel Jaeggi où la critique prendrait bel et bien appui sur des critiques immanentes¹²⁵. La conception que développe l'auteure permet de montrer comment une forme de vie – ici la forme de vie capitaliste – peut contraindre à l'inertie malgré son mouvement perpétuel.

Si Jaeggi n'exclut pas les situations où l'individu puisse prendre part à ces formes de vies sans les questionner, il nous semble que les usages que nous avons mis en avant tout au long de ce travail de recherche attestent de cette problématisation au sein de la contradiction. Ainsi, pour Jaeggi qui conçoit les formes de vies comme multiples, une forme de vie se matérialise dans des institutions, des dispositifs, des « structures matérielles¹²⁶ ». C'est bien de cette manière qu'il s'agit de comprendre le financement participatif. Il n'est intrinsèquement ni émancipant ni aliénant, mais vient à notre sens témoigner de l'emprise dont bénéficie toujours, même dans une société du numérique, une forme de vie capitaliste telle que décrite par la première génération de l'École de Francfort. Si la multiplication de ce type de dispositifs – dans le numérique et ailleurs – ne semble pouvoir déboucher sur une annihilation du capitalisme, elle témoigne cependant de l'intérêt à la réalisation d'idéaux normatif qui meut les individus. Les alternatives qui en résultent peuvent alors répondre certes partiellement et imparfaitement à leur demande d'autonomie, de liberté et de pouvoir et restent de manière certaine un agent irritant pour un système que les individus cherchent à dépasser car il manque de sens. En cela, le financement participatif témoigne à notre sens du dynamisme des sociétés modernes et des processus d'autonomisation, c'est-à-dire d'appropriation du monde, auxquels les individus parviennent.

125. JAEGGI, « Towards an Immanent Critique of Forms of Life », op. cit., p. 27.

126. Ibid.

Cette posture que propose Horkheimer permet alors de décrypter les mécanismes qui font de ces dispositifs des éléments intégrés par le capitalisme tout en portant la même attention aux possibilités que ces mêmes dispositifs offrent aux individus. La notion d'irritation apparaît alors pertinente pour décrire ce mouvement car elle atteste du dynamisme sans fin et des perpétuels aller-retour entre des situations de blocage et de problématisation par et de l'allant-de-soi.

Cette manière de comprendre le monde social – et a fortiori le numérique – permet alors de percevoir les limitations qu'imposent une forme de vie aliénante aux individus, mais également de comprendre comment des mécanismes, inhérents à cette forme de vie, l'empêche de déboucher sur une situation où l'individu, annihilé à son environnement, ne saurait plus qu'entrer en contact avec lui dans un rapport *froid* et désincarné.

Quel avenir pour le financement participatif ?

Les usages qui se développent au sein du numérique, le financement participatif plus particulièrement, tendent à nous prouver son caractère hautement génératif. Il ne s'agit alors pas de chercher à le décrire en regard de règles, de normes, de vérité morale établit par le chercheur mais de voir comment certains de ses usages rendent pour les individus possibles ou non des processus d'appropriation du monde. Les usages du financement participatif que l'on a pu observer tout au long de cette recherche nous ont montré les valeurs qui cristallisent pour les individus un intérêt à l'émancipation. Elles se sédimentent, comme c'était déjà le cas des précurseurs du numérique, autour des notions d'autonomie, d'authenticité et de collaboration. Le financement participatif est l'une des expressions du fonctionnement hautement paradoxal des sociétés modernes. Nous avons montré comment la mise en place de réponses à ces demandes morales contenait en elle autant de processus d'injonction à ces idéaux que de possibilités de réalisation.

La question qui reste en suspens est celle de savoir comment évoluera le financement participatif. Sa pérennité semble assurée au vu des chiffres de plus en plus impressionnants de sa croissance. Nous avons focalisé notre recherche sur le financement participatif culturel afin de le mettre en regard de la notion d'industrie culturelle développée par Adorno et Horkheimer. Mais, nous l'avons vu, ce dispositif existe au-delà de la production de biens de l'esprit. Il faut noter de surcroît que la part de ces autres activités connaît aujourd'hui la plus forte croissance. Ainsi, le financement participatif qui bénéficie de l'expansion la plus importante est celui concernant l'investissement (type *equity* et *lending*) et non le soutien à la création ou aux démarches solidaires (*reward based* et don). Ce développement peut être perçu comme strictement conjoncturel. En effet, la première forme à avoir émergé

sur le web était celle concernant les activités artistiques. La chronologie du développement de ces autres financements participatifs pourrait alors témoigner d'une sorte de rattrapage. Mais en se focalisant sur l'alternative aux financements bancaires ou étatiques, le financement participatif est-il destiné à devenir une alternative d'autant plus ambiguë ? Plus encore, le financement participatif de la culture est-il appelé à devenir la vitrine éthique d'une activité qui tendrait à impliquer un peu plus encore la responsabilité de chaque individu au cœur de la finance ? En d'autres termes, ce dispositif favorise-t-il une forme de libéralisation accrue des marchés qui pèserait d'autant sur les individus et deviendrait un autre outil de la financiarisation de l'usage d'Internet ? Et finalement ne serait-ce pas alors là que pourrait se trouver la véritable « ruse » du capitalisme ?

Bibliographie des ouvrages cités.

- ABÉLÈS, Marc, « Nouvelles approches du don dans la silicon valley », in : *Revue du MAUSS* n° 21 (2003), p. 179–197.
- ADORNO, Theodor W., « De l’usage musical de la radio », in : *Beaux passages : écouter la musique*, Critique de la politique, Paris, France : Payot, 2013 (1963).
- *Dialectique négative*, Critique de la politique, Paris, France : Payot, 2001.
- « L’industrie culturelle », in : *Communications* n° 91.2 (2012 [1962]), p. 43–50.
- *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Petite bibliothèque Payot, Paris, France : Payot et Rivages, 2003 (1951).
- *Modèles critiques : interventions, répliques*, Critique de la politique, Paris, France : Payot, 2003.
- *Notes sur la littérature*, Champs, Paris, France : Flammarion, 1984.
- *Prismes : critique de la culture et société*, Petite bibliothèque Payot, Paris, France : Payot et Rivages, 2010.
- *Société : intégration, désintégration*, Critique de la politique, Paris, France : Payot et Rivages, 2011.
- *Théorie esthétique*, Collection d’esthétique, Paris, France : Klincksieck, 2011 (1970).
- ADORNO, Theodor W. et Walter BENJAMIN, *Correspondance Adorno-Benjamin : 1928-1940*, Paris, France : Gallimard, 2006.
- AIGRAIN, Philippe, *Cause commune : l’information entre bien commun et propriété*, Paris, France : Fayard, 2005.
- ALLARD, Laurence, « Express yourself! 2.0 », in : *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, (sous la dir. de) Éric MACÉ et Éric MAIGRET, Médiacultures, Paris, France : A. Colin, 2005.
- ANDERSON, Chris, *La longue traîne : la nouvelle économie est la ?!*, Paris, France : Pearson-Village mondial, 2009.
- « The long tail », in : *Wired* (2004), URL : <http://archive.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html>.
- ARENDT, Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Collection Idées, Paris, France : Gallimard, 1972.

- AURAY, Nicolas, « Penser l'éthique du numérique : entre morale et domination », in : *Médias sociaux : enjeux pour la communication*, Québec, Canada : PUQ, 2012.
- « Pirates en réseau : détournement, prédation et exigence de justice », in : *Esprit* Juillet.7 (2009), p. 168–179.
- BARATS, Christine, (sous la dir. de), *Manuel d'analyse du web en sciences humaines et sociales*, Collection U, Paris, France : A. Colin, 2013.
- BARBROOK, Richard, « La liberté de l'hypermédia », in : *Libres enfants du savoir numérique, anthologie du libre*, L'éclat, Paris, France, 2000, p. 55–76.
- BARBROOK, Richard et Andy CAMERON, « The Californian ideology », in : *Science as Culture* 6 (1996), p. 44–72.
- BARTHE, Yannick et al., « Sociologie pragmatique : mode d'emploi », in : *Politix* 103.3 (2014), p. 175–204.
- BASTARD, Irène, Marc BOURREAU et Sisley MAILLARD, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », in : *Réseaux* n° 175 (2012), p. 19–42.
- BAUWENS, Michel et Rémi SUSSAN, « Le peer to peer : nouvelle formation sociale, nouveau modèle civilisationnel », in : *Revue du MAUSS* 26.2 (2005), p. 193–210.
- BEAUDOUIN, Valérie, « Prosumer », in : *Communications* n° 88 (2011), p. 131–139.
- « Trajectoires et réseau des écrivains sur le Web », in : *Réseaux* 175 (2012), p. 107–144.
- BEAUDOUIN, Valérie et Dominique PASQUIER, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéophile », in : *Réseaux* 183 (2014), p. 125–159.
- BEAUDOUIN, Valérie et al., « Décrire la toile pour mieux comprendre les parcours », in : *Réseaux* 116.6 (2002), p. 19–51.
- BEAUVALLET, Maya, Marc BOURREAU et Michel GENSOLLEN, *Les musiciens dans la révolution numérique : inquiétude et enthousiasme*, Paris, France : IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2009.
- BECK, Ulrich, Anthony GIDDENS et Scott LASH, *Reflexive modernization : politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, Cambridge, Royaume-Uni : Polity Press, 1994.
- BECKER, Howard S., *Les mondes de l'art*, Art, histoire, société, Paris, France : Flammarion, 2010.
- BÉJA, Alice, « Les métamorphoses du capitalisme », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 5–8.
- BENGHOZI, Pierre-Jean, « Économie numérique et industries de contenu : un nouveau paradigme pour les réseaux », in : *Hermès, La Revue* n° 59.1 (2011), p. 31–37.
- BENHAMOU, Françoise, « La rareté et les flux numériques », in : *Esprit* Janvier.1 (2014), p. 44–53.

- BENHAMOU, Françoise, *L'Économie de la culture*, numérique, t. 7e Éd., Repères, La Découverte, 2011, URL : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BENHA_2011_01_0090 (visité le 28/12/2015).
- « V. Les politiques culturelles », in : *L'Économie de la culture*, numérique, t. 7e Éd., Repères, La Découverte, 2011, p. 90–113, URL : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BENHA_2011_01_0090 (visité le 28/12/2015).
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Version de 1939*, Gallimard, Folio plus philosophie, Paris, France, 2007.
- BEUSCART, Jean-Samuel, « Faire payer des droits sur la musique en ligne ? », in : *Terrains & travaux* 6 (2004), p. 81–100.
- « Les transformations de l'intermédiation musicale », in : *Réseaux* n° 141-142 (2007), p. 143–176.
- BLANC, Jérôme, Cyrille FERRATON et Gilles MALANDRIN, « Les systèmes d'échange local », in : *Hermès, La Revue* 36 (avr. 2003), p. 91–99.
- BLONDEAU, Oliver, « Grande peur et misère de l'édition musicale à l'ère du numérique », in : *Libres enfants du savoir numérique, anthologie du libre*, Édition de l'Éclat, 2000.
- BOLTANSKI, Luc et Eve CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, NRF essais, Paris : Gallimard, 1999.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT, *De la justification : les économies de la grandeur*, NRF essais, Paris, France : Gallimard, 1991.
- BORDAT, Francis, « Le code Hays. L'autocensure du cinéma américain », in : *Vingt-tième Siècle. Revue d'histoire* 15.1 (1987), p. 3–16.
- BOREL, Simon, David MASSÉ et Damien DEMAILLY, « L'économie collaborative, entre utopie et big business », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 9–18.
- BOUQUILLION, Philippe, *Les industries de la culture et de la communication : les stratégies du capitalisme*, Grenoble, France : Presses universitaires de Grenoble, 2008.
- BOUQUILLION, Philippe et Jacob Thomas MATTHEWS, *Le Web collaboratif : mutations des industries de la culture et de la communication*, Grenoble, France : Presses universitaires de Grenoble, 2010.
- BOURDELOIE, Hélène, « Ce que le numérique fait aux sciences humaines et sociales », in : *tic&société* Vol. 7, n° 2 (2014), URL : <http://ticetsociete.revues.org/1500> (visité le 04/11/2014).
- BOURREAU, Marc et Michel GENSOLLEN, « L'impact d'Internet et des Technologies de l'Information et de la Communication sur l'industrie de la musique enregistrée », in : *Revue d'économie industrielle* n° 116 (2006), p. 141–161.
- BOURREAU, Marc et Benjamin LABARTHE-PIOL, « Le peer to peer et la crise de l'industrie du disque », in : *Réseaux* n° 125 (2004), p. 17–54.

- BOUTINET, Jean-Pierre, *Anthropologie du projet*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2005 (1990).
- BRETON, Philippe, *Le culte de l'Internet : une menace pour le lien social ?*, Sur le vif, Paris : la Découverte, 2000.
- BROCA, Sébastien, *Utopie du logiciel libre : du bricolage informatique à la réinvention sociale*, Neuvy-en-Champagne, France : Le passager clandestin, 2013.
- BROMSETH, J.C.H, « Public places-public activities? Methodological approaches and ethical dilemmas in research on computer-mediated communication contexts. », in : *Researching ICTs in context*, (sous la dir. de) A. MORRISON, Oslo, Norway : University of Oslo, 2002, p. 33–62.
- BULLICH, Vincent, *L'automatisation de la fonction éditoriale. Première phase d'étude*, Communication, Colloque International. Culture et Médias Numériques à l'ère de la diversité, Mulhouse, déc. 2014.
- BUSTAMANTE, Mauricio, « Les politiques culturelles dans le monde », in : *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 206-207.1 (2015), p. 156–173.
- BUXTON, David, *Le rock, star-system et société de consommation*, Web revue des industries culturelles et numérique, 2014 (1985), URL : <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/rock-e-book-pdf-david-buxton/>.
- CAILLÉ, Alain et Philippe CHANIAL, « Présentation du dossier " La gratuité, éloge de l'inestimable " », in : *Revue du MAUSS* n° 35.1 (2010), p. 5–44.
- CARDON, Dominique, *A quoi rêvent les algorithmes : nos vies à l'heure des big data*, français, Paris, France : Seuil, 2015.
- « Dans l'esprit du PageRank », in : *Réseaux* n° 177.1 (2013), p. 63–95.
- *La démocratie Internet : promesses et limites*, La République des idées, Paris, France : Seuil, 2010.
- « L'identité comme stratégie relationnelle », in : *Hermès, La Revue* n° 53.1 (2009), p. 61–66.
- « Réseaux sociaux de l'Internet », in : *Communications* n° 88 (2011), p. 141–148.
- CARDON, Dominique et Antonio A. CASILLI, *Qu'est-ce que le digital labor ?*, Bry-sur-Marne, France : INA, 2015.
- CARDON, Dominique et Fabien GRANJON, *Médiactivistes*, Paris, France : Les Presses de Sciences Po, 2010.
- CASILLI, Antonio A., « Contre l'hypothèse de la « fin de la vie privée » », in : *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 3 (2013).
- CASTELLS, Manuel, *La galaxie Internet*, Paris, France : Fayard, 2001.
- *La Société en réseaux*, Paris : Fayard, 2001.
- « Censorship of Motion Pictures », in : *The Yale Law Journal* 49.1 (nov. 1939), p. 87–113, URL : <http://www.jstor.org/stable/792274>.

- CHANIAL, Philippe, (sous la dir. de), *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, Paris, France : Ed. la Découverte, 2008.
- CHANTEPIE, Philippe et Alain LE DIBERDER, *Révolution numérique et industries culturelles*, Repères, Paris, France : la Découverte, 2010.
- CHIAPELLO, Eve, « Les organisations et le travail artistiques sont-ils contrôlables ? », in : *Réseaux* 86 (1997), p. 77–113.
- COLLET, Isabelle, *De Wargame à Millenium : l'influence des hackers de fiction sur les représentations des métiers de l'informatique*, Communication, Séminaire. Images du savoir pratique : l'informaticien et le médecin dans les récits de fiction populaires contemporains. Strasbourg, mai 2014.
- « Effet de genre : le paradoxe des études d'informatique », in : *Tic & Société* Vol. 5, n° 1 (2011).
- COSSETTA, Anna, « Que donnent les femmes sur le Web ? », in : *Revue du MAUSS* n° 39.1 (2012), p. 391–404.
- CURIEN, Nicolas et Francois MOREAU, *L'industrie du disque*, Paris, France : La Découverte, 2006.
- DEBIESSE, François, *Le mécénat*, Paris, France : PUF, version numérique, 2007, URL : <http://www.cairn.info/le-mecenat--9782130561378.htm>.
- DEMIROVIC, Alex, « Liberté et humanité », in : *Variations* Automne (2005), p. 7–16.
- DEN TANDT, Christophe, « La Culture rock entre utopie moderniste et construction d'une industrie alternative », in : *Volume !* 9 :2 (2012), p. 15–30.
- DEVERRE, Christian et Claire LAMINE, « Les systèmes agroalimentaires alternatifs. Une revue de travaux anglophones en sciences sociales », in : *Économie rurale. Agricultures, alimentations, territoires* 317 (2010), p. 57–73.
- DOUEIHI, Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, France : Éd. du Seuil, 2011.
- *Qu'est ce que le numérique ?*, Paris : Presses universitaires de France, 2013.
- DUBOIS, Vincent et Emmanuel NÉGRIER, « L'institutionnalisation des politiques culturelles en Europe du Sud : éléments pour une approche comparée », in : *Pôle Sud* 10.1 (1999), p. 5–9.
- DUBUISSON-QUELLIER, Sophie et Ronan LE VELLY, « Les circuits courts entre alternatives et hybridation. », in : *Les circuits courts alimentaires : bien manger sur les territoires*, Dijon, France : Educagri, 2010, p. 105–112.
- DURAND-GASSELIN, Jean-Marc, *L'École de Francfort*, Collection Tel, Paris, France : Gallimard, 2012.
- EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi : dépression et société*, Paris, France : O. Jacob, 2000 (1998).
- ESPING-ANDERSEN, G., *Les trois mondes de l'État-providence : essai sur le capitalisme moderne*, Paris, France : Presses universitaires de France, 1999.

- FERRAND, Laure, « Les approches des cultural studies et de Simon Frith. Des sub-cultures à la musique comme accompagnateur du quotidien », in : *Sociétés* 117.3 (2012), p. 35–45.
- FERRARESE, Estelle, « Le regard micrologique. L'héritage de la réflexion de la Théorie Critique sur la souffrance », in : *Revue internationale de psychosociologie* Vol. VIII.19 (2002), p. 77–86.
- FLEURY, Laurent, « L'État et la culture à l'épreuve du néo-libéralisme », in : *Tumultes* n° 44.1 (2015), p. 145–157.
- FLICHY, Patrice, *L'imaginaire d'Internet*, Sciences et société, Paris, France : Ed. la Découverte, 2001.
- « La place de l'imaginaire dans l'action technique », in : *Réseaux* n° 109 (2001), p. 52–73.
- « Technologies fin de siècle : l'Internet et la radio », in : *Réseaux* n° 18 (2000), p. 249–271.
- FORNEL, Michel de, « Le cadre interactionnel de l'échange visiophonique », in : *Réseaux* 12.64 (1994), p. 107–132.
- FRASER, Nancy, *Le féminisme en mouvements : des années 1960 à l'ère néolibérale*, Paris, France : La Découverte, 2012.
- GARCIN, Pierre, « Internet et les nouvelles formes de liens publics/artistes », in : *Sociétés* n° 117 (2012), p. 101–112.
- GENEL, Katia, « L'autorité des faits : Horkheimer face à la fermeture des possibles », in : *Tracés* 24 (2013), p. 107–119.
- « Responsabilité morale et théorie sociale dans l'école de Francfort. », in : *Raisons politiques* 28 (2007), p. 91–109.
- GENSOULEN, Michel, « La création de valeur sur Internet », in : *Réseaux* 97 (1999), p. 15–76.
- GEORGE, Eric, « Éléments d'une épistémologie critique en communication. Au carrefour et au-delà de l'École de Francfort, des Cultural Studies et de l'économie politique de la communication », in : *Critique, sciences sociales et communication*, sous la dir. de Fabien GRANJON et Eric GEORGE, Paris, France : Mare & Martin, 2014.
- GIDDENS, Anthony, *La constitution de la société : éléments de la théorie de la structuration*, Paris, France : Presses Universitaires de France, 2012 (1984).
- *Modernity and self-identity : self and society in the late Modern Age*, Cambridge, Royaume-Uni : Polity Press, 1994.
- GLEVAREC, Hervé, Éric MACÉ et Éric MAIGRET, *Cultural Studies, Anthologie*, Paris, France : Armand Colin, 2008.
- GOMBAULT, Vincent et INSEE, « L'internet de plus en plus prisé, l'internaute de plus en plus mobile. », in : *INSEE Première* 1425 (2013).

- GRANJON, Fabien, (sous la dir. de), *De quoi la critique est-elle le nom ?*, Séminaire de recherche, Saint-Denis, janvier-avril 2012, MediaCritic, Paris, France : Mare et Martin, 2013.
- « Du pragmatisme et des technologies numériques », in : *Hermès, La Revue* 73 (2015), p. 219–224.
- « Fracture numérique », in : *Communications* 88 (2011), p. 67–74.
- « Inégalités numériques et reconnaissance sociale », in : *Les Cahiers du numérique* Vol. 5 (2009), p. 19–44.
- « Le « non-usage » de l'internet : reconnaissance, mépris et idéologie », in : *Questions de communication* 18 (2010), p. 37–62.
- GRANJON, Fabien et Julie DENOUEËL, « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux », in : *Sociologie* 1 (2010), p. 25–43.
- GRANJON, Fabien et Eric GEORGE, (sous la dir. de), *Critique, sciences sociales et communication*, Paris, France : Mare & Martin, 2014.
- (sous la dir. de), *Critique, sciences sociales et communication*, Paris, France : Mare & Martin, 2014.
- GUERN, Philippe Le, « « No matter what they do, they can never let you down... ». Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique. », in : *Réseaux* n° 153.1 (2009), p. 19–54.
- GUIBERT, Gêrôme, *La production de la culture : le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, France : IRMA Éd., 2006.
- HALL, Stuart, « Codage/décodage », in : *Réseaux* 68 (1994), p. 27–39.
- HEIN, Fabien, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », in : *Volume!* 9 :1.1 (2012), p. 105–126.
- HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, France : la Découverte, 2005.
- « L'aura de Walter Benjamin. Note sur "l'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité" », in : *Actes de la recherche en sciences sociales* 49 (1983), p. 107–109.
- *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, France : Éd. de Minuit, 1998.
- « Malaises dans la culture : quand rien ne va plus de soi », in : *Le Débat* 152.5 (2008), p. 58–74.
- « Politique culturelle : les limites de l'État », in : *Le Débat* n° 142.5 (2006), p. 134–143.
- HIMANEN, Pekka, *L'éthique hacker et l'esprit de l'ère de l'information*, Essais, Paris, France : Exils, 2001.
- HONNETH, Axel, *Ce que social veut dire. Les pathologies de la raison*, t. 2, Paris, France : Gallimard, impr. 2014, 2014.

- HONNETH, Axel, *La société du mépris : vers une nouvelle théorie critique.*, Armil-laire, Paris, France : la Découverte, 2006.
- *Un monde de déchirements : théorie critique, psychanalyse, sociologie*, Paris, France : la Découverte, 2013.
- HONNETH, Axel, Lucinda TAYLOR-CALLIER et Céline EHRWEIN, « Héritage et re-nouvellement de la Théorie critique », in : *Cités* n° 28 (2006), p. 125–158.
- HORKHEIMER, Max, *Théorie critique*, Paris, France : Payot, 2009.
- *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Collection Tel, Paris, France : Galli-mard, 1996 (1937).
- HORKHEIMER, Max et Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Collection Tel, Paris : Gallimard, 2011 (1947).
- *Le laboratoire de la Dialectique de la raison : discussions, notes et fragments inédits*, trad. par Julia CHRIST et Katia GENEL, Paris, France : Editions de la Maison des sciences de l’homme, 2013.
- JACQUES T., Godbout, « Don, dette et réciprocité dans la parenté », in : *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, (sous la dir. de) Philippe CHANIAL, Paris, France : Ed. la Découverte, 2008, p. 168–184.
- JAEGGI, Rahel, *Alienation*, Columbia University Press, 2014.
- « Towards an Immanent Critique of Forms of Life », in : *Raisons politiques* N° 57 (2015), p. 13–29.
- « Une critique des formes de vie est-elle possible ? Le négativisme éthique d’Adorno dans *Minima Moralia* », in : *Actuel Marx* n 38 (2005), p. 135–158.
- « "Vivre sa propre vie comme une vie étrangère" : l’auto-aliénation comme obstacle à l’autonomie », in : *Comment penser l’autonomie ? : entre compétences et dépendances*, (sous la dir. de) Marlène JOUAN et Sandra LAUGIER, Éthique et philosophie morale, Paris, France : Presses universitaires de France, 2009, p. 89–108.
- JEANNERET, Yves, *Critique de la trivialité, Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Éditions non Standard, SIC, Paris, France, 2014.
- JENKINS, Henry, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, France : A. Colin, 2013.
- « La « filk » et la constitution sociale de la communauté des fans de science-fiction. », in : *Cultural studies : anthologie*, (sous la dir. de) Hervé GLEVAREC, Éric MACÉ et Éric MAIGRET, Paris, France : A. Colin, 2008 (1992), p. 212–222.
- KALIFA, Dominique, *La culture de masse en France : 1860-1930*, La Découverte, Repères, Paris, France, 2001.
- KLEIN, Hans, « ICANN et la gouvernance d’internet », in : *Les Cahiers du numérique* 2 (2002), p. 91–128.

- KYROU, Ariel, « L'ubérisation est un populisme », in : *Multitudes* 61 (2015), p. 106–113.
- LA CHAPELLE, Bertrand de, « Gouvernance Internet : tensions actuelles et futurs possibles », in : *Politique étrangère* 2 (2012), p. 249–261.
- LACOSTE, Jean, *La philosophie de l'art*, PUF, Que sais-je ?, Paris, France, 2010.
- LAFRANCE, Jean-Paul, « La révolution peut-elle être gazouillée ? », in : *Hermès, La Revue* 61 (2011), p. 203–211.
- LALLEMENT, Michel, *L'Âge du faire : hacking, travail, anarchie*, Paris, France : Éditions du Seuil, 2015.
- LEBRUN, Barbara, « Majors et labels indépendants, France Grande-Bretagne 1960–2000 », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 92 (2006), p. 33–45.
- LESSIG, Lawrence, *Free Culture : The Nature and Future of Creativity*, Penguin Books, 2004, URL : <http://www.free-culture.cc/freecontent/>.
- LETONTURIER, Éric, « Tout est réseau ! splendeur et mise d'une notion très courtisée », in : *Hermès, la Revue* 71 (2015), p. 78–86.
- LÉVY, Pierre, « Internet : de quel séisme parle-t-on ? », in : *Multitudes* n° 32 (2008), p. 189–201.
- MAIGRET, Éric et Éric MACÉ, *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Médiacultures, Paris, France : A. Colin, 2005.
- MASSIT-FOLLÉA, Françoise, « La gouvernance de l'Internet. Une internationalisation inachevée », in : *Le Temps des médias* n° 18 (2012), p. 29–40.
- MATTELART, Armand et Érik NEVEU, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, France : La Découverte, 2003.
- MATTHEWS, Jacob Thomas et Lucien PERTICOZ, (sous la dir. de), *L'industrie musicale à l'aube du XXIe siècle : approches critiques*, Paris, France : L'Harmattan, 2012.
- MATTHEWS, Jacob Thomas, Vincent ROUZÉ et Jérémy VACHET, *La culture par les foules ? : le crowdfunding et le crowdsourcing en question*, Paris, France : MkF Éd., 2014.
- MENGER, Pierre-Michel, *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Hautes études, Paris, France : Gallimard : le Seuil, 2009.
- *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*, La République des idées, Paris, France : Seuil, 2002.
- « Y a-t-il une sociologie possible de l'œuvre musicale ? Adorno et au-delà », in : *L'Année sociologique* 60.2 (2010), p. 331–360.
- MIÈGE, Bernard, « Post-face à la seconde Édition de capitalisme et industries culturelles », in : *L'information-communication, objet de connaissance*, Bruxelles, Belgique : De Boeck, 2004 (1984).

- MOLLIER, Jean-Yves, Jean-François SIRINELLI et François VALLOTTON, (sous la dir. de), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques : 1860-1940*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2006.
- MONNOYER-SMITH, Laurence, « La participation en ligne, révélateur d'une évolution des pratiques politiques ? », in : *Participations* n° 1.1 (2011), p. 156–185.
- MONNOYER-SMITH, Laurence et Stéphanie WOJCIK, « La participation politique en ligne, vers un renouvellement des problématiques ? », in : *Participations* n° 8.1 (2014), p. 5–29.
- MOREAU, François et Stéphanie PELTIER, « La diversité culturelle dans l'industrie du livre en France (2003-2007) », in : *Culture études* n°4 (2011), p. 1–16.
- MORIN, Edgar, *L'esprit du temps*, Paris, France : Le Livre de poche, 1975 (1962).
- MOULIN, Raymonde, *L'artiste l'institution et le marché*, Flammarion, France, 1992.
- MOUNIER, Pierre, *Les maîtres du réseau : les enjeux politiques d'Internet*, Cahiers libres, Paris, France : Éd. La Découverte, 2002.
- « L'ICANN : Internet à l'épreuve de la démocratie », in : *Mouvements* n°18 (2001), p. 81–86.
- MOUTOT, Gilles, *Essai sur Adorno*, Paris, France : Payot, 2010.
- MUSSO, Pierre, « La rétiologie », in : *Quaderni* n° 55 (2004), p. 21–28.
- NEUMANN, Alexander, *Après Habermas : la théorie critique n'a pas dit son dernier mot*, Paris, France : Éditions Delga, 2015.
- NIZET, Jean, *La sociologie de Anthony Giddens*, Paris, France : La Découverte, 2007.
- NOËL, Sophie, « Maintenir l'économie à distance dans l'univers des biens symboliques : le cas de l'édition indépendante « critique » », in : *Revue Française de Socio-Économie* n° 10.2 (2012), p. 73–92.
- NOPPEN, Pierre-François, Gérard RAULET et Iain MACDONALD, (sous la dir. de), *Les normes et le possible : héritage et perspectives de l'École de Francfort*, Paris, France : Ed. de la maison des sciences de l'homme, 2013.
- Ordonnance n° 2014-559 du 30 mai 2014 relative au financement participatif*, URL : <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000029008408> (visité le 24/03/2015).
- PALMIER, Jean-Michel, *Walter Benjamin : le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, France : Klincksieck, 2006.
- *Walter Benjamin : un itinéraire théorique*, Paris, France : les Belles lettres, 2010.
- PELTIER, Stéphanie et François MOREAU, « Internet and the 'Long Tail versus superstar effect' debate : evidence from the French book market », in : *Applied Economics Letters* 19 (2012), p. 711–715, URL : <http://ideas.repec.org/a/taf/apec1t/v19y2012i8p711-715.html> (visité le 01/05/2013).

- PÉQUINOT, Julien, *Un cas de crowdfunding communautaire : la web-série Noob et ses fans- producteurs*, Communication, Journée d'Étude. Le financement participatif dans les industries culturelles, enjeux et perspectives., Paris, avr. 2015.
- PERRET, Bernard, « De la propriété à l'usage », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 30–39.
- PERTICOZ, Lucien, « Les industries culturelles en mutation : des modèles en question », in : *Revue française des sciences de l'information et de la communication* 1 (2012).
- PEUGEOT, Valérie et al., « Partager pour mieux consommer ? », in : *Esprit* Juillet.7 (2015), p. 19–29.
- POIRRIER, Philippe, (sous la dir. de), *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde, 1945-2011*, Paris, France : Comité d'histoire du Ministère de la culture : 2011.
- PUCHEU, David, « Les labels "indé" et les nouveaux chemins de l'intermédiation. », in : *L'industrie musicale à l'aube du XXIe siècle : approches critiques*, (sous la dir. de) Jacob Thomas MATTHEWS et Lucien PERTICOZ, Paris, France : L'Harmattan, 2012.
- RAMELLO, Giovanni B., « Napster et la musique en ligne », in : *Réseaux* n 110.6 (2001), p. 132–154.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, France : La Fabrique, 2008.
- REGNER, Tobias, « Why consumers pay voluntarily : Evidence from online music », in : *Journal of Behavioral and Experimental Economics* 57 (2015), p. 205–214.
- REY, Bénédicte, *La vie privée à l'ère du numérique*, Cachan, France : Hermès Science publ. : Lavoisier, DL 2012, 2012.
- RHEINGOLD, Howard, *Foules intelligentes : la nouvelle révolution sociale*, M21 Editions, 2005.
- *Les communautés virtuelles*, Paris, France : Addison-Wesley France, 1995.
- RIFKIN, Jeremy, *La nouvelle société du coût marginal zéro : L'internet des objets, l'émergence des communaux collaboratifs et l'éclipse du capitalisme*, Babel, Paris : Actes Sud, 2016.
- RIFKIN, Jeremy, *L'âge de l'accès*, Paris : La Découverte, 2005.
- ROBIN, Christian, « La notion d'indépendance éditoriale. Aspects financiers, organisationnels et commerciaux », in : *Communication & langage* 156 (2008), p. 53–62.
- ROCHEFORT, Robert, *Le bon consommateur et le mauvais citoyen*, Paris, France : Odile Jacob, 2007.
- SCHNAPPER, Dominique, « Quelques réflexions de profane sur l'État providence culturel », in : *Hermès, la Revue* 20 (1996), p. 49–58.

- SIMMEL, Georg, *Philosophie de l'argent*, Quadrige, Paris, France : Presses universitaires de France, 1999 (1900).
- *Sociologie : étude sur les formes de la socialisation*, Paris, France : Presses universitaires de France, 2010 (1922).
- SMIERS, Joost, « L'abolition des droits d'auteur au profit des createurs », in : *Re-seaux* n° 110 (2001), p. 62–71.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Champs, Paris : Flammarion, 2004.
- TESTART, Alain, *Critique du don : études sur la circulation non marchande*, Paris, France : Éd. Syllepse, 2007.
- TORREGANO, Emmanuel, *Vive la crise du disque !*, Paris : Carnets de l'Info, 2010.
- TURNER, Fred, *Aux sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyber-culture, Stewart Brand, un homme d'influence*, Caen, France : C&F éd., 2012.
- URFALINO, Philippe Auteur, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, France : Pluriel, 2011.
- VACHET, Jérémy, « Le crowdfunding : mutation ou mirage pour l'entrepreneuriat ? », in : *Étude de l'observatoire Alptis* 38 (nov. 2015).
- VAN DER PLOEG, Frederick, « The Making of Cultural Policy : A European Perspective », in : *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Working paper, Amsterdam, 2006, p. 1183–1221, URL : <http://cadmus.eui.eu/handle/1814/6621>.
- VANDENBERGHE, Frédéric, « Introduction à la sociologie (cosmo) politique du risque d'Ulrich Beck », in : *Revue du MAUSS* n 17 (2001), p. 25–39.
- *Une histoire critique de la sociologie allemande*, t. 2, Paris, France : la Découverte, 1998.
- VANDENDORPE, Christian, « Internet, le média ultime », in : *Le Débat* 139 (2006), p. 135–145.
- VIOTTO, Jordana, *Le lancement des biens culturels « crowdandé » sur le marché*, Communication, JE Le financement participatif dans les industries culturelles, enjeux et perspective, 13 avril 2015, Paris.
- VOIROL, Olivier, « Culture et émancipation », in : *Émancipation, les métamorphoses de la critique sociale*, sous la dir. d'Alexis CUKIER, Fabien DELMOTTE et Cécile LAVERGNE, Éditions du Croquant, Bellecombes-en-Bauges, 2013, p. 285–324.
- « La Théorie critique des médias de l'École de Francfort : une relecture », in : *Mouvements* n° 61 (2010), p. 23–32.
- « Matérialisme interdisciplinaire et critique de la culture », in : *Les normes et le possible : héritage et perspectives de l'École de Francfort*, (sous la dir. de) Pierre-François NOPPEN, Gérard RAULET et Iain MACDONALD, Paris, France : Éd. de la maison des sciences de l'homme, 2013, p. 19–51.

- « Médiations et théorie critique », in : *Réseaux* 148-149.2 (2008), p. 47–78.
- « Retour sur l'industrie culturelle », in : *Réseaux* n° 166 (2011), p. 125–157.
- WATIER, Patrick, *Éloge de la confiance*, Paris, France : Belin, 2008.
- WEBER, Florence, « Forme de l'échange, circulation des objets et relations entre les personnes », in : *Hypothèses* 5.1 (2002), p. 287–298.
- « Préface », in : *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Quadrige, Paris, France : PUF, 2007.
- « Transactions marchandes, échanges rituels, relations personnelles », in : *Genèses* n° 41.4 (2000), p. 85–107.
- WEBER, Max, *Économie et société*, t. 1, Agora, Paris, France : Pocket, 1995 (1922).
- *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Agora, Paris, France : Pocket, 2007 (1905).
- WILLIAMS, Sam, Richards STALLMAN et Christophe MASSUTI, *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre. Une bibliographie autorisée*, Framabook, 2010.
- WOLTON, Dominique, *Internet, et après ? : une théorie critique des nouveaux médias*, Champs. Essais, Paris, France : Flammarion, 2010.
- ZAYTSEVA, Anna, *Entre « savoir où est sa place » et « gagner un public mondial » : bifurcation des parcours d'indépendance au sein de la scène locale de musiques actuelles à Saint-Petersbourg dans les années 2000.*, Communication, Colloque International. Culture et (in)dépendances. Les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles, Paris, nov. 2015.
- ZELIZER, Viviana, « Transactions intimes », in : *Genèses* n°42.1 (2001), p. 121–144.
- ZIMMER, Michael, « "But the data is already public" : on the ethics of research in Facebook », in : *Ethics and Information Technology* 12.4 (2010), p. 313–325.
- ZUNZ, Olivier, *La philanthropie en Amérique : argent privé, affaires d'État*, Paris, France : Fayard, 2012.

« Bibliographie des documents mobilisés. »

- AFP, Libération avec, *Le site de financement participatif Kickstarter devient une association d'utilité publique*, sept. 2015, URL : http://www.liberation.fr/economie/2015/09/21/le-site-de-financement-participatif-kickstarter-devient-une-association-d-utilite-publique_1387716 (visité le 22/09/2015).
- Beyoncé - *Beyoncé Part 1 of "Self-Titled"*, Page Facebook Beyoncé, déc. 2013, URL : <https://www.facebook.com/photo.php?v=10153655829445601> (visité le 23/02/2014).
- CHARTINFRANCE, *Attaqué par Le Point, My Major Company réplique et délivre son droit de réponse*, jan. 2013, URL : <http://www.chartsinfrance.net/actualite/news-83863.html> (visité le 27/08/2014).
- *USA : Le 5ème album de Beyoncé dépasse les chiffres de ventes de "4" en seulement un mois*, URL : <http://www.chartsinfrance.net/Beyonce/news-89990.html> (visité le 06/01/2014).
- CONSEIL NATIONAL DU NUMÉRIQUE, *Avis n°2014-3 sur l'article 9 du projet de loi renforçant les dispositions relatives à la lutte contre le terrorisme*, rapp. tech., 2014, URL : <http://www.interieur.gouv.fr/Actualites/L-actu-du-Ministere/Projet-de-loi-renforçant-les-dispositions-relatives-a-la-lutte-contre-le-terrorisme-reponse-du-ministere-de-l-Interieur-suite-a-la-publication-de-l-avis-du-Conseil-National-du-Numerique>.
- DYNAMIQUEMAG, *Sevan Barsikian Entrepreneur*, Portail d'actualités et d'informations à destination des dirigeants d'entreprise TPE et PME!, 2013, URL : <http://www.dynamique-mag.com/entrepreneur/sevan-barsikian.76> (visité le 23/04/2015).
- EUDES, Yves, « Libertés numériques : aux Etats-Unis, les bibliothécaires font de la résistance », in : *Le Monde.fr* (mar. 2016), URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/03/07/libertes-numeriques-aux-etats-unis-les-bibliothecaires-font-de-la-resistance_4877934_4408996.html (visité le 07/03/2016).

- FRAMASOFT, *Dégooglisons Internet - Accueil* -, URL : <https://degooglisons-internet.org/> (visité le 02/02/2016).
- Google Chrome : Irma, jan. 2012, URL : http://www.youtube.com/watch?v=8xIWuImoEtQ&feature=youtube_gdata_player (visité le 03/05/2013).
- GROUPE PRODUCTEURS MY MAJOR COMPANY, *My Major Company tes producteurs sont en colère, et cela va se savoir...*, Groupe fermé-réseau social, URL : <https://www.facebook.com/groups/ProdsMMCencolere/> (visité le 21/03/2013).
- INCONNU, *Gospel according to tux*, URL : <http://www.linux.it/ema/gospel-according-to-Tux.html>.
- KISS KISS BANK BANK, *Dossier de Presse, Kiss Kiss Bank Bank : Maison de créativité*, 2014, URL : <http://www.kisskissbankbank.com/fr/pages/press>.
- « Édito », in : *KKBB Papier 3* (), URL : http://blog.kisskissbankbank.com/wp-content/uploads/kkbbpaper/03_economie_collaborative.pdf.
- *Les StaKissTiques*, URL : <http://www.kisskissbankbank.com/fr/stats> (visité le 30/06/2015).
- LA QUADRATURE DU NET, *Garantir la neutralité du net.*, 2010, URL : <http://www.laquadrature.net/files/LQDN-20100412-RapportMN.pdf>.
- *Lettre ouverte à Arnaud Montebourg et Axelle Lemaire*, URL : <http://www.laquadrature.net/fr/lettre-ouverte-a-arnaud-montebourg-et-axelle-lemaire-defendez-la-neutralite-du-net>.
- *Vote sur la neutralité du Net au Parlement européen : les eurodéputés doivent protéger Internet!*, mar. 2014, URL : <http://www.laquadrature.net/fr/vote-sur-la-neutralite-du-net-au-parlement-europeen-les-eurodeputes-doivent-protoger-internet>.
- LE POINT, *My Major Company, le revers peu reluisant de la médaille*, 9 jan. 2013, URL : http://www.lepoint.fr/culture/my-major-company-le-revers-peu-reluisant-de-la-medaille-09-01-2013-1611394_3.php (visité le 21/05/2014).
- L'EXPRESS, SITE WEB et Tiphaine THUILLIER, *Les oubliés du crowdfunding racontent leur mauvaise expérience*, juin 2015, URL : http://lentreprise.lexpress.fr/gestion-fiscalite/budget-financement/les-oublies-du-crowdfunding-racontent-leur-mauvaise-experience_1633638.html (visité le 07/01/2015).
- MAGAZINE, Le Point, *Noël : le cadeau-surprise de Beyoncé*, déc. 2013, URL : http://www.lepoint.fr/culture/noel-le-cadeau-surprise-de-beyonce-13-12-2013-1769417_3.php (visité le 06/01/2014).
- MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, *Discours de Fleur Pellerin lors de la cérémonie de décoration de donateurs de la culture*, 2014, URL : http://www.dailymotion.com/video/x2c85sh_discours-de-fleur

- pellerin - lors - de - la - ceremonie - de - decoration - de - donateurs - de - la-culture_creation.
- MINISTÈRE DES SPORTS, DE LA JEUNESSE, DE L'ÉDUCATION POPULAIRE ET DE LA VIE ASSOCIATIVE, *Guide du mécénat, entreprises et associations*, URL : http://www.associations.gouv.fr/IMG/pdf/mecenat_guide_juridique.pdf (visité le 23/01/2016).
- MON PROJET MUSIQUE, *Crowdfunding : interview de Adrien Aumont, cofondateur du site Kiss Kiss Bank Bank | Mon projet musique*, URL : <http://www.monprojetmusique.fr/temoignage/crowdfunding-interview-de-adrien-aumont-cofondateur-du-site-kiss-kiss-bank-bank/> (visité le 14/04/2015).
- MOROZOV, Evgeny, « The Death of the Cyberflâneur », in : *The New York Times* (fév. 2012), ISSN : 0362-4331, URL : <http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html> (visité le 28/08/2013).
- MUSIQUE, Observatoire de la, *Évolution des marchés de la musique en France*, 2010, URL : http://philharmoniedeparis.fr/sites/default/files/mme_2003_2010.pdf.
- MY MAJOR COMPANY, *Une petite histoire de crowdfunding*, Blog, 2013, URL : <http://thisishowwecrowdfund.com/post/62427029817/une-petite-histoire-de-crowdfunding>.
- PORTE, Xavier de la, *Rencontre avec le chef de l'Internet, Place de la Toile*, 2014.
- SOLANGE TE PARLE, *MA RÉOLUTION : BOUFFER LA CULTURE | solange-te-parle*, chaine YouTube de l'artiste, jan. 2015, URL : https://www.youtube.com/watch?v=sNd2K5-VR-c&feature=youtube_gdata_player (visité le 25/01/2015).
- STALLMAN, Richards, *Une société des réseaux libérée – Libertés Numériques*, Sciences Po, Paris, oct. 2011, URL : <http://www.libertesnumeriques.net/evenements/stallman-19octobre2011> (visité le 27/03/2013).
- STRICKLER, Yancey et al., *Kickstarter is now a Benefit Corporation*, blog, URL : <https://www.kickstarter.com/blog/kickstarter-is-now-a-benefit-corporation> (visité le 22/09/2015).
- *Kickstarter is now a Benefit Corporation*, blog, URL : <https://www.kickstarter.com/blog/kickstarter-is-now-a-benefit-corporation> (visité le 22/09/2015).
- ULULE, *6 principes de base pour porteur de projet heureux*, URL : <https://fr.ulule.com/projects/create/> (visité le 30/06/2015).
- *Statistiques d'Ulule*, URL : <http://fr.ulule.com/stats/> (visité le 30/06/2015).
- « Ulule : c'est ou c'est pas ? », in : *Ulule magazine* 1 (2013), p. 10.

ULULE, *Ulule : Le blog (B comme Bonnes idées : Ulule labellisé B Corp)*, blog,
URL : <http://chouette.ulule.com/post/131609704222/b-comme-bonnes-id%C3%A9es-ulule-labellis%C3%A9-b-corp> (visité le 25/11/2015).

Table des matières

Introduction	1
Le financement et la « révolution » de la culture.	1
Internet : vecteur de transformations?	5
Le secteur de la culture comme objet particulier.	7
De l'usage de la Théorie critique et de ses notions.	9
Idéaux normatifs et forme de vie.	10
Possibilité de processus d'autonomisation	12
Aspects méthodologiques.	14
Le financement participatif : qu'est-ce que c'est?	14
Présentation des différents types de financement participatif.	14
Le financement participatif de projets culturels.	16
Architecture des plateformes.	17
Constitution de l'échantillon.	19
Terrains principaux	19
Terrains secondaires : L'observation du web et de ses contenus.	24
Présentation des données	25
Méthodes de recueil.	25
Comment qualifier ces données ? Est-ce parce qu'elles sont dis- ponibles qu'elles sont utilisables?	26

I Problématique et contexte d'émergence de l'objet d'étude. **31**

1 Penser les nouveaux modes de production de la culture grâce au concept d'industrie culturelle : processus d'autonomisation et pa- radoxes des formes de vie.	33
1.1 La culture de masse, une transformation des modes de production comme illustration de la question d'une culture émancipante.	34
1.1.1 Contexte d'émergence d'une notion.	35
1.1.1.1 Progrès : De la constitution d'un public de masse.	35

1.1.1.2	L'arrière-plan des transformations dans la production.	38
1.1.2	La culture de masse et l'École de Francfort.	38
1.1.2.1	Benjamin : De la perte de l'aura à la confiance dans la réception de masse.	39
1.1.2.2	Le dialogue benjamin/Adorno-Horkheimer	41
1.2	Du retournement de la Raison à l'industrie culturelle : l'apport d'Adorno et Horkheimer	43
1.2.1	Dialectique de la raison	44
1.2.1.1	Questionner le mythe du Progrès	44
1.2.1.2	Penser le système capitaliste comme forme de vie.	45
1.2.2	Le concept d'industrie culturelle, illustration du processus de retournement.	46
1.2.2.1	Repérer les symptômes de cette transformation et leur actualité.	50
1.2.2.2	Conceptualiser les effets de ces symptômes sur les individus.	52
1.2.3	Comment actualiser le concept. Entre forces prédictives de l'analyse et la nécessité de penser ses limites.	53
1.2.3.1	Résurgences des thématiques francfortoises dans les débats et analyses contemporains.	54
1.2.3.2	Actualisation de la Théorie Critique.	56
1.3	Penser l'autonomie après la Dialectique de la Raison.	64
1.3.1	Avec Adorno et Horkheimer.	64
1.3.1.1	De la possibilité de penser l'individu à l'aide de la Théorie critique	64
1.3.1.2	Adorno et l'attention au quotidien.	65
1.3.2	Penser l'autonomie au sein des paradoxes contemporains.	72
1.3.2.1	Le paradoxe comme notion structurante.	72
1.3.2.2	L'autonomie comme paradoxe	75
1.3.2.3	Définition des processus d'autonomisation	79
2	Le numérique : support d'expression des individualités ?	85
2.1	Utopie(s) du numérique, mythe fondateur du réseau.	87
2.1.1	Essencialisations du réseau : genèse d'une perception particulière.	87
2.1.1.1	L'individu, acteur central du numérique de sa construction à son usage contemporain.	88
2.1.1.2	Comprendre ces particularités : contexte socio-culturel d'émergence ou « essence du réseau ? »	91

2.1.2	Mythologisation du réseau : quels effets de cette nature sur les pratiques?	100
2.1.2.1	Les « libristes », une communauté initiatique?	100
2.1.3	La « nature » d'internet comme procédé rhétorique?	106
2.1.3.1	Des communautés initiales plus complexes qu'il n'y paraît	107
2.1.3.2	De l'aménagement de ce nouveau contrat social	110
2.1.4	Les dystopies du numérique	112
2.1.4.1	Une possibilité d'action parfois redoutée.	112
2.1.4.2	Les descriptions de l'outil vers le grand public.	113
2.2	Éléments de définitions d'une culture du numérique	115
2.2.1	Un réseau « génératif », un réseau multiple.	115
2.2.1.1	De l'impossibilité d'un cadrage « éthique » du réseau.	116
2.2.1.2	Comment s'incarne cette générativité?	117
2.2.2	Les tensions au sein du réseau, appréhendées en tant que forces constitutives de celui-ci.	122
2.3	Internet s'ouvre aux biens culturels.	125
2.3.1	Internet devient multimedia	125
2.3.1.1	L'industrie culturelle à l'assaut du numérique.	126
2.3.1.2	Le réseau et ses utilisateurs au service de la culture « libre »	129
2.3.2	Au-delà de la question de la dématérialisation : médiation culturelle	132
2.3.2.1	Nouvelle distribution des cartes dans la médiation.	132
2.3.2.2	Réception de ces transformations dans les sciences humaines et sociales : la question de la désintermédiation.	133

II Plongée dans les usages du financement participatif 139

3 Les plateformes de financement participatif en France : présentation d'un objet d'étude. 141

3.1	Le financement participatif, de l'internaute producteur à la centralité du créateur.	141
3.1.1	Prendre en compte un dispositif émergent	141
3.1.1.1	Les modifications du dispositif éclairent la recherche.	142
3.1.2	Genèse du dispositif.	143
3.1.2.1	Proposer un label participatif	143
3.1.2.2	Un rôle "révolutionnaire" à relativiser.	145

3.1.3	Retour sur la notion de participation.	148
3.1.3.1	Une place essentielle de l'internaute.	148
3.1.3.2	Comment appréhender l'engouement pour la notion de participation ?	149
3.1.4	Revenir vers l'École de Francfort pour comprendre le finance- ment participatif?	155
3.1.4.1	D'un public de masse à la construction d'un public individualisé?	155
3.1.4.2	Qui serait l'expression d'une adaptation <i>du</i> système? 156	
3.1.4.3	Le financement participatif comme source de para- doxes.	159
3.2	Changement et émergence, mutations des discours, mutation de l'objet? 165	
3.2.1	Une relation plus ambivalente avec l'industrie culturelle.	166
3.2.1.1	Négation d'une forme particulière de financement participatif.	166
3.2.1.2	Assouplissement des relations avec l'industrie cultu- relle.	167
3.2.2	Le nouvel esprit des plateformes de financement participatif.	169
3.2.2.1	Moderniser la souscription	169
3.2.2.2	L'idéologie du web au service des plateformes.	171
3.2.2.3	De l'élaboration d'un nouveau paradoxe.	175
3.2.3	Conclusion	176
4	Les créateurs : s'emparer d'un nouvel outil.	181
4.1	Le financement participatif comme outil au service d'une création libre et indépendante?	182
4.1.1	La grammaire de la production indépendante de culture permet- elle d'appréhender une forme de libération des artistes?	183
4.1.1.1	Une indépendance construite dos à l'industrie cultu- relle.	183
4.1.1.2	Un rejet appuyé sur un idéal normatif.	193
4.1.1.3	Premiers éléments critiques.	200
4.1.2	Éléments de la mise en place de cette désintermédiation : pos- sibilité de réalisation de ce DIY idéal. Observation des condi- tions de réalisations de cet idéal normatif.	202
4.1.2.1	Un soutien financier à la base du dispositif.	203
4.1.2.2	Souscription comme moyen de contourner les circuits de distribution classiques.	205
4.1.2.3	Comme une première forme de reconnaissance	209

4.2	Une réalisation imparfaite de ces idéaux normatifs : premières critiques du <i>crowdfunding</i>	212
4.2.1	Prédominance d'un modèle et implication des individus en son sein.	213
4.2.1.1	Institutionnalisation des plateformes.	213
4.2.1.2	Raisons d'être des plateformes : le point de vue des porteurs de projet.	215
4.2.1.3	S'investir dans le projet : injonction à l'autonomie et financement participatif.	218
4.2.2	La place de l'industrie culturelle : une oligopole indépassable?	228
4.2.2.1	Plateformes et industrie culturelle : penser la collaboration comme justification.	228
4.2.2.2	De la nécessité des recours à l'industrie culturelle.	231
4.2.3	Accéder à un statut de professionnels grâce au financement participatif?	235
4.2.3.1	Le financement participatif comme négociation avec l'industrie.	237
4.2.3.2	Dégradation des conditions de travail ou professionnalisation des amateurs?	243
4.3	Quelle place pour des processus d'autonomisation?	251
4.3.1	Le financement participatif : un dispositif pris dans une réalité paradoxale.	251
4.3.2	Penser une nouvelle forme de l'industrie culturelle?	258

5 Qu'est-ce que contribuer à un projet de financement participatif? 261

5.1	Dualité des publics, dualité de la contribution?	263
5.1.1	Acheter ne suffit pas : soutenir plutôt qu'acquérir.	263
5.1.1.1	Approche légale de la contribution : un achat.	263
5.1.1.2	Soutenir avant tout.	267
5.1.2	La contribution comme une nouvelle forme de mécénat?	271
5.1.2.1	Un mécénat numérisé	271
5.1.2.2	La construction du financement participatif comme alternative à l'industrie culturelle.	275
5.1.2.3	Quand le financement participatif prend le relais de l'État-Providence.	279
5.1.3	La contribution comme un don?	288
5.1.3.1	Le désintéressement : modèle qui s'impose.	289

5.1.3.2	Les liens inter-individuels comme étalon de la participation.	293
5.1.4	Comprendre le don et le mécénat comme des pôles du financement participatif.	295
5.1.4.1	Typifier la réalité pour la comprendre.	295
5.2	Le paradoxe de la marchandise.	300
5.2.1	Pourquoi un paradoxe ? Revenir vers la notion de web collaboratif.	300
5.2.1.1	La proximité comme idéologie ?	300
5.2.1.2	Pose la question du web collaboratif	306
5.2.2	La proximité comme point d'appuis à la construction de la confiance.	311
5.2.2.1	De l'élaboration des mécanismes de confiance.	311
5.2.2.2	Personnalité du porteur	313
5.2.2.3	Plateformes	316
5.2.2.4	Des proches à la communauté.	318
5.2.3	Ré-enchanter l'échange marchand, nouvelle ruse de l'industrie culturelle ?	324
5.2.3.1	Penser la consommation de la culture comme un échange marchand	324
5.2.3.2	Processus d'autonomisation pour les contributeurs.	334
5.2.3.3	Se saisir du marché pour se et le ré-enchanter.	339

Propos conclusifs : la remise en question de l'industrie culturelle et de la forme de vie capitaliste ? Mise en regard de l'ensemble des acteurs. 345

Le financement participatif et l'élaboration de paradoxes.	346
Idéal normatif de l'authenticité.	346
Idéal normatif de l'autonomie.	348
Possibilités ouvertes par le crowdfunding.	349
Le financement participatif et l'esprit du web : une alternative <i>irri-</i> <i>tante</i> à l'industrie culturelle.	351
Héritage ou récupération ?	354
Section	357

Bibliographie des ouvrages cités 359

Bibliographie des documents mobilisés. 371

Annexes (Volume 2)	385
Document 1. Graphiques de la RIAA	389
Document 2. Affiche des Rencontres mondiales du logiciel libre	391
Document 3. Facebook et les règles de confidentialité	392
Document 4. Pages projets	394
Document 5. Clip Google Chrome	396
Document 6. Projet Laurel	397
Document 7. Plateforme parodique.	398
Document 8. Contrepartie supplémentaire	400
Sociographie porteurs de projet.	401
Sociographie contributeurs.	403
Grilles d'entretien.	405
Retranscriptions des entretiens.	408
Recherche Ina.	824

Table des figures

1	Maquette synthétique des pages de projets.	18
2.1	Capture d'écran Mozilla	120
4.1	« On a fait un Ulule » source : Ulule magazine (1, 2013).	196
5.1	Retweet depuis le compte officiel Ulule, 15 juin 2014	272
5.2	Message court, 22 juillet 2015.	287
3	Répartition en pourcentage des achats de biens culturels selon le support (2003)	389
4	Répartition en pourcentage des achats de biens culturels selon le support (2012)	389
5	Répartition en pourcentage des revenus de l'industrie musicale étasunienne (2015)	390
6	Affiche RMLL	391
7	Kiss Kiss Bank Bank	395
8	My Major Company	395
9	Ulule	395
10	Clip 1	396
11	Clip 2	396
12	Clip 3	396
13	Tweet Laurel. 02 octobre 2015	397
14	Tweet d'un abonné.	397
15	Page d'accueil de la plateforme	398
16	E-mail Bizz Bizz Boum Boum	398
17	Revendications Bizz Bizz Boum Boum, 21.09.15	399
18	Carte porteur de projet.	400

Processus d'autonomisation à l'ère du numérique. Pour une sociologie critique du financement participatif

Résumé

Cette thèse, qui revisite la perspective critique développée par l'École de Francfort, propose d'investir les transformations de l'industrie culturelle à l'ère du numérique. À partir de l'exemple du financement participatif, nous questionnons la pertinence d'idéaux normatifs structurés autour des notions d'autonomie, d'authenticité et de collaboration. Ces valeurs, constitutives de l'utopie du numérique à son origine, sont remises en avant par les porteurs de projets et les internautes qui y contribuent. Le financement participatif est présenté comme le moyen de produire et de consommer différemment de la culture. À partir des discours des acteurs, nous nous attachons à observer les mécanismes de récupération et d'incorporation de ces transformations au sein de l'industrie culturelle et d'une « forme de vie » spécifique. Ce double mécanisme de récupération des idéaux et de transformation à partir d'eux est appréhendé comme caractéristique d'une modernité hautement paradoxale (A. Honneth). Ce dispositif est saisi de manière dialectique, en s'attachant à l'étude des processus d'autonomisation au cœur même de ces paradoxes.

Mots-clés : financement participatif, Théorie critique, Internet, processus d'autonomisation.

Résumé en anglais

This dissertation, which reviews Frankfurt School Critical theory's, intends to question the cultural industry's transformations in a digital society. Through the example of crowdfunding, we question the relevance of normative ideals structured on autonomy, authenticity, independence and collaboration. These values, once constitutive of the digital ideology, are now highlighted by the crowdfunding creators and producers. Seen as a tool which can encourage disintermediation, crowdfunding is introduced as a new way of producing and consuming culture. Based on actor's statements, we describe how those transformations are incorporated by the cultural industry and, widely by a specific « form of life ». This dual mechanism of ideals' recuperation and transformation within them is understood as specific from a highly paradoxical modernity (A. Honneth). Crowdfunding is considered in dialectical way, and lets us see the empowerment process which appears for individuals in the heart of these paradoxes.

Keywords : crowdfunding, Critical theory, Internet, empowerment process