



Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?

Olivier Leclerc

► To cite this version:

Olivier Leclerc (Dir.). Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?. O. Leclerc (dir.). Editions science et bien commun, pp.265, 2017, 978-2-924661-21-5. 10.5281/zenodo.268930 . halshs-01456387

HAL Id: halshs-01456387

<https://shs.hal.science/halshs-01456387>

Submitted on 4 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?

Savants, artistes, citoyens : tous créateurs?

SOUS LA DIRECTION D'OLIVIER LECLERC

Éditions science et bien commun
Québec

Titre : Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?

Auteurs : Sous la direction d'Olivier Leclerc

Image en couverture : Vincent Leclerc
vinceleclerc@free.fr
<http://www.vincent-leclerc-graphic-art.com/>

Design de la couverture : Kate McDonnell, sur une idée d'Olivier Leclerc

Direction de l'édition : Florence Piron

Révision linguistique : Caroline Dufresne

ISBN epub : 978-2-924661-18-5

ISBN pour l'impression : 978-2-924661-17-8

Dépôt légal – Bibliothèque et Archives nationales du Québec 2017

Dépôt légal – Bibliothèque et Archive nationale Canada

Dépôt légal : 1er trimestre 2017

Ce livre est sous licence Creative Commons CC-BY 4.0

Éditions science et bien commun
<http://editionscienceetbiencommun.org>
1085 avenue de Bourlamaque
Québec (Québec) G1R 2P4

Diffusion: info@editionscienceetbiencommun.org

Ouvrage publié avec le soutien du Centre culturel de Goutelas

<http://www.chateaugoutelas.fr>

This book was produced using Pressbooks.com, and PDF rendering was done by PrinceXML.

Table des matières

Avant-propos Marie-Claude Mioche	ix
Les auteurs et auteures	xi
Introduction Olivier Leclerc	1
Partie 1. Le temps des amateurs et amatrices	
1. La participation des amateurs et des amatrices à la création artistique Michel Miaille	21
2. Le temps civique de l'amateurat Philippe Dujardin	29
3. Veduta : la plateforme de l'amateur à la Biennale d'art contemporain de Lyon Entretien avec Olivier Leclerc Mélanie Fagard	37
4. Politique et poétique du théâtre amateur Marie-Christine Bordeaux	45

Partie 2. Donner leur place aux amateurs et amatrices

5. De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur 53
Roger Odin
6. Participation, créativité et création des amateurs et amatrices : les gramophiles des années 1920 et 1930 81
Sophie Maisonneuve
7. Entre le garage, le public et le marché : valuations de la biologie do-it-yourself 113
Morgan Meyer et Rebecca Wilbanks
8. Contributions profanes et attribution scientifique 137
David Pontille
9. Le droit de la propriété intellectuelle face à l'amateur 153
Michel Vivant

Partie 3. Les amateurs et amatrices dans la création : pratiques, actions, institutions

10. Les Futurs de l'Écrit à l'Abbaye de Noirlac 165
Entretien avec Olivier Leclerc
Paul Fournier
11. Le croisement des savoirs et des pratiques 173
Entretien avec Olivier Leclerc
Claude et Françoise Ferrand
12. Créer une boutique des sciences au Bénin 185
Entretien avec Olivier Leclerc
Pierre-Chanel Hounwanou et Djossè Roméo Tessy

13.	Le dialogue des savoirs comme fondement de la démocratie scientifique Entretien avec Olivier Leclerc Florence Piron	195
14.	Les sciences participatives et la collecte de données naturalistes Entretien avec Olivier Leclerc Romain Julliard	215
15.	Analyser les ressources du milieu pour une collaboration réellement participative. Quelques exemples autour de l'ornithologie et de l'entomologie Florian Charvolin	225
16.	Les Partenariats institutions-citoyens pour la recherche et l'innovation Entretien avec Olivier Leclerc Marc Lipinski	235
17.	Associer des amateurs et amatrices à la création? Essai de cartographie Olivier Leclerc	241
	À propos de la maison d'édition	249

Avant-propos

MARIE-CLAUDE MIOCHE

Le Centre culturel de Goutelas situé au cœur de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, a rejoint en 2015 le réseau des Centres Culturels de Rencontre. Ce label est attribué par le ministère de la culture et de la communication à des lieux patrimoniaux où se développe, en France et en Europe, la création.

Le projet de Goutelas relève d'un ensemble de valeurs et de thèmes liés à l'histoire ancienne et récente du lieu : la restauration bénévole et collective du site a suscité depuis 50 ans un faire-ensemble, prétexte aux rencontres et aux dynamiques créatives, loin de toute approche dogmatique ou doctrinale. Les valeurs humanistes, héritées de l'histoire, ont placé au cœur de l'identité et du projet du Centre culturel l'idée que la quête et le croisement des savoirs, la tolérance, l'ouverture au monde, la curiosité et la créativité sont au fondement de la liberté et du développement de l'être humain, et donc de sa capacité à prendre part à une œuvre collective.

Situé à l'articulation entre culture et citoyenneté, ce projet repose sur un triptyque associant étroitement *humanisme*, *droit et création*, que cette dernière soit scientifique ou artistique, professionnelle ou en amateur, individuelle ou collective.

Le projet de Goutelas est donc celui :

- d'un lieu civique qui porte le souci de la construction culturelle, sociale et citoyenne des personnes,
- d'un lieu de rencontre et de faire-ensemble qui croise les savoirs pour expérimenter et faire advenir l'inattendu,
- d'un lieu qui mobilise les valeurs humanistes et l'imaginaire liés à son patrimoine en les confrontant aux dynamiques de la création contemporaine, qu'elles soient artistiques, scientifiques ou intellectuelles,
- d'un lieu qui offre un espace privilégié pour observer, analyser, et débattre d'une manière distanciée et apaisée des questions du droit de la culture, de la sauvegarde de l'exception culturelle, des droits culturels.

Ce projet qui s'attache à (ré)concilier démocratisation culturelle et démocratie culturelle, excellence culturelle et valeurs de l'éducation populaire est mis en œuvre depuis trois ans au travers de résidences d'artistes locaux, nationaux et étrangers, invitant le public à la création : la danse, la caricature, l'écriture, les formes contemporaines de musique non instrumentale – corporelles notamment –, ont déjà donné lieu à des actions de médiation et de création, mettant les publics (scolaires, personnes âgées, demandeurs d'asile, et tout un chacun) en position d'agir, d'apprendre et de transmettre.

Depuis plusieurs années « *Les chemins en scène et en musique* » coordonnés par le Centre culturel de Goutelas poursuivent une dynamique de création collective, associant amateurs et professionnels au travers du spectacle vivant et donnant naissance à des formes hybrides et inattendues.

Les rencontres et les échanges du colloque qui s'est tenu à Goutelas en octobre 2015 s'inscrivent pleinement dans ce cheminement et cette recherche.

Les propos et les expériences échangés ont contribué à conforter les dynamiques civiques et citoyennes du territoire en les mettant en contact avec des ressources extérieures.

Ils ont nourri les réflexions sur le renouvellement des modes d'intervention culturelle et des méthodes d'éducation populaire.

Ils ont contribué à promouvoir l'hybridation des formes d'actions culturelles et scientifiques.

Les auteurs et auteures

Marie-Christine Bordeaux : Marie-Christine Bordeaux est professeure de sciences de l'information et de la communication, chercheure au Gresec et vice-présidente Culture et culture scientifique de l'Université Grenoble Alpes.

Florian Charvolin : Florian Charvolin est sociologue, chargé de recherche au CNRS, chercheur au Centre Max Weber (UMR 5283), Équipe « Politiques de la connaissance ».

Philippe Dujardin : Philippe Dujardin est politologue, ancien conseiller scientifique de la Direction de la prospective du Grand Lyon.

Mélanie Fagard : Mélanie Fagard est chargée de médiation pour la plateforme Veduta de la 13ème Biennale d'art contemporain de Lyon.

Claude et Françoise Ferrand : Claude et Françoise Ferrand sont volontaires permanents du mouvement ATD Quart Monde depuis la fin des années soixante. Après avoir créé la branche jeunesse du mouvement ATD Quart Monde, Claude et Françoise Ferrand ont été en charge, respectivement, des programmes de croisement des savoirs et des pratiques et des universités populaires Quart Monde.

Paul Fournier : Paul Fournier est le directeur de l'Abbaye de Noirlac, Centre culturel de rencontre.

Pierre-Chanel Hounwanou : Pierre-Chanel Hounwanou est chercheur à l'École des Mines de Saint-Étienne, département Génie de l'Environnement et des Organisations, et doctorant en

sciences et génie de l'environnement. Il a une formation d'ingénieur en génie civil et environnement, en science politique et a exercé une activité professionnelle dans l'aménagement urbain au Bénin.

Romain Julliard : Romain Julliard est professeur au Muséum national d'histoire naturelle de Paris, directeur du Centre d'écologie et des sciences de la conservation (UMR 7204 MNHN-CNRS-UPMC). Ce centre de recherche héberge les plateformes de sciences participatives CRBPO et Vigie-Nature.

Olivier Leclerc : Olivier Leclerc est juriste, directeur de recherche au CNRS, membre du Centre de Recherches Critiques sur le Droit (CERCRID UMR 5137) et responsable de l'équipe de recherche « Sciences, innovation et démocratie ». Il est membre du conseil d'administration du Centre culturel de Goutelas.

Marc Lipinski : Marc Lipinski est biologiste, directeur de recherche au CNRS. Il a été vice-président de la région Île-de-France en charge de l'enseignement supérieur de la recherche et de l'innovation de 2004 à 2010.

Sophie Maisonneuve : Sophie Maisonneuve est enseignante-chercheuse en sociologie à l'université Paris Descartes et membre du IIAC-LAHIC (UMR 8177 CNRS-EHESS).

Morgan Meyer : Morgan Meyer est maître de conférences en sociologie à Agro ParisTech, chercheur au Laboratoire Interdisciplinaire Sciences Innovations Sociétés (LISIS).

Michel Miaille : Michel Miaille est professeur honoraire de droit et science politique à l'Université Montpellier I, secrétaire général du Fonds Régional d'Art Contemporain Languedoc Roussillon, Président du Festival Montpellier Danse.

Marie-Claude Mioche : Marie-Claude Mioche est la présidente du Centre culturel de Goutelas.

Roger Odin : Roger Odin est professeur émérite à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel.

Florence Piron : Florence Piron est professeure à l'Université Laval, Québec, au Département d'information et de communication et présidente de l'Association science et bien commun.

David Pontille : David Pontille est sociologue, directeur de recherche au CNRS, membre du Centre de Sociologie de l'Innovation – Mines ParisTech, Institut Interdisciplinaire de l'Innovation (CNRS UMR 9217), PSL Research University.

Djossé Roméo Tessy : Djossé Roméo Tessy est étudiant en master « Architecture de l'information » à l'École Normale Supérieure de Lyon. Il a une formation de juriste et de documentaliste. Il participe au projet SOHA (La science ouverte comme outil collectif de développement du pouvoir d'agir et de la justice cognitive en Haïti et en Afrique francophone) et travaille sur le développement de la science ouverte dans les universités africaines francophones.

Michel Vivant : Michel Vivant est juriste, professeur des universités à l'École de Droit de Sciences Po (Paris).

Rebecca Wilbanks : Rebecca Wilbanks est doctorante en philosophie à l'Université de Stanford, États-Unis (programme *Modern Thought and Literature*).

Introduction

OLIVIER LECLERC

La participation des non-spécialistes à l'activité de création

Des pratiques

Ce livre porte sur un phénomène, certain dans son existence empirique mais difficile à désigner par une formule unique, celui de la participation des non-spécialistes à l'activité de création. Les créations que l'on vise ici sont celles qui associent des non-spécialistes et des professionnels, et non celles que les non-spécialistes réalisent seuls, par exemple dans le théâtre amateur ou dans une formation de musiciens amateurs. En outre, dans cet ouvrage, l'attention est portée aussi bien sur la création artistique que sur la production des connaissances scientifiques. On envisagera ici tant la participation de non-spécialistes à l'élaboration et à la réalisation de projets artistiques, dans les domaines de la danse, du théâtre, de la musique, etc., que la participation de non-spécialistes à la réalisation de projets de recherche en ornithologie, botanique, entomologie (« recherche participative »); quand ils ne contribuent pas à la conception même de projets de recherche (« recherche coopérative »).

Ainsi délimité, l'objet de ce livre désigne un ensemble de pratiques qu'il s'agit de décrire et d'analyser. Ces dernières ont connu, au cours des dernières années, un essor tellement

remarquable que l'on n'hésite plus à parler du « sacre de l'amateur » (Flichy, 2010) ou du « temps de l'amatorat » (Stiegler, 2011). Dans cet ouvrage, Philippe Dujardin emploie une formule heureuse pour affirmer que « nous entrons dans un temps neuf, celui de l'*amateurat* ».

Ce diagnostic fait fond sur des pratiques diversifiées. Ces dernières sont l'objet de littératures particulières, parfois très foisonnantes, mais qui sont rarement mises en dialogue. Schématiquement, trois ensembles de travaux peuvent être distingués, qui renvoient à des objets, des traditions de recherche, des enjeux politiques distincts.

Un premier ensemble de travaux est consacré aux pratiques artistiques des amateurs et des amatrices. Des investigations particulières leur ont été consacrées dans le domaine de la musique (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000; Hennion, 2009), du théâtre (Bordeaux, Caune, Mervant-Roux, 2011), du cinéma (Odin, 1999), des pratiques numériques (Allard, Creton, Odin, 2014), etc. Ces travaux insistent sur la vitalité des pratiques d'amateurs et s'efforcent d'en situer les caractères par rapport aux créations des professionnels, quitte à souligner parfois les proximités qui existent entre elles.

Un deuxième ensemble, désigné le plus souvent par la formule de « sciences citoyennes » (de l'anglais *citizen science* [Irwin, 1995]), décrit les formes diverses d'implication des « publics actifs engagés » dans les activités de production de connaissances (Bonneuil, Joly, 2013, p. 94; Storup, 2012). Sont ici visées aussi bien la collecte de données naturalistes (Charvolin, Micoud, Nyhart, 2010; Bonney et al., 2016) que les dispositifs d'expertise citoyenne (Epstein, 1995; Barbot, 1998; Rabeharisoa et Callon, 2002) ou encore des pratiques scientifiques *underground* comme le *hacking* (Coleman, 2016), la « biologie de garage » (Meyer, 2012). Ces travaux soulignent les continuités entre les figures des « amateurs » et des « professionnels », montrant que ces pratiques favorisent le développement de compétences intermédiaires, parfois désignées par la formule « pro-am » (Leadbeater et Miller, 2004) – contraction du professionnel et de l'amateur. La formule « d'expertise d'interaction » est aussi employée pour signaler la capacité acquise par certains amateurs et certaines amatrices d'interagir avec les professionnels en maîtrisant leur langage spécialisé sans être pour autant en mesure de produire le même type de savoirs (Collins et

Evans, 2007). Les « sciences citoyennes » sont aujourd'hui l'objet d'attentions de la part du ministère de l'enseignement supérieur et des organismes publics de recherche français (Boeuf, Allain et Bouvier, 2012; Lipinski, 2013; COMETS, 2015; Houllier, 2016). La volonté affichée d'encourager ces pratiques se double d'un appel à la prudence et à une réflexion sur les limites de ces démarches.

Un troisième ensemble de travaux porte la critique contre une représentation descendante des savoirs selon laquelle les amateurs et les amatrices reçoivent passivement les enseignements des professionnels. C'est, à l'inverse, une conception plus ascendante des rapports entre amateurs et professionnels qui est mise en avant (Rancière, 1987; Irwin et Wynne, 1996; Derycke et Peroni, 2010), en lien avec une dimension politique plus assumée et dans une proximité revendiquée avec les mouvements d'éducation populaire (la question des rapports entre amateurs et professionnels traverse, par exemple, les témoignages des acteurs de l'éducation populaire réunis dans Cassandre/Horschamp, 2016). Donner leur place aux amateurs et aux amatrices, c'est mettre les citoyens et les citoyennes en mesure de comprendre, d'agir, de décider (la formule anglais d'*empowerment* porte cette idée d'en-capacitation). *In fine*, la politique des connaissances ainsi dessinée est aussi une géopolitique, puisque l'attention prêtée aux savoirs ordinaires s'accompagne d'une analyse en termes de domination économique et culturelle : la distribution des savoirs reflète la réalité des rapports de force économiques entre le Nord et le Sud et est marquée par l'héritage des politiques coloniales. La notion d'*injustice épistémique* (Fricker, 2009, 2013; Medina, 2013), comme les analyses consacrées à une « pensée globale », relayent fortement l'idée que la pensée des rapports entre « amateurs » et « professionnels » dans la production des savoirs ne peut faire l'impasse sur la capacité des pays du Nord à instituer des positions légitimes, à imposer des cadres de pensée et une épistémologie, et sur l'extrême déséquilibre des capacités financières disponibles (Chakrabarty, 1992; Santos, 2006, 2008, 2011; Bhargava, 2013).

Les contributions réunies dans ce volume se rattachent, de manière plus ou moins accentuée, à ces trois lignes de pensée. Les lectrices et lecteurs pourront y déceler une proximité intellectuelle particulière avec telle ou telle de ces orientations. Nous espérons que le rapprochement de ces domaines de recherche se révélera fructueux.

Des acteurs et des actrices

Nommer les acteurs et actrices dont il est question dans cet ouvrage n'est pas chose aisée. Les dénominations, en effet, foisonnent. On a jusqu'à présent employé le terme de « non-spécialiste », mais ce dernier n'est guère usité pour désigner les pratiques sociales qui forment la matière de cet ouvrage. Il voisine avec les mots « amateurs », « citoyens », « profanes », « non-professionnels », « usagers », « public », « participants », « population ». La liste n'est pas exhaustive.

Cet ouvrage n'entend pas entreprendre une (vaine) police sémantique. Du reste, les auteurs et auteures appelés à s'exprimer ici n'emploient pas eux-mêmes un vocabulaire unifié. Il est clair que chacune de ces dénominations s'inscrit dans le cadre d'analyses particulières et charrie des connotations qui lui sont propres. Ainsi, parler des « citoyens » place d'emblée la discussion dans le cadre d'une réflexion sur l'espace public, la participation à la décision, les politiques publiques, les droits de la personne. Envisager la place qu'occupent les citoyens et les citoyennes dans la création des savoirs pointe alors vers le rôle de ces savoirs dans la construction de la citoyenneté. Le mot « profane » renvoie quant à lui à la maîtrise des connaissances, le profane étant celui qui ne possède pas des connaissances établies et, sans que cela soit toujours explicite, n'est pas doté des titres et des signes institutionnels qui feraient de lui un détenteur *légitime* des savoirs. Est-il utile de rappeler que le « profane » s'oppose au « sacré » ? Les termes marquent ainsi les limites qu'il convient de ne pas franchir si l'on ne dispose des attributs propres aux initiés. Le mot « amateur » est couramment employé pour désigner des pratiques artistiques (musicien amateur, théâtre amateur...) ou scientifiques (botaniste amateur, ornithologue amateur...), qui s'opposent à celles du professionnel¹. La césure emporte avec elle de nombreux aspects : un jugement d'évaluation (la création des amateurs est de qualité moindre que celle des professionnels), des considérations économiques (le professionnel vit de son art, l'amateur s'y livre *pour son plaisir*)², une

1. Voir le dossier « Amateurs ? » publié par la revue *Alliage* (n° 69) en 2011.

2. La loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, énonce ainsi qu'« est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération » (art. 32).

reconnaissance officielle (le professionnel est reconnu et sollicité, l'amateur ne l'est pas).

Ces lignes de fracture sont intéressantes en ce qu'elles permettent de signaler la variété des dimensions qu'il convient de prendre en compte lorsqu'on entreprend de distinguer les deux pôles que sont la professionnalité et l'amateurat. Ces dimensions sont elles-mêmes dépendantes des contextes dans lesquels les pratiques des « non-professionnels » sont analysées. Car ces dénominations ont évidemment une histoire. Le mot « amateur » ne peut être envisagé sans considérer l'histoire des pratiques culturelles et des sociabilités auxquelles elles donnent lieu. On se gardera ainsi d'oublier que les sciences modernes se sont largement érigées par une mise à distance de l'amateur. Alors que l'amateur a occupé jusqu'au XVIII^e siècle une place centrale dans l'activité savante, et en particulier dans les sciences expérimentales (Alder, 1999; Shank, 2015), la figure du scientifique s'est constituée par la maîtrise de techniques, de savoir-faire, de manières d'être, dont ne dispose pas l'amateur. François Waquet décrit ainsi, à propos des scientifiques, la manière dont a été défini « un métier avec ses outils et le différenciant des pratiques d'amateurs » (2015, p. 86). De même, des disciplines nouvelles dans la France du premier tiers du XIX^e siècle, comme l'archéologie ou l'histoire de l'art, n'ont pu s'institutionnaliser dans l'espace universitaire qu'en marquant « une double différence, par rapport à l'esthétique et une formation du goût, par rapport à des pratiques d'amateurs » (Waquet, 2015, p. 132-133). Ce jeu de mise à distance de la figure de l'amateur pèse de tout son poids pour expliquer les difficultés particulières qu'éprouve l'université à donner une place aux savoirs élaborés par les amateurs et amatrices³.

Dans un tout autre registre, la notion de « public » doit être replacée dans l'histoire des politiques culturelles, des politiques urbaines et de l'organisation administrative des territoires. *Le public* est aussi bien une manière de parler des destinataires des politiques culturelles qu'une façon de viser *des* publics particuliers pris en compte dans un espace de gouvernement singulier ou cibles d'une action culturelle donnée. De manière symptomatique, les auteurs et auteures du présent ouvrage impliqués dans la direction ou dans l'animation d'institutions culturelles destinées *au public* doivent

3. Voir dans ce volume, les contributions de Claude et Françoise Ferrand, Pierre-Chanel Hounwanou et Djossé Roméo Tessy, Florence Piron.

positionner leurs actions aussi bien à l'égard « du public », « des publics », que des « amateurs »⁴. Mais la notion de public joue aussi un rôle important dans les sciences (Whitley, 1985; Schaffer, 2014, p. 115; Thébaud-Sorger, 2015). Au XVII^e siècle, la science expérimentale rompt avec les pratiques du secret de l'alchimie et des arts mécaniques (Long, 2001) pour organiser, sous la forme de « l'expérience », une exposition publique des phénomènes naturels. Cette mise en public importe pour établir des « faits de la nature », d'où une attention particulière portée à ses qualités d'attestation comme témoin des phénomènes observés (Shapin, 1994) et aux formes littéraires utilisées pour relater les expériences (Shapin et Schaffer, 1985).

Les catégories employées pour désigner les personnes dont on va parler dans cet ouvrage – les amateurs et amatrices, le public, les professionnels, les scientifiques, les artistes, etc. – ne doivent donc pas être essentialisées. Bien au contraire, on s'est efforcé autant que possible de situer ces dénominations en contexte et de retracer leur émergence, leurs usages et les pratiques qu'elles rendent possibles. S'accommoder d'une diversité de dénomination permet d'être attentif à ce qui peut être commun à la relation particulière des professionnels et des amateurs et amatrices engagés ensemble dans la création artistique ou dans la production de connaissances scientifiques.

Arts et sciences

Le rapprochement du domaine des arts et du domaine des sciences peut étonner. Surtout si l'on se souvient de cette affirmation canonique de Charles Snow selon laquelle les sociétés occidentales sont de plus en plus éclatées entre deux pôles opposés, celui des arts et celui de la science : « entre les deux, un abîme d'incompréhension mutuelle » (1959, p. 4). Cette position est aussi celle défendue par Thomas Kuhn qui, tout en soulignant l'existence d'importants parallèles entre les activités scientifique et artistique, soutient que « la science et l'art sont des entreprises très différentes ou, du moins, le sont-elles devenues au cours du dernier siècle et demi » ([1969] 1977, p. 341).

Pour autant, les liaisons entre arts et science ne manquent

4. Voir dans cet ouvrage, les contributions de Paul Fournier, Mélanie Fagard, Philippe Dujardin.

pas aujourd'hui, non sans susciter les critiques de ceux qui raillent une « réunification œcuménique » (Lévy-Leblond, 2010). Dans les travaux récents qui soulignent les proximités et les points de jonction qui s'observent entre sciences et arts plusieurs angles d'analyse sont retenus. Certains portent sur le recours aux images en science et dans l'art, et sur les dimensions esthétiques qui leur sont associées (Latour et Weibel, 2002). D'autres analyses rapprochent les usages des objets dans les deux domaines et les défis techniques auxquels l'un et l'autre sont confrontés (Hennion et Latour, 1993). Parfois, l'attention porte sur un ensemble de dispositifs institutionnels qui réunissent, font coopérer et interagir des artistes et des scientifiques (Bordeaux, 2012a, 2012b; Rossigneux, 2015) ou mettent en scène les sciences et les arts (Shein, Li, Huang, 2015; Aït-Touati, 2016). Enfin, certains rapprochent la créativité inhérente aux sciences (mathématiques) et aux pratiques artistiques (composition musicale) pour montrer la présence de styles et d'orientations esthétiques dans ces deux domaines (Beffa et Villani, 2015).

La diversité de ces travaux – attentifs à ce qui rapproche les sciences et les arts ou, au contraire, sensibles aux différences qui les rendent irréductibles les unes aux autres – constitue, pour cet ouvrage, une ressource plutôt qu'une contrainte. Elle signale une pluralité de niveaux d'analyse pertinents. L'étude peut porter sur des pratiques, des activités, des normes de comportement. Elle peut aussi s'attacher aux rapports que ces activités entretiennent avec des publics (le public des musées, les pairs dans une communauté scientifique), avec des institutions (administrations, collectivités territoriales, galeries d'art, musées, organismes de recherche, laboratoires, organismes de financement de la recherche, etc.). Elle peut également s'attacher à des résultats, des productions, des œuvres. Selon le niveau où l'on se place, les rapprochements entre arts et sciences ne s'opèrent pas à l'identique.

Les contributions réunies ici s'attachent pour l'essentiel aux *pratiques* engagées dans la création artistique et dans l'élaboration des connaissances; elles n'entendent pas, le plus souvent, révéler ce qui ferait l'essence de ces entreprises, ni même fixer les buts qu'elles se donnent ou qu'elles permettent d'atteindre. Sous cet angle, la participation des amateurs et amatrices à la création révèle un ensemble de pratiques, de conditions institutionnelles, de dispositions cognitives dont il est frappant de constater à quel point

elles sont proches d'un domaine à l'autre. Dès lors, la pluralité des situations et des exemples considérés par les contributeurs et contributrices à ce volume, ainsi que le traitement pluridisciplinaire que cette diversité implique, alimente une image plurielle, riche, et on l'espère féconde, de la place des non-spécialistes dans la création.

Présentation de l'ouvrage

Cet ouvrage est le fruit d'un colloque tenu au Château de Goutelas, dans le département de la Loire (France), les 2 et 3 octobre 2015. Cette manifestation a été organisée conjointement par le Centre culturel de Goutelas et par le Centre de Recherches Critiques sur le Droit⁵. Les travaux de ce colloque étaient répartis au cours de deux journées. La première a été consacrée à la présentation des contributions d'universitaires appartenant à des disciplines variées. Un premier groupe de contributions a porté sur « La participation des amateurs à la création artistique ». Ce premier temps du colloque était placé sous la présidence de Michel Miaille, dont on lira ici les propos introductifs. Un second groupe de contributions a été consacré à « La participation des amateurs à la création scientifique », sous la présidence d'André Micoud (sociologue, directeur de recherche honoraire au CNRS). La plupart de ces contributions, et d'autres sollicitées ultérieurement, ont donné lieu à la rédaction d'un texte, qui figure dans les pages qui suivent⁶. La deuxième journée était consacrée à une table-ronde réunissant des personnes d'horizons très différents, qui ont en commun de participer à des créations partagées dans les domaines des arts et des sciences. Les propos échangés à l'occasion de cette table-ronde n'ont pas été retranscrits directement ici. Ils ont servi de point de départ pour des entretiens individuels réalisés avec les participants et participantes à la table-ronde. Ce sont ces entretiens qui figurent dans cet ouvrage. Ils sont répartis dans le volume de manière à venir éclairer les articles tirés de la première journée du colloque ou à faire ressortir des proximités avec d'autres entretiens.

5. Le Centre de Recherches Critiques sur le Droit (CERCRID) est une unité mixte de recherche (UMR CNRS 5137) associant le CNRS, l'université Jean Monnet (Saint-Etienne) et l'université Lumière Lyon 2.

6. En plus des contributions réunies dans le présent volume, les auditeurs présents au colloque ont pu entendre les réflexions d'Hervé Platel, professeur de neuropsychologie à l'Université Caen-Basse Normandie. Sa communication était intitulée « Le cerveau mélomane : de l'amateur au virtuose ».

Plusieurs manifestations artistiques sont venues enrichir le colloque. Chacune d'entre elles se rapportait aux thèmes traités par le colloque. La première journée a été ouverte par la projection d'un court-métrage réalisé par *Le Dernier Week-end d'Août*. Ce film retrace la création d'une œuvre collective, associant des artistes professionnels et des habitants du Pays d'Astrée, dans le cadre de l'opération *Les Chemins en Scène et en Musique du Pays d'Astrée*. La publication de cet ouvrage sur un support numérique permet de présenter ce film en ouverture du volume. En soirée, les participants au colloque ont assisté à une représentation de la pièce *Le Gros Caillou* (texte de Jean-Yves Picq), interprétée par un collectif éphémère de comédiens de *Théâtre en Forez*. La pièce interroge la création artistique et la manière dont elle fait irruption dans la vie des habitants d'un lieu laissé indéterminé. Enfin, le colloque a pris place dans le cadre de la *Fête de la science*. Des ateliers intitulés « Tous chercheurs ! », animés par l'association *EbulliScience*, ont permis à chacun et chacune de se confronter aux pratiques de sciences.

Ainsi replacées dans le contexte de leur production, les contributions réunies dans cet ouvrage sont réparties en trois parties.

Une première partie apporte un éclairage sur la manière de caractériser le temps présent, qui serait « le temps des amateurs et amatrices ». L'affirmation n'est pas nouvelle (Flichy, 2010; Stiegler, 2011), mais il convient d'en circonscrire la signification. Michel Miaille montre que la formule « la participation des amateurs à la création artistique » pose d'abord question par l'emploi du mot « participation ». Le terme, en effet, abrite une pluralité de significations. La prise en considération de ces divers registres est une condition *sine que non* de notre capacité à prendre la mesure des phénomènes de participation des non-professionnels à la création artistique et scientifique. Philippe Dujardin explore quant à lui la notion d'« amateurat ». Prenant appui sur l'expérience du défilé de la Biennale de la danse à Lyon, il montre que la place acquise par les amateurs et amatrices dans la création est la marque d'une recomposition de l'espace public et de la citoyenneté. L'expérience de la Biennale de la danse a connu un prolongement dans l'expérience de l'*Art sur la place*, puis dans la plateforme Veduta de la Biennale d'art contemporain de Lyon. Un entretien avec Mélanie Fagard éclaire la manière dont les amateurs et amatrices sont associés à la Biennale d'art contemporain de Lyon, en lien avec

les politiques de la ville et de la culture menées par la métropole lyonnaise. La contribution de Marie-Christine Bordeaux, consacrée au théâtre amateur, souligne la spécificité des pratiques d'amateurs dans ce domaine, par comparaison avec celles associées à la musique ou à la danse. L'expression « théâtre amateur » charrie avec elle la conception d'un théâtre « intrinsèquement différent du « vrai » théâtre, pratiqué par des artistes reconnus par les institutions culturelles ». Le « temps des amateurs et amatrices » se trouve ainsi non seulement armé par des politiques publiques mais aussi institué par un discours qui légitime et délégitime certaines pratiques.

La deuxième partie de l'ouvrage est intitulée « Donner leur place aux amateurs et amatrices ». Elle décrit la manière dont des communautés d'amateurs et amatrices se sont constituées et ont acquis une reconnaissance en tant que telles. Rogin Odin explore les formes de créativité qui se sont développées dans les associations de cinéastes amateurs. Cette créativité est étroitement liée à des ingéniosités techniques. Elle fait naître également un « style amateur » qui se forge dans l'imitation, rarement réussie, du cinéma professionnel. Sophie Maisonneuve analyse le rôle qu'ont joué les gramophiles des années 1920 et 1930 dans l'invention d'une culture auditive et musicale nouvelle, en lien avec l'invention du gramophone et avec le développement de ses usages pour l'exécution de performances musicales. Dans le domaine des sciences, la question de la reconnaissance des pratiques d'amateurs n'est pas moins vive. Morgan Meyer et Rebecca Wilbanks étudient les pratiques de « bricolage » réalisées sur du matériel biologique par des groupes d'amateurs se réclamant de la *biology do-it-yourself* (formule que l'on peut tenter de traduire par « biologie faite-maison »). Les auteurs montrent que ces pratiques peuvent se voir attribuer une valeur (ce qu'ils désignent par le terme de « valuation », en prenant appui sur le travail de Michel Callon) selon différents registres, qui ne sont pas seulement marchands mais aussi non-marchands. Tirant les enseignements d'un travail ethnographique consacré à l'attribution scientifique, David Pontille examine la manière dont les revues scientifiques rendent compte de la contribution que des amateurs ont apportée à la collecte de données scientifiques, voire à la conception de protocoles de recherche. Est ici en jeu la reconnaissance publique de la contribution apportée par les non-professionnels – reconnaissance au reste très variable et qui pose la question de savoir dans quelle mesure un amateur ou une amatrice contribuant à une recherche

ou à une création en est l'auteur, l'auteure, le co-auteur ou la co-auteure. Cette même question est abordée sous l'angle du droit de la propriété intellectuelle par Michel Vivant. Son analyse montre que les catégories actuelles du droit d'auteur français n'ont pas été conçues pour accueillir les contributions apportées à des œuvres par des amateurs et amatrices et que ces derniers ne se voient le plus souvent reconnaître aucun droit d'auteur sur les œuvres auxquelles ils ont contribué. Leur reconnaître pleinement la qualité d'auteurs supposerait un aménagement du droit positif.

La troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Les amateurs et amatrices dans la création : pratiques, actions, institutions », s'attache aux aspects institutionnels et matériels qui conditionnent la participation des amateurs et amatrices à la création. Ces activités supposent un cadre d'action dont les dimensions sont multiples et doivent être attentivement réfléchies. Les aspects économiques et financiers ne sont pas les moindres. Mais ces pratiques supposent aussi la mise en place de partenariats suivis, de calendriers adaptés, des moyens d'échange et de communication, d'une organisation juridique appropriée. En dépit de leurs objets très différents, les expériences relatées dans cette partie de l'ouvrage font ressortir des points communs. Paul Fournier décrit la mise en place des *Futurs de l'écrit*, une manifestation qui associe chaque année à l'Abbaye de Noirlac des artistes professionnels et des non-professionnels à des activités de création. Claude et Françoise Ferrand rendent compte des dispositifs de croisements des savoirs et des pratiques initiés par ATD Quart Monde pour faire dialoguer des savoirs universitaires, des savoirs issus de la pratique et les savoirs d'expérience des personnes vivant la grande pauvreté. La création d'une boutique des sciences – qui met en contact des acteurs de la société civile avec des spécialistes susceptibles d'apporter des réponses à certaines de leurs questions – soulève des interrogations très similaires. Le projet de création d'une boutique des sciences au Bénin, présenté par Pierre-Chanel Hounwanou et Djossè Roméo Tessy, met en lumière l'attention qu'il convient de porter à la construction d'un édifice institutionnel adapté. La comparaison avec la boutique des sciences créée à l'initiative de Florence Piron au sein de l'université Laval, au Québec, dans un tout autre contexte, rend sensible les dimensions politiques attachées à l'élaboration et à la diffusion des savoirs. La collecte des données naturalistes par des amateurs et amatrices a acquis une importance considérable pour la connaissance de l'état de la biodiversité. Romain Julliard estime ainsi que « les deux tiers des

études sur l'impact du réchauffement climatique sur la biodiversité s'appuient sur les données de sciences participatives ». D'où l'importance du recueil de ces données. Romain Julliard décrit ici les opérations de sciences citoyennes mises en place au sein du Muséum national d'histoire naturelle à Paris. Dans une perspective proche, Florian Charvolin analyse les ressources mobilisées au sein des associations d'ornithologues et d'entomologistes pour mettre en place, sur la durée, un recueil de données qui soit à la fois exploitable pour la recherche et suffisamment valorisant pour celles et ceux qui y contribuent. Un entretien avec Marc Lipinski met en lumière les enjeux liés à la création, dans la Région Île-de-France, des Partenariats institutions-citoyens pour la recherche et l'innovation (Picri) qui permettent d'accorder un financement public à des projets de recherche portés en commun par des chercheurs et des partenaires associatifs.

Remerciements

Le colloque *Savants, artistes, citoyens : tous créateurs ?* est lui-même le fruit d'un travail de réflexion et de conception qui associe des bénévoles du Centre culturel de Goutelas et des chercheurs du Centre de Recherches Critiques sur le Droit. Réfléchir sur l'amateurat dans un tel cadre a été une chance. Je souhaite ici remercier les personnes engagées dans la préparation de ce colloque, et tout particulièrement Marie et Pierre Bernard, Valérie et Jean-Charles Bertier, Dominique et Robert Fouquet, Irène Guillot, Antoine Jeammaud, Michaël Lathière, Reine-Marie et Jacques Leduc, Marie-Claude Mioche, Sarah Wasserstrom.

Pour leurs conseils avisés et l'attention qu'ils ont portée à la conception de ce colloque, je remercie également les membres du Conseil scientifique et artistique du Centre culturel de rencontre Château de Goutelas, en particulier Marie-Christine Bordeaux, Béatrice Dubell, Philippe Dujardin, Michel Miaille, Michel Rautenberg.

Mes remerciements vont aussi aux partenaires qui ont apporté leur soutien financier à ce colloque et ont ainsi permis son bon déroulement : la Région Rhône-Alpes, le Département de la Loire, la Communauté de communes du Pays d'Astrée, l'Université Jean Monnet, le Centre de Recherches Critiques sur le Droit

(CERCRID, UMR 5137), l'Institut Adamas, l'Ordre des avocats du Barreau de Lyon.

Références

- AÏT-TOUATI, Frédérique (2016). « Entretien – Le théâtre des négociations : une expérience réussie d'interaction art/science », *La lettre de l'INSHS*, janv. 2016, p. 27-30.
- ALDER, Ken (1999). « French Engineers Become Professionals; or, How Meritocracy Made Knowledge Objective », dans CLARK, William, Jan GOLINSKI et Simon SCHAFFER (dir.). *The Sciences in Enlightened Europe*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 95-125.
- ALLARD, Laurence, Laurent CRETON et Roger ODIN (dir.) (2014). *Téléphone mobile et création*, Paris : Armand Colin, 188 p.
- BARBOT, Janine (1998). « Agir sur les essais thérapeutiques. L'expérience des associations de lutte contre le sida en France », *Revue d'épidémiologie et de santé publique*, vol. 46, n° 4, p. 305-315.
- BEFFA, Karol et Cédric VILLANI (2015). *Les coulisses de la création*, Paris : Flammarion, 250 p.
- BHARGAVA, Rajeev (2013). « Pour en finir avec l'injustice épistémique du colonialisme », *Socio*, n° 1, p. 41-75.
- BŒUF, Gilles, Yves-Marie ALLAIN et Michel BOUVIER (2012). *L'apport des sciences participatives dans la connaissance de la biodiversité*, Rapport remis à la Ministre de l'Écologie.
- BONNEUIL, Christophe et Pierre-Benoît JOLY (2013). *Sciences, techniques et société*, Paris : La Découverte, 125 p.
- BONNEY, Rick, Tina B. PHILLIPS, Heidi L. BALLARD, Jody W. ENCK (2016). « Can citizen science enhance public understanding of science? », *Public Understanding of Science*, vol. 25, n° 1, p. 2-16.
- BORDEAUX, Marie-Christine (2012a). « Art, science et technologie : figures de la convergence », dans MIÈGE, Bernard et Dominique VINCK (dir.). *Les masques de la convergence. Enquêtes sur sciences, industries et aménagements*, Paris : Éditions des Archives contemporaines, p. 301-316

- BORDEAUX, Marie-Christine (dir.) (2012b). « Dossier : Entre arts et sciences », *Culture & Musées*, n° 19.
- BORDEAUX, Marie-Christine, Jean CAUNE, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.) (2011). *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier : Éd. L'Entretemps, 341 p.
- CASSANDRE/HORSCHAMP (coord.) (2016). *Education populaire, une utopie d'avenir*, Paris : Les liens qui libèrent, 219 p.
- CHAKRABARTY, Dipesh (1992). « Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for « Indian » Past? », *Representations*, n° 37, p. 1-26.
- CHARVOLIN, Florian, André MICOUD et Lynn K. NYHART (2010). *Des sciences citoyennes ? La question de l'amateur dans les sciences naturalistes*, Paris : Editions de l'Aube, 254 p.
- COLEMAN, Gabriella (2016). *Anonymous : espions, hackers, lanceurs d'alerte*, Paris : Lux Editions, 464 p.
- COLLINS, Harry et Robert EVANS (2007). *Rethinking Expertise*, Chicago: The University of Chicago Press, 159 p.
- COMETS (Comité d'éthique du CNRS) (2015). « Les 'sciences citoyennes' », avis, 25 juin 2015.
- DERYCKE, Marc et Michel PERONI (2010). *Figures du maître ignorant : savoir & émancipation*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 425 p.
- EPSTEIN, Steven (1995). « The construction of lay expertise: AIDS Activism and the forging of credibility in the reform of clinical trials », *Science, Technology & Human Values*, vol. 20, n° 4, p. 408-437.
- FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 100 p.
- FRICKER, Miranda (2009). *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, Oxford: Oxford University Press, 208 p.
- FRICKER, Miranda (2013). « Epistemic justice as a condition of political freedom? », *Synthese*, n° 190, p. 1317-1332.
- HENNION, Antoine (2009). « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 1, p. 55-78.

- HENNION, Antoine et Bruno LATOUR (1993). « Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme », *Sociologie de l'art*, p. 7-24.
- HENNION, Antoine, Sophie MAISONNEUVE et Emilie GOMART (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française, 281 p.
- HOULLIER, François (dir.) (2016). *Les Sciences participatives en France. Etat des lieux, bonnes pratiques et recommandations*, rapport au MENESR, 124 p.
- IRWIN, Alan (1995). *Citizen Science. A Study of People, Expertise, and Sustainable Development*, London: Routledge, 198 p.
- IRWIN, Alan et Brian WYNNE (dir.) (1996). *Misunderstanding science? The public reconstruction of science and technology*, Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 244 p.
- KUHN, Thomas ([1969] 1977). « Comment on the Relations of Science and Art », dans *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago: The University of Chicago Press, p. 340-351.
- LATOUR, Bruno et Peter WEIBEL (dir.) (2002). *Iconoclasm beyond the image wars in science, religion and art*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 702 p.
- LEADBEATER, Charles et Paul MILLER (2004). *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*, London: Demos, 74 p.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc (2010). *La science (n')e(s)t (pas) l'art. Brèves rencontres*, Paris : Hermann, 119 p.
- LIPINSKI, Marc (2013). « Une mission 'sciences citoyennes' au CNRS », *CNRS Hebdo*, 1er mars 2013.
- LONG, Pamela O. (2001). *Openness, Secrecy, Authorship. Technical Arts and the Culture of Knowledge from Antiquity to the Renaissance*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 364 p.
- MEDINA, José (2013). *The Epistemology of Resistance. Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations*, Oxford: Oxford University Press, 332 p.
- MEYER, Morgan (2012). « Bricoler, domestiquer et contourner la

- science : l'essor de la biologie de garage », *Réseaux*, n° 173-174, p. 303-328.
- ODIN, Roger (dir.) (1999). « Dossier : Le cinéma en amateur », *Communications*, n° 68.
- RABEHARISOA, Vololona et Michel CALLON (2002). « L'engagement des associations de malades dans la recherche », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 171, p. 65-73.
- RANCIÈRE, Jacques (1987). *Le maître ignorant*, Paris : Fayard, 234 p.
- ROSSIGNEUX, Thibault (2015). « Dialogue sur le projet *Binôme* ». En ligne : <https://compagnieaffable.wordpress.com/2015/06/26/dialogue-offable-entretien-avec-thibault-rossigneux-createur-du-projet-binome/>, dernière consultation le 5 avril 2016.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (dir.) (2006). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria*, Lima : Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, UNMSM, 114 p.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (dir.) (2008). *Another knowledge is possible: Beyond northern epistemologies*, New York: Verso, 510 p.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2011). « Epistémologies du Sud », *Etudes rurales*, n° 1, p. 21-50.
- SCHAFFER, Simon (2014). *La fabrique des sciences modernes*, Paris : Seuil, 448 p.
- SHANK, J.-B. (2015). « Les figures du savant, de la Renaissance au siècle des Lumières », dans PESTRE, Dominique et Stéphane VAN DAMME (dir.). *Histoire des sciences et des savoirs. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Seuil, p. 43-65.
- SHAPIN, Steven (1994). *A social history of truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*, Chicago: The University of Chicago Press, 512 p.
- SHAPIN, Steven et Simon SCHAFFER ([1985] 1993). *Leviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique*, trad. T. Piélat avec la collaboration de S. Barjansky, Paris : La Découverte, 468 p.
- SHEIN, Paichi Pat, Yuh-Yuh LI, Tai-Chu HUANG (2015). « The four cultures: Public engagement with science only, art only,

- neither, or both museums », *Public Understanding of Science*, vol. 24, n° 8, p. 943-956.
- SNOW, Charles Percy (1959). *The Two Cultures*, Cambridge: Cambridge University Press, 107 p.
- STIEGLER, Bernard (2011). « Le temps de l'amatorat », *Alliage*, n° 69, p. 161-179.
- STORUP, Bérangère (coord.) (2013). *La recherche participative comme mode de production de savoirs. Un état des lieux des pratiques en France*, Paris : Fondation Sciences Citoyennes, 94 p.
- THÉBAUD-SORGER, Marie (2015). « Spectacles de sciences », dans PESTRE, Dominique et Stéphane VAN DAMME (dir.). *Histoire des sciences et des savoirs. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Seuil, p. 133-153.
- WAQUET, Françoise (2015). *L'ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent XVIe-XXIe siècle*, Paris : CNRS Editions, 360 p.
- WHITLEY, Richard (1985). « Knowledge Producers and Knowledge Acquirers. Popularisation as a Relation Between Scientific Fields and Their Publics », dans SHINN, Terry et Richard WHITLEY (dir.), *Expository Science: Forms and Functions of Popularisation*, Dordrecht: D. Reidel Publ., p. 3-28.

PARTIE 1

Le temps des
amateurs et amatrices

1

La participation des amateurs et des amatrices à la création artistique

MICHEL MIAILLE

Introduction

Dans le titre de cette matinée, « La participation des amateurs à la création artistique », c'est le mot « participation » qui pose problème. Les politistes ont, par exemple et depuis longtemps, insisté sur le flou de ce terme dans l'expression « démocratie participative » qui peut désigner des expériences très différentes, allant de la décision jusqu'à la simple information (Blondiaux, 2008), ainsi en est-il de la participation à la création artistique.

Pour montrer la richesse et la complexité de cette expression, je voudrais centrer mon attention sur les modalités concrètes que peut recouvrir ce mot de « participation ».

Il y a, en effet, plusieurs manières de participer à la création, depuis la plus impersonnelle et même la plus imposée jusqu'à la plus

active et la plus originale. C'est à ce tableau de la multiplicité des participations que je voudrais consacrer ces quelques réflexions. Je proposerai trois conceptions de la participation.

La participation comme soutien financier

Vous pardonnerez au président du Festival Montpellier-Danse à Montpellier de commencer par ce niveau de base, si important mais souvent passé sous silence parce qu'à côté de la création artistique, noble, il apparaît vraiment ignoble! Mais tous ceux qui ont la responsabilité d'une structure artistique importante comprendront ma démarche.

À la vérité, cette participation par le financement comprend deux modalités très différentes :

D'abord la participation financière par un mécanisme obligatoire et donc involontaire, celui de l'impôt. Nous savons tous que les structures publiques de la création artistique nécessitent des financements et que ceux-ci proviennent de l'impôt, qu'il soit national ou local. On pourrait, à cet égard, tracer les courbes comparées des prélèvements par l'État ou par les collectivités territoriales pour assurer une part de la création artistique de notre société. On sait également, comment dans les campagnes électorales, la culture et la création artistique sont inégalement convoquées pour justifier des politiques artistiques déterminées.

Cette ponction financière se traduit à l'autre bout de la chaîne par l'allocation de subventions. Et l'on sait que sous des formes diverses, subventions sans contrepartie précise ou contrat et engagements par l'acteur de la création, cette aide à la création est importante. Nous avons tous fait des comparaisons, dans le temps et dans l'espace, de ce soutien à la création – qui souvent en conditionne l'existence même.

Comment les citoyens perçoivent-ils cette participation à la création artistique? Souvent, malheureusement, comme un geste moins valorisé que le soutien aux services publics classiques. Certains critiquent même ouvertement l'idée de politique publique en faveur de la création artistique, reprenant même la conception romantique du créateur d'art pauvre, sans ressources mais génial! Opposé au nanti choisi par l'État.

Il y a, en mon sens, un vrai débat à rouvrir sur la question du financement partagé des œuvres artistiques¹.

La deuxième modalité de participation financière à la création artistique se caractérise par le volontariat de la démarche, caractérisant un choix et un engagement par celui ou ceux qui financeront.

Cette conception qui puise dans l'histoire et dans une pratique aristocratique a été souvent réappropriée par une économie où l'on devenait une ressource ou une valeur marchande à l'égal d'autres. Financer un auteur, un peintre ou un musicien participe alors d'un investissement qui peut s'avérer extrêmement rentable. Qui n'a pas rêvé d'avoir été cet amateur éclairé achetant, à bas prix, des Van Gogh dont personne ne voulait ou des impressionnistes encore inconnus?

La participation financière à la création artistique, sous la forme aujourd'hui réhabilitée du mécénat, fait alors partie des structures ordinaires d'une économie de la valeur, de la concurrence et du marché. Les fondations ou les musées privés qui en résultent sont l'expression de cette participation qui remonte au moins au *quattrocento* italien ou à la période de la Renaissance puis à l'âge classique.

On voit même aujourd'hui avec le *crowdfunding* comment on peut agréger des populations anonymes et infinies, apportant un petit écot, pour acheter un objet d'art au prix vertigineux, par exemple une table précieuse à Versailles ou un tableau à restaurer.

En un mot, la première participation sur ce terrain financier apparaît comme la modalité la plus commune et la plus conforme à la logique de notre société capitaliste.

La participation comme choix d'un public en faveur d'un spectacle, d'une création, d'une exposition

Dans cette conception plus active, plus engagée, c'est le concept de « public » qui me paraît important.

Ce public est aujourd'hui fractionné entre un certain nombre d'expressions artistiques : il y a le public du théâtre ou du cinéma, le public de la peinture ou celui de la musique; et à l'intérieur de

1. Un exemple de la critique de l'action culturelle d'État : (Fumaroli, 1991).

ces catégories, il y a encore des subdivisions notamment en musique ou en cinéma. Chaque expression artistique a développé une sorte d'expertise qui autonomise son public – d'ailleurs avec un poids non négligeable de l'histoire et de la structuration sociale. Les festivals et expositions sont souvent l'occasion de former et de perpétuer ces publics, aux caractéristiques définies – ainsi en musique ancienne ou classique ou en peinture contemporaine. On voit bien d'ailleurs comment « cibler » un public, rejoignant ici la logique économique et sociale vue plus haut.

Mais comme l'a analysé Jürgen Habermas (1988) le « public » a vocation à s'élargir sans cesse et à intégrer de nouveaux venus, à constituer ce que la langue française appelle, dans une formule étrange, « le grand public ». D'où des stratégies multiples pour recruter de nouveaux amateurs d'art et de création artistique – à la fois par une politique tarifaire (pour les jeunes, pour les retraités, pour les scolaires, etc.) et par des innovations de lieux et de moments : le concert dans des lieux inédits, l'accrochage dans des friches, la danse dans la rue.

Une expérience menée à Montpellier entre dans cette créativité : ce sont les ZAT (zones artistiques temporaires). Initiées lors du précédent mandat municipal, elles consistaient en l'investissement d'un quartier pendant un week-end, apportant ainsi l'art dans les lieux où il n'est pas, et pendant deux jours en favorisant la découverte par la population locale. Avec l'actuelle municipalité, la ZAT est devenue thématique et la première expérience a eu lieu au printemps dernier sur le thème de la Danse. Or, ce type de manifestation (*a priori* banal avec importation d'un projet tout fait par des professionnels) fait plus qu'amener de l'art dans un quartier : il transforme les habitants en collaborateurs éphémères de l'action. Chacun, pris par une ambiance festive, va danser dans la rue, ou peindre des panneaux, ou participer à des scènes d'expressions diverses. L'idée de « participation », certes provoquée, acquiert ici un sens actif : chacun est sollicité de participer activement à une création éphémère mais forte.

Peut-on espérer qu'il y a là une participation à la création?

Les réponses sont multiples en fonction du contexte, de la population, de l'expression artistique sollicitée : la danse n'est pas la musique, ni la peinture. Le caractère spontané et créatif est préoccupation : la « Fête de la musique » depuis 40 ans a montré les limites d'une expression véritablement spontanée et populaire et la

force du retour à des expressions professionnelles soumises à d'autres logiques et surtout la pente purement consumériste de l'art – à peine atténuée par les beuveries auxquelles elle donne matière.

Ce niveau de participation des amateurs apparaît être, en effet, un progrès par rapport à une seule participation financière forcée ou une participation par simple présence : mais pour avoir quelque valeur, il suppose une grande part de liberté – qui rompt avec la situation d'un public contraint et préfabriqué par les lourdes machines de la production instituée.

La participation comme espace dans lequel des individus et des groupes font, librement, œuvre artistique

Exprimé tel quel, ce niveau de participation fait partie des rêves de beaucoup : si n'importe quel membre de la société pouvait librement participer à la création artistique, si l'art était donc également partagé entre tous les citoyens, si chacun avait à sa disposition les moyens de contribuer à la création artistique, si ..., bref le pays d'un rêve généreux mais lointain!

Pourtant cette approche n'est pas illégitime.

D'abord, comme pour le savoir, l'art n'est pas pour l'éternité confisqué par les artistes et des professionnels. Non seulement les arts premiers et les expressions artistiques les plus anciennes sont anonymes et rappellent que l'appropriation des œuvres artistiques est une pratique relativement récente qui, en Europe, remonte à la Renaissance.

Mais, en comparaison avec le savoir, l'art peut aussi émanciper les individus et les rendre capables de produire eux-mêmes et de créer dans ce monde.

Cela évidemment suppose des dispositifs, des lieux et des méthodes qui aident les amateurs à ne pas faire de « l'amateurisme » selon le mot terrible, mais à posséder suffisamment de technique et d'expérience pour pouvoir participer à la création artistique. Donc, nous retrouvons ici les équipements au service du public et les choix collectifs qui rendent possible cette production de l'art. Pour en respecter l'esprit, il faut que la démocratie préside aux débats, aux contradictions et finalement aux décisions qui rendront possible cette création artistique. Peut-être se rapprochera-t-on ainsi de la vision totalement utopique de Marx qui écrivait au début de sa vie,

que la société communiste permettrait à chacun d'être « chasseur le matin, pêcheur l'après-midi et critique d'art le soir »! (1968)²

Mais il y a une autre direction, pour penser cette création artistique des amateurs : c'est celle de l'art brut ou sauvage qui se déploie, sans subventions, sans préparation, sans directives. Cet art, devenu art de rue pour des comédiens ou des graffeurs, bouscule par la liberté totale qui semble présider à sa conception, à sa mise en œuvre et à sa réception. La création artistique n'a plus alors vocation à embellir mais à questionner, à rassurer mais à provoquer. Évidemment, cet art que l'on pourrait dire populaire, spontané, non dirigé va vite trouver des limites dans la « récupération » selon le mot de ses auteurs que la société organise. Voyons le sort des graphes sur les murs, celui des rappeurs ou des danseurs du hip-hop. Tous désormais appartiennent aux formes reconnues. On peut se féliciter que ces manifestations soient désormais considérées comme de l'art, à part entière, même si, évidemment, ces expressions sont désormais largement canalisées par des lieux, des personnels et des programmes qui n'ont plus rien de spontané et de subversif. Les cours de capoeira payants dans des locaux, et en vue de manifestations officielles, étonneraient beaucoup les esclaves noirs brésiliens qui l'ont inventée et pratiquée au risque de quelques coups de fouet!

La création artistique par des amateurs est comme du sable qui échappe de nos mains, au moment où nous croyons l'avoir saisi. Peut-être est-elle un horizon qui pourrait nous guider, vers lequel tendraient nos projets et nos réalisations. La création amateur restera toujours un mouvement. Et comme le disait Talleyrand : « Méfiez-vous du premier mouvement, c'est toujours le bon! »

Références

BLONDIAUX, Loïc (2008). *Le nouvel esprit de la démocratie : actualité de la démocratie participative*, Paris : Seuil, 109 p.

2. Marx et Engels, 1968 : « Dans la société communiste, chacun n'a pas une sphère d'activité exclusive, mais peut se perfectionner dans la branche qui lui plaît, la société régleme la production générale, ce qui crée pour moi la possibilité de faire aujourd'hui telle chose, demain telle autre, de chasser le matin, de pêcher l'après-midi, de pratiquer l'élevage le soir, de faire de la critique après le repas, selon mon bon plaisir, sans jamais devenir chasseur, pêcheur, berger ou critique. »

FUMAROLI, Marc (1991). *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris : Le Livre de poche, 410 p.

HABERMAS, Jürgen (1988). *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris : Payot, 324 p.

MARX, Karl et Friedrich ENGELS (1968). *L'idéologie allemande*, Paris : Editions sociales, 148 p.

2

Le temps civique de l'amateurat

PHILIPPE DUJARDIN

L'argument que je souhaite soutenir à l'occasion de cette rencontre est que nous entrons dans un temps neuf, celui de l'*amateurat*.

Questions de vocabulaire

C'est un tableau très riche de l'emploi du terme *amateur* que fournit le *Trésor de la Langue Française* : ce tableau ne comporte pas moins de 102 entrées ! Il est, sans conteste, possible de relever une acception positive du terme *amateur* dans un syntagme tel qu'*amateur éclairé*. Il est également possible d'y relever un emploi non dépréciatif dans la définition suivante : « Personne qui exerce une activité comparable à une activité professionnelle mais qui s'en distingue en ce qu'elle n'est pas rémunérée ». Pour autant, l'emploi du terme apparaît largement dépendant d'une polarité hiérarchisée : l'amateur s'y trouve distingué du professionnel et du spécialiste au vu d'une « moindre qualification » et/ou d'une « moindre

régularité ». Une telle acception induit celle d'un *amateurisme* conçu comme « le caractère d'un travail négligé, non fini, incomplet ». L'autorité d'Alain vient renforcer cet usage dépréciatif, voire négatif, condensé dans la formule : « L'amateur s'amuse. Un métier qui n'est pas rebutant n'est pas un métier ».

Il peut alors être salubre, comme y invite tout appareil lexicographique bien ordonné, de faire retour à une origine. Ce retour autorise une inversion du sens que l'histoire semble avoir emporté avec elle : l'*amator* est, en effet « celui qui aime », le complément pouvant être un objet inanimé ou une personne. Chez Chrétien de Troyes l'*amateur* n'est autre que « l'ami ou l'amant ».

L'attention aux faits de langage permet, en sus, de relever l'emploi du néologisme *amateurat*. Cet emploi est identifiable dans les rubriques d'une institution officielle sise à Dijon, l'*OCIM, Office de Coopération et d'Information Muséales*. Cet organisme public, au service des musées et centres de culture scientifique et technique, propose de définir l'*amateurat* comme « l'ensemble des activités des amateurs ».

Pour ma part, je vais tenter un usage, autre que descriptif, de l'*amateurat*. Le chercheur de l'Équipe de Politologie Historique de Lyon (1983-1998), du CRESAL de Saint-Etienne (1998-2004), le chercheur-acteur de la Direction de la Prospective du Grand Lyon (2004-2010) que j'ai été, croit pouvoir, à présent, user du terme *amateurat* comme d'un levier interprétatif : celui d'un changement de l'ordonnement des pratiques et des représentations de ce que nous nommons « espace public ».

Le temps d'un défilé

C'est au Défilé de la Biennale de la danse de Lyon que je vais attribuer la fonction d'analyste privilégié de la transformation évoquée.

Le temps d'une forme inédite

Le temps du Défilé peut être, en premier lieu, caractérisé comme le temps d'une advenue : celle-ci se joue le dimanche 15 septembre 1996. A cette date, la Biennale de la danse de Lyon en est à sa 7e édition. Cette Biennale a connu deux expériences dites « hors les murs », en 1992, sur le motif la *Feria espagnole*, puis en 1994,

sur le motif la *Fête aux couleurs africaines*. Mais c'est bien une forme singulière, celle d'une déambulation chorégraphiée d'1,5 km qui se donne à voir dans l'artère principale de la ville-centre ce dimanche de septembre. Forme singulière qui ne relève d'aucun genre connu en France, si l'on fait exception du défilé de Jean-Paul Goude, *La Marseillaise*, du 14 juillet 1989, et spécialement de la prestation d'un *Marching band* de la Nouvelle Orléans; forme singulière qui est de mise en composition de registres opposables : celui de la tradition carnavalesque brésilienne, celui des arts émergents, dits arts de la rue, migrant des banlieues des États-Unis vers les banlieues européennes; forme singulière qui est celle de la mise en série de collectifs venus des arrondissements lyonnais et des banlieues de la Communauté urbaine, interprétant librement le thème générique proposé, soit « Aquarella do Brasil »; forme singulière qui n'est pas de mise en concurrence et de classement des collectifs, mais de pure et simple émulation; forme singulière qui est d'emprunt d'une matrice culturelle à la société brésilienne, celle des écoles de samba où, des mois durant, amateurs et professionnels concourent à la préparation de la chorégraphie, des costumes, du char.

Mais le temps du défilé n'est pas seulement celui de l'advenue d'une forme neuve. Il est celui d'une forme d'une qualité telle qu'elle « fait événement ». C'est dans la discontinuité du « hors du commun » qu'il faut rechercher les conditions d'une reconduction, d'une part, et d'une imitation, d'autre part. C'est bien à un « faire événement » d'une intensité très singulière qu'il faut demander ce pouvoir de reconduction qui a été attaché à cette manifestation, dès le 15 septembre 1996 : on ne pouvait pas ne pas recommencer! Ainsi est né ce qui a pu être désigné comme le « rituel d'agglomération » dont on a honoré en 2014 le 10^e anniversaire. La qualité du dispositif se reconnaît, en sus, à son pouvoir de modélisation. Dès 1997, la Biennale d'art contemporain, s'inspirant de l'exemple du défilé de la Biennale de la danse, initie le programme *l'Art sur la place*; cette formule est maintenue et adaptée en 2007, sous l'appellation *Veduta*. L'expérience conduite en 2015 à la Maison de la danse, sous le titre *Babel 8.3*, par référence aux acteurs d'un spectacle ayant mobilisé 250 volontaires des 8^e et 3^e arrondissements de Lyon, est éminemment redevable au très heureux précédent du défilé; c'est sur huit mois que dix chorégraphes ont bâti un spectacle ouvert à des pratiquants dont les âges étaient étonnamment ouverts : de 5 à 98 ans!

Le temps de la mise au point d'une matrice institutionnelle

L'éclat de portée régionale, nationale, voire internationale, d'une manifestation qui contribue désormais à la notoriété de la Biennale de la danse elle-même ainsi qu'à asseoir la renommée et l'attractivité de la métropole lyonnaise, ne tient pas seulement au coup de génie qui a consisté à couler dans la matrice des écoles de samba brésiliennes des énergies, des compétences culturelles et artistiques d'un territoire jusque-là fort peu identifiable par ses appétences et pratiques festives. Le coup de force serait resté inopérant si une matrice institutionnelle ne l'avait rendu viable et pérenne.

Cette matrice institutionnelle est, pour une part, identifiable dans ce qui est nommé *Comité de pilotage du Défilé*. Le comité est composé de représentants des services de l'État, des collectivités locales, de la Caisse des dépôts et consignations, de l'Association des Biennales. Instance décisionnelle, il est garant du montage financier, du choix des équipes artistiques, du choix du parcours. Il répond de la mise en œuvre du projet sur le mode de la tripartition des fonctions et des rôles : ceux des acteurs locaux (structures socioculturelles variées, collectivités locales impliquées, équipements culturels), ceux des milliers de participants-amateurs relevant ou non de zones urbaines prioritaires, ceux des équipes artistiques professionnelles. Mais cette instance ne tient son efficacité que d'être partie d'un ensemble. Les composants de cet ensemble sont à rechercher dans l'histoire récente de la ville de Lyon et notamment dans l'existence d'une institution originale, soit une Maison exclusivement dédiée à la danse depuis 1980; Maison dont la direction a su, au fil des années, garantir l'ouverture à tous les genres et styles de danse. Ils sont à rechercher dans les attendus d'une politique nationale promouvant, dans les années 90, les programmes dits de *développement social des quartiers*; ils sont à rechercher dans l'ingénierie que les élus et techniciens du Grand Lyon ont mise, avec volontarisme et efficacité, au service de ladite politique de la ville et du renouvellement urbain.

C'est à la présence de cette double matrice culturelle-artistique, d'une part, politique-administrative, d'autre part, que nous devons de pouvoir faire retour sur la notion d'*amateurat*. Celui-ci peut être défini, non pas tant comme l'ensemble des activités des amateurs que comme ce « vouloir-faire mis, bénévolement, au service d'une

pratique, d'une cause ». Le temps civique de l'*amateurat*, lui, sera défini comme ce moment où le vouloir-faire desdits amateurs entre en *collusion* (si l'on prête à ce terme le sens originel d'un « jouer ensemble ») avec le savoir-faire des gens de métiers mais aussi avec les savoir-faire des ordonnateurs des politiques publiques. On aura compris, alors, que se trouvent reconfigurées la dichotomie et la hiérarchie du sachant et de l'ignorant, comme se trouve reconfigurée la dichotomie du privé et du public. Les dizaines de milliers d'acteurs bénévoles du défilé auront contribué à la fabrication d'une « chose publique » sans pareille, pour autant que ce bénévolat ait trouvé les conditions du passage d'un vouloir-faire à un savoir-faire dans les compétences et l'encadrement des artistes professionnels mais aussi dans le « mécénat républicain » de la subvention publique.

Les champs de l'*amateurat*

L'expérience du Défilé de la Biennale de la danse de Lyon, pour singulière qu'elle soit, peut être envisagée comme élément d'un ensemble, moment d'un processus. L'inédit de sa forme ne doit pas faire écran. La relation de collusion précédemment évoquée entre vouloir-faire, savoir-faire, action publique, peut être analysée dans bien d'autres champs que celui des manifestations culturelles festives. Deux de ces champs seront ici évoqués.

Le champ patrimonial

Que l'on puisse imputer à l'État français l'initiative d'une politique patrimoniale, la fixation des conditions législatives et administratives de la protection/valorisation des objets relevant de cette politique ne prête pas à discussion. Il en va de ce qui a été désigné comme « le moment Guizot » au départ du XIX^e siècle. Moment dont les effets se sont actualisés, sur un mode populaire, dans le temps qui est le nôtre, lorsque la *Journée portes ouvertes dans les monuments historiques* organisée en 1984 mute et s'élargit en *Journées nationales du patrimoine* en 1992, renommées *Journées européennes du patrimoine* en 2000.

Le mode populaire de cette actualisation se vérifie, bien évidemment, dans les chiffres impressionnants de la fréquentation des bâtiments et sites proposés à la visite : soit, à l'échelle nationale,

12 millions de visiteurs en deux jours pour 17 000 lieux ouverts en 2015. Mais il en va, aussi, d'une capacité d'investissement associatif indispensable à la désignation et à la préservation de toutes sortes d'objets qui échappent à la liste des objets nobles relevant d'une histoire de l'art ou de l'architecture. Tels sont les objets du patrimoine vernaculaire, rural, mais aussi artisanal ou industriel. Tels sont les objets relevant du patrimoine immatériel attaché à tel usage particulier ou à telle tradition locale. Le capital de savoir et d'expertise que condensent l'association régionale *Patrimoine rhônalpin* ou la fédération européenne *E-Faith (European Federation of Associations of Industrial and Technical Heritage)* ne peut s'apprécier qu'à l'aune du bénévolat des « amateurs » faisant fonction de « lanceurs d'alarme » et de pourvoyeurs des bases de données. De la collusion des acteurs de la politique publique et de la myriade des acteurs associatifs témoigne, à sa manière, l'inflexion donnée, en Rhône-Alpes, à l'édition de 2009 des Journées Européennes du Patrimoine. La formule ministérielle était celle du « Patrimoine accessible à tous ». Un article du *Grand Lyon Magazine* (n° 30, septembre 2009) fournit les attendus de la thématique de l'accessibilité. Mais le même article complète cette entrée par celle-ci : « Un patrimoine construit par tous ».

Le champ « conseiller »

L'expérience ici visée a trait à la création et au fonctionnement des *Conseils de développement* initiés par la loi *d'Orientation pour l'aménagement et le développement durable du territoire* du 25 juin 1999, dite *Loi Voynet*. J'aurais été, pour ma part, témoin de l'installation en 2001, à l'instigation du président du Grand Lyon, Raymond Barre, d'un premier Conseil de développement; mais témoin, aussi, en 2004, de sa refondation; témoin, enfin, d'une seconde recomposition de ce conseil en 2015. Ces avatars laissent clairement entendre qu'un dispositif institutionnel neuf, censé répondre aux limites de l'institué existant, peine encore à trouver sa propre facture et sa propre place. Mais quoiqu'il en aille de ces avatars ils n'auront pas tari le recrutement de ces volontaires que l'on peut, à bon droit, nommer « amateurs de la chose publique » : ces « amateurs » sont à présent 200 inscrits dans 6 collèges. Ces avatars n'auront pas plus modifié la relation de collusion qui s'est construite entre ces bénévoles, les techniciens du Grand Lyon et les élus

communautaires, la Direction de la prospective et du dialogue public assurant une fonction de secrétariat général.

En tout état de cause, au fil de ces quinze années, la fonction que ce conseil assure se donner qui est d'interface entre les acteurs institutionnels, la société civile organisée et les citoyens, est attestable. Tout comme il est indéniable que le conseil permet une meilleure prise en compte desdites « expertises d'usage » dans la conduite de l'action publique; « expertises d'usage » qui donnent accès à une triade nouvelle des maîtrises de l'action publique : aux maîtrises d'ouvrage et aux maîtrises d'œuvre canoniques s'est bien ajoutée la catégorie des « maîtrises d'usage ». Il est également possible d'avancer la thèse qu'une formule neuve de fabrique de la chose publique est en cours sur le mode de « l'assistance à maîtrise d'ouvrage ». Cette catégorie de la langue et des pratiques administratives n'est pas neuve. Est radicalement neuve la formule d'une assistance *bénévole* à la maîtrise d'ouvrage. Que le vocabulaire des documents de ce conseil mette en balance continuellement les adjectifs civil et civique et promeuve l'adjectivation du terme citoyen, laisse entendre que nous sommes bien, linguistiquement, dans un temps de reconfiguration de ce que nous désignons comme espace public. Innombrables, en effet, sont les initiatives, les opérations qui se prétendent et se légitiment d'être « citoyennes ». La triade opératoire en matière d'adjectivation des pratiques est bien celle du *civil*, du *civique* et du *citoyen*. Tel est la marque langagière du temps de l'*amateur*, inscrite désormais dans le continuum de ces trois adjectifs.

Possibles leçons

La première porte sur l'attention que mérite le vocabulaire. C'est la positivité du terme « amateur » que j'ai eu l'occasion de mettre en exergue. Tel est le sens donné à l'emploi du terme *amateur*. Positivité que l'on peut encore renforcer si l'on veut bien entendre que nul ne naît « professionnel » ou « spécialiste ». La hiérarchie qui s'est construite au fil du temps à l'avantage de ceux-ci et au détriment desdits amateurs se trouve subvertie dès lors que l'on prend en compte le processus de l'acquisition des compétences : on est « amateur » de, avant de pouvoir prétendre être « spécialiste » de.

La seconde leçon a trait à la recomposition en cours de notre espace public. Ce qui a été désigné comme le temps civique de

l'*amateurat* est la traduction, parmi d'autres possibles, des modifications en cours appelant le vocabulaire des pratiques « collaboratives » et/ou « participatives », ou encore celui de la « gouvernance ». C'est dans le même temps que se trouve exigée l'entrée en lice, sous toutes sortes de motifs, de ladite société civile.

La troisième leçon a trait à la notion même de citoyenneté. A prendre en compte le processus de la lente universalisation du suffrage il est possible d'avancer cette proposition : du citoyen il n'est plus désormais exigé que d'être « amateur » de la chose publique. La délégation de souveraineté actualisée dans le vote est libérée des conditions du cens, des capacités, du genre, qui ont limité son potentiel. Pour jouer d'une formule littéraire fameuse, il est permis d'assurer que le citoyen est désormais « l'homme sans qualités »; entendons bien : sans autre qualité que le goût de la chose publique¹.

Références

- DUJARDIN, Philippe (2000). *Quand la ville danse. La naissance d'un défilé*, Lyon : ELAH, 96 p.
- STIEGLER, Bernard (2011). « Le temps de l'amatorat », *Alliage*, n° 69, p. 161-179.

1. Nous devons à Bernard Stiegler (2011) la thèse que nous entrons dans le temps « d'une économie de la contribution, qui est une économie des amateurs ». Bernard Stiegler use du terme *amatorat* qu'il applique à de multiples ordres de pratiques : scientifique, technologique, scolaire, artistique...

Veduta : la plateforme de l'amateur à la Biennale d'art contemporain de Lyon

Entretien avec Olivier Leclerc
MÉLANIE FAGARD

Olivier Leclerc : La 13ème Biennale d'art contemporain de Lyon a eu lieu du 10 septembre 2015 au 3 janvier 2016 sur le thème de la « vie moderne ». Vous travaillez dans le cadre de la Biennale d'art contemporain de Lyon comme médiatrice culturelle au sein du projet Veduta. De quoi s'agit-il?

Mélanie Fagard : Le projet Veduta s'inscrit dans le contexte de la Biennale d'art contemporain. Cette biennale existe depuis 1991 et elle comporte, à l'heure actuelle, trois plateformes distinctes : l'exposition internationale qui se déroule dans les lieux tels que La Sucrière ou le Musée d'art contemporain de Lyon, la plateforme intitulée *Résonance* qui propose des projets dans toute la région Rhône-Alpes et, enfin, la plateforme Veduta qui est un laboratoire d'expérimentation et de médiation.

Veduta pose la question de la création et de la réception des œuvres d'art. Le but est de faire du public, de l'amateur, un acteur de l'œuvre d'art. Non pas en créant des œuvres d'art – il ne s'agit pas d'ateliers d'art plastique – mais en manipulant des œuvres qui

existent déjà, en s'appropriant ces œuvres et le discours qui porte sur elles. Le public peut ainsi s'approprier le système de production, de conservation et de diffusion des œuvres d'art qui est propre aux musées. Au travers d'outils de médiation variés et d'un travail de terrain, Veduta monte des projets qui, tous, interrogent quatre variables : le territoire, l'œuvre, le public et le discours sur les œuvres.

Trois procédés sont employés par la plateforme Veduta. D'abord, nous avons la chance de disposer d'un accès aux œuvres du Musée d'art contemporain de Lyon, puisque le directeur de la Biennale d'art contemporain de Lyon est aussi le directeur du Musée d'art contemporain. Ensuite, nous essayons de revisiter des principes artistiques mis en œuvre par des artistes. Par exemple, en 2015, nous avons pris appui sur une œuvre de Yona Friedman intitulée *Iconostase*, qui figure dans les collections du Musée d'art contemporain de Lyon. L'artiste a proposé à des amateurs, des habitants du territoire, de créer un « musée du XXI^e siècle », c'est-à-dire de choisir un objet et de l'exposer au sein de la structure de l'œuvre. L'œuvre d'art elle-même – qui existait auparavant – est activée par le public qui s'en empare, la manipule, la transforme en y intégrant des objets. Enfin, dernier procédé : Veduta accueille des résidences d'artistes. Le commissaire d'exposition choisi par le directeur artistique pour chaque édition invite une soixantaine d'artistes pour l'exposition internationale. Parmi ces artistes, certains sont invités en résidence pour créer une œuvre propre à la biennale de l'année en cours. Avec l'aide de Veduta, ces artistes réfléchissent à la manière dont ils pourraient associer le public à leur œuvre. Veduta est donc aussi liée à l'exposition internationale par les œuvres proposées par les artistes en résidence. Les artistes en résidence sont accueillis par Veduta parce que leur démarche artistique comprend l'implication d'amateurs ou d'habitants dans leur processus de création. Étant donné que le résultat de leur projet constitue l'œuvre présentée pour l'exposition internationale, les amateurs sont représentés dans cette exposition internationale. En 2015, l'exposition montrait deux grandes photographies proposées par l'artiste italienne Marinella Senatore qui représentaient des amateurs associés aux activités de Veduta

La Biennale d'art contemporain de Lyon existait bien avant la mise en place du projet Veduta. Quelles raisons ont

poussé les organisateurs de la Biennale à vouloir donner aux amateurs et aux amatrices une place dans la création artistique?

L'histoire de la création de la Biennale est éclairante. L'association des biennales de Lyon gère deux événements : les années impaires, la Biennale d'art contemporain, et les années paires, la Biennale de la danse. La Biennale de la danse a été créée en 1984 et, en 1996, a eu lieu le défilé de la Biennale¹. C'était une grande manifestation, qui impliquait des milliers d'amateurs sur les territoires de l'agglomération dans un grand défilé, qui a eu lieu un dimanche dans la rue de la République. Ce défilé a été créé parce qu'en 1996 la biennale de la danse avait pour thématique le Brésil, et donc les écoles de samba. Le défilé a été une vraie réussite, le public a répondu à l'appel. Pour cette raison, en 1997, pour la Biennale d'art contemporain, on a voulu mettre en place un projet similaire permettant la participation du public. C'est ainsi qu'est né en 1997 le projet *L'Art sur la place*, qui proposait à des amateurs d'expérimenter la création plastique avec des artistes. La restitution de ces expérimentations plastiques avait lieu place des Terreaux ou place Bellecour, dans le centre de Lyon. Faisant suite à ce projet, la plateforme Veduta a été créée en 2007, sous la direction d'Abdelkader Damani. Au même moment, s'exprimait une volonté politique du Grand Lyon d'asseoir ce projet non plus seulement en centre-ville mais plus largement dans les territoires de l'agglomération lyonnaise, afin de favoriser la cohésion sociale. Le financement s'est fait alors sur les lignes budgétaires de la politique de la ville. Un fort soutien des financements publics a permis d'aller sur les territoires et de travailler avec les habitants sur place.

Parmi ses actions, Veduta organise « l'école de l'amateur ». Faut-il apprendre à devenir amateur? Que faut-il apprendre pour « devenir » un amateur?

Avant de devenir amateur, nous pensons qu'il faut être curieux. C'est une condition *sine qua non*. Veduta propose des outils et des clés pour apprendre à regarder autrement et pour apprendre à se poser des questions. C'est cette démarche de questionnement permanent qui constitue l'école de l'amateur Veduta. C'est cela qui peut nous apprendre à devenir des amateurs éclairés.

En quoi consiste la médiation culturelle? Quels sont les

1. Voir le texte de Philippe Dujardin dans ce volume.

outils de médiation que vous utilisez? Est-ce que faire de la médiation c'est la même chose que former des amateurs et des amatrices?

Parfois on pense que le terme de médiation renvoie à un conflit, par référence à la médiation sociale ou à la médiation juridique. Par analogie, on pourrait penser qu'il existe un conflit entre l'œuvre et son public dans l'art contemporain. Mais ce n'est pas le cas. À Veduta la médiation sert à créer un espace de rencontre entre l'art et le public, partant peut-être du constat que cette rencontre ne se fait pas facilement. Le but des outils de médiation de Veduta est de créer des situations où cette rencontre a lieu. L'art contemporain a parfois mauvaise réputation : on entend dire qu'il est élitiste, qu'il utilise des codes ou un langage que tous ne pourraient pas comprendre. En fait, il faut pratiquer ces codes et ce langage, comme on apprendrait une langue ou un langage mathématique. Permettre aux amateurs de produire un discours sur les œuvres n'est pas si difficile que cela. Très souvent, le public attend une explication sur les œuvres. Mais ce qui est important n'est pas tant de recevoir des explications que d'être à même de construire son propre discours sur l'œuvre, et donc de se poser soi-même les bonnes questions. La médiation culturelle aide à apprendre à se poser les questions plutôt qu'à apprendre des réponses.

Vous parlez des « amateurs », mais aussi parfois des « publics ». Et l'on sait que c'est un enjeu pour les structures culturelles de s'adresser à des « publics » divers et non aux seules personnes qui disposent d'une solide culture artistique. Mais les publics ne sont pas forcément pensés comme pouvant être acteurs, actifs, dans leurs relations aux œuvres. Voyez-vous le travail en direction des « amateurs » de la même manière que les actions destinées à toucher de nouveaux « publics » (comme les jeunes, les personnes éloignées des musées, etc.)?

Le travail n'est pas le même ne serait-ce que parce que nous ne sommes pas un service des publics. Il existe à la Biennale de la danse ou d'art contemporain un service des publics chargé du développement des publics, avec l'ambition de faire entrer à la biennale des personnes dites éloignées de la culture. Veduta ne poursuit pas ces objectifs-là, même si nous contribuons indirectement à faire entrer dans le musée ou dans l'exposition des

publics qui n'iraient pas par eux-mêmes. Nos objectifs sont liés aux territoires sur lesquels nous évoluons. Notre ambition est de donner la possibilité à des personnes de prendre part à un événement de dimension internationale, mais qui reste ancré dans leur ville ou leur agglomération. C'est pour cela que nous lions l'idée de l'amateur à une notion d'apprentissage : d'où la formule « l'école de l'amateur ». Il n'est pas question d'apprendre à aimer mais plutôt de créer une situation de rencontre entre une personne et une discipline.

Pour faire le lien avec la question du territoire, Patrice Flichy (*Le sacre de l'amateur*²) indique que, pour lui, ce qui distingue l'amateur du professionnel, ce n'est pas seulement son plus faible niveau de compétence, mais c'est aussi son inscription dans un cadre local. L'amateur produit une connaissance inscrite dans un milieu. Quel lien Veduta essaye-t-il de faire avec les territoires de l'agglomération lyonnaise?

On ne peut pas aborder la question du territoire sans aborder aussi la question de la temporalité du projet. Car la temporalité de Veduta est une temporalité événementielle, ce qui ne permet pas une inscription de longue durée sur les territoires. Cette temporalité courte nécessite donc de s'appuyer sur un réseau local d'acteurs avec lesquels une relation de confiance doit être tissée. Il n'est évidemment pas question de s'imposer sur un territoire en cherchant coûte que coûte la participation du public en disant : « Trouvez-nous un groupe constitué avec lequel on va pouvoir travailler »! Il faut s'appuyer sur les objectifs propres de chaque structure et construire ensemble un projet. C'est une histoire de relationnel, et c'est pour cela que la médiation est si importante. La médiation ne se fait pas qu'avec les participants : elle se fait aussi en amont, avec les acteurs de territoire. Il est possible que certains projets Veduta servent, ensuite, de tremplin à des actions pérennes qui deviennent autonomes, mais c'est loin d'être toujours le cas.

La question de la durée est effectivement très importante puisque les projets menés par Veduta durent quelques mois seulement. Comment faire pour inscrire ces actions dans la durée?

A l'heure de faire le bilan d'une édition de la Biennale, il

2. FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 99 p.

n'est pas rare d'entendre s'exprimer la frustration d'habitants, qui regrettent l'arrêt du projet. Ce n'est pas toujours le cas, bien sûr : les projets demandent un engagement très fort de la part des amateurs et ils apprécient aussi de souffler un peu ! Parfois un projet peut trouver une continuité grâce à l'implication très forte d'un groupe. C'est ce qui s'est produit en 2011 : nous avons mené avec Veduta le projet du « cube blanc », qui consistait à monter un musée éphémère au sein d'un quartier de la commune de Décines. Veduta a accompagné un groupe d'habitants pour la réalisation d'une exposition, utilisant les collections du Musée d'art contemporain de Lyon. Le catalogue leur a été ouvert et ils ont pu choisir des œuvres, réfléchir à une scénographie. Tout cela prend du temps, passe par la rencontre de professionnels. Puis vient le moment de l'ouverture, et les amateurs doivent faire la médiation de cette exposition, ouvrir le musée aux habitants du quartier. Ce projet a particulièrement bien marché. Le quartier a accepté l'arrivée de ce cube. Et ce groupe d'amateurs s'est tellement soudé autour de ces œuvres et de cette médiation, il s'est tellement rendu compte qu'il était capable de transmettre à son tour des choses à d'autres, qu'il n'a pas voulu arrêter. Le cube qui devait être détruit à la fin de la biennale, en janvier 2012 est resté. Une équipe du Musée d'art contemporain a aidé le groupe à constituer une nouvelle exposition. Le Musée d'art contemporain devait faire une grande rétrospective Robert Combas après la Biennale et quelques œuvres ont été accueillies dans le cube blanc. Ensuite, le groupe a sollicité des galeristes pour trouver d'autres œuvres, et une autre exposition a été organisée. Finalement, les conditions d'exposition et de conservation dans le cube n'étaient pas suffisamment bonnes, et il a fallu le détruire. Mais le groupe a continué à proposer des actions de médiation dans les écoles en empruntant des œuvres à l'artothèque de Villeurbanne. C'était cela aussi le projet de médiation : rendre les amateurs autonomes en leur permettant de mobiliser un panel d'acteurs.

Philippe Descola (*Par-delà nature et culture*³) explique que la « Veduta intérieure » a été introduite dans la peinture au cours de la première moitié du XVe siècle. Le motif principal de la toile était le plus souvent une scène sacrée située à l'intérieur d'un édifice. Le paysage profane se découpant par la fenêtre avait une unité et une signification distinctes des significations

3. DESCOLA, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, p. 92.

religieuses du tableau. Il suffit alors d'agrandir la fenêtre aux dimensions de la toile pour que la scène qui y est représentée prenne le dessus sur la scène sacrée. Ce récit invite à s'interroger sur la manière dont est pensée l'articulation entre les œuvres des professionnels et celles où interviennent les publics? La fenêtre des amateurs doit-elle rester accessoire à la dimension professionnelle de la Biennale? Quelles sont, en somme, les limites de l'association des amateurs à la création contemporaine?

L'opposition apparaît très souvent, dans la création des œuvres d'art, entre les professionnels et les amateurs : une œuvre d'art professionnelle n'est pas une œuvre d'art d'amateur. Cela étant, les projets de Veduta, par leur nature, permettent de s'éloigner un peu de la dichotomie amateur-professionnel. Veduta ne propose pas aux amateurs de créer des œuvres qui seraient ensuite comparées avec des œuvres de professionnels; il s'agit plutôt de manipuler le discours sur des œuvres déjà légitimées par le milieu. Cette dissociation entre amateurs et professionnels est peut-être un peu moins nette lorsque les amateurs participent à la création d'une œuvre d'art. Mais là encore, c'est à travers un projet d'artiste, qui lui-même est déjà légitimé parce qu'il est invité par le commissaire d'exposition. En gardant une exigence sur les projets artistiques et en proposant aux amateurs de manipuler des œuvres déjà légitimées, on évite le jugement inhérent à la comparaison amateur-professionnel dans la création. Mais cela ne fait pas disparaître toutes les tensions entre amateurs et professionnels pour autant. Ces tensions existent aussi dans le champ de la production d'un discours sur les œuvres. Car ceux qui produisent des discours sur les œuvres sont les commissaires, les historiens, les conservateurs. L'amateur n'est pas légitimé par le professionnel, ne serait-ce que parce que le professionnel a fait des années d'études, qu'il ne peut pas imaginer que quelqu'un qui fait cela par loisir puisse arriver à un niveau d'exigence universitaire. Cette tension persiste aussi entre le secteur culturel et le secteur socioculturel, l'un reprochant à l'autre son manque d'exigence et le deuxième reprochant au premier son élitisme.

C'est pourquoi tout est affaire de confiance dans l'élaboration des projets et le travail de médiation est indispensable. À Veduta, nous travaillons la plupart du temps avec des structures socioculturelles. Il ne faut pas arriver vers elles en disant que l'on

vient élever le niveau dans leur centre social! Mais, ce qui rend ces relations parfois complexes, c'est que le politique soutient financièrement les projets d'action culturelle s'ils proposent des actions en direction des structures socioculturelles. L'institution culturelle est donc intéressée par le lien avec le territoire. Pour aller plus loin, et pour faire comprendre les difficultés que nous rencontrons, on peut s'interroger sur le rôle exact que jouent les médiateurs culturels : rendons-nous les amateurs autonomes ou est-ce que nous leur transmettons nos propres interrogations sur les œuvres?

Veduta ne cherche pas à faire disparaître la différence qui existe entre amateur et professionnel. Les uns et les autres ne sont pas confrontés aux mêmes enjeux et aux mêmes problématiques. Les projets Veduta cherchent à créer une rencontre entre les deux groupes et à faire en sorte que les deux milieux apprennent à se connaître.

Politique et poétique du théâtre amateur

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX

Plus que d'autres pratiques artistiques en amateur, le théâtre est pris en tension au sein des politiques culturelles de l'État et des collectivités territoriales, qui minorent son existence, l'ignorent largement et le soutiennent peu ou pas du tout. Cette mise à l'écart est relativement récente dans l'histoire du théâtre, qui s'est largement déclinée sous un mode non professionnel. On peut, par exemple, se référer à l'époque moderne où la pratique théâtrale en amateur était prise en charge par les réseaux du patronage religieux ou laïque, les organisations liées au monde du travail et l'éducation populaire. Cela ne signifie pas que le théâtre amateur est une forme primitive, première, du théâtre professionnel car, comme l'a montré Marie-Madeleine Mervant-Roux dans l'ouvrage collectif *Du théâtre amateur* (2004), la genèse de ce théâtre, c'est la fonction dramatique, dont il existe deux grands modes parallèles de développement dans nos sociétés : ceux-ci ne recouvrent pas véritablement ce qu'on appelle aujourd'hui théâtre amateur et théâtre professionnel mais, par une relecture *a posteriori*, ils sont parfois redéfinis ainsi.

Cette question ne peut pas être traitée sans prendre en compte une situation historique récente et inédite, avec l'expansion considérable du théâtre professionnel et le discrédit jeté sur le théâtre amateur, au nom d'une politique culturelle qui s'est avérée, en France, particulièrement clivante. On ne peut en dire autant d'autres pratiques artistiques, comme la musique qui, certes, n'est pas considérée de la même façon par les pouvoirs publics s'agissant de pratiquants amateurs ou de praticiens professionnels ; il faut cependant remarquer que, s'il est coutumier de parler de « théâtre amateur », en musique, on parle plutôt de musiciens amateurs et la notion de « musique amateur » n'a aucun sens. Il est vrai que ces musiciens ne sont pas sans lien avec la sphère professionnelle, ne serait-ce que parce que, au contraire des comédiens et metteurs en scène amateurs, ils ont été formés dans des institutions qui permettent à de nombreux musiciens professionnels de vivre de leur activité spécialisée : les conservatoires et les écoles de musique. Ou bien ils se sont formés par eux-mêmes, comme c'est le cas dans les musiques actuelles, mais leurs références esthétiques sont assez proches de celles des musiciens professionnels. De même, on ne voit jamais utilisée l'expression « arts plastiques amateurs ». Pour le cinéma, s'il n'y avait pas eu les recherches menées par Roger Odin, les expressions « cinéma de famille » ou « cinéma amateur » ne seraient pas utilisées. Ce ne sont pas de simple nuances ou subtilités sémantiques. En effet, ce sont les pratiques qui se situent dans la sphère des amateurs, non l'art qui est pratiqué. L'expression « théâtre amateur », par le fait qu'elle repose sur une apposition adjectivant le substantif « amateur », naturalise – en douce, pourrait-on dire – ce théâtre comme un théâtre d'une autre essence, intrinsèquement différent du « vrai » théâtre, pratiqué par des artistes reconnus par les institutions culturelles. En ce sens, l'usage de la langue est de nature politique, puisqu'il naturalise des phénomènes qui sont d'abord historiques et contingents, liés à une société et aux formes de présence et de pratique des arts dans cette société.

Il en résulte une vision encore très prégnante, fondée sur une définition purement négative de l'amateur : non rémunéré, non formé, dépourvu d'exigence artistique, et éloigné des scènes professionnelles, comme l'a relevé, pour ce dernier point, l'enquête menée par Olivier Donnat sur les amateurs pour le ministère de la Culture (1996). Cette forme de violence politique, qui rejette en bloc les amateurs comme une image inversée négative du monde

professionnel, est combattue par les défenseurs des amateurs, mais souvent avec maladresse. Ainsi, le « bon » amateur (l'érudit passionné, celui qui aime) est opposé au « mauvais » amateur (le dilettante), comme le fait Pierre Lartigue à propos des balletomanes dans *L'art de la pointe* (1992). Ou bien l'amateur est revalorisé, dans une forme de pirouette, à partir des qualités négatives qui lui sont prêtées et qui sont ainsi – paradoxalement – naturalisées, comme le fait Patrice Flichy dans *Le sacre de l'amateur* (2010).

On peut prendre la mesure de l'opposition entre professionnels et amateurs en relisant Laurent Fleury (2004, p. 59-62) lorsqu'il décrit la « brutale offensive » du comité d'organisation des groupements de spectacle en 1944 : celui-ci réclame l'interdiction, pour les groupements de bienfaisance, de recourir à des amateurs, l'interdiction des spectacles amateurs payants, le caractère strictement privé des spectacles gratuits, et enfin l'interdiction pure et simple, pour les troupes d'amateurs, de se produire en dehors du lieu du siège de leur société. Un peu plus tard, rappelle Laurent Fleury, les Maisons de la culture créées par André Malraux sont, d'une autre façon, révélatrices de ces rapports de force : conçues au départ comme des lieux de rencontre entre professionnels et amateurs, elles changent rapidement de stratégie pour devenir des lieux de présentation de l'excellence artistique, excluant toutes les formes non professionnelles de la création artistique. Subissant une forte injonction à la professionnalisation, les amateurs se scindent entre ceux qui changent de monde à la faveur de cette extension de la sphère professionnelle et ceux qui restent dans leur monde, subissant un double anathème, lié à la valorisation des formes les plus abouties du théâtre d'art et à la spécialisation de l'activité théâtrale. Dans un tout autre contexte, ce sont les mêmes revendications des professionnels contre les amateurs qui se sont exprimées autour de la récente loi sur la création artistique, qui expliquent que jusqu'à présent, aucune réglementation satisfaisante n'a pu être mise en place pour les amateurs.

Pour autant, nier la spécificité d'un art inscrit à sa manière dans le social ne serait pas juste. Certes, le théâtre des amateurs ne se distingue pas fondamentalement du théâtre professionnel, comme le démontre Marie-Madeleine Mervant-Roux (2004) : son but est le théâtre, la structure de son action est autonome, et le point d'aboutissement est la relation au public. Mais il se caractérise par une activité discontinue, s'ajoutant à une vie professionnelle et

sociale qui se déploie en dehors du théâtre. Il est profondément inscrit dans la vie sociale en raison de sa structuration (sociétés d'amateurs, troupes, fédérations associatives) et lié à un territoire. Sur le plan artistique, il pose d'une manière aiguë une question fondamentale au théâtre, celle de la distanciation, car acteurs et spectateurs se côtoient dans la vie courante, si bien que le défi peut être considéré comme supérieur à celui du théâtre professionnel. S'appuyant sur les travaux d'Elie Konigson, spécialiste du théâtre médiéval et de la Renaissance, Marie-Madeleine Mervant-Roux (2004) rappelle que la genèse du théâtre réside dans les deux voies distinctes et parallèles du développement de la fonction dramatique, ce que n'exclut pas des zones d'échange : coopérations diverses, pratiques d'imitation, pratiques de transposition, stages, etc. Trois figures historiques peuvent être dégagées : les comédies de société, essentiellement jouées dans des cercles restreints ; le théâtre d'éducation ; les représentations rurales à caractère religieux ou communautaire, tel le martyre de sainte Reine étudié par l'anthropologue Thierry Bonnot (2011) ou les représentations populaires d'un attentat contre Napoléon, filmées et présentées au Musée Basque de Bayonne.

Il faut toutefois se garder des anachronismes : si on peut parler de théâtre rural jusqu'aux années 1950, c'est que la société est majoritairement rurale. Il serait donc plus juste de dire : théâtre des sociétés rurales. Lors d'une recherche de terrain menée de 2007 à 2008 (Bordeaux, Caune, Mervant-Roux, 2011), il est apparu que ces catégories ont certes survécu, mais ont été largement diversifiées et enrichies, par exemple par le théâtre universitaire, le théâtre prolétarien, le théâtre d'improvisation, etc. Il faut également prendre en compte le fait que s'est développé un théâtre professionnel dont le rayonnement est purement local, conséquence de nombreux financements publics croisés, dont l'objectif est d'assurer une offre artistique professionnelle dans tous les territoires – offre qui était historiquement assurée par le théâtre de village et de patronage. Si on y ajoute, du côté des amateurs, le rôle joué par les fédérations associatives pour organiser des rencontres territoriales ou nationales, sortir les troupes d'amateurs de leurs territoires et les confronter à d'autres pratiques d'amateurs, organiser des stages animés par des professionnels et des concours, on mesure la dimension simplificatrice, voire caricaturale de la vision couramment véhiculée à propos de l'ancrage local du théâtre des amateurs, opposé à l'universalisme du théâtre professionnel.

Aussi est-il plus juste de préférer, à l'expression « théâtre amateur », celle de « théâtre de société(s) » en reprenant le titre de l'ouvrage collectif paru en 2005 (ADEC et collab., 2005). L'évitement du mot « amateur » me semble d'ailleurs une condition pour pouvoir penser ces différents théâtres au-delà des catégories imposées par le politique. Marie-Madeleine Mervant-Roux propose ainsi de distinguer d'une part un théâtre inscrit dans la cité, joué sur les places de marché, dans les territoires des communautés, dans les cours royales, etc.; d'autre part un théâtre de rupture par rapport au tissu social, qui s'est historiquement développé à l'extérieur des villes : théâtre de tréteaux, théâtre de texte, théâtre joué par des acteurs qui ne sont pas inscrits dans le tissu social local.

J'ajouterais une autre distinction, qui s'appuie non sur l'histoire du théâtre, mais sur l'analyse sociologique de ceux qui le pratiquent, et qui met au premier plan le projet de ceux qui font du théâtre : il y aurait d'un côté des acteurs « spécialisés », dont le but est l'art théâtral, et qui font de leur activité le centre de leurs préoccupations, si ce n'est de leur vie professionnelle; d'un autre côté, des acteurs non spécialisés, dont le but n'est pas essentiellement l'art théâtral, qui ne produisent pas de formes spécifiques issues d'une nécessité interne, et pour lesquels il s'agit d'une activité périphérique. Une part non négligeable des amateurs relèverait alors de la première catégorie. Ces deux propositions peuvent permettre de rejeter les définitions du théâtre fondées sur des idéologies implicites, de sortir des oppositions stériles et de proposer des catégories d'analyse reposant sur la recherche scientifique.

Références

- ADEC / CNRS-LARAS / Théâtre s en Bretagne (2005). *Le Théâtre des amateurs : un théâtre de société(s). Actes du colloque international des 24, 25 et 26 septembre à Rennes*, Rennes : Éd. Théâtre s en Bretagne, 350 p.
- BONNOT, Thierry (2011). « Alise-Sainte-Reine : rituel patrimonial et martyr théâtralisé », dans BORDEAUX, Marie-Christine, Jean CAUNE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.), *Le théâtre des amateurs et l'expérience de l'art*, Montpellier : Éd. L'Entretemps, p. 52-64.
- BORDEAUX, Marie-Christine, Jean CAUNE et Marie-Madeleine MERVANT-ROUX (dir.) (2011). *Le théâtre des amateurs et*

- l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*, Montpellier : Éd. L'Entretemps, 344 p.
- DONNAT, Olivier (1996). *Les amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : Ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, 229 p.
- FLEURY, Laurent (2004). « Généalogie d'un théâtre "sans qualités". Le théâtre amateur, l'Éducation populaire et l'État culturel », dans MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Du théâtre amateur. Approches historiques et anthropologiques*, Paris : CNRS Éditions, p. 51-74.
- FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur*, Paris : Seuil, 100 p.
- LARTIGUE, Pierre (1992). *L'art de la pointe*, Paris : Gallimard, 144 p.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.) (2004). *Du théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, Paris : CNRS Éditions, 380 p.

PARTIE 2

Donner leur place aux amateurs et amatrices

De quelques formes de créativité dans le cinéma amateur

ROGER ODIN

Introduction

Dans cet article, je me propose d'étudier comment se manifeste la *créativité* dans trois *espaces de communication* relevant du *champ du cinéma amateur* : celui des clubs de cinéma amateur, celui du film de famille et celui de la communication ordinaire.

Les termes de cet énoncé programmatique méritent quelques mots de commentaire.

Le champ du cinéma cinéaste amateur : en général, on définit le cinéma amateur comme le cinéma non professionnel, mais dès que l'on cherche à préciser ce que veut dire professionnel, les ennuis commencent : est-ce une question de statut ? De revenus ? De formation ? De savoir-faire ? De format utilisé ? De temps de pratique (loisir *vs* travail) ? De contraintes ? De circuit de diffusion ?

D'investissement personnel? Aucun de ces axes n'est, en lui-même, décisif. Mais il y a plus : ce qu'on appelle le cinéma amateur constitue non seulement un champ aux limites incertaines et mouvantes, mais aussi un champ extrêmement hétérogène. Qu'y a-t-il de commun entre un film de famille, la production de fin d'année d'un élève dans le cadre d'une classe de cinéma dans un lycée, un film de fiction réalisé dans le cadre d'un club de cinéma amateur et un film militant témoignant de l'engagement social ou politique de celui qui l'a tourné, pour ne m'en tenir qu'à quelques exemples?¹ C'est là qu'intervient la notion d'espace de communication.

Espace de communication. J'appelle espace de communication, un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants à produire du sens sur le *même axe de pertinence*. Un espace de communication est une *construction* effectuée par le théoricien. Il s'agit d'un outil méthodologique à visée heuristique. C'est dire que quoique puisse laisser entendre le mot même d'espace, un espace de communication n'a rien de concret : c'est le théoricien qui choisit l'axe de pertinence et l'extension (en termes d'objet, d'espace et de temps) qui assure la consistance de l'espace de communication sur lequel il va travailler (Odin, 2011).

Voici la définition des trois espaces de communication sur lesquels je vais travailler dans le cadre de cet article.

J'appelle *espace de communication des clubs de cinéma amateur*, l'espace constitué par les clubs dans lesquels des amateurs se réunissent avec l'intention de faire du cinéma, c'est-à-dire de faire des films destinés à un public (*vs* la famille). Les clubs de cinéma amateur ont commencé à se développer dans les années 30, ont connu un essor tout particulier dans les années 50 au moment du grand boom associatif (entre 1950 et 1980, la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo rassemblait 5000 à 6000 membres, répartis dans 250 clubs) et perdurent toujours aujourd'hui malgré une baisse des effectifs.

J'appelle *espace de communication du film de famille*, l'espace dans lequel un membre d'une famille filme la vie de sa famille pour sa famille. L'espace du film de famille tel que je le définis ici ne concerne que les productions tournées sur pellicule dans le cadre de la famille traditionnelle; on peut donner une fourchette

1. Pour une réflexion plus détaillée sur la notion de cinéma amateur, voir Odin, 2001.

approximative de dates pour délimiter cet espace : entre 1945 et 1975; après, avec l'évolution de la famille et le passage à la vidéo, on change d'espace de communication, un espace qui ne sera pas étudié ici.

J'appelle *espace de la communication ordinaire*, l'espace dans lequel le langage cinématographique est utilisé par tout un chacun de façon quotidienne. Je m'intéresserai ici à ce qui se passe aujourd'hui dans l'usage de ce langage.

Créativité : je n'envisage pas de donner dès maintenant une définition de cette notion; au contraire la question « qu'est-ce que la créativité? » est l'axe de pertinence qui me guidera dans l'analyse de ces espaces de communication.

Mais avant d'aller plus loin, on me permettra une petite digression liée à mon histoire personnelle.

Petite digression sur Goutelas et la caméra Urfée

Intervenant sur le cinéma amateur dans le cadre du château de Goutelas qui n'est autre que la demeure du druide Adamas dans le roman pastoral *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé (1612-1627), un endroit où les deux héros, Astrée et Céladon, aiment à venir se rencontrer et se promener (leur histoire nous y est rappelée dans multiples panneaux), je ne peux pas ne pas me souvenir que la première caméra achetée par mon père, au tout début des années cinquante (j'avais alors 11 ans) était de marque « Urfée » (*sic*).



C'était une caméra 8mm ou plus exactement une caméra double 8, un format dérivé du 16mm américain : à la prise de vues, on commençait par impressionner une moitié de la pellicule puis, il fallait retourner la bobine pour impressionner l'autre moitié; ensuite, lors du traitement au laboratoire, la pellicule était coupée en deux dans le sens de la longueur pour obtenir deux bandes 8mm qui étaient ensuite collées bout à bout. La caméra *Urfée* était fabriquée de façon artisanale, à Saint-Etienne, la ville même où nous habitons (et où d'ailleurs je suis né). Je me souviens être allé plusieurs fois avec

mon père dans le quartier de La Rivière, au 14 rue Joseph Pupier où se trouvait l'atelier de Charles Blanchard et Jean Jourjon, les deux créateurs de l'appareil.

L'originalité majeure de cette caméra tient, à coup sûr, à son nom. En général, les caméras se contentent de prendre le nom de la firme qui les produit : Kodak, Siemens, Eumig, Revere, Erksam, Paillard, Pathé, Bell & Howell... Dans les premiers temps du cinéma, les dénominations étaient plus variées : la solution la plus fréquente, outre le nom de l'inventeur (le Lapiposcope



construit par Lapipe, le Kammatograph fabriqué par L. Kamm et Co.), était une dénomination faisant référence au cinéma (la Cinex, la Cinetasca, la Kinamo) ou à l'une de ses caractéristiques : le mouvement (la Movikon 8, La Movette), l'enregistrement (le Cinégraphie Bol), la capacité à restituer la vie (La Biokam). Parfois le nom souligne une spécificité propre à telle ou telle caméra : le Spirograph (1913) de la maison Charles Urban prend des images en spirale sur film circulaire, la Motocamera Pathé-Baby est la première caméra à moteur de la firme, La Ciné SEPT se charge de sept mètres de films permettant 22 secondes de projection, L'Ensign Daylight loading camera (de la Maison Houghtons Lts, Londres, 1914) est la première caméra à permettre le chargement en plein jour, la Reflex 8 de Camex possède évidemment la visée réflexe... Quelques dénominations font preuve d'un peu plus d'originalité : L'Oly'Ywood (1928) est une caméra 35 mm pour amateurs dont la publicité garantie qu'elle assure une « projection aussi nette que celle des films professionnels » car elle est équipée d'un objectif Zeiss Krauss; La Buddy 8 (1934) de la maison américaine Stewart Warner tient dans le creux d'une main et peut ainsi vous accompagner comme un copain dans toutes les circonstances; le Cinébibliographe inscrit la caméra dans la lignée de la littérature ou du moins du livre; le Mirographe de Reulos et Goudeau (1898) me rappelle Stendhal et sa définition du roman comme « un miroir qu'on promène le long d'un chemin », définition qui convient parfaitement à une caméra. Mais à ma connaissance, la caméra « Urfée » est la seule caméra

(peut-être au monde) à porter le nom d'un écrivain. On notera, de plus, la bizarrerie consistant à utiliser le nom propre Urfé de façon adjectivale : la caméra « Urfée » (avec un e) ou en nominalisant l'adjectif, une « Urfée ».

On peut, bien évidemment, voir dans le choix de ce nom, la volonté du fabricant de profiter de la notoriété d'une personnalité locale : *l'Astrée* connu un immense succès dans toute l'Europe et apparaît dans les histoires de la littérature comme « le roman des romans », le premier roman fleuve de la littérature française (plus de 5000 pages). Or, le château de la Bâtie d'Urfé où Honoré d'Urfé en



commença la rédaction, se trouve à quelques kilomètres de Saint-Etienne et fait partie des hauts lieux touristiques et culturels de la région. C'est une belle bâtisse Renaissance avec sa galerie à deux étages dans le plus pur style italianisant, sa grotte de rocaille à motifs mythologiques (Neptune, le dieu Pan) et son petit temple circulaire à colonnes dans le jardin. C'est d'ailleurs une représentation stylisée de ce temple qui sert de logo à la caméra « Urfée ».

Le berceau de la famille Urfé, lui, est le château des Cornes d'Urfé qui tel « un nid d'aigle au milieu des bois des Monts du Forez, à 930 m d'altitude, offre une magnifique vue à 360° sur les Alpes et le Puy de Dôme » (Guide touristique). Ce château dont il ne reste pas grand-chose est surtout célèbre pour le drame qui est censé s'y être joué. L'histoire se raconte ainsi : Jean d'Urfé, le chef de famille, venait de réunir une très forte somme d'argent pour acheter la terre de Crémeaux, voisine de son fief; ses domestiques en ayant eu connaissance, massacrent toute la famille présente au château et s'emparent du butin. Mais un tout petit enfant, Antoine, qui dormait dans son berceau, échappa à la tuerie. Quand les assassins le découvrirent, il s'éveilla et leur sourit, ce qui désarma le meneur : « A quoi bon tuer cet enfant? dit-il, il ne nous trahira pas », mais ses complices n'étaient pas d'accord : « Nous allons en juger », dit alors le chef. Avisant une coupe de fruits, il prit une belle pomme et une grosse pièce d'or parmi le butin étalé sur la table; il offrit les deux présents à l'enfant en disant : « S'il prend la pièce d'or, je vous l'abandonne, mais s'il choisit la pomme, nous le laisserons

vivre ». Tendant ses menottes vers la pomme, le bambin eut la vie sauve (d'après Chaperon, 1989). On le voit, en admettant qu'il se soit véritablement produit, ce qui est très fortement contesté, ce drame aurait pu entraîner la disparition de la lignée Urfé avec toutes les conséquences qui en aurait découlé : Honoré ne serait pas né, *L'Astrée* n'aurait pas été écrite, la caméra « Urfée » n'aurait pas existé, mon père n'aurait peut-être pas fait de cinéma amateur et je n'aurais certainement pas écrit cet article².

L'espace des clubs de cinéma amateur

Très rapidement après l'achat de la caméra Urfée, mon père s'est inscrit au Caméra Club Forezien, un club affilié à la Fédération française des clubs de cinéma amateur. Je l'y ai souvent accompagné avant d'en devenir membre moi-même pendant plusieurs années. Dans ce cadre, j'ai réalisé plusieurs films et participé aux concours organisés chaque année au niveau régional et national. C'est dire que je connais le cinéma des clubs amateurs de l'intérieur.



L'une des préoccupations majeures de mon père, après l'achat de la caméra Urfée et d'une petite visionneuse permettant le montage, était de sonoriser ses films. A l'époque, les caméras amateurs étaient muettes, elles ne sont devenues sonores qu'avec le super huit, mais outre que le matériel sonore était assez onéreux, il était d'une utilisation complexe, ce qui décourageait pas mal d'amateurs; de fait, ce n'est qu'avec la vidéo que le son direct s'est généralisé sur les productions amateurs. Reste qu'il était impensable de montrer un film muet aux membres du club. Au début, la sonorisation se faisait en passant des disques pendant la projection; le club disposait d'une platine à double plateau permettant de changer de disque sans rupture quand on le souhaitait; mon père ne tarda pas à construire une telle platine pour s'entraîner à la maison; il

2. Sur les relations entre Urfé et le cinéma (en particulier, la caméra Urfée et le film de Rohmer, *Les amours d'Astrée et de Céladon*), cf. (Odin, 2009).

perfectionna même le système en plaçant sur l'ampli un jeu de potentiomètres qui lui permettait de faire des fondus sonores pour éviter les ruptures dans le passage d'un disque à l'autre. Cette sonorisation en direct était assez délicate à mettre en œuvre : il fallait bien préparer à l'avance la pile de disques que l'on allait utiliser, sous peine de mettre un morceau au mauvais moment et il fallait assurer le commentaire *live* comme le bonimenteur des premiers temps du cinéma.

Les choses se sont bien améliorées avec l'arrivée du magnétophone : il devenait alors possible de combiner commentaire et montage musical. Je me souviens des séances d'enregistrement de commentaire dans notre maison de Beaulieu : il se faisait toujours en direct pendant la projection du film afin d'assurer la synchronisation avec les images; pour éviter le bruit du projecteur, le micro était placé très loin dans une autre pièce d'où le commentateur (rôle qui m'était souvent dévolu) pouvait voir le film grâce à un ingénieux système de miroir. Le montage musique-commentaire se faisait ensuite sur la bande magnétique qui avait l'avantage de pouvoir être coupée et collée. Mais le gros problème était la synchronisation entre le magnétophone et le projecteur. Mon père avait inventé un incroyable dispositif pour asservir le projecteur au magnétophone : un système de topage était inscrit sur la seconde piste de la bande magnétique qui asservissait un petit moteur capable de faire varier le moteur même du projecteur (autrement il fallait faire varier la vitesse du projecteur à la main en jouant sur le potentiomètre de vitesse pendant la projection).

Mais mon père avait fait une autre création dont il était très fier : s'inspirant du Nagra 1 qui venait juste de sortir (1950), il avait construit un magnétophone portable. Le magnétophone tenait dans une petite valise mais l'ensemble était assez lourd car la partie enregistrement était alimentée par une série de six piles; il fallait remonter le moteur mécanique avec une manivelle pour faire tourner les bobines ce qui n'assurait qu'une autonomie réduite de prise de son. Mon père était le seul dans le club à pouvoir faire de



la prise de sons en extérieur là où il n'y avait pas de courant électrique, mais les autres membres n'étaient pas en reste en termes de fabrication de matériel. L'un d'eux avait lui-même construit son projecteur; un autre avait modifié le trépied qui servait à stabiliser la caméra en lui adaptant un petit moteur, ce qui lui permettait de faire des panoramiques réguliers à 360 degrés; un autre s'était fabriqué une titreuse ultra sophistiquée. De fait, en raison des moyens limités dont on dispose, tourner un film en amateur demande à chaque instant de faire preuve d'inventivité : comment par exemple faire un travelling alors que l'on n'a pas de rail ni de chariot? Comment éclairer pour avoir une profondeur de champ suffisante sans faire sauter le compteur? Les revues de cinéma amateur consacrent de multiples articles à donner des conseils pour résoudre ces problèmes; la plus célèbre est significativement intitulée *Cinéma pratique*.

On le voit, la créativité du cinéaste amateur est d'abord une créativité technique. Mais peut-être serait-il plus approprié de parler d'*ingéniosité* que de créativité : on est dans le domaine du *bricolage*. A ce titre, les clubs de cinéma amateur fonctionnent comme les clubs d'aéromodélisme ou d'automobile : ils sont là pour aider les adhérents à résoudre les problèmes techniques, mais ils sont aussi le lieu d'une compétition entre les membres. On y compare les performances de son matériel avec celui du voisin, on fait tout pour épater les autres. Finalement, l'amateur passe souvent plus de temps à régler des problèmes techniques qu'à élaborer ses films. Dans les réunions de club, les discussions portent d'ailleurs beaucoup sur la technique et savoir parler technique est un vrai critère d'intégration au milieu.

Mais qu'en est-il de la créativité au niveau des films eux-mêmes? L'obsession des membres des clubs de cinéma amateur (je me mets dans le lot) est de faire des films qui soient comme les films « pros ». L'amateur met ainsi en œuvre une esthétique spécifique, une esthétique du *bien fait*. Dans l'espace amateur, une belle image est avant tout une bonne image. De même, le montage doit être sans sautes, sans ruptures; l'amateur cinéaste est le champion des raccords en tous genres, de tout ce qui peut contribuer à huiler le déroulement filmique. Plus généralement, l'esthétique amateur invite à un respect strict de la « grammaire cinématographique ». L'amateur est un peu comme un romancier qui écrirait pour mettre en pratique *Le Bon Usage* de Maurice Grevisse³.

En dehors de ces critères techniques et grammaticaux,

l'esthétique amateur est caractérisée par un goût prononcé pour la nature idéalisée, le monde d'avant l'industrialisation (Patricia Zimmerman [1995, p. 35-38] parle d'un retour au pictorialisme). Un paysage, par exemple, ne doit pas laisser voir de poteaux ou de fils électriques. Le cinéaste amateur cherche souvent à reconstruire filmiquement l'espace dans sa forme ancienne : grâce à un travail de cadrage et de montage, on éliminera les voitures et les maisons récentes qui font tache devant la cathédrale du Puy pour donner le sentiment d'une ville qui en serait restée au Moyen Âge.

Enfin, le cinéma amateur se caractérise par un certain type de sujets. Il y a d'abord des sujets quasiment interdits. Les statuts de la Fédération spécifient que « L'association [...] s'interdit formellement toute action politique, philosophique ou religieuse ». Du coup, les films présentés dans ce cadre sont le plus souvent complètement déconnectés des problèmes de la vie réelle. Les documentaires concernent essentiellement la vie des animaux, la nature, le sport, les artisans, les fêtes locales, le folklore... Les films de voyage s'en tiennent aux beaux paysages, au pittoresque, à l'exotisme et n'abordent quasiment jamais la situation politique et les questions sociales des pays visités.

Mais le vrai film pour les amateurs, celui qu'ils rêvent de faire, c'est le film de fiction, la catégorie la plus prestigieuse dans les concours; celle qui vous classe vraiment comme un « cinéaste ». Et c'est là que la relation à l'espace professionnel tourne à la fatalité. Les amateurs n'ont en effet ni les moyens techniques ni les acteurs ni la compétence (en termes d'écriture de scénario, de direction d'acteurs) pour réaliser une fiction qui tienne vraiment de bout en bout. Du coup, ces productions n'arrivent le plus souvent pas à la hauteur de leurs ambitions. Le pire est que l'amateur en a conscience : s'il y a un « style amateur, remarque un lecteur dans un courrier à *Le Cinéma Pratique*, ce n'est pas parce que nous le désirons; c'est parce que nous ne pouvons faire autrement »⁴. L'amateur cinéaste est un amateur malheureux. Contraint et forcé, il fait un autre cinéma que le professionnel, mais il ne fait pas du « cinéma autrement »⁵.

C'est que cet espace est prisonnier de l'idéologie et de la morale qui prévalent dans les classes sociales dont sont originaires les

3. C'est l'une des grammaires françaises les plus célèbres (Grevisse, 1964).

4. *Cinéma Pratique, Revue des amateurs et professionnels du film étroit*, n° 71, 1966.

5. Pour reprendre le titre d'un ouvrage de Dominique Noguez (1977).

membres de ces clubs. En termes de recrutement, ces clubs sont, en effet, tout à fait semblables aux photo-clubs « esthétisants » décrits par Pierre Bourdieu⁶ : ils comprennent peu de jeunes (la moyenne d'âge se situe entre 40 et 45 ans; les jeunes recrues ont entre 30 et 35 ans), un assez grand nombre de cadres moyens et subalternes, des commerçants et des représentants des professions libérales (médecins, dentistes). Le cinéma amateur est un cinéma de classe. Dans « Un coup d'œil sur le cinéma amateur », Raymond Bordes (1957), le fondateur de la Cinémathèque de Toulouse, a bien analysé ce phénomène : « Lorsque la censure décourage les réalisateurs de métier et que les distributeurs rejettent les projets qui leur semblent inhabituels, nous aimerions que les amateurs prennent la relève et fassent eux-mêmes le cinéma dont on les prive », malheureusement, force est bien de constater que pour le moment ce cinéma est fondamentalement « conformiste » et sans « audaces sociales ». C'est que, poursuit-il, les amateurs « ont devant le réel une réaction de classe » et s'adonnent à la « *démagogie de l'agréable* ».

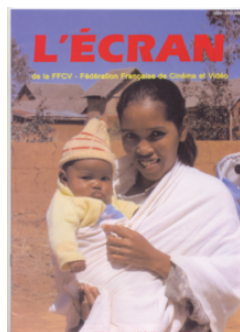
Les films les plus créatifs dans cet espace sont ceux qui, loin de vouloir s'aligner sur les productions professionnelles, se servent, au contraire, de la contrainte amateur (le manque de moyens) pour filmer de façon innovante. Ce n'est pas un hasard si ces films se trouvent souvent dans la catégorie « chanson filmée », un genre qui à l'époque n'existait pas chez les professionnels⁷; faire pro n'a donc ici pas de sens, ce qui compte, c'est l'inventivité dans la mise en image de la chanson : par exemple, *La même aux boutons* (chanson de Pierre Louki et Jacques Lacombe, créée par Lucette Raillat) donne lieu à un film d'animation intégralement réalisé à partir de boutons; l'histoire de *La fille de Londres* (chanson sur des paroles de Pierre Mac-Orlan) n'est racontée qu'à travers des objets; souvent, le jeu consiste à détourner le texte de la chanson : *Les baladins* de Gilbert Bécaud sera interprétée comme une histoire rigolote sur les voyageurs de commerce. Les réussites sont, il faut bien le dire, beaucoup plus rares dans la fiction; de fait, le seul film que j'ai encore en tête est *Message sur ruban* de Jean Toutain : pour contribuer à la réflexion philosophique sur les relations entre

6. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 144 et ss.

7. Certes il existait bien, dans l'espace professionnel, le *scopitone*, mais il constitue un autre genre que la chanson filmée : le scopitone donne à voir le chanteur; faite à partir du disque, la chanson filmée met la chanson en images.

l'homme et la mort, un homme décide d'enregistrer son suicide sur magnétophone; on le voit installer le fusil, mettre en place le système d'horlogerie qui déclenchera le tir, visser la chaise où il s'attachera avec des cadenas afin de ne pas pouvoir arrêter le processus même s'il change d'avis (ce qui bien évidemment se produira); outre une économie de moyens remarquable, la trouvaille est que tout le film est tourné en caméra subjective : non seulement cela évite tout problème de direction d'acteur (on ne voit que les mains en gros plan) mais cette forme de cadrage produit une implication forte du spectateur dont le point de vue est identifié à celui du personnage⁸.

Tel est le cinéma amateur que j'ai connu lors de ma vie de membre du Caméra Club Forezien. Aujourd'hui les choses ont-elles changées? Force est de reconnaître que les évolutions qu'a connues cet espace, passage à la vidéo, puis au digital, n'ont pas conduit à un bouleversement radical. Certes, la qualité technique des productions s'est améliorée, mais, précisément, dans les clubs, les questions techniques sont toujours au premier plan et l'amateur est toujours obsédé par la recherche du matériel le plus performant : il suffit de feuilleter la revue de l'association, *L'Écran*, pour s'en convaincre⁹. Et si on y trouve des analyses de films témoignant d'une ouverture louable sur la culture cinématographique – ce qui était loin d'être le cas avant (« je ne vais pas au cinéma, j'en fais » m'avait dit un jour un membre du Caméra Club Forérien auquel je faisais part de mon étonnement devant le fait qu'il n'avait pas vu un seul film de Renoir) on n'y trouve quasiment pas de réflexion sur ce que pourrait être la spécificité des productions amateurs. Une chose est certaine, faire pro est plus que jamais d'actualité; significativement, la F.F.C.C.A. (Fédération française des clubs de cinéma amateur) est devenue en 1987, la Fédération française de cinéma et vidéo (F.F.C.V.) dénomination qui gomme toute référence à l'amateur. Les membres des clubs se



8. Ce processus a été conceptualisé par Christian Metz (1977, p. 70-73) comme l'identification au regard caméra.

9. Depuis mars 2011, cette revue trimestrielle est publiée en ligne : www.ffcinevideo.org

définissent d'ailleurs eux-mêmes désormais comme faisant du cinéma auto produit.

Examinons rapidement le film qui a obtenu le Grand prix du président de la République au Congrès de la F.F.C.V. 2015 à Vichy : *Romy* de Rémy Arché (un sétois, agent de la circulation à la SNCF)¹⁰. Le film raconte l'histoire d'un père recherché par les gendarmes et en fuite avec sa petite fille de cinq ans. Le film se prête à une lecture symbolique sur l'aventure de tous les migrants (rom / romy) et les séparations dramatiques au passage de la frontière (le père devra laisser sa fille partir seule, ne pouvant passer une palissade qui barre le chemin). Il s'agit assurément d'un bon court métrage, sensible, juste, touchant. Très bien joué, il est certain qu'il a demandé un travail considérable, mais, au niveau de la forme, il est de facture extrêmement classique. Un tel film pose clairement le problème du cinéma amateur : un film d'amateur mal fait est simplement un mauvais film, mais quand le film est bien fait, on a affaire à un bon film comme on peut en voir en nombre chez les professionnels : comparé aux courts métrages professionnels, un film comme *Romy* n'a rien d'exceptionnel; le festival de Clermont propose chaque année des dizaines de films de cette qualité et souvent plus inventifs formellement. En tout cas, le cinéma amateur même de qualité ne propose toujours pas une *forme nouvelle* de cinéma (comme le fait par exemple le cinéma expérimental).

On peut se demander pourquoi. Une réponse peut être trouvée dans cette formule de Jean-Luc Godard dans *Six fois deux* (rappelée par Alain Bergala), dans la partie consacrée à Marcel, le cinéaste amateur : « l'amateur est à la fois celui qui travaille et ne travaille pas son désir » (1994, p. 39). Chez le cinéaste amateur, le désir de faire pro est le signe (plus que la cause) d'une absence de désir créatif propre. L'amateur veut avant tout *bien faire*, c'est à dire effectuer une opération de « distinction » (Bourdieu) par rapport au cinéaste familial qu'il a été. Il n'est pas animé par la nécessité intérieure de faire passer quelque chose qui représenterait pour lui un véritable enjeu. On peut dire du cinéma amateur ce que dit Alain Sevestre à propos de ce qu'il appelle « l'Art modeste » (la peinture amateur) : « L'art qui est un travail, une existence, une carrière, une souffrance, une mort au monde, une œuvre-vie, est ici un

10. Le film est visible sur le site de la FFCV, rubrique concours : ffcinevideo.org/Concours_FFCV.html

passé-temps, un hobby [...]. La nécessité, l'urgence ne trouve aucune modalité de représentation dans l'Art modeste » (1995, p. 78).

Pourtant les amateurs revendiquent leur volonté de faire de l'Art, mais leurs productions restent dans un « monde de l'art » (Becker, 1988) bien particulier : des auteurs – car il y a bien des auteurs (c'est la condition même d'existence d'un monde de l'art : « l'art est une question de nom propre », dit Ben) – sont certes reconnus (on parle dans les concours d'un film de X ou de Y), mais uniquement dans le *monde de l'art amateur*, un monde qui malgré les tentatives d'ouvertures de ces dernières années (grâce à Internet et aux relations avec certaines télévisions) reste un petit monde, séparé, rejeté ou au mieux traité avec condescendance par le monde du cinéma. Les passerelles sont rarissimes même si elles existent parfois. On peut parler d'une créativité artistique bornée : délimitée par des bornes, mais aussi enfermée sur elle-même.

L'espace du film de famille

A la différence du film d'amateur dont je viens de parler, le film de famille, bien que méprisé et, jusqu'à ces toutes dernières années, ignoré des histoires du cinéma¹¹, a une *forme* bien identifiable : un ensemble de figures suffisamment caractéristique et reconnu par l'espace public pour que les cinéastes professionnels le reprennent lorsqu'il s'agit de produire un *effet film de famille* dans un film de fiction (Journot, 2011) ou dans une publicité. Dans les années 80, *Tang* a ainsi décliné une série de films convoquant ce jeu de figures pour promouvoir ses jus de fruits dans les familles¹².

Cette forme se laisse décrire ainsi :

Figures du contenu :

- euphorisation : le film de famille ne donne à voir que des moments heureux;
- stéréotypie : rien ne ressemble autant à un film de famille qu'un autre film de famille.

11. Exception : on trouve un bref article « amateur » dans le *Dictionnaire du cinéma et de la télévision* de Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans (1965, p. 75). La seule histoire du cinéma à proposer un chapitre consistant sur le sujet est celle de Gian Piero Brunetta (Odin, 2001).

12. On peut voir certains de ces films sur le site de l'INA : <https://www.ina.fr/video/PUB3214570019> ainsi que sur le blog de Nath-Didile : <https://www.youtube.com/watch?v=UutXQoPpMEA> (consulté le 11 janvier 2016).

Figures formelles :

- absence de structuration : le film de famille donne à voir des bribes de situation sans relations entre elles autres que chronologiques; il n'y a pas de récit d'ensemble;

- figures héritées de la rhétorique photographique : la pause, les photos de groupe, le regard et l'adresse à la caméra (on a pu parler de « *Photographic Hangover* » [Hove, 2014]);

- figures qui conduisent au brouillage de la perception : images floues, bougées, panoramiques filés, coups de zoom intempestifs et à répétition.

Figure pragmatique :

- le bruit du projecteur; avec le film de famille le projecteur est dans la pièce où l'on projette. Les films professionnels usent et abusent de cette figure pour produire l'effet film de famille.

Je voudrais maintenant montrer que, figure pragmatique mise à part, ces figures (que j'ai pu caractériser ailleurs comme des figures du « mal fait » [Odin, 1979]) sont la manifestation d'une certaine forme de créativité relevant de l'esthétique relationnelle.

Face à l'agression que constitue toujours plus ou moins le fait d'être filmé, les sujets se mettent en scène. Souvent, on s'inspire de ce que l'on connaît déjà, c'est-à-dire de la photographie : on s'arrête de bouger, on prend la pause, on regarde la caméra, on sourit sans même y penser, répondant à l'injonction habituelle dans la situation de prise de vues ou bien, au contraire, on prend un air boudeur, histoire de manifester que l'on est quelque peu perplexe face à cet appareil qui prend notre image.

Parfois, refusant d'être réduit au statut de filmé, on échange avec celui qui filme. Le geste se joint alors au regard, et même la parole; pourtant, on sait bien que la prise de vues est muette, mais c'est au filmeur que l'on s'adresse, un filmeur qui est en général un membre de la famille, souvent le père. On invente des stratégies de séduction ou au contraire d'évitement : on fait des grimaces, on tente d'échapper en courant à celui qui filme l'obligeant à des mouvements de caméra rapides et complexes, on met sa main entre son visage et l'objectif. On s'arrange pour s'appropriier la mise en scène prévue, voire pour la démolir.

Un père a demandé à ses deux enfants de manifester leur joie devant les cadeaux qu'ils sont censés découvrir sous le sapin de

Noël; les deux enfants lèvent bien les bras en signe de découverte admirative, mais aussitôt ils se tournent vers la caméra et vers le père en riant aux éclats avant de recommencer à lever les bras en riant encore plus fort, dénonçant la supercherie qui voulait faire croire à une scène naturelle, détruisant avec un plaisir immense toute la mise en scène du père. Tout cela toutefois se fait dans la bonne humeur. Ces mini conflits aident, de fait, à négocier les relations d'amour et de pouvoir entre les membres de la famille contribuant ainsi à maintenir la cohésion familiale. Le film de famille ne peut pas se passer d'euphoriser.

La figure de l'euphorisation se manifeste d'ailleurs souvent de façon tout à fait explicite et conduit notamment à inventer ce qu'on peut appeler des dispositifs d'« assignation » de beauté et de bonheur¹³. Une femme filmée par son mari, dans le cadre des chutes du Niagara, n'arrête pas de faire de grands gestes pour montrer à la caméra, comme c'est beau et comme elle est heureuse d'être dans un tel paysage. Un homme filme sa femme ou sa petite amie au coucher de soleil sur une plage au bord de la mer; les couleurs sont rougeoyantes, les ombres donnent à l'image de la profondeur; la petite amie tient à la main des ballons rouges qui flottent au-dessus de sa tête et virevolte dans une sorte de danse de joie; puis on voit celui que l'on devine être le cameraman entrer dans le cadre et venir s'asseoir dos à la mer face à la caméra bientôt rejoint par la jeune fille aux ballons; après quelques secondes, l'homme se lève et court arrêter la caméra.

Dans une autre scène, la même jeune fille est les pieds dans l'eau, de profil au centre du cadre, se détachant en ombre chinoise sur la mer; marchant le long de l'eau, l'homme s'approche délicatement, embrasse tendrement son amoureuse et repart à nouveau en courant.

Dans un article « C'est beau ici : se regarder voir dans le film de famille », Karl Sierek, s'inspirant de Robert Musil (1978, p. 523), a bien mis en évidence ce qui se joue dans ce type de mise en scène : au lieu de fixer leur présence dans l'instant, filmeurs et filmés construisent pour le futur un état qui sera éprouvé comme heureux et beau; ils sortent d'un état de présence pour entrer dans un état de pré-futur se réjouissant déjà du souvenir qu'ils auront plus tard;

13. L'expression « assignation de beauté » est d'Hubert Damish (*Le jugement de Paris*, p. 18), cité par (Aumont, 1998, p. 84).

ils s'orientent d'après des critères futurs et pensent : « ici, cela aura été beau » (Sierek, 1995, p. 63-78). On peut parler d'un processus de poétisation de ce qui deviendra le passé.

Parfois, le tournage d'un film de famille donne lieu à d'authentiques « performances » privées (le terme de « performance » est à prendre ici au sens qu'il a dans le domaine de l'art) : un père (quelque peu pervers) demande à son enfant d'inviter un pigeon à venir manger dans sa bouche; à moins que ce ne soit l'enfant qui l'ait proposé à son père; on sent clairement qu'il n'aime pas vraiment ça et qu'il a conscience d'une certaine prise de risque, mais qu'il le fait parce qu'il est animé par un désir éperdu de plaire à son père : « aime moi comme je t'aime » semble-t-il lui dire; il y a dans de telles scènes quelque chose d'un peu pathétique.

Il faut insister sur la force des relations qui se nouent dans ces échanges cinématographiques : relations œdipiennes, relations amoureuses, relations au groupe familial, et sur l'importance que représente une telle expérience pour celui qui la vit (ce qui est jeu n'est rien moins que la construction de son identité). On est bien loin du film d'amateur. Ici le désir et la nécessité travaillent les images et s'y expriment presque à l'état brut.

Il y a toutefois un problème : la figure de la stéréotypie semble venir contredire ce mouvement de créativité. Si, comme le dit Pierre Bourdieu, dans le film de famille comme dans la photo de famille, « rien ne peut être photographié en dehors de ce qui doit être photographié » (1965, p. 45), si tout est déjà prédéterminé par l'institution, où se loge la créativité? Bourdieu a raison : indiscutablement le film de famille est soumis aux contraintes de l'institution famille. Toutefois, il faut se méfier de la notion de stéréotypie et des connotations négatives qu'elle véhicule. L'analyse que fait Bruno Duborgel du fonctionnement des dessins d'enfant, des dessins qui, en apparence, comme les films de famille, se ressemblent tous plus ou moins, peut nous aider à mieux comprendre ce qui se passe.

Duborgel note que cet effet de ressemblance « ne signifie pas forcément stéréotypie, mais commerce de l'âme avec des images tonifiantes pour elle, avec des images si riches de résonances symboliques qu'elles semblent moins se répéter mécaniquement que naître et renaître à chaque instant comme des figurations multiples et fugitives d'un sens inépuisable », et que cela n'empêche pas ces images d'être « l'expression d'un sujet actif et capable de

métamorphoser une nécessité en une découverte » (1976, p. 182-189), puis il ajoute : « une image banale peut désigner [...] une image originelle et qui à l'inverse de l'apparente originalité de l'image conforme à quelque réalisme du pittoresque, est aussi fondamentale qu'un archétype » (p. 220-221). Ainsi, la force esthétique du dessin d'enfant n'est pas dans la « lettre » du dessin, mais dans ce qui s'y exprime et qui provient de l'imaginaire de l'enfant.

Quelque chose d'analogue se produit avec le film de famille, mais ici, c'est à la réception que se met en œuvre le processus créatif. En effet, on parle beaucoup lors de la projection d'un film de famille.

Il faut dire que la forme du film de famille s'y prête : dans l'énumération des figures caractéristiques du film de famille, j'ai cité la figure de l'absence de structuration; à la projection, cette figure prend toute sa valeur créative. Je l'ai souvent dit : pour bien fonctionner, un film de famille doit être « mal fait » (c'est-à-dire non structuré); le film de famille doit être une forme « ouverte », une



forme à remplir, une forme qui exige une réponse que chaque spectateur doit produire activement lui-même. Une performance communautaire s'effectue alors, avec en parallèle une production de sens individuelle. Le film n'est pas l'œuvre : il est le catalyseur de l'expérience esthétique collective et individuelle. L'œuvre, ce sont les spectateurs qui la produisent en faisant retour sur leur vécu, collectivement en créant le mythe familial toujours euphorique, et individuellement, en revenant chacun sur son expérience personnelle de la famille, souvent bien moins euphorique; mais on se garde bien d'en faire part aux autres membres de la famille : l'ordre familial n'en sera donc pas perturbé.

Dans une thèse toute récente, Giuseppina Sapio a proposé la notion d'« esthétique du lien » pour désigner ce qui se passe à la prise de vues et lors du visionnement du film de famille; il me semble que cette proposition rejoint assez précisément nos analyses : « L'esthétique, écrit Sapio, est entendue ici comme une manière

d'être au monde et d'être ensemble, elle se configure comme un vecteur de sociabilité et son fondement est le lien » (2015). Puis elle cite Michel Maffesoli : « l'esthétique en question n'est nullement celle que l'on peut cantonner dans le domaine des beaux-arts : elle les englobe, mais aussi s'étend à l'ensemble de l'existence sociale. La vie comme œuvre d'art, en quelque sorte, ou encore l'esthétique comme manière de sentir et d'éprouver en commun » (1993, p. 28). Cette conception de l'esthétique qui valorise l'expérience liée à la vie plutôt que les œuvres¹⁴, rapproche le film de famille de certaines productions de l'art contemporain (ex. : Joseph Beuys) qui donnent à voir des objets en eux-mêmes sans grand intérêt (feutre, ordures, graisse), mais qui conduisent à une expérience esthétique par relation avec la vie de l'artiste et/ou du spectateur¹⁵. Le film de famille s'en distingue toutefois par le fait qu'il est vu en dehors du « monde de l'art ». Il faudra attendre le cinéma expérimental pour que des artistes s'emparent des figures et de l'esthétique du film de famille et le fasse entrer dans le monde de l'art (Allard, 1995, p. 113-126).

A noter, pour conclure sur cet espace, que cette expérience esthétique remarquable est au service d'une fonction idéologique proprement réactionnaire : préserver l'Institution familiale en favorisant la négociation entre les membres de la famille et la création collective d'une histoire familiale mythique. La force d'une expérience esthétique ne garantit pas sa valeur progressiste. La créativité à l'œuvre dans le film de famille est de fait un opérateur d'ordre.

De la créativité au quotidien

Dans *L'écran global*, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy notent que notre relation au « cinéma » s'est modifiée : « Moins le public visite les salles obscures et plus il y a de désir de filmer [...] ». L'époque qui commence est celle qui consacre la cinévision sans frontière, la cinémania démocratique de tous et par tous. Loin de la mort proclamée du cinéma, la naissance d'un esprit cinéma animant le monde » (2007, p. 26-27). Une manifestation remarquable de cet « esprit cinéma » est l'entrée en force des effets spéciaux dans la vie quotidienne. Avec les petits appareils de photos, avec les

14. Sur cette conception de l'esthétique, cf. (Shusterman, 1992, p. 84).

15. Sur ce courant de l'art contemporain, cf. (Ardenne, Beausse et Goumarre, 1991).

tablettes, mais surtout avec le téléphone portable, nous avons sur nous, quasiment en permanence, dans notre poche, une machine à fabriquer des effets spéciaux, des effets directement accessibles via le menu de l'appareil ou importables d'un simple clic à partir d'Internet.

Quelle différence avec ce qui se passait avant, du temps du cinéma amateur! Les cinéastes amateurs ont toujours aimé les effets spéciaux, mais ils étaient très difficiles à réaliser et l'éventail des possibles était assez limité. Aujourd'hui, un clic, et je vois sur l'écran de mon *smartphone*, un dinosaure entrer dans mon salon; j'entends ses pas lourds tandis qu'il circule entre les meubles; un autre clic, et c'est la troupe des sept nains de Blanche neige qui vient faire la ronde autour de la table de la salle à manger; un autre clic, transforme mon bureau en aquarium : des bulles montent du sol faisant de curieux glouglou, des poissons nagent entre la bibliothèque et l'ordinateur. Si ces effets sont amusants, il faut bien reconnaître qu'ils sont fort peu créatifs : ils ne font qu'activer un programme déjà inscrit dans mon appareil. Il en va de même pour l'effet miniature (*tilt shift*) qui touche à la forme même du représenté : il consiste à donner à des paysages ou des scènes urbaines l'aspect de maquettes.

D'autres effets permettent de travailler la forme même du cadre (effet panorama, effet *fish eye*) ou l'image elle-même : effets de grains, de texture, de couleur, de brillance, effet de couleur sélective (ce trucage permet de faire ressortir un élément en désaturant la couleur d'arrière-plan : par exemple, donner à voir un taxi new-yorkais jaune sur fond noir et blanc). Dans ce type d'effets, les plus prisés actuellement visent à recréer l'expérience d'une certaine chair de l'image et d'une certaine matérialité qui auraient disparu avec le numérique. On peut parler d'opérateurs *rétro* (dans certains menus, la commande de ces effets s'appelle d'ailleurs « retro »). Ces effets s'inscrivent dans la lignée du retour aux disques vinyles, aux objets ruraux (vieux soufflet transformé en table basse, cruche en terre servant de pied de lampe), à l'amour des produits « authentiques » (confiture « bonne maman », pull en « laine sauvage », etc.). Ici la créativité se teinte de nostalgie : effet cinéma muet (noir et blanc, scintillement, mouvement accéléré, absence de son); effet film de famille ou effet super 8 : rayures, sautes, dominantes colorées (bleu, jaune, verte), bruit du projecteur, bruit des collures qui passent dans le couloir de projection, perforations parfois visibles. L'effet polaroid

est l'objet d'une curieuse transformation : le propre du polaroid est, on le sait, de donner la possibilité de voir la photo aussitôt après l'avoir prise, or cela n'est plus du tout aujourd'hui un effet, c'est la norme; l'effet polaroid change donc de nature : il s'agit de retrouver le format carré à marges blanches et les couleurs saturées du polaroid; c'est un effet qui concerne la forme de l'image, non son statut.

Quant aux *Gifs* et aux *Vines* qui fonctionnent à l'effet *loop* (boucle) (Manovich, 2001, p. 264), ils nous ramènent à l'époque du pré-cinéma (Zootrope, Praxinoscope) et du cinéma des premiers temps (celui du Kinetoscope d'Edison); la contrainte de produire une séquence à partir d'un nombre très limité d'images (moins d'une dizaine) pousse très certainement à l'inventivité : il faut repérer, dans le monde, une situation ou une scène qui se prête à ce traitement (jeux d'eau, jeux de lumière, mouvements répétitifs) ou au contraire jouer sur le décalage entre l'effet boucle et la situation représentée¹⁶.

Tous ces effets ne conduisent pas systématiquement à des productions créatives, mais le fait d'avoir en permanence à notre disposition, un appareil permettant de les convoquer est une incitation à la créativité.

Mais le phénomène le plus intéressant du point de vue de la créativité est que le langage cinématographique a changé sinon de nature du moins de statut : avec la présence dans notre poche d'un appareil permettant de filmer, il est devenu, comme la langue, un langage de la vie quotidienne, un langage dont on peut se servir en tout lieu, à tout instant pour communiquer en direct (via *Bluetooth*) ou à distance (via Internet), pour prendre des notes, pour témoigner, ou tout simplement pour s'amuser. Or, comme le note Christian Metz, le langage cinématographique a ceci de particulier qu'il est un « langage sans langue ». La conséquence est que si « parler la langue de tous les jours, c'est simplement l'utiliser », « il faut être un peu artiste » pour parler le langage cinématographique, « même mal » (1968, p. 85). Le langage cinématographique pousse à la créativité.

Cela se manifeste essentiellement aujourd'hui dans la façon dont nous jouons avec le cadre que constituent les écrans de nos *smartphones* ou de nos tablettes. Le premier acte créatif dans

16. On peut voir certaines productions de ce type sur le site www.vysual.org

l'utilisation du langage cinématographique est le fait de cadrer; or voir cadré est devenu aujourd'hui quelque chose d'habituel. Dans un entretien au journal *Le Monde*, l'écrivain Laurent Jenny, note très justement : « Avez-vous remarqué que les gens utilisent leur téléphone portable non pas pour photographier et archiver, mais pour regarder aussitôt ce qu'ils viennent de prendre? Ils veulent en quelque sorte voir « cadré », se voir eux-mêmes ou ce qu'ils observent dans un cadre... » (Jenny, 2013a). Dans *La vie esthétique*, le même Laurent Jenny souligne que cette opération n'est pas nouvelle. Il cite à ce propos un passage de *La Recherche* dans lequel Marcel met en œuvre cette « vision cadrée » (Jenny, 2013b, p. 67 et s. : un chapitre de l'ouvrage s'intitule « visions cadrées »). Dans le train le conduisant à Baalbec, Marcel aperçoit soudain le lever de soleil à travers la vitre du wagon : « Dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changea plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre ». Un coude de la ligne lui faisant perdre cette vision magique, Marcel passe son temps à courir d'une fenêtre à l'autre « pour, dit-il, rapprocher, pour entoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu » (Proust, 1954, p. 654-655). « Pris dans le train de l'existence, commente Laurent Jenny, il y applique les fenêtres de l'art », puis il ajoute : « Il n'y a rien là bien sûr qui puisse nous étonner, nous qui regardons le monde non plus seulement à travers des fenêtres, mais en promenant sur lui les écrans numériques de nos appareils photos et de nos téléphones portables » (Jenny, 2013b, p. 67-69). Il faut s'interroger sur les effets de cette compulsion à voir cadré.

Tous les théoriciens du cadre le soulignent¹⁷, le cadre est un opérateur mental qui se caractérise par son pouvoir de concentration, d'isolation et d'ostension : il permet de mieux voir. Le cadre est un instrument de découverte du monde. C'est aussi un filtre qui produit de la distance et modifie la perception de la réalité dans la mesure où il introduit des repères (les bords du cadre) qui nous conduisent à construire des relations qui n'existent pas dans la réalité. Cadrer en vient ainsi à changer notre relation au monde filmé. Dans une réunion de famille, celui qui filme se met à cadrer

17. Quelques références parmi beaucoup d'autres (Schapiro, 1969, p. 223-42; Stoichita, 1993; Marin, 1988, p.62-81; Polacci, 2012).

en gros plan une mouche qui court sur la nappe de la table et la suit dans ses déplacements; entièrement pris par le travail du cadre, il en oublie pour un temps les membres de la famille et le guitariste qui s'évertue à animer la réunion et dont, seul le son, maintient la présence dans la séquence.

Filmant la tour Eiffel, le cadreur se sent tout d'un coup pris du désir de la faire pencher, à gauche, puis à droite, avant de la faire totalement disparaître du cadre d'un panoramique latéral rapide.

Une illustration caricaturale de ce processus d'intervention sur la réalité peut être trouvée dans les innombrables images (fixes ou animées) où l'on voit quelqu'un retenir la tour penchée de Pise des deux mains, d'une seule main, du doigt, du pied...; c'est à qui fera preuve d'inventivité dans la mise en scène (un film donne à voir ces petits jeux photo-cinématographiques : *È viva la torre di Pisa* de Daniele Segre, 2012).

Souvent le désir de voir « cadré » manifeste une volonté de transformation du monde en un espace esthétique. Déplaçant le cadre sur le monde, je cherche à construire le monde de telle façon qu'il me paraisse beau. Le cadre est un opérateur de beauté (« regarde comme c'est beau »). Il arrive même que le travail du cadre conduise à produire une image bien éloignée de celle que donne le regard; en témoigne cette petite anecdote racontée par Laurent Jenny :

Comme souvent, j'ai l'œil attiré par le pittoresque étalage d'une de ces épiceries new-yorkaises ouvertes jour et nuit et tenues par des Pakistanais qui proposent un hétéroclite panorama de marchandises allant du stylo à bille au bouquet de fleurs [...]. Je sors machinalement mon téléphone portable ... et toujours pour en voir plus, me voici repris par la manie du grossissement au zoom numérique et concentré sur des effets de transparence entre glaçons et morceaux d'ananas. Le résultat, immédiatement consulté, me remplit d'étonnement. Le sujet devenu totalement méconnaissable, a laissé place à une indiscutable composition cubiste, de cette merveilleuse période des années 1908-1912 où Braque et Picasso rivalisaient au bord de l'abstraction. [...] L'ensemble donne l'impression que formes et couleurs ont été comme concassées dans un cadre qui les contient avec peine et d'où elles voudraient s'échapper (2013b, p. 89-91).

Ici, le cadre est l'opérateur d'une création conduisant à voir le monde comme une composition plastique. Ce qui est nouveau aujourd'hui est que ce plaisir de création allant jusqu'à l'abstraction

est désormais partagé par le plus grand nombre : « Ce qui était pratique raffinée d'esthète est devenue une sorte d'*habitus* démocratique », note, un peu désabusé, Laurent Jenny (2013b, p. 69).

Enfin, désormais, tout un chacun est conscient de ce geste mental : cadrer, c'est choisir un point de vue sur le monde et transmettre ce point de vue au spectateur¹⁸. Cadrer manifeste une volonté de communication. On voit bien, par exemple, comment les participants à une manifestation tiennent à bout de bras leur portable, dans une position parfois acrobatique, pour filmer les violences policières, comment ils cadrent en gros plans le visage tuméfié d'une manifestante tabassée pour faire réagir le spectateur et les plaques avec les noms de rue pour localiser et authentifier. Toute une rhétorique plus ou moins inventive est de la sorte convoquée visant à montrer ce que les médias ne montrent pas, à témoigner, à dénoncer, bref, à intervenir dans le cours du monde¹⁹.

Il arrive également (et de plus en plus souvent) que l'on retourne le cadre vers soi pour faire un autoportrait; on parle aujourd'hui de *selfie*. Le *selfie* consiste le plus souvent à inclure notre image dans un espace. Regardons comment l'on opère avec les perches à *selfies* (que l'on vend maintenant dans tous les lieux touristiques). Il s'agit à la fois de se filmer et de filmer le cadre dans lequel on se trouve, d'où ces mouvements incessants de la perche qui traduisent la recherche d'un point de vue susceptible d'englober moi et le monde qui m'entoure. Parfois, un passant farceur intervient, faisant les cornes sur la tête de celui qui filme : le hasard s'invite dans la création. Souvent, il s'agit également d'englober les autres membres de la famille qui font de leur mieux pour se distinguer devant l'appareil en faisant des grimaces ou des gestes divers.

Certains *selfies* donnent lieu à une véritable création collective : formant un triangle conduisant à celle qui tient la perche à *selfie*, les membres d'une famille et peut-être des amis tournent en chœur pas à pas autour du centre formé par le téléphone portable, donnant ainsi à voir la totalité de la place de village au centre de laquelle elle se trouve. Il est clair que les participants à cette

18. Sur le cadre comme dispositif à prévoir le regard du spectateur, cf. (Marin, 1994). L'analyse de Marin concerne la peinture.

19. Le site *Crowdvoices* se consacre à réunir ces productions. cf. (El Shafei, 2014, p. 81-83).

expérience s'amuse beaucoup et y prennent beaucoup de plaisir, tout en manifestant en acte la cohésion du groupe.

On le voit, on est ici, dans le contraire des prises de vues familiales (photos de groupe, photos ou films de famille) qui nous étaient imposées et qui étaient en général le fait du père (j'ai montré ailleurs combien cela pouvait être traumatisant, en particulier pour les enfants [Odin, 1995, 1999]). S'autocadrer, seul ou collectivement, est un travail de construction mentale de l'image soi par un geste volontaire de prise de soi. S'inspirant des réflexions de Michel Foucault (2001, p. 304 et s.), Laurence Allard note que ce geste participe des « technologies du soi », c'est-à-dire des « procédures [...] qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer » (2014). L'opération manifeste à la fois une volonté de mise à distance de soi (on tient l'écran-cadre à bout de bras), mais aussi une volonté d'affirmation de soi.

On le voit, la créativité ordinaire *via* le geste de cadrer, a une importance qui va bien au-delà de ce que ce geste simple et banal de sortir son téléphone portable pour filmer pouvait laisser croire : elle fonctionne comme un opérateur intervenant dans notre relation avec le monde, avec les autres et avec nous-mêmes. Pensant à Donald Winnicott, on pourrait parler de *créativité transitionnelle*. Ces petites « séquences » (car il ne s'agit pas vraiment de « films ») témoignent de notre aptitude à « vivre créativement » (1988, p. 48), c'est à dire à conserver tout au long de la vie quelque chose qui fait partie de l'expérience de la première enfance, le sentiment d'avoir la capacité de créer le monde.

Conclusion

Dans cet article, j'ai tenté de poser la question de la créativité *via* le langage cinématographique dans trois espaces de communication amateurs. Ces analyses montrent que l'on ne saurait se contenter d'une définition générale de la créativité, ni d'assimiler créativité et production artistique; d'abord, parce qu'il existe différents « mondes » de l'art (on l'a vu avec le cinéma amateur), ensuite parce que, plus généralement, la forme et la fonction de la créativité sont fortement déterminées par l'espace dans lequel elle intervient. Chacun des espaces étudiés a ainsi sa spécificité : dans l'espace des clubs, la créativité fonctionne comme un opérateur

de « distinction » (par rapport au cinéaste familial), et il s'agit à la fois d'une créativité technique et d'une créativité bornée par les contraintes sociales; dans l'espace de la famille, la créativité se fait sur le mode relationnel et fonctionne comme un opérateur d'ordre (elle travaille au bénéfice de l'institution Famille); enfin, dans l'espace de la vie quotidienne, la créativité modifie notre relation au monde, aux autres et à nous-mêmes.

De telles analyses devraient être poursuivies sur le même axe de pertinence pour d'autres espaces où le cinéma amateur intervient : cinéma amateur et pédagogie, cinéma amateur et espace du sport, cinéma amateur et recherche scientifique, etc. On découvrirait alors, très certainement, d'autres conceptions de la créativité.

Références

- ALLARD, Laurence (1995). « Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel », dans ODIN, Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, p. 113-126
- ALLARD, Laurence (2014). « *Express Yourself 3.0!* Le mobile comme technologie pour soi et quelques autres entre double agir communicationnel et continuum disjonctif soma-technologique », dans ALLARD, Laurence, Laurent Creton et Roger Odin (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris : Armand Colin, p. 139-162.
- ARDENNE Paul, Pascal BEAUSSE, et Laurent GOUMARRE (1991). *Pratiques contemporaines. L'art comme expérience*, Paris : Dis Voir, 121 p.
- AUMONT, Jacques (1998). *De l'esthétique au présent*, Bruxelles : De Boeck, 212 p.
- BECKER, Howard S. ([1982] 1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 382 p.
- BERGALA, Alain (1994). « L'acte cinématographique », dans AUMONT, Jacques (dir.), *Conférence du collège d'histoire de l'art cinématographique*, n° 6, « Professionnels et amateurs : la maîtrise », Paris : Cinémathèque française, p. 37-55.
- BORDE, Raymond (1957). « Coup d'œil sur le cinéma amateur », *Les Temps Modernes*, n° 136, p. 2000-2010.

- BOURDIEU, Pierre (dir.) (1965). *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Éditions de Minuit, 361 p.
- CHAPERON, Henri (1989). « Honoré d'Urfé, le chevalier de plume et d'épée », *Village de Forez*, n° 37, p. 9-18.
- DUBORGEL, Bruno (1976). *Le dessin d'enfant. Structures et symboles*, Paris : Jean-Pierre Delarge, 266 p.
- EL SHAFEI, Esra'a (2014). « *Crowdvoices*, Images et voix des protestations » dans ALLARD, Laurence, Laurent CRETON et Roger ODIN (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris : A. Colin, p. 81-82.
- FOUCAULT, Michel (2001). « Subjectivité et vérité », dans *Dits et Écrits II. 1976-1988*, Paris : Gallimard, p. 1032-1037.
- GREVISSE, Maurice (1964). *Le Bon Usage*, Paris : Éditions J. Duculot, 1194 p.
- HOVE, Maija (2014). « *The Photographic Hangover* : Reconsidering the Aesthetics of the Postwar 8mm Home Movie », dans RASCAROLI, Laura, Gwenda YOUNG et Barry MONAHAN, *Amateur filmmaking; the home movie, the archive, the web*, London: Bloomsbury, p. 39-50.
- JENNY, Laurent (2013a). « Libre comme l'art », *Le Monde*, 15 mars 2013.
- JENNY, Laurent (2013b). *La vie esthétique. Stases et flux*, Lagrasse : Verdier, 144 p.
- JOURNOT, Marie-Thérèse (2011). *Films amateurs dans le cinéma de fiction*, Paris : Armand Colin, 192 p.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY (2007). *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris : Seuil, 361 p.
- MAFFESOLI, Michel (1993). *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*, Paris : Grasset, 238 p.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 400 p.
- MARIN, Louis (1988). « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », dans *Les Cahiers du Musée national d'Art Moderne*, n° 24, p. 63-81.
- MARIN, Louis (1994). *De la représentation*, Paris : PUF, 400 p.

- MAURICE, Bessy et Jean-Louis CHARDANS (1965). *Dictionnaire du cinéma et de la télévision*, Paris : Pauvert, 510 p.
- METZ, Christian (1968). *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 246 p.
- METZ, Christian (1977). *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris : Union générale d'éditions, 370 p.
- MUSIL, Robert (1978). *Prosa und Strücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, Reinbek : Rowohlt Verlag, 1945 p.
- NOGUEZ, Dominique (1977). *Le cinéma autrement*, Paris : Union générale d'éditions, 350 p.
- ODIN, Roger (1979). « Rhétorique du film de famille », in *Rhétoriques, sémiotiques, Revue d'Esthétique*, n° 1-2, p. 340-373.
- ODIN, Roger (1995). « Le film de famille dans l'institution familiale » dans ODIN, Roger (dir.), *Le film de famille, usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, p. 27-42.
- ODIN, Roger (1999). « La question de l'amateur », *Communications*, n° 68, p. 47-89.
- ODIN, Roger (2001). « Il cinema amatoriale » dans BRUNETTA, Gian Piero (dir.), *Storia del cinema mondiale*, tome 4, Torino: Giulio Einaudi éd., p. 319-354.
- ODIN, Roger (2009). « Urfé et la caméra », dans *Trafic*, n° 69, p. 40-51.
- ODIN, Roger (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble : PUG, 159 p.
- POLACCI, Francesca (2012). « Marges en question », *Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012. [en ligne] Disponible sur : <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/1922>> (consulté le 11 mars 2015).
- PROUST, Marcel (1954). *A la recherche du temps perdu*, vol. 1 : *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, Paris : Gallimard.
- SAPIO, Giuseppina (2015). *La pratique des home movies. Culture audiovisuelle et genèse de la méta-famille*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuel sous la direction de Guillaume Soulez, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

- SCHAPIRO, Meyer (1969). « On some problems in the semiotics of visual art : field & vehicle in image-signs », *Semiotica*, I, 1969, p. 223-242.
- SEVESTRE, Alain (1995). *L'Art modeste. Note sur la croûte*, Paris : Gallimard, 144 p.
- SHUSTERMAN, Richard ([1991] 1992). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris : éditions de Minuit, 273 p.
- SIEREK, Karl (1995). « C'est beau ici. Se regarder voir dans le film de famille », dans ODIN, Roger (dir.), *Le film de famille, usage privé, usage public*, Paris : Méridiens Klincksieck, p. 63-78.
- STOICHITA, Victor Ieronime (1993). *L'instauration du tableau*, Paris : Méridiens Klincksieck, 386 p.
- WINNICOTT, Donald (1988). « Vivre créativement », dans *Conversations ordinaires*, Paris : Gallimard, p. 43-59.
- ZIMMERMANN, Patricia R. (1995). *Reel Families. A Social History of Amateur Film*, Bloomington and Indianapolis: Indiana Univesity Press, 208 p.

Participation, créativité et création des amateurs et amatrices : les gramophiles des années 1920 et 1930

SOPHIE MAISONNEUVE

Introduction

L'histoire du disque (Gelatt, 1955; Read et Welch, 1976; Martland, 1997; Gronow et Saunio, 1998; Kenney, 1999; Day, 2000) a longtemps été abordée sous un angle technique et commercial, dans une perspective s'intéressant à la « diffusion » et aux « progrès » d'une invention conçue comme « ancêtre » d'un objet familier et accompli. Les protagonistes d'une telle historiographie sont les « inventeurs » (géniaux ingénieurs – à l'image du génie romantique – isolés et créant de toutes pièces un objet prêt à être mis sur un marché « déjà là » au bénéfice de consommateurs-destinataires passifs et avides d'une consommation transparente), suivis des agents commerciaux habiles et, dans une

moindre mesure, des artistes convertis. Dans ces grandes fresques, très utiles pour reconstituer la chronologie des « améliorations » techniques et du développement des compagnies phonographiques, un acteur clé brille par son absence : le consommateur, considéré comme simple récepteur passif de ces inventions, donc sans intérêt historique.

Certes, des études récentes ont conduit à mettre en lumière un « sacre de l'amateur » (Flichy, 2010; Donnat, 1996; Donnat, 2009b)¹ et le brouillage des frontières entre producteur et consommateur à travers la figure du « *prosumer* » (Leadbeater et Miller, 2004; Beaudouin, 2011), en les analysant comme effets de l'« ère numérique » : les technologies numériques et l'Internet auraient ouvert la voie à une plus grande facilité d'expression de chacun *via* l'abaissement des « barrières à l'entrée (baisse des coûts des équipements de production, possibilité de publication en ligne, vidéo et montage numérique...) » facilitant la diffusion de ses propres productions. Aujourd'hui, « chacun peut 'théoriquement' devenir créateur, producteur, distributeur de ses œuvres » (Beaudouin, 2011, p. 136).

Mais cette activité du consommateur est-elle si récente? Les technologies numériques ont-elles si puissamment déterminé un « tournant » culturel? Sans mettre en doute les constats tout à fait justes de ces travaux concernant les manières dont les amateurs s'emparent aujourd'hui des ressources liées aux technologies numériques, on peut se demander si la figure de l'amateur, ses dispositions, les points de passage de sa carrière, ont connu un changement si radical et s'il n'est pas possible de considérer sous un autre jour l'histoire du rapport des mélomanes à la musique enregistrée et à son industrie.

On sait depuis M. de Certeau que le consommateur est moins passif qu'il n'y paraît, que, même dominé (par une industrie puissante, par des médias de masse, par un pouvoir totalitaire), il ne cesse de bricoler son quotidien, d'aménager des poches de créativité dans un ordre qui lui est imposé, de « composer » avec cet ordre par une série de tactiques inventives lui permettant de détourner l'usage stratégiquement prévu, de « braconner » dans ce donné ce qui fait sens pour lui et lui permet d'exister comme

1. Selon cette dernière étude, 23 % des Français déclarent avoir eu une activité créative sur l'ordinateur ou sur l'Internet en 2008.

sujet. Si la « création » reste le domaine réservé des dominants, la « créativité » prolifère aux marges de cet ordre : l'appropriation du donné (bien culturel, espace public, etc.) par l'usager ordinaire est une activité d'interprétation indissociable de toute consommation (Certeau, 1975; Certeau, 1981; Certeau et collab., 1980). Dans le cas de l'histoire du disque, si souvent lue à travers le prisme de la théorie critique (Benjamin, 1973; Adorno, 1991, 1994; Adorno et Horkheimer, 1974), questionner cette figure du consommateur est un enjeu d'autant plus important que, loin de toute analyse de terrain, elle a souvent été réduite à celle de proie passive et naïve de la culture de masse.

Par ailleurs, la sociologie de l'innovation, en fournissant des outils pour analyser les processus erratiques et hybrides des innovations sociotechniques, complète cette prise de distance avec le modèle diffusionniste partageant le monde entre grands inventeurs et simples récepteurs. Dans ce cadre conceptuel, « l'inventeur » n'est qu'un des agents participant à l'innovation; il ne produit qu'un « script » (Akrich, 1987a) qui, traduit, travaillé, négocié par d'autres agents (y compris non-humains) reliés en réseau, va suivre une trajectoire sociale et technique par laquelle sa fonction et sa signification vont se trouver progressivement stabilisées (Callon et Latour, 1985; Akrich, 1987b, 1992; Akrich, Callon, et Latour, 1988; Marvin, 1988; Flichy, 1995; Sterne, 2003)².

Ce double cadre théorique conduit à s'émanciper du schéma transitif et hiérarchisé

créateur (ou inventeur)

↓ (diffusion)

récepteur (passif).

Il incite à se demander dans quelle mesure les « amateurs » – mélomanes, bricoleurs et amateurs d'objets techniques à l'image des sans-filistes des années 1930 (Méadel, 1994) – ont contribué non seulement à la définition du phonographe comme médium musical doté de qualités techniques et esthétiques spécifiques, impliquant des modalités particulières de performance musicale, mais aussi à la mise à disposition d'un répertoire potentiellement infini de musique prête à la délectation et volontiers constituée en « patrimoine », et,

2. Le script désigne le plan d'usage d'un objet prévu par le concepteur et que l'utilisateur aménage, voire réécrit, en fonction de ses attentes, besoins, et du dispositif dans lequel il inscrit l'objet.

enfin, à l'invention d'une écoute « aurale », éminemment sensible tant à l'interprétation qu'à la dimension acoustique de la performance (Maisonneuve, 2001a, 2009b, 2014).

Cependant, cette entreprise soulève plusieurs questions : comment reconstituer l'activité passée des amateurs, et quels sont les enjeux et méthodes d'un tel projet historiographique ? Une fois ces conditions de possibilité établies, on pourra analyser en quoi les amateurs font preuve de créativité et dans quelle mesure ils contribuent à l'invention du médium. Enfin, au-delà de la créativité artistique et de l'inventivité sociotechnique, on proposera une autre interprétation de l'activité des amateurs, qui se rapporterait à une capacité créative plus large des acteurs sociaux.

Des outils spécifiques pour une histoire renouvelée de la musique enregistrée

Reconstituer l'activité passée des amateurs suppose de trouver des sources permettant de l'étudier. Celles-ci sont par force moins nombreuses et moins visibles que celles concernant l'activité des « inventeurs » : émanant de pratiques peu institutionnalisées et souvent informelles, relevant du privé voire de l'intime (émotions), elles sont souvent éparées, accessibles par des voies détournées, et volontiers étrangères au monde de l'écrit.

C'est donc une archéologie de l'écoute qu'il a fallu construire, inspirée de l'histoire de la culture matérielle (Poulot, 1997), de l'anthropologie de la consommation (Appadurai, 1986; Miller, 1987, 1998) et de la sociohistoire des pratiques culturelles (Eisenstein, 1991; Chartier, 1994, 1996), à ceci près que l'écoute repose sur des pratiques et traces dont la matérialité a dû être traquée, « objectivée », au-delà des représentations habituelles d'un « art de l'ineffable » et « immatériel ». Ces différents courants ont en commun d'inciter à déplacer l'attention d'une histoire des idées, des événements et des institutions vers une histoire des pratiques, ouvrant ainsi à de nouvelles échelles d'analyse et à un retour du quotidien et de l'ordinaire dans l'écriture du passé. Placée dans un tel cadre, l'histoire de la phonographie requiert une attention à l'objet non pas en tant qu'invention passant des projets des ingénieurs aux stratégies des agents commerciaux pour aboutir à une consommation passée sous silence car conçue comme évidente, mais, précisément, d'analyser les caractéristiques matérielles du

médium (poids, durée d'enregistrement, son, manipulations à réaliser pour l'écoute) afin de mieux comprendre les pratiques et dispositions qui se développent autour de lui.

Il s'agit donc d'étudier les appareils et leurs qualités ou ressources telles qu'elles s'offrent à leurs usagers mais aussi telles que ceux-ci les interprètent et les forgent, qu'il s'agisse du phonographe ou du gramophone (aspect esthétique du *design*, présence d'une manivelle ou d'un moteur, type de pavillon), des aiguilles (de métal ou de bambou), des enregistrements (étudiés dans leurs dimensions acoustique, stylistique, temporelle), de l'aspect matériel des disques (étiquette, présence ou non d'une pochette ou d'un coffret). L'étude de ces objets nous a permis, à partir des travaux de R. Chartier, à développer la notion de *format*, incarnation matérielle d'un bien culturel qui en affecte l'appropriation (Maisonnette, 2009b, p. 103-131).

Seulement, ces objets seuls ne nous renseignent que peu sur leurs appropriations. Le recours à des textes – témoignages d'écoute, de pratiques (lieu de rangement du phonographe, modalités de constitution d'une collection, catégories privilégiées pour le choix des disques) – permet de saisir les pratiques et significations associées à ces objets et d'éventuels « détournements », « braconnages » (Certeau et collab., 1980) ou écarts par rapport au « script » (Akrich, 1987a, 1992); il permet également de cerner de façon plus précise l'effet esthétique sur tel ou tel auditeur et la manière dont celui-ci lui donne un sens et le partage.

Différentes sources écrites ont ainsi été convoquées : comptes rendus de sociétés de « gramophiles » renseignant sur les programmes d'audition et les discussions; rubrique « courrier des lecteurs » dans les revues d'amateurs (publiées à partir des années 1910 et surtout 1920); manuels pour « jouer du phonographe », souvent écrits par des amateurs passionnés. Les archives des maisons d'édition phonographique permettent également de savoir quels enregistrements ou artistes rencontrent du succès mais aussi bien sûr de suivre l'évolution des prix et chiffres de vente des appareils et des disques, donc celle de leur accessibilité. L'ensemble de ces sources écrites, articulé aux sources matérielles, a permis de compléter le projet d'archéologie de l'écoute par celui d'une archéologie de l'auditeur : les données sur le contenu des enregistrements écoutés, sur les succès (point d'accès aux goûts), sur les moments et situations d'écoute, sur leur fréquence, sur les appréciations des

enregistrements (interprétation comme qualité sonore), sur l'évaluation des innovations techniques ou de répertoire, permettent de reconstituer une activité proliférante d'invention d'une écoute musicale nouvelle.

La question de la subjectivité de la chercheuse et de son point de vue s'est posée très rapidement : comment « faire tenir ensemble » une impression d'enregistrement voilé et des témoignages de ravissement ? L'idée de prendre au sérieux les témoignages s'est imposée à partir du constat que ces impressions déroutantes renseignaient plus sur l'audition actuelle et son décalage avec celle du siècle précédent, que sur les perceptions et émotions des auditeurs d'alors³. Ainsi, l'ancrage dans une démarche compréhensive plus que critique (Weber, 1995; Boltanski, 1990b, 2009), conduit à s'efforcer de comprendre les propos tenus par les amateurs en les articulant tant aux objets à leur disposition qu'aux habitudes culturelles en cours et aux cadres discursifs produits par les compagnies : il ne s'agit pas de reléguer les archives scientifiques et commerciales au nom d'une authenticité supposément supérieure des pratiques amateurs mais de tenter d'articuler ces différents productions et points de vue parcellaires pour mieux comprendre les dynamiques de l'innovation sociotechnique et culturelle.

Il existe donc bien des traces permettant de reconstituer, analyser et rendre visibles les pratiques amateurs : il s'agit simplement de leur faire une place dans la démarche de recherche et de trouver les outils théoriques et pratiques pour les « faire parler ». L'absence d'une prise en considération fine des pratiques amateurs dans tout un pan de l'histoire des industries culturelles, de la culture de masse, voire de la musique n'est que le reflet de la place que, en héritiers du romantisme, on a tendance à leur reconnaître dans l'histoire et dans les champs culturel et artistique y compris aujourd'hui (Lefebvre, 2015) : certes, ces amateurs ne sont pas de « grands hommes » (et encore moins de « grandes femmes »), de « grands créateurs », mais la prolifération de leurs pratiques, la stabilisation progressive de dispositions (culturelles, esthétiques), l'organisation de leur activité en un « monde » ou une « cité » sont ce qui donne corps à une innovation, lui permet de « faire date », la conduit à évoluer et/ou à tomber dans l'oubli.

3. Dans le champ de l'histoire des technologies, (Marvin 1988) constitue une référence pionnière.

Traduction, appropriation, invention : la créativité de l'amateur

De fait, la « machine parlante » inventée par Edison en 1877⁴ n'était pas spécialement destinée à un usage musical : celui-ci n'apparaît qu'en quatrième position et de façon très vague, sur une liste de dix fonctions envisagées par l'ingénieur⁵. La variété de cette liste et le peu de précision sur les usages envisagés signent l'ouverture du « script », qui ne se fermera, en privilégiant certains de ces programmes, qu'avec la cristallisation d'usages lui donnant une signification et une existence sociales.

Or ces usages se construisent à partir de dispositions culturelles antérieures qui se transforment au contact du médium tout en affectant conjointement la signification (fonction sociale et fonctionnalités techniques). Si le « script », conçu par les équipes de laboratoires et les agents commerciaux qui investissent dans une première commercialisation de la machine, s'appuie lui-même sur un contexte culturel, technologique, scientifique et commercial (Sterne, 2003), il ne se trouve actualisé qu'à travers des usages qui l'interprètent, le travaillent ou le « traduisent » (Callon, 1986), en sélectionnent certains aspects et en négligent d'autres.

De fait, faire de la « machine parlante » un médium musical implique quatre processus se développant en étroite interaction. Ils sont exposés ici successivement pour plus de lisibilité, mais l'ordre de présentation ne correspond à aucune prééminence ni précedence : les deux premiers sont plutôt le fait de « professionnels » (ingénieurs et agents commerciaux), les deux suivants celui d'amateurs – leur position seconde permettra d'en développer plus longuement l'analyse et de l'articuler avec le dernier argument de cet article.

Il s'agit d'une part de définir un *objet technique* adapté à un usage musical (technique d'enregistrement et de reproduction du son, durée de l'enregistrement, possibilité de réécoute). Ce processus est le fait des ingénieurs, concevant leurs inventions non isolément bien sûr, mais en collaboration avec des agents commerciaux (les premiers ingénieurs ont parfois les deux

4. La genèse du phonographe ne se réduit pas à une invention soudaine mais notre objet ici n'est pas d'en reprendre les détails.

5. « 4. La musique – le phonographe sera sans doute largement voué à la musique ». Cette liste, célèbre, fut publiée dans la *North American Review* en juin 1878; elle a été notamment citée par Gelatt (1955, p. 29).

casquettes), des artistes (dont les remarques, très progressivement, vont stimuler des recherches en vue de l'amélioration des conditions de l'enregistrement de musique), et des usagers dont le désintérêt pour telle fonctionnalité ou l'intérêt pour telle pratique non valorisée dans le script initial vont conduire les ingénieurs à adapter les fonctionnalités premières. Or, les caractéristiques techniques des premiers phonographes correspondaient à des fonctionnalités attendues pour un usage administratif : le son était gravé sur des rouleaux de cire d'une durée d'enregistrement d'environ deux minutes et produits à l'unité, ce qui convenait tout à fait à un usage de type « dictaphone ». L'idée de reproduction en masse d'un même enregistrement n'avait tout simplement pas lieu d'être. C'est à partir du moment où un usage public puis domestique de loisir se développe qu'il devient important de pouvoir produire en masse des *items* préenregistrés prêts à être consommés. Le gramophone de Berliner, dont la caractéristique principale est le recours à un disque pressé à partir d'une matrice (et de ce fait reproductible en masse), « répond » à cette nouvelle finalité. Les guillemets ont toute leur importance : Berliner invente ce procédé en 1888 mais il ne sera commercialisé qu'à partir de 1895, quand le mépris vis-à-vis d'un usage de loisir se sera estompé : son invention ne répond pas à un besoin et elle ne se trouve exploitée qu'à partir du moment où un changement culturel permet de lui donner une utilité, de l'articuler à des dispositions culturelles pour développer un médium à la signification sociale nouvelle. Une fois acquis le principe de commercialiser des morceaux de musique préenregistrés (à partir de 1895), et au fur et à mesure du succès rencontré par cette nouvelle fonction du phonographe, les efforts des ingénieurs vont être dirigés vers l'amélioration des conditions d'enregistrement et de la « qualité musicale » des cylindres ou disques. On assiste ainsi à l'allongement progressif de la durée d'enregistrement (de 2 à 4 puis 12 minutes, avant le microsillon offrant 30 minutes par face en 1949) qui permet d'enregistrer un répertoire toujours plus varié et de développer un marché lucratif de la musique classique (genre apprécié des classes moyennes et supérieures, les plus à même d'acquérir appareil et supports enregistrés) tout en légitimant le gramophone comme médium de loisirs. De même, des efforts sont faits pour améliorer la sensibilité acoustique du pavillon et la qualité de reproduction sonore : faciliter le travail d'enregistrement des musiciens (qui devaient adopter une technique de jeu/de chant bien particulière et éprouvante pour que le résultat soit satisfaisant), être

en mesure d'enregistrer un orchestre entier (et non sa réduction sous la forme d'un soliste accompagné d'un piano ou d'un ensemble de cuivres), permettre de jouer sur le volume de reproduction, sont autant de défis à relever à partir du moment où l'usage domestique musical de loisir devient une priorité de l'industrie phonographique⁶.

Par ailleurs, le développement d'un médium musical à partir d'une technologie d'enregistrement repose sur la définition d'un *objet de consommation*. C'est à ce travail que s'attèlent les agents commerciaux à partir du moment où ils ont identifié le développement potentiel d'un marché dans ce domaine. Or cette identification se fait elle-même sur la base de l'observation de pratiques en vogue et d'attentes de la part d'une classe moyenne dont les pratiques consuméristes (Sterne, 2003) et le goût pour la musique (Maisonneuve, 2009b, chap. 2) sont en plein essor; elle ne peut, en outre, déboucher sur des qualités nouvelles du médium qu'en étroite interaction avec les ingénieurs à qui ces industriels demandent de trouver des solutions à des limites relatives à cette finalité⁷. Inventer un objet de consommation de musique enregistrée implique donc la production d'un répertoire, c'est-à-dire d'une collection de morceaux préenregistrés suffisamment variés et en nombre suffisamment important pour qu'un marché suffisamment large se forme et se maintienne, voire se développe (afin que chacun puisse y satisfaire ses goûts et son désir de découverte). Il faut également, bien sûr, stimuler sinon créer le désir d'écouter de la musique chez soi, en mettant sur pied tout un système de « nouveautés » et d'événements musicaux (à commencer par l'adoption des commémorations déjà pratiquées dans le monde du concert), de « séries » à compléter (les collections), et en mettant en valeur les « progrès » en matière de « fidélité »⁸. L'inscription du phonographe dans le champ de la culture légitime, qui vise jusqu'aux années 1930 à convaincre les classes moyennes et supérieures de la valeur symbolique d'une telle consommation à l'époque de l'essor d'une culture de masse suscitant toutes les

6. Pour plus de détails, cf. (Maisonneuve 2009b, chapitres 1 et 3); et sur l'histoire du disque en général, Gelatt, 1955; Read et Welch, 1976; Chanan, 1995; Sterne, 2003.

7. Pour les conforter dans leurs dispositions, ces solutions sont présentées aux consommateurs comme « améliorations décisives » d'un médium « en soi », déjà là, comme si son usage et sa fonction avaient toujours été transparents, ce qui contribue à la mythologie du progrès et à l'essentialisation du « disque ».

8. Sur la notion de fidélité, voir Maisonneuve, 2009b, p. 172-182; Thompson, 1995; Sterne, 2003; Delalande, 2001; Ribac, 2004.

inquiétudes⁹ passe, enfin, par l'invention de pratiques patrimoniales associées à la phonographie : développement d'anthologies, d'œuvres complètes (édition intégrale de l'œuvre d'un compositeur), d'un discours historiographique associé à ces éditions, création de sociétés de souscription permettant l'édition (et la « sauvegarde ») d'œuvres « rares » (de musique ancienne le plus souvent), diffusion de produits dérivés (coffrets, meubles de rangement) soulignant la valeur patrimoniale de la collection personnelle. Il est intéressant à ce titre de noter que l'invention d'un système de consommation culturelle associe dans ce cas volontiers valeur patrimoniale « de la musique » ainsi rendue accessible et conservable, et valeur patrimoniale de la collection personnelle (Maisonneuve, 2001a, 2014).

Outre ces deux processus impliquant au premier chef (mais pas seulement) les professionnels d'un monde phonographique qui s'invente, deux autres sont plus spécifiquement le fait des amateurs.

En effet, la transformation de la « machine parlante » en médium musical suppose l'invention d'une *pratique culturelle* : sans usager de ce médium, pas de médium. Or, comme l'a montré M. de Certeau, une culture, même dominante, ne peut s'imposer à des individus ou groupes sociaux. Face à des stratégies de domination, ceux-ci mettent en place des tactiques de résistance, qui s'incarnent dans une multitude de pratiques de « détournement », de « braconnage », de réappropriations ou, pour reprendre l'expression d'un autre spécialiste des cultures dominées, dans un « regard oblique » (Hoggart, 1970). Reformulé dans les termes de la sociologie de l'innovation ce constat est celui de la « traduction » du « script » par les différents agents impliqués dans une innovation, dont les « simples usagers » ou « consommateurs » (selon la perspective adoptée). Dans le cas qui nous occupe, il ne suffit pas que le phonographe soit décrété médium musical : pour les gramophiles (mélomanes, amateurs d'objets techniques et bricoleurs), il s'agit, très concrètement, de définir des situations d'écoute, des finalités de celle-ci, des « programmes » pour ces moments d'écoute. « À quel moment écouter? », « est-il moralement acceptable d'écouter seul de la musique? », « d'en écouter en se rasant ou avant le petit-déjeuner? », « comment organiser la soirée avec ses invités? » sont autant de questions qui circulent dans les

9. Cf. les travaux de W. Benjamin, Th. Adorno et M. Horkheimer.

colonnes des revues d'amateurs et qui sont débattues lors des réunions de gramophiles.

L'analyse de ces traces écrites fait apparaître trois sources d'inspiration, trois modèles culturels préexistants que les amateurs en devenir convoquent pour penser cette nouvelle pratique. De fait, « on dirait qu'une société entière dit ce qu'elle est en train de construire avec les représentations de ce qu'elle est en train de perdre » (Certeau, 1975) : des cadres de référence familiers servent à orienter les pratiques et à définir les valeurs propres à un champ émergent¹⁰. Dans le cas qui nous occupe, ces modèles sont : le concert et l'opéra; le salon; les pratiques amateurs domestiques. Un quatrième domaine de la vie musicale à la fin du XIXe siècle est à mentionner : celui des pratiques amateurs collectives, souvent populaires (orphéons, fanfares), mais il est peu visible dans les sources que nous avons pu consulter – probablement en raison de sa moindre légitimité culturelle; pour cette raison, nous ne nous y attarderons pas. Ces modèles s'entremêlent dans la mise au point de pratiques, normes, manières de faire, dispositions.

Ainsi, le modèle du *concert* (mais qui est aussi partiellement celui d'un salon qui se démocratise) est convoqué explicitement par les gramophiles dont un sujet d'échange privilégié est la question du « programme » des soirées : quelle doit être la longueur du « récital »? Faut-il privilégier un thème, un instrument, un interprète, ou au contraire jouer sur la variété pour ne pas « lasser son auditoire »? Faut-il alterner pièces « légères » et pièces plus « sérieuses »? Faut-il ménager un « entracte » et servir des boissons? Faut-il plonger l'auditoire dans l'obscurité?

Outre la question du programme, le modèle du concert est visible dans l'identification de l'opérateur du gramophone au « maestro » de la « performance » – entendez, au chef d'orchestre : il faut remonter correctement le moteur (alors que l'appareil n'est pas encore équipé d'un moteur électrique) et régler la vitesse de rotation afin d'obtenir un diapason juste, orienter correctement le pavillon, trouver l'emplacement de l'appareil dans la pièce qui assure un effet acoustique optimal, disposer éventuellement des tentures et, à partir du milieu des années 1920, intervenir de façon réfléchie sur le volume de reproduction sans tomber dans le biais de vouloir

10. Sur la notion de cadre (dans un sens plus étroit et technique que ce que propose de Certeau) : Goffman, 1991.

atteindre un « réalisme cru » qui serait « de mauvais goût » (dans le cas d'œuvres symphoniques « jouées » *fortissimo* au détriment du plaisir d'écoute).

Le modèle des *pratiques amateurs domestiques* est quant à lui visible dans l'omniprésence de l'expression d'« instrument de musique » pour qualifier la machine comme dans celle de « jouer » du gramophone. Si ces expressions sont utilisées dans les publicités, elles circulent largement dans les échanges entre amateurs et il est difficile de savoir lequel des deux univers inspire l'autre. Au demeurant, peu importe : le succès attesté des pratiques amateurs domestiques à la fin du XIXe siècle et le fait que ce modèle soit si largement convoqué par les gramophiles permet de penser que les publicitaires ne l'auraient pas utilisé sans écho potentiel auprès du public cible. L'identification au musicien amateur est très claire. Elle comporte plusieurs enjeux dont la convergence explique l'importance de ce modèle pour inventer la pratique musicale phonographique.

Tout d'abord, si les technologies, comme promesses de progrès, font l'objet d'un fort investissement dans les champs industriel et scientifique à l'époque de la révolution industrielle et du positivisme, il n'en est pas de même dans le champ artistique : leur apparente incompatibilité avec le paradigme de la création unique, artisanale et originale – dont les sources sont bien antérieures au romantisme – en rend l'adoption difficile. Ainsi, la photographie, sœur aînée de la phonographie, a-t-elle fait l'objet de controverses sur l'objet – reproduction précise ou création – et le statut – artistique ou non – de sa pratique, le tout dans le cadre de la problématique de la reproduction d'un original (Gunthert, 1999, 2002; Benjamin, 1973). C'est également dans ce cadre que s'inscrit la critique de la culture de masse, dans une assimilation fréquente entre standardisation de la production à l'origine d'une perte d'« aura » de l'œuvre, et uniformisation de la réception devenant consommation (Benjamin, 1973; Heinich, 1983; Latour et Hennion, 1996; Jouvenet, 2002). Bref, le projet de faire du phonographe un médium musical appelle un travail de légitimation. Si, dans la production publicitaire, la qualification « d'instrument de musique », le recours à la terminologie de la lutherie, la mise en valeur de matériaux nobles associés à l'artisanat (bois), mais aussi l'imagerie dénotant l'univers du concert servent un tel objectif, du côté des témoignages des amateurs, on observe la mise en place

d'une activité faisant de la technique (réglages divers de l'appareil, ajustement entre aiguilles et types de musique) le fondement d'une performance artistique réussie : les échanges abondent entre amateurs qui font part de leurs « trouvailles », résultats esthétiquement satisfaisants d'expérimentations techniques (Maisonneuve, 2001b, 2007, 2009b). Le développement, par la pratique, de compétences techniques à des fins musicales est analogue à celui auquel travaillent les musiciens amateurs « traditionnels » : « jouer » du gramophone requiert l'acquisition d'une virtuosité technique forgée par la répétition d'expériences outillées par une écoute critique. Dans ce cadre, le modèle des pratiques amateurs domestiques opère un changement du statut de la machine et fait de ses opérateurs – tant dans les discours que dans les pratiques, dispositions et compétences – de véritables musiciens. Pour les gramophiles, l'enjeu n'est donc pas simplement de légitimer la technologie mais de s'affirmer comme artistes – modèle ô combien admiré – et d'insister sur la créativité dont ils font preuve, à l'aide des compétences techniques spécialisées (*i.e.* de la virtuosité) qu'ils ont acquises, enjeu d'autant plus important qu'une part non négligeable d'entre eux n'avait jusqu'alors, pour des raisons financières, de temps libre ou symboliques, pas eu accès à une pratique musicale en amateur. Mais le recours des gramophiles au référentiel de la pratique musicale domestique ne doit pas être lu uniquement à travers le filtre de la lutte pour la légitimité : il leur sert de cadre pour inventer des « arts de faire » de la musique.

Par ailleurs, en devenant un instrument de pratique musicale domestique, le gramophone s'inscrit dans un univers traditionnel traversé par des enjeux de genre : dans l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, la pratique instrumentale domestique – et notamment celle du piano auquel le gramophone est volontiers associé – est considérée comme un domaine d'activité féminin (« Manliness in Music », 1889; Loesser, 1954; Ehrlich, 1976; Leppert, 1993, 1995; Chimènes, 2004) : la séparation entre espace public et espace privé suit alors les lignes de la distinction des genres (Walvin, 1978, p. 318). En s'appropriant le gramophone comme « instrument de musique » à « jouer » tant dans des espaces publics (réunions de sociétés d'amateurs) que, de plus en plus, dans l'espace privé, les gramophiles bouleversent la définition genrée de la pratique musicale. Certes, l'imagerie et le discours publicitaires contribuent à cette définition, qui représentent et valorisent systématiquement l'homme comme maître d'un nouveau plaisir musical à offrir à ses

proches. Mais cette adresse masculine vise à rassurer un public de consommateurs des technologies déjà clairement identifié comme masculin (Marvin, 1988; Méadel, 1994; Sterne, 2003) et à l'inciter à une synthèse assumée entre plaisir de la manipulation et de la compétence techniques et intérêt pour la musique, en une période, déjà signalée, d'essor des loisirs et notamment d'une pratique musicale de loisirs (kiosque, opéra, café-concert un peu plus tard, orphéons et fanfares). Cependant, cette adresse ne « prendrait » pas sans un investissement des consommateurs eux-mêmes, qui se produisent activement comme amateurs d'une toute nouvelle pratique musicale : ce sont eux qui réalisent l'articulation entre sociabilités masculines préexistantes (réunions extra-domestiques de sociétés d'amateurs; lecture de journaux et participation à leurs forums de discussion¹¹) qu'ils investissent au bénéfice de leur nouvelle passion, manipulation technique experte et pratique artistique domestique à laquelle ils confèrent, ce faisant, une signification nouvelle. Cette appropriation masculine de l'espace musical domestique se lit notamment dans le succès des premiers enregistrements de fanfares et autres sonneries de chasse mais, surtout, dans l'identification récurrente des gramophiles au chef d'orchestre : cette fonction musicale, éminemment masculine, se fonde dans la « maîtrise » de la performance musicale (notamment d'un répertoire symphonique) et dans la responsabilité de la programmation – l'opérateur est tout autant directeur musical que chef d'orchestre. La pratique musicale domestique devient affaire de maître, mais cette inscription autorise en même temps l'expression d'une sensibilité esthétique, qui s'exprime dans une articulation étroite à l'expertise technique.

Finalement, on peut faire l'hypothèse que cette nouvelle articulation entre espace domestique et communauté d'échange extra-domestique (à travers les colonnes des revues d'amateurs et les réunions de gramophiles) contribue à rendre plus poreuses, sinon les démarcations de genre, du moins dans un premier temps les délimitations spatiales de la pratique musicale.

C'est donc à partir de modèles préexistants retravaillés et articulés par les amateurs à de nouvelles situations pratiques que s'invente l'écoute phonographique.

11. Nous avons montré (Maisonnewe, 2009b) le caractère très genré des sociabilités gramophiliques.

Mais ce faisant, ce sont bien également des dispositions qui se forment – attentes vis-à-vis de ce moment d'écoute et vis-à-vis des émotions à en retirer, développement d'une sensibilité et d'exigences auditives inédites, étroitement associées à une expertise technique. Ainsi, le quatrième mais non moins important processus sur lequel repose l'invention du disque comme médium musical est l'invention d'une *écoute* nouvelle, articulant les dimensions technique et esthétique.

Avec le phonographe, l'écoute musicale est à redéfinir. Le fait le plus souvent mentionné dans l'historiographie est que l'auditeur est privé de la vue et de la présence de l'interprète. De fait, c'est un élément très souvent évoqué par les auditeurs, à la fois fascinés d'entendre chez eux un interprète (éventuellement célèbre) en son absence, et désespérés par l'absence de repère visuel familier de l'écoute : où porter son regard? Faut-il regarder la machine ou au contraire la masquer sous un voile? On est tout à la fois fasciné par « l'illusion du réel » et pris de doutes sur l'authenticité de l'enregistrement attribué à tel interprète. Mais la redéfinition de l'écoute comporte bien d'autres aspects, à commencer par sa dimension acoustique : pour « fidèle » que puisse être la reproduction, le son entendu n'est pas celui auquel l'auditeur de concert peut être habitué. De façon générale, les « formats musicaux » (notamment acoustique, temporel, mais aussi les types d'arrangements)¹², bien qu'inspirés de formats préexistants (le pot-pourri, l'air d'opéra, la réduction pour piano), sont inédits dans l'articulation spécifique de leurs différentes dimensions.

Ainsi, les témoignages des amateurs du début du XX^e siècle permettent de reconstituer cette activité d'invention d'une écoute nouvelle, qui comporte trois facettes et s'ancre largement dans le rapport à la machine, éminemment « opaque » (Marin, 1989), au double sens d'obstacle à une écoute « transparente » (vécue comme naturelle) et support de nouvelles pratiques et expériences.

Il s'agit tout d'abord de définir les *gestes et dispositifs techniques* assurant les conditions de possibilité de cette écoute : remonter correctement le moteur, régler la vitesse de rotation, choisir la bonne aiguille, orienter correctement le pavillon sont autant de questions sans cesse discutées entre amateurs. Mais il faut également apprendre à *se mettre en disposition* d'écoute : trouver le

12. Sur la notion de format (Maisonnewe, 2009b, p. 103-131).

bon moment, ajuster le morceau choisi à l'humeur ou à la situation (matin en se rasant; à l'heure du thé, en veillée); faire quelques « concessions », *i.e.* être prêt à écouter le gramophone et se dire que l'on n'écoute pas un concert dans une salle; se rendre sensible à la dimension acoustique de la performance :

[...] Un peu de gloire rejaillit sur nous. Nous avons collaboré à l'exécution en donnant trois tours de manivelle à la musique automobile et en abaissant avec précautions sur le bord du disque, le diaphragme dont le petit soc d'acier va fouiller délicatement les sillons. [...] Tout cela nous donne la sensation de mieux posséder un chef-d'œuvre, d'en faire le tour, de le palper en explorant toutes les sinuosités, tous les reliefs, tous les méplats, tous les luisants et tous les volumes. Nous le tenons dans le creux de nos paumes. Il est plus à nous que lorsque nous en humons seulement le parfum lointain dans une salle de théâtre ou de concert. (« La Discophilie », 1928)

Se forme donc bien, en ces années 1920-1930, un « *art de l'écoute* », revendiqué haut et fort par les amateurs. Cet « art », on peut le caractériser comme capacité experte à ajuster dispositif technique et disposition d'écoute pour faire advenir l'émotion. Cette activité créative de l'amateur se décline selon toute une palette de ressources convoquées selon les moments, les morceaux, les situations... elle se joue dans l'articulation dynamique entre « prendre » (recourir à/préparer le dispositif de la façon la plus précise et maîtrisée possible) et « être pris » (être ému).

Ce faisant, c'est un *rapport inédit à la musique* qui se définit, appuyé sur la recherche fine, poussée, du plaisir esthétique par une attention inédite au son, mais aussi à l'ajustement entre la situation, la disposition dans laquelle on est, et le dispositif technique. Par leurs expériences répétées, analysées et partagées, les premiers gramophiles – les plus investis en tout cas, ceux dont on a pu retrouver des témoignages écrits – ont contribué à faire de la phonographie le support d'une pratique culturelle au cœur de notre quotidien. Ils sont bien co-inventeurs du « disque », *i.e.* d'un médium musical radicalement nouveau. Par une activité réflexive intense et partagée¹³, ils ont inventé des dispositifs d'écoute et se sont inventés comme auditeurs d'un nouveau type, dotés d'une

13. Ce caractère actif et réflexif de l'amateurisme n'est bien sûr pas présent chez tous, mais il est marqué chez les « first users » que nous avons étudiés et qui jouent un rôle décisif dans le processus d'innovation — cf. (Katz et Lazarsfeld, 1955) et la notion de « premiers cercles » dans la sociologie de l'innovation.

sensibilité inédite à des dimensions de la performance musicale jusque-là marginales.

Or, dans ce processus, l'échange avec les pairs a joué un rôle important : en tant que « *early adopters* » (Rogers, 1962), les premiers gramophiles ont collectivement éprouvé des manières d'utiliser la machine, des manières d'écouter, mais aussi et ce faisant, des manières d'aimer la musique – ils ont, collectivement et progressivement, créé un nouveau « monde » musical¹⁴.

L'amateur, créateur d'une « cité »

En effet, l'amateur n'est pas seulement inventeur d'une écoute nouvelle et de nouvelles pratiques culturelles, il est aussi, avec ses pairs, créateur d'une « cité » (Boltanski et Thévenot, 1987; Boltanski et Chiapello, 1999; Thévenot, 2006) : d'un univers qui rassemble, autour de valeurs, de pratiques, de représentations partagées, un collectif d'amateurs.

On inscrit souvent l'essor de la figure de l'amateur dans celui de l'individualisme contemporain (Donnat, 2009a; Flichy, 2010) en soulignant le « caractère profondément individuel » de cette pratique « autonome et subjective ». Certes, cette dimension est centrale, qui fait de la passion un élément central de la construction de soi, mais celle du partage l'est tout autant. Les amateurs sont rarement isolés – que ce soit à l'heure de l'Internet (Allard, 2005; Delaunay-Teterel et Cardon, 2006; Beuscart, 2008; Beuscart et Cardon, 2009; Maisonneuve, 2009a; Beaudouin, 2011) ou à celle du salon (du XVIII^e au début du XX^e siècle) et des orphéons (Leppert, 1995; Gerbod, 1980; Dubois, Méon et Pierru, 2009; Chimènes, 2004).

Dans le cas de l'histoire du « disque », on observe une intense activité d'échange dans les années 1920-1930. Dans ce monde incertain, en pleine formation, où les gestes comme les objets techniques et les dispositions ne sont pas encore routinisés ni même

14. La notion de « monde », plurivoque en sociologie, est d'utilisation délicate. Nous la retenons tant dans l'acception forgée par H. Becker (1988) – c'est bien un « monde » collectif et hybride de l'art qui se constitue alors, dans lequel la musique existe tant par le fait des musiciens professionnels que par celui des mélomanes, des agents commerciaux, des ingénieurs, des journalistes, des objets et des compétences nécessaires à leur manipulation – que dans celle qu'en proposent L. Boltanski et L. Thévenot pour désigner l'incarnation concrète des « cités » qu'ils analysent (cf. *infra*).

stabilisés, ces échanges participent à l'invention d'un nouveau monde culturel – ensemble d'objets, de dispositions, de valeurs, de pratiques et d'agents en réseau.

Les sources permettent de reconstituer deux réseaux étroitement intriqués qui organisent les relations entre amateurs : les sociétés d'amateurs et les revues. Sans prétendre que leur activité soit représentative de l'ensemble de l'activité gramophilique – il faudrait y ajouter les échanges quotidiens et informels entre proches, malheureusement non documentés du fait de leur caractère non institutionnalisé –, on peut les considérer comme pertinents pour l'analyse dans la mesure où, accueillant les échanges des acteurs les plus engagés, ils ont probablement joué un rôle décisif dans le développement de la phonographie comme activité culturelle au XX^e siècle. En effet, ces gramophiles ont non seulement travaillé activement à l'invention de pratiques, dispositifs et valeurs, mais cette activité, observée de près par les compagnies (des représentants des firmes participent parfois aux réunions d'amateurs en prêtant des appareils et, très probablement, lisent dans les revues les comptes rendus de telles réunions), a pu peser de façon décisive sur le travail collectif de définition du médium. On analysera ici plus spécifiquement le cas britannique, abondamment documenté.

The Gramophone est la première revue d'amateurs britannique¹⁵ : mensuelle, elle est fondée en 1923 par des amateurs (l'écrivain Compton McKenzie notamment), pour des amateurs et laisse une large place à l'expression et à l'échange entre amateurs, à travers diverses rubriques : correspondance, « notes and queries » (où les lecteurs demandent fréquemment aux autres quels disques ils recommandent ou quels sont leurs disques préférés), « the Forum » (à partir de 1925, consistant en articles soumis par des lecteurs de la revue), « The gramophone exchange and mart » (petites annonces pour des échanges et ventes entre lecteurs) et, enfin, « societies reports », comptes rendus de réunions de sociétés d'amateurs consignnant les programmes des enregistrements auditionnés lors de chaque séance et rapportant les discussions les ayant accompagnées, « pour servir les lecteurs qui aimeraient avoir des suggestions pour compléter leur collection »¹⁶. Si les critiques en voie de

15. *The Gramophone* (1923-1985); *The Sound Box* (1919-1920) se limite au district de Liverpool et est relativement éphémère; *The Gramophone Record* (1933-1953) apparaît plus tard et connaît une longévité moindre.

16. *The Gramophone*, vol. VII n°2, juillet 1924, p. 67.

professionnalisation, les agents commerciaux et les musicologues ont aussi leur place dans cette revue, elle apparaît comme le point nodal d'un réseau d'amateurs en formation, leur offrant un forum stable (par des discussions poursuivies d'un numéro à l'autre) pour confronter, définir, vérifier et consolider un ensemble de pratiques, de compétences et de dispositions.

Les premières sociétés d'amateurs apparaissent dès 1911, mais leur essor se situe dans les années 1920, aboutissant en 1926 à une fédération¹⁷. Elles se réunissent à un rythme mensuel ou bimensuel. On y vient pour écouter des disques, trouver des conseils, faire des « découvertes », faire part de ses passions et émotions, éventuellement échanger ou vendre ses disques. Outre le fait qu'elles permettent l'audition régulière et renouvelée d'enregistrements variés, ces réunions sont l'occasion de discussions sur les critères de choix d'un disque, sur ceux d'un programme d'audition, sur les logiques d'acquisition et d'organisation des collections, sur le réglage technique du gramophone et le choix des aiguilles.

Au sein de ces réseaux intriqués circulent non seulement des objets (disques, aiguilles, gramophones) mais aussi, leur donnant sens et valeur, en permettant l'évaluation, l'appropriation, la reconnaissance, des discours de types variés (avec une insistance, selon les agents, leur parcours et leur réseau d'appartenance, sur l'œuvre et les « classiques » incontournables, sur le plaisir, sur l'interprétation ou sur la qualité technique de l'enregistrement). Ceux-ci, à leur tour, définissent des *agencies* : dispositions et modes d'opération appropriés par les agents, qui leur permettent de construire leur rapport à la musique enregistrée. Ces discours contribuent en effet à fixer des catégories pour penser l'objet de l'écoute mais aussi pour expliciter, objectiver et donc pouvoir reproduire l'émotion, le plaisir et ses ingrédients. Cette dernière fonction s'accomplit notamment à travers les témoignages de passion, de conversion ou d'émotion ponctuelle à l'audition de tel ou tel disque ou telle ou telle musique, qui sont une figure récurrente de cette production discursive¹⁸. On retrouve ici les

17. On en dénombre 48 en 1927 et environ 30 en 1936 pour un total de 1500 membres.

18. Ainsi : « On that Easter Day, which will always stand out in my mind as the first of a long series of "Noctes Gramopphonicae", I heard, I should think, some fifteen or twenty records; and any scepticism which I may have felt had vanished long before the first record was completed. It was clear at the very outset that the gramophone,

étapes et composantes de la construction de l'expertise, qu'elle se déploie dans le champ de la drogue, de la mélomanie ou de la contrefaçon (Becker, 1988; Hennion, Maisonneuve, et Gomart, 2000; Bessy et Chateauraynaud, 1995) : apprentissage technique, reconnaissance et qualification des effets, aptitude à reproduire les opérations pour faire advenir le plaisir sont autant de conditions requises pour limiter l'incertitude de sa performance.

Ces catégories et valeurs véhiculées par les conseils et récits d'expérience équipent ainsi l'activité du gramophile : ils offrent un point d'appui au développement d'une activité individuelle d'amateur. En effet, l'appropriation d'un objet personnel et la définition de goûts hautement individualisés tout comme de principes de collection et catégories d'appréciation s'opèrent en partie à travers l'échange et le rattachement à des pratiques communes. Nombreux sont les lecteurs qui s'appuient sur les témoignages d'autres lecteurs pour choisir leurs disques, définir des « programmes » ou des types d'écoute; inversement, nombreux sont aussi les conseils, listes de disques, spontanément offerts à la publication par les amateurs : le partage de goûts personnels est un élément central de l'activité discophilique et, à ce titre, un moteur dans la définition de pratiques et dispositions nouvelles. Les participants incorporent le produit de ces échanges à leur univers esthétique et culturel pour alimenter leur propre pratique d'écoute.

Mais, ce faisant, ils contribuent à définir une « cité » ou plutôt un « monde » (Boltanski et Thévenot, 1991)¹⁹ appuyé sur des expériences partagées, sur des objets collectivement reconnus et éprouvés, sur des principes communs : l'intensité des échanges contribue peu à peu à la cohésion du réseau discophilique, lui permettant de s'accorder, d'ajuster objets et dispositifs techniques, gestes et compétences techniques, dispositions d'écoute et évaluation tant des dispositifs que de leurs effets. Par ces rencontres et échanges (matériels et discursifs), ce sont des catégories qui sont forgées, sur lesquelles les membres du « forum » se mettent d'accord (ou non), des objets qui sont sélectionnés (types d'aiguilles ou de diaphragmes) ou inventés (la discothèque/la collection) et intégrés au « monde » en construction, des valeurs qui sont promues

as an instrument, had capabilities of which I had never dreamt. The beauty of tone, the mellowness, the clearness, were wonderful. » (A Convert 1924).

19. Tandis que la « cité » désigne un régime de justification assis sur des principes communs (un type d'argumentaire), le « monde » se rapporte à cette cité en situation, arrimée à des « êtres » concrets (objets constituant des points de repère communs).

(l'émotion fondée sur le son), des savoir-faire qui sont partagés, des dispositions qui sont développées, le tout par une mise à l'épreuve du collectif (on teste et commente collectivement, on organise des votes).

À ce titre, on ne peut qu'être frappé, en feuilletant les revues de gramophiles des années 1920 et 1930, par la récurrence incessante des « concours » qu'elles organisent ou dont elles se font l'écho (à travers les comptes rendus de réunions de sociétés d'amateurs), ce qui suggère qu'ils sont investis d'une signification très forte par les acteurs. Ces « concours » proposent à chaque lecteur de soumettre une liste de disques en réponse à une question particulière (les douze meilleurs enregistrements de telle firme, de tel interprète ou de tel genre musical, les quinze meilleurs disques à prix moyen, les dix disques préférés, etc.); celui dont la liste s'approche le plus de la majorité des réponses obtenues est le « vainqueur » et se voit généralement offrir un disque. Non seulement ces compétitions cimentent un sentiment d'appartenance à ce nouvel univers d'amateurs et le légitiment en lui donnant sa visibilité et en affirmant de nouveaux critères de choix des œuvres et de nouvelles pratiques d'écoute, mais, en mettant au premier plan l'affirmation de goûts et de plaisirs nouveaux appuyés sur des régimes de justification spécifiques (l'émotion esthétique résultant de la manipulation technique et de la connaissance pratique des situations et dispositions d'écoute de l'auditoire) eux-mêmes mis à l'épreuve par le vote, elles *constituent* (au sens politique) un nouveau monde d'amateurs avec ses règles, goûts et pratiques articulés à des objets et situations nouveaux.

Certes, cette « cité » n'est pas homogène, sans doute peut-on même parler de « cités ». En effet, les échanges ne sont pas toujours consensuels, comme l'attestent notamment deux importantes controverses du milieu des années 1920 : celle qui concerne le choix des aiguilles (métalliques ou de bambou) et oppose « réalistes » et « romantiques » et celle, immédiatement subséquente, qui divise partisans de et opposants à l'enregistrement électrique (Maisonneuve, 2009b, p. 153 et s.). Outre ces deux événements marquants, il est fréquent de voir se constituer des groupes lors des réunions d'amateurs, généralement marquées par une grande liberté d'expression : les partisans d'une écoute esthète se distinguent, sans forcément s'y opposer d'ailleurs – ils peuvent les rejoindre au gré de leurs attentes concernant l'écoute du gramophone – des adeptes du

divertissement ou des plus intéressés par les aspects techniques du dispositif de performance.

Ainsi, plusieurs collectifs provisoires se forment, qui partagent certains principes, pratiques et représentations, mais qui se distinguent par d'autres (romantiques *versus* réalistes; esthètes *versus* tenants du divertissement). Il est important de préciser que ces collectifs ne sont pas figés, de même que les individus n'appartiennent pas de façon définitive à tel ou tel groupe : selon les situations d'écoute – amis invités, écoute familiale ou solitaire, soirée festive ou moment de recueillement, etc. – ceux-ci peuvent adopter l'un ou l'autre des ensembles de dispositions caractérisant ce qu'il conviendrait mieux de qualifier de configuration dispositionnelle. Ainsi, ces argumentaires ne caractérisent pas des identités, mais se rapportent à des situations; ils ne sont pas propres à des collectifs figés, mais se réfèrent à des « cités ».

On peut distinguer trois univers (ou configurations) dispositionnels se référant à trois types de « cités » : un univers technicien, relevant de ce que Boltanski et Thévenot ont identifié comme « cité industrielle »; un univers esthète relevant plutôt de la « cité inspirée »; et un univers du divertissement à rattacher à ce qu'on pourrait qualifier de « cité hédoniste ». Le premier se caractérise par un attachement à la manipulation technique de l'appareil, par une forte attention aux questions de choix et de réglage des composantes du dispositif technique – questions mises à l'épreuve par des tests répétés et discutés –, l'ensemble devant garantir une performance acoustique optimale (la technique au service du son); le second se construit autour de valeurs de références comme l'émotion et l'intériorité, par une identification du gramophile à l'artiste et par le dénigrement du réalisme de la « reproduction sonore » au profit d'une expérience pour elle-même; le troisième, enfin, se fonde sur la recherche de la performance d'un moment agréable pour soi et/ou pour ses invités, à partir d'une expertise de l'articulation entre situations, dispositions et attentes des auditeurs, et programmation.

Ainsi, à partir d'un même ensemble d'objets (convoqués et articulés éventuellement différemment), au sein réseaux partagés, se développe une pluralité de « cités », de manières de faire exister la phonographie comme activité culturelle, schématisables comme suit²⁰ :

Cité	industrielle	inspirée	hédoniste
Figure de référence	technicien expert	artiste	maître de cérémonie
Finalité	« perfection acoustique »	émotion esthétique	divertissement
Instruments privilégiés/critères	dispositif technique	« interprétation » : ajustement entre caractère de l'œuvre et dispositif technique	caractère et assemblage des morceaux

Ces différentes cités ou configurations dispositionnelles ne sont pas en opposition : à l'exception des controverses mentionnées ci-dessus, dans lesquelles les agents sont sommés de choisir entre deux technologies en se référant à deux « cités » bien distinctes, ces différents régimes se présentent plutôt comme des viviers symboliques et pratiques dans lesquels les agents puisent pour créer leur activité, y trouver sens et plaisir. Ainsi, la médiation technique n'est pas l'exclusive de la cité industrielle; elle est notamment présente chez l'opérateur « artiste », pour qui elle est une composante de l'interprétation et sert la finalité esthétique; de même le maître de cérémonie veille au choix d'aiguilles adaptées à sa soirée (de métal – plus sonores – pour une soirée dansante par exemple).

Il semblerait ainsi que ces « cités » gramophiques s'appuient sur des paradigmes préexistants à partir desquels les gramophiles construisent leur rapport à la machine et à la performance musicale. Tout en leur permettant de donner un sens à leur pratique, ces paradigmes sont réinventés à partir de cette configuration sociotechnique spécifique : l'activité artistique (relevant de la cité inspirée) intègre par exemple certaines ressources du gramophone, qu'elle peut éventuellement détourner, développer, mettre en relation avec des finalités spécifiques, non prévues par ses premiers concepteurs. Ces paradigmes se trouvent également articulés de façon nouvelle : la définition d'un « bien commun » (Boltanski, 1990a; Boltanski et Thévenot, 1991) – le plaisir d'une activité musicale domestique de loisir – autour d'un médium, de situations de loisir et de l'ajustement entre dispositif technique et disposition d'écoute, permet la coexistence de ces cités dans un monde partagé, organisé autour de l'écoute phonographique.

20. Ce tableau ne prétend pas à l'exhaustivité, il recense les configurations dispositionnelles les plus fréquentes et visibles.

J'aimerais pour conclure revenir sur la question du statut de l'acte créatif et sur la distinction habituelle entre création et créativité. À l'heure où la revendication d'un statut artistique se répand pour de nombreuses activités et leur sert de légitimation (Heinich et Shapiro, 2012), où les frontières entre professionnel et amateur tendent à se brouiller (Leadbeater et Miller, 2004; Flichy, 2010; Beaudouin, 2011), il peut être utile de s'interroger sur l'enjeu de cette aspiration à la reconnaissance d'un statut de créateur : sommes-nous tous créateurs? Finalement, pourquoi vouloir être reconnus comme créateurs? Avons-nous besoin d'être créateurs pour que notre activité ait de la valeur (à nos yeux comme à ceux des autres)?

Mon propos n'est pas ici de discuter de la définition de l'acte créateur, ni d'aborder les questions juridiques y afférentes²¹ – ceci nous conduirait trop loin et au-delà de mes compétences. Je voudrais simplement attirer l'attention sur les enjeux sous-jacents à cette qualification : ne s'agit-il pas finalement, avec elle, de reconnaître une place à l'amateur, au simple usager, au simple citoyen?

Il est vrai que le romantisme a exclu l'amateur du champ artistique légitime et de toute pratique artistique digne de ce nom – du moins en France (Lefebvre, 2015) – et que cette idéologie empreint encore fortement les mondes de l'art aujourd'hui. Or, une émancipation de l'idéologie romantique passe peut-être plus par la légitimation des « simples » pratiques amateurs que par la tentative de faire reconnaître toute activité comme « créatrice ». Quelle que soit la définition que l'on retienne de ce terme, il semble que l'on puisse se dispenser de juger les pratiques amateurs à l'aune du régime de l'activité professionnelle : ce qui est en jeu est différent.

En effet, l'amateur peut se définir comme celui ou celle qui cultive sa passion, recherche les ressources pour la développer, la renouveler sans cesse, en s'appuyant sur diverses médiations, dont l'inscription dans un collectif (Hennion, Maisonneuve et Gomart, 2000; Maisonneuve, 2009a). L'amateur aussi conduit une « carrière » (Djakouane et Pedler, 2003; Maisonneuve, 2009a), de façon plus ou moins active, par phases le plus souvent faites de rencontres

21. Celles-ci sont nombreuses et brûlantes à l'heure où se multiplient les créations associant amateurs et professionnels et où ceux-là publient en ligne leurs propres productions : faut-il rémunérer ces activités? Breveter leurs innovations? Rémunérer toute participation ou contribution à la vie culturelle?

imprévues et de stratégies longuement éprouvées, une carrière qui lui est propre et s'appuie sur des points de passage différents de celle du professionnel. Il privilégie « l'activité productrice, le plaisir, l'apprentissage, le cheminement, plutôt que le produit lui-même » (Flichy, 2010, p. 90)²². Il est donc bien créatif, inventif, en recherche perpétuelle (ou presque : ce n'est pas un *dictat* et il sait volontiers « se laisser prendre » en jouant d'une certaine passivité). Ce qui importe pour lui, c'est ce que lui apporte son « commerce » avec l'art : plaisir, émotions, sens, partage.

Cette singularité de la créativité amateur ne signifie pas qu'elle vaille moins que celle du professionnel – elle vaut certes moins sur le marché de l'art, mais elle a une valeur pour l'amateur, pour la société, pour le collectif dans lequel elle s'inscrit et qu'elle contribue à faire exister. Reconnaître la valeur de l'activité amateur, c'est reconnaître son importance dans nos sociétés, non pas simplement comme consommateur d'art, figurant, récepteur d'une politique culturelle ou artistique (Bordeaux, 2010), mais comme agent décisif de la vie culturelle et du « faire société ».

Références

- A Convert (1924). « Noctes Gramophonicæ ». *The Gramophone* II (4), p. 124-26.
- ADORNO, Theodor W. (1991). « On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening », dans *The culture industry. Selected essays on mass culture*, édité par J. M. Bernstein, London: Routledge, p. 26-52.
- ADORNO, Theodor W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*. Genève : Contrechamps, 232 p.
- ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER (1974). « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses », dans *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris : Gallimard, p. 129-76.
- AKRICH, Madeleine (1987a). « Comment décrire les objets techniques? » *Techniques et culture*, n° 9, p. 49-64.

22. Cette définition doit être nuancée : elle ne s'applique pas à toutes les situations et, inversement, le cheminement est également bien sûr très présent chez le professionnel.

- AKRICH, Madeleine (1987b). « Comment les innovations réussissent? » *Recherche et technologie*, n° 4, p. 26-34.
- AKRICH, Madeleine (1992). « The De-scription of technical objects », dans BIJKER, Wiebe et John LAW (dir.), *Shaping technology/Building society*, Cambridge (Mass.): MIT Press, p. 205-224.
- AKRICH, Madeleine, Michel CALLON et Bruno LATOUR (1988). « À quoi tient le succès des innovations? Deuxième épisode : l'art de choisir les bons porte-parole », *Gérer et comprendre. Annales des Mines*, n° 12, p. 14-29.
- ALLARD, Laurence (2005). « Express yourself 2.0! », dans MACÉ, Éric et Éric MAIGRET (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris: Armand Colin.
- APPADURAI, Arjun (dir.) (1986). *The Social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 329 p.
- BEAUDOUIN, Valérie (2011). « Prosumer », *Communications*, vol. 88, n° 1, p. 131-139.
- BECKER, Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 382 p.
- BENJAMIN, Walter (1973). « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Essais*, 2, Paris : Denoël/Gonthier, p. 87-126.
- BESSY, Christian et Francis CHATEAURAYNAUD (1995). *Experts et faussaires*, Paris : Métailié, 365 p.
- BEUSCART, Jean-Samuel (2008). « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique », *Réseaux*, n° 152, p. 139-168.
- BEUSCART, Jean-Samuel, Dominique CARDON, Nicolas PISSARD et Christophe PRIEUR (2009). « Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus? » *Réseaux*, n° 154, p. 91-129.
- BOLTANSKI, Luc (1990a). *L'Amour et la justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris : Métailié, 382 p.
- BOLTANSKI, Luc (1990b). « Sociologie critique et sociologie de la critique », *Politix*, vol. 3, n° 10, p. 124-134.

- BOLTANSKI, Luc (2009). *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard, 312 p.
- BOLTANSKI, Luc et Ève CHIAPELLO (1999). *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 843 p.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT (1987). *Les économies de la grandeur*, Paris : Presses Universitaires de France, 361 p.
- BOLTANSKI, Luc et Laurent THÉVENOT (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 496 p.
- BORDEAUX, Marie-Christine (2010). « Il n'y a pas de public spécifique », dans LIOT, Françoise (dir.), *Projets culturels et participation citoyenne. Le rôle de la médiation et de l'animation en question*, Paris : L'Harmattan, p. 35-48.
- CALLON, Michel (1986). « Éléments pour une sociologie de la traduction : la domestication des coquilles St-Jacques et des marins pêcheurs dans la Baie de St-Brieuc », *L'Année sociologique*, n° 36, p. 169-208.
- CALLON, Michel et Bruno LATOUR (1985). « Les paradoxes de la modernité. Comment concevoir les innovations? » *Prospective et santé*, n° 36, p. 13-25.
- CERTEAU, Michel de (1975). *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 523 p.
- CERTEAU, Michel de (1981). *La culture au pluriel*, Paris : Christian Bourgois, 256 p.
- CERTEAU, Michel de, Luce GIARD et Pierre MAYOL (1980). *L'invention du quotidien. Arts de faire*, Paris : 10/18, 416 p.
- CHANAN, Michael (1995). *Repeated takes. A short history of recording and its effects on music*, London/New York: Verso, 214 p.
- CHARTIER, Roger (1994). « Georges Dandin ou le social en représentation ». *Annales. Histoire, sciences sociales*, vol. 49, n° 2, p. 277-309.
- CHARTIER, Roger (1996). *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris : Albin Michel, 256 p.
- CHIMÈNES, Myriam (2004). *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris : Fayard, 776 p.
- DAY, Timothy (2000). *A Century of recorded music. Listening to*

- musical history*. New Haven, London: Yale University Press, 320 p.
- DELALANDE, François (2001). *Le « son » des musiques. Entre technologie et esthétique*, Paris : INA/GRM et Buchet/Chastel, 272 p.
- DELAUNAY-TETEREL, Hélène et Dominique CARDON (2006). « La production de soi comme technique relationnelle. Un essai de typologie des blogs par leurs publics », *Réseaux*, n° 138, p. 15-71.
- DJAKOUANE, Aurélien et Emmanuel PEDLER (2003). « Carrières de spectateurs au théâtre public et à l'opéra. Les modalités de transmissions culturelles en questions: des prescriptions incantatoires aux prescriptions opératoires », dans DONNAT, Olivier et Paul TOLILA (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Paris : Presses de Sciences po, p. 203-214.
- DONNAT, Olivier (1996). *Les Amateurs. Enquête sur les activités artistiques des Français*, Paris : DEP/Ministère de la Culture-DAG, 229 p.
- DONNAT, Olivier (2009a). « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, n° 153, p. 79-127.
- DONNAT, Olivier (2009b). *Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, Paris : La Découverte, 280 p.
- DUBOIS, Vincent, Jean-Mathieu MÉON et Emmanuel PIERRU (2009). *Les Mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, Paris : La Dispute, 305 p.
- EHRlich, Cyril (1976). *The Piano: A History*. Rév. 1990, Oxford: Oxford University Press, 254 p.
- EISENSTEIN, Elizabeth (1991). *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris : La Découverte, 354 p.
- FLICHY, Patrice (1995). *L'innovation technique : récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation*, Paris : La Découverte, 255 p.
- FLICHY, Patrice (2010). *Le Sacre de l'amateur*, Paris : Seuil, 97 p.
- GELATT, Roland (1955). *The fabulous phonograph: From Edison to stereo*. Philadelphia: Lippincott, 320 p.

- GERBOD, Paul (1980). « L'Institution orphéonique en France du XIXe au XXe siècle ». *Ethnologie française*, vol. 10, n° 1, p. 27-44.
- GOFFMAN, Erving (1991). *Les cadres de l'expérience*, Paris : Éditions de Minuit, 573 p.
- GRONOW, Pekka et Ilpo SAUNIO (1998). *An International History of the Recording Industry*, London: Cassell, 416 p.
- GUNTHER, André (1999). « La légende du cheval au galop », *Romantisme. L'imaginaire photographique*, n° 105, p. 23-34.
- GUNTHER, André (2002). « L'institution du photographique. Le roman de la Société d'héliographie », *Études photographiques*, n° 12, p. 37-63.
- HEINICH, Nathalie (1983). « L'Aura de Walter Benjamin », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, vol. 49, n° 1, p. 107-109.
- HEINICH, Nathalie et Roberta SHAPIRO (dir.) (2012). *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris : Éditions de l'EHESS, 336 p.
- HENNION, Antoine, Sophie MAISONNEUVE, avec la collaboration d'Émilie GOMART (2000). *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : La Documentation française, 281 p.
- HOGGART, Richard (1970). *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris : Éditions de Minuit, 424 p.
- JOUVENET, Morgan (2002). « Les "grands musiciens" à l'époque de leur diffusion massive », *Revue de musicologie*, vol. 88, n° 1, p. 187-201.
- KATZ, Elihu et Paul LAZARFELD (1955). *Personal influence*, New York: The Free Press, 434 p.
- KENNEY, William Howland (1999). *Recorded Music in American Life. The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, New York, Oxford: Oxford University Press, 288 p.
- « La Discophilie » (1928). *L'Édition musicale vivante*, n° 4, p. 11-12.
- LATOUR, Bruno et Antoine HENNION (1996). « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en

- faisant tant d'erreurs à la fois... », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, p. 234-241.
- LEADBEATER, Charles et Paul MILLER (2004). *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing our Economy and Society*, London: Demos, 74 p.
- LEFEBVRE, Noémi (2015). « De la natation appliquée à l'éducation musicale ». Consulté le 30 juin 2015. <http://www.musicologie.org>.
- LEPPERT, Richard (1993). *The Sight of sound. Music, representation and the history of the body*, Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 345 p.
- LEPPERT, Richard (1995). « Social order and the domestic consumption of music. The politics of sound in the policing of gender construction in eighteenth-century England », dans BERMINGHAM, Ann et John BREWER (dir.), *The Consumption of culture, 1600-1800. Image, object, text*, London: Routledge, p. 513-534.
- LOESSER, Arthur (1954). *Men, women and pianos. A social history*, New York: Simon & Shuster, 672 p.
- MAISONNEUVE, Sophie (2001a). « Between history and commodity: the production of a musical patrimony through the record in the 1920-1930s », *Poetics*, vol. 29, n° 2, p. 89-108.
- MAISONNEUVE, Sophie (2001b). « De la “ machine parlante ” à l'auditeur : le disque et la naissance d'une culture musicale nouvelle dans les années 1920 et 1930 », *Terrain*, n° 37, p. 11-28.
- MAISONNEUVE, Sophie (2007). « “La voix de son maître” : entre corps et technique, l'avènement d'une écoute musicale nouvelle au vingtième siècle », *Communications*, n° 81, p. 47-59.
- MAISONNEUVE, Sophie (2009a). « L'expérience festivalière : dispositifs esthétiques et arts de faire advenir le goût », dans PECQUEUX, Anthony et Olivier ROUEFF (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris : Éditions de l'EHESS, p. 85-115.
- MAISONNEUVE, Sophie (2009b). *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, Paris : Éditions des archives contemporaines, 280 p.

- MAISONNEUVE, Sophie (2014). « L'industrie phonographique et la patrimonialisation de la musique dans la première moitié du XXe siècle », *Le Temps des médias* Musique et médias, n° 22, p. 77-91.
- « Manliness in Music » (1889). *The Musical Times*, XXX (558), p. 460-61.
- MARIN, Louis (1989). *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris : Usher, 197 p.
- MARTLAND, Peter (1997). *Since records began : E.M.I., the first 100 years*, London: B.T. Batsford, 384 p.
- MARVIN, Carolyn (1988). *When old technologies were new : thinking about electric communication in the late nineteenth century*, New York/Oxford: Oxford University Press, 296 p.
- MÉADEL, Cécile (1994). *Histoire de la radio des années trente*, Paris : INA/Anthropos, 438 p.
- MILLER, Daniel (1987). *Material culture and mass consumption*, Oxford/Cambridge (Mass.): Blackwell, 252 p.
- MILLER, Daniel (dir.) (1998). *Material culture. Why some things matter. Consumption and space*, London: University of Chicago Press, 251 p.
- POULOT, Dominique (1997). « Une nouvelle histoire de la culture matérielle? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 44, n° 2, p. 344-357.
- READ, Oliver et Walter T. WELCH (1976). *From Tin Foil to Stereo*, Indianapolis: H.W. Sams, 608 p.
- RIBAC, François (2004). *L'avaleur de rock*, Paris : La Dispute, 314 p.
- ROGERS, Everett (1962 [2003]). *Diffusion of innovations*, 5th ed., New York: The Free Press, 576 p.
- STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London: Duke University Press, 472 p.
- THÉVENOT, Laurent (2006). *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris : La Découverte, 312 p.
- THOMPSON, Emily (1995). « Machines, music, and the quest

for fidelity: Marketing the Edison phonograph in America, 1877-1925 », *Musical Quarterly*, vol. 79, n° 1, p. 131-171.

WALVIN, James (1978). *Leisure and society, 1830-1950*, London: Longman, 181 p.

WEBER, Max (1995). *Économie et société*, Paris : Calmann-Lévy, 650 p.

Entre le garage, le public et le marché : valuations de la biologie do-it-yourself

MORGAN MEYER ET REBECCA WILBANKS

Introduction

Au cours des dernières années, un nouveau mouvement, appelé « *do-it-yourself* biology » ou *garage biology*, a émergé¹. Cette biologie *do-it-yourself* veut rendre la biologie accessible aux citoyens et aux amateurs. L'idée est que la biologie ne soit plus réservée aux seuls chercheurs, mais qu'elle s'ouvre à des non-scientifiques. Parmi les nombreuses activités qui se déroulent au sein de ce mouvement, on peut citer la fabrication d'alternatives aux équipements scientifiques, la réalisation de tests ADN, l'organisation de workshops, séminaires et d'activités éducatives, la création d'œuvres d'art, ou encore la production d'aliments comme du yaourt et de la bière.

1. Le mouvement est aussi souvent labellisé « *biohacking* ».

La biologie *do-it-yourself* se veut ouverte et accueillante : on y trouve en effet des personnes de tous les âges et issus de différents milieux socioprofessionnels. Toutefois, selon une étude récente (Grushkin et collab., 2013), les trois quarts des participants ont une formation universitaire, environ deux tiers ont entre 25 et 45 ans, et trois quarts sont de sexe masculin. La moitié des répondants de cette étude disent faire de la biologie *do-it-yourself* dans un laboratoire communautaire, tandis que 27 % s'y lancent dans un laboratoire installé à la maison.

Les articles académiques sur le sujet ont analysé les risques qu'il fait naître (Schmidt, 2008; Gorman, 2010; Bennett et collab., 2009), sa dimension politique et communautaire (Delfanti, 2013; Kelty, 2010; Kera, 2012) ainsi que ses aspects matériels (Delgado, 2013; Meyer, 2013). La dimension économique et marchande de la biologie *do-it-yourself*, quant à elle, n'a été que très peu abordée. L'un des rares auteurs qui s'est penché sur cet aspect, Alessandro Delfanti (2012, p. 174), affirme que la biologie *do-it-yourself* est « strictement liée à l'entrepreneuriat, au capitalisme académique, et au néolibéralisme » et que le mouvement est en train d'explorer de nouveaux marchés basés sur des modèles d'entreprise *open source*. Des petites entreprises et *start-ups* ont notamment été créées (comme *Pearl Biotech* ou *Amplino*), ce qui montre bien que la biologie *do-it-yourself* ne se développe pas en-dehors des logiques de marché (Meyer, 2013). Selon Philippe Brunet « la limite structurelle à laquelle se heurte le mouvement DiYbio est une acceptation non consciente du non dépassement de la logique de la valeur » (Brunet, 2014).

Si des liens entre la biologie *do-it-yourself* et le marché ont donc été reconnus, la façon dont ces projets sont évalués, valorisés, présentés ou communiqués pour une mise en marché ou pour attirer des financements restent, à cette date, méconnus. Le but de ce chapitre est par conséquent de contribuer à la compréhension de la biologie *do-it-yourself* en plaçant la focale sur ses différentes formes de valorisation.

On peut, pour cela, mobiliser les travaux récents en sociologie économique sur la valorisation et la valuation. Vatin souligne que « la valeur économique n'est plus soluble dans le seul marché » (2009, p. 21). Il faut donc rendre compte des relations sociales et matérielles et des institutions qui rendent cette valeur possible. Tout

acte de valorisation est à la fois un acte économique et technique, et un acte moral, car il entend aussi répondre à des problèmes d'ordre éthique ou à l'« intérêt général » (Vatin, 2009). Pour le dire autrement, des propriétés économiques, techniques, politiques et morales sont toutes ensemble inscrites dans un bien (Callon, 2009, p. 19). Pour Stark (2009, p. 7-8) la notion anglaise de *worth* (valeur) présente l'avantage de pouvoir s'affranchir de deux dichotomies, celle entre valeur et valeurs et celle entre économie et relations sociales; le terme de *worth* ayant une double connotation, celle de bien économique et de bien moral. L'auteur suggère que, méthodologiquement parlant, l'analyse des pratiques d'évaluation et de valuation nécessite un déplacement de focale de l'analyse d'institutions vers l'analyse de situations (Stark, 2009, p. 32). La création de valeur ne se réalise pas seulement au sein du marché mais elle se fait aussi en amont du marché, à travers la mesure, l'évaluation, le contournement et la reformulation de biens et de services (Vatin, 2009, p. 31). Dans le prolongement de ces analyses, Callon propose le concept de « valuation » pour désigner les « récits, mécanismes, dispositifs, outils qui constituent les valeurs et, simultanément, mettent en place leur mesure » (2009, p. 252), tout en ajoutant que cette valuation est à la fois qualitative et quantitative.

La valuation est une activité qui se produit à des moments et dans des lieux particuliers : on peut ainsi parler de « moments de valuation » (Antal et collab., 2015) ou de « sites de valuation ». Un site de valuation est spatialement délimité – que ce soit un tribunal, un lieu de réunion professionnel, un laboratoire – et délimité de façon temporelle : la durée de l'épreuve, du test ou de l'expérimentation, par exemple (Hutter et Stark, 2015, p. 4).

En analysant la traduction de valeurs dans différents domaines, les chercheurs ont pu élaborer des théorisations plus précises du fonctionnement du capitalisme contemporain (Kinsley, 2012; Ritzer et Jurgenson, 2010; Tsing, 2015). Ces analyses ont montré comment la valeur économique peut provenir d'espaces qui sont loin de l'usine : des espaces qui peuvent ne pas être principalement conçus en termes économiques. Internet a contribué à de nouvelles formes de valorisation et a changé certains processus de production et de consommation. Dans le monde numérique, les utilisateurs produisent souvent du contenu gratuitement (et attendent également de pouvoir accéder à des contenus et de nombreux

services sans payer). Le « pro-sommateur » – un hybride entre consommateur et producteur – qui contribue à de la valeur monétaire sans pour autant recevoir une récompense financière trouve sans aucun doute d'autres types de valeur dans ses activités. On peut ici citer l'ajout de contenus et la divulgation d'informations personnelles sur Facebook, la production de vidéos sur *YouTube* ou encore le développement de codes source ouvert afin de construire des réseaux et de se construire une réputation parmi les développeurs de logiciels (Ritzer et Jurgenson, 2010).

Alors que certains auteurs ont caractérisé ces échanges non-monétaires comme annonceurs d'un nouveau type de capitalisme ou même d'un nouveau mode de production (Kinsley, 2012; Ritzer et Jurgenson, 2010), d'autres les ont décrits comme une continuation de la capacité du capitalisme à concevoir de nouveaux moyens d'extraction de valeur (dans ce dernier cas, créer de la valeur à partir des activités de consommation et des loisirs culturels). La main-d'œuvre gratuite dans le monde numérique et de l'*open source* serait donc semblable au travail gratuit pour la reproduction sociale, généralement effectué par les femmes, qui a toujours soutenu le capitalisme. De plus, ceci correspond aux tendances actuelles qui déplacent la main-d'œuvre de l'usine vers le reste de la société (ce que certains appellent la « fabrique sociale » [Terranova, 2000]). Selon cette analyse, l'« économie du don », typique du monde de l'*open source*, n'est pas en contradiction mais une partie intégrante du fonctionnement du capitalisme contemporain.

Ces phénomènes ne sont pas propres au domaine numérique. Par exemple, dans son étude sur les cueilleurs de champignons dans le Pacifique Nord-Ouest, l'anthropologue Anna Tsing (2015, p. 62) conclue : « accumuler de la richesse est possible sans la rationalisation de la main-d'œuvre et des matières premières. Au contraire, ceci exige des actes de traduction à travers des espaces sociaux et politiques variés... ». Pour les cueilleurs qui campent dans les bois pendant la saison des champignons, les champignons ont une valeur comme « gage de liberté », mais ils gagnent aussi de la valeur monétaire quand ils passent à travers différentes mains et dans différents domaines (les champignons entrent de nouveau dans une économie du don une fois qu'ils sont importés au Japon, où ils sont un produit de luxe, souvent acheté pour être offert à autrui dans le respect d'une tradition destinée à renforcer les liens sociaux). Tsing propose le terme de « péricapitalisme » pour désigner la position

liminale des cueilleurs de champignons : bien qu'ils ne soient pas en-dehors du capitalisme, ils ne sont pas non plus complètement contrôlés par les acteurs qui tireront ensuite profit de leur activité.

Pour notre cas d'étude, quatre éléments sont essentiels à retenir. Tout d'abord, même si les équipements et procédés techniques développés par les biologistes *do-it-yourself* ne sont généralement pas ou, du moins, *pas encore* des biens marchands, certains font d'ores et déjà l'objet d'une valorisation. Deuxièmement, nous nous inspirons du travail de Tsing et des études sur le travail numérique qui montrent comment les traductions de valeur relient les loisirs et la consommation culturelle. Ces travaux sont pertinents pour étudier la biologie *do-it-yourself*, qui est à la fois inspirée par les mouvements *open source* et occupe également une position ambivalente par rapport au marché. Troisièmement, en dehors des aspects purement économiques ou techniques, la *valuation non-marchande* nous intéressera aussi : comment cette valuation, qu'elle soit éthique, politique, culturelle, ou sociale, se fait-elle?² Nous appellerons « valuation sociopolitique » ces pratiques pour nous intéresser à la façon narrative et argumentative dont la valeur des productions de la biologie *do-it-yourself* sont mises en avant. Enfin, nous nous intéresserons plus particulièrement, dans la troisième partie de ce chapitre, à deux projets qui sont, à un moment donné, valorisés dans un « site de valuation ». Ces projets, régulièrement présentés et mis en scène, sont des lieux où sont rendues explicites et saillantes différentes formes de valuation. Ce faisant, nous explorerons une caractéristique relativement peu étudiée dans la littérature sur la valuation : sa performance publique. Comment la valeur d'un projet est-elle rendue explicite et discutable au moment d'une démonstration ou présentation publique?

La biologie *do-it-yourself* : histoire et état des lieux

Afin de mieux cerner les pratiques de valuation dans la biologie *do-it-yourself*, il nous faut revenir sur l'histoire et les activités de ce mouvement. L'histoire de la biologie *do-it-yourself* débute peu après l'année 2000. En 2001, Robert Carlson, prédit que « Biological engineering will proceed from profession, to vocation, to

2. Callon (2009) signale le fait que la valuation marchande n'est qu'une forme de valuation, mais il n'explicite pas davantage ce point.

avocation, because the availability of inexpensive, quality DNA sequencing and synthesis equipment will allow participation by anyone who wants to learn the details » (Carlson, 2001, p. 16). Quelques années plus tard, en 2005, il affirme que « The advent of garage biology is at hand » (Carlson, 2005). On assiste la même année au lancement du magazine *Make* et, en 2006, à la première *Maker Faire* (la biologie *do-it-yourself* étant liée au mouvement des *makers*). 2008 marque une étape importante, car c'est cette année que DIYbio.org, la première association dédiée à la biologie *do-it-yourself*, est créée à Boston et que les médias commencent à s'y intéresser. Si 25 personnes étaient présentes au lancement de DIYbio, l'association compte de nos jours plusieurs milliers de personnes inscrites à sa *mailing-list*.

Les premiers laboratoires associatifs de biologie *do-it-yourself* ont été créés dans les années 2010 et 2011 (comme Genspace à New York, La Paillasse à Paris ou BiologiGaragen à Copenhague) et on en compte actuellement environ 75 à travers le monde. Si la plupart de ces laboratoires se trouvent en Europe et aux États-Unis, d'autres ont aussi émergé en Asie et en Amérique du Sud. Le développement de ces laboratoires et du mouvement de la biologie *do-it-yourself* a suscité l'intérêt de divers acteurs et institutions : des expositions, des articles de presse, des livres grand-public (Wohlsen 2011), un film documentaire (*Die Gen-Köche*, 2012, de Schlicher et Karberg) et une série de documentaire web (*DIYSect*) y ont été consacrés. Le mouvement compte aussi sa propre *newsletter* (*BioCoder*) et ses associations nationales, comme diybio.be en Belgique.

Comment expliquer l'émergence de cette forme de biologie et sa popularité croissante depuis les années 2000? La biologie *do-it-yourself* a été en partie rendue possible par certaines tendances des biotechnologies, en particulier la baisse du coût du séquençage et de la synthèse de l'ADN et le développement de la biologie de synthèse. La biologie de synthèse, champ à l'interface de la biologie et de l'ingénierie, se donne pour but de rendre le vivant plus facile à fabriquer. Une compétition en biologie de synthèse pour étudiants, appelée iGEM (pour *International Genetically Engineered Machines*) et organisée depuis 2004, a été un point de rencontre entre futurs biologistes *do-it-yourself*. La biologie *do-it-yourself* est également liée au *hacking* et au *making*, et à la création de *hackerspaces*. On note une triple proximité entre le *hacking* et la biologie *do-it-*

yourself : une proximité technique et spatiale (les outils et les espaces physiques des *hackerspaces* et des laboratoires de biologie *do-it-yourself* sont souvent partagés), sémantique (par des termes comme « biohacker » ou « biohackerspace ») et éthique (à savoir favoriser l'accès, le partage, la collaboration) [Meyer, 2014]. En outre, certains auteurs ont noté que l'éthique de l'autonomie et de l'auto-amélioration – le fait de prendre la responsabilité de son propre apprentissage et développement, même si cela est réalisé dans le cadre d'une petite communauté – que l'on trouve dans le *hacking* et le *making* correspond aux tendances néolibérales plus larges, à savoir une sécurité sociale et un emploi de moins en moins stable (Davies, 2017). La biologie *do-it-yourself* émerge en contrepoint à certaines tendances actuelles : course à l'utilité économique, diminution des financements publics pour les universités, accent croissant mis sur la commercialisation du savoir, etc. (Slaughter et Rhoades, 2004; Lave et collab., 2010). Elle appelle, à l'inverse, à une science ouverte, à l'expérimentation, à la création ludique et à la curiosité libre de toute contrainte économique.

Les projets et activités qui se déroulent sous le terme général de « biologie *do-it-yourself* » sont divers et hétérogènes. On y trouve, principalement, quatre grandes familles d'activités. Premièrement, un bon nombre de projets sont dédiés au développement d'équipements techniques à moindre coût. Des machines PCR, des microscopes, des centrifugeuses, des gels d'électrophorèse et des agitateurs low-cost ont ainsi été développés. Mentionnons aussi le *Bento Lab*, une sorte de laboratoire « portable » contenant un gel d'électrophorèse, une machine PCR et une centrifugeuse. Avec un prix de lancement de 570 euros, ce dernier est actuellement probablement le plus cher des équipements de la biologie *do-it-yourself*.

Deuxièmement, des projets à vocation environnementale ou de santé ont été développés. En construisant des biosenseurs pour détecter la présence de mélamine dans le lait, des spectromètres pour détecter la présence de certaines substances toxiques, ou encore des compteurs Geiger pour mesurer la radioactivité, des recherches à bas coût sur les polluants environnementaux ont pu être réalisées. Les biologistes *do-it-yourself* ont aussi mis au point des tests pour déceler des maladies génétiques, des projets pour fabriquer des antibiotiques *do-it-yourself*, et des procédés utilisant des codes-barres ADN pour déterminer l'origine des viandes alimentaires.

Troisièmement, on trouve des projets à vocation artistique. Par exemple, l'artiste Ryan Hammond, qui travaille au laboratoire BUGSS à Baltimore, a créé le projet *Open Source Gendercodes*. Ce projet vise à développer des protocoles *open source* pour fabriquer des plants de tabac capables de produire des hormones humaines, tout en imaginant que des personnes transgenre pourraient un jour posséder des « plantes de compagnie » qui fabriquent les hormones leur permettant de changer de sexe. Parmi de nombreux exemples on peut encore citer la production de « yeastograms » (un procédé pour cultiver et visualiser des levures sur des boîtes de Petri) au Pavillon 35 à Vienne, le projet *Do-it-together Bio* (des discussions et événements liant la biologie à l'art) à la *Waaq Society* à Amsterdam et les projets artistiques au sein du réseau *Hackteria*.

Quatrièmement, il faut mentionner les activités à visée plus éducative. Au *MadLab* de Manchester et au *Genspace* à New York, par exemple, des activités grand-public sont régulièrement organisées (ateliers, cours introductifs, conférences, etc.). La mission éducative est souvent liée à l'objectif de favoriser un *public understanding of science*, lequel a, depuis quelques années, pris la forme d'un appel à un *public engagement with science* (Stilgoe, Lock et Wilsdon, 2014). Si les modalités de cette participation du public sont variées, la biologie *do-it-yourself* se voit clairement comme mouvement capable d'engendrer un public plus actif et plus engagé.

Mis à part ces quatre grandes catégories d'activités – techniques, environnementales et de santé, artistiques et éducatives – on observe aussi dans le mouvement de la biologie *do-it-yourself* une certaine professionnalisation et une transformation entrepreneuriale. Plus largement, les dernières décennies ont vu le développement d'un marché du travail de plus en plus flexible qui valorise l'esprit d'entreprise et exige une requalification continue de la part des employés, dans un contexte d'emploi plus précaire (Gill et Pratt, 2008; Brown, 2003; Read, 2009). Le laboratoire de biologie *do-it-yourself* peut devenir un site où les gens acquièrent de nouvelles compétences : ainsi, par exemple, et pour utiliser un cas de figure courant, quelqu'un qui travaille dans les technologies de l'information peut acquérir des connaissances et des compétences pratiques en biotechnologie. Dans ce sens, la biologie *do-it-yourself* devient un marché du travail tout en voulant se démarquer par rapport au travail institutionnel.

Le laboratoire de biologie *do-it-yourself* est aussi un lieu pour « réseauter », puisque beaucoup de membres exercent leur activité professionnelle quotidienne dans des domaines scientifiques et technologiques. Les membres du *Counter Culture Labs* à Oakland envoient ainsi souvent des offres d'emploi à travers la liste de diffusion du laboratoire, et au moins l'un d'entre eux a trouvé un emploi grâce aux relations nouées au sein du laboratoire. Enfin, la création et la conduite de projets sont devenues une façon de montrer son expérience entrepreneuriale et ont constitué un élément important pour la carrière de certains fondateurs de laboratoires communautaires. La valeur professionnelle attestée par la contribution à des projets d'un laboratoire communautaire se manifeste par le fait que certains membres affichent explicitement leur affiliation à un laboratoire communautaire sur leurs profils professionnels *LinkedIn*. Dans un récent article, Gewin (2013, p. 509, 510) affirme que « the option of launching an individual research operation is gaining traction » et que le format du *hackubator* permet de fusionner « the independence and affordability of hacker spaces with the entrepreneurial bent of biotech business incubators ».

Pour illustrer davantage cette diversité d'activités et de vocations – et montrer qu'elle n'est pas seulement une caractéristique permettant de différencier des laboratoires entre eux, mais qu'elle est bien présente au sein d'un même laboratoire – concentrons-nous à présent sur deux laboratoires de biologie *do-it-yourself* : la Paillasse à Paris et *Counter Culture Labs* à Oakland en Californie.

A la Paillasse, plusieurs projets sont dédiés à la biologie *do-it-yourself* : le projet *DNA barcoding* qui vise à déterminer la signature génétique des plantes, animaux ou bactéries, le projet *BlueNote*, un transilluminateur *open source* permettant de visualiser l'ADN présent dans un gel d'électrophorèse, la fabrication d'encre biologique *Grow Your Own Ink*, la fabrication de réacteurs biologiques pour des cultures de micro-organismes (destinés à détoxifier des déchets polluants par exemple) ou encore le programme *Epidemium* sur les données en cancérologie. Il existe donc une grande diversité des buts et des objectifs poursuivis. Tandis que certains projets veulent répondre à des besoins en santé et en alimentation, d'autres ont des visées plutôt techniques, d'autres encore s'attaquent à des problèmes environnementaux. Une bonne partie de ces projets ont

reçu des financements extérieurs ou sont en passe d'être transformés en *start-ups*. Le projet bioréacteur, par exemple, a reçu une dotation de 6 500 euros de la part la fondation *SpaceGambit* et il est en train d'être « valorisé sous la forme d'une *start-up* ». Le programme *Epidemium*, quant à lui, est le fruit d'un partenariat entre la Paillasse et l'entreprise pharmaceutique Roche. Enfin, comme on le verra plus loin, le projet *Grow Your Own Ink* a donné naissance à une *start-up* qui vise à produire de l'encre biologique biodégradable à grande échelle.

Pour financer ces différentes activités, la Paillasse a mobilisé des ressources variées : donations de matériel de la part d'institutions publiques ou d'entreprises privées, partenariats ponctuels pour certains projets, aides financières de la Mairie de Paris, campagne de financement collectif par le biais de la plateforme *KissKissBankBank* (22 000 euros en 2014), donations individuelles, etc.

De son côté, le *Counter Culture Labs* accueille, depuis sa création, des activités diversifiées : accueil d'élèves d'âge scolaire, organisation d'ateliers, d'événements sociaux, de conférences (sur des sujets tels que le virus Ebola ou le microbiome intestinal), développement d'activités telles que l'échantillonnage du sol ou la culture de levain pour la cuisson du pain, et enfin activités d'enseignement (par ex. le cours « So you want to be a biohacker? », qui enseigne les principales techniques de laboratoire qu'il faut connaître pour créer son propre projet de biologie de synthèse). Parmi les projets en cours, on peut citer *Fermentation Station*, qui produit des produits alimentaires fermentés, le *Bioprinter Projet* qui a hacké une imprimante à jet d'encre afin de déposer des rangées de cellules à la place de l'encre, le projet *Open Insulin*, qui vise à remédier au manque d'insuline générique sur le marché et à son prix élevé en créant une méthode *open source* pour produire de l'insuline dans la levure, ou encore le projet *Real Vegan Cheese* (discuté ci-dessous). Le *Counter Culture Labs* abrite aussi la *Bay Area Applied Mycology*, un groupe de passionnés de champignons qui préexistait au *Counter Culture Labs* et l'a rejoint pour partager l'espace et des ressources. *Bay Area Applied Mycology* explore l'utilisation qui pourrait être faite des champignons pour le nettoyage des déchets dans l'environnement. *Counter Culture Labs* est financé par une cotisation mensuelle de 80 dollars, qui permet l'accès au laboratoire complet. Une option d'adhésion de 20 dollars, pour un « niveau

de biosécurité 0 », est proposée à ceux qui souhaitent ne travailler que sur des projets alimentaires. Certains membres bienfaiteurs apportent ponctuellement des donations supplémentaires quand le budget est tendu (un processus d'attribution de bourses d'études est prévu pour ceux qui ont du mal à payer l'adhésion). *Counter Culture Labs* a également réussi à récolter 33 000 dollars sur la plateforme *Kickstarter* en 2015 et a bénéficié de plusieurs dons de matériel.

Dans la partie suivante, nous allons analyser plus en détail deux de ces projets. Nous estimons que ce type d'approche – une enquête basée sur des projets – a plusieurs avantages. Tout d'abord les projets constituent des sites empiriquement riches qui nous permettent de mieux saisir la manière dont les pratiques scientifiques s'articulent avec des visées plus larges. Ensuite, cette approche permet d'éclairer la manière dont les activités de biologie *do-it-yourself* sont valorisées, que cette valorisation soit marchande ou sociopolitique ou résulte d'une combinaison des deux. Enfin, elle évite une caractérisation trop générale, abstraite et homogène de la biologie *do-it-yourself* au profit d'une description plus fine et plus riche de pratiques et de discours « en action » et situés.

Valuations marchandes et sociopolitiques

Prenons comme premier exemple le projet *Grow Your Own Ink* (Fais pousser ton encre) développé à la Paillasse depuis quelques années. L'idée de ce projet est de créer des pigments « plus facilement recyclables, moins polluants et [qui] constituent donc une alternative intéressante dans le domaine de la couleur » (description officielle du projet sur le site Internet de la Paillasse). Pour ce faire, une souche de bactérie naturelle a été sélectionnée pour produire des pigments.

La Paillasse insiste sur le côté « convivial » et « fraternel » du projet, et met en avant la dimension participative et démocratique du projet. Le projet est de plus présenté comme culturellement signifiant car l'écriture est « ce qui définit la culture humaine » (T. Landrain, lors d'une émission radio). Le projet a été présenté dans différents médias : radio, télévision, presse, conférences grand-public. Lors d'une présentation à une conférence TEDx en juin 2013, Thomas Landrain explique :

Ce que j'ai entre mes mains, c'est une boîte de Petri. Et dans cette

boîte de Petri il y a des bactéries qui peuvent potentiellement écrire le futur de l'imprimerie. [...] Mesdames et Messieurs, c'est la première encre biologique d'origine bactérienne. Elle est non-toxique et en plus vous pouvez la fabriquer vous-même, tellement c'est facile. Tout ça... [applaudissements] Merci. Tout ça c'est dans un biohackerspace. Ce ne serait probablement jamais venu dans un laboratoire académique classique.

Cet extrait est intéressant à plusieurs titres : les dimensions écologiques et sociales du projet sont toutes les deux valorisées; une distinction nette est faite entre un laboratoire de biologie *do-it-yourself* et un laboratoire classique; le projet est mis en scène matériellement (l'orateur présente le projet et une boîte de Petri sur une scène, devant un public qui écoute et applaudit) et discursivement (cette innovation est explicitement annoncée et célébrée).

Grow Your Own Ink se veut aussi un projet éducatif. Plusieurs ateliers ont été organisés pour des enfants et des adultes, comme à la *Science Gallery* de Dublin dans le cadre de l'exposition appelée *Grow Your Own – Life after nature* qui se tenait d'octobre 2013 à janvier 2014, à la Gaîté Lyrique, lors du festival *Capitaine Futur* en 2014, ou encore au *Monde Festival* en septembre 2015.

Le projet *Grow Your Own Ink* n'est pourtant pas resté un projet communautaire. Il a donné lieu à la création en 2015 d'une *start-up* appelé Pili. Une collaboration avec l'entreprise Bic (connue, entre autres, pour la fabrication de stylos) a été engagée— ce qui montre que Bic attache une certaine valeur au type d'innovation promue par la Paillasse et à la biologie *do-it-yourself*. Durant l'été 2015, Pili a fait des tests à Cork en Irlande au sein du bioincubateur *IndieBio*. Du matériel scientifique et des fonds ont été mis à disposition pendant trois mois. L'un des membres du projet estime que pendant ce travail au sein du bioincubateur ils ont « met inspiring mentors and had the occasion to share our work with numerous potential investors. This is a great value by itself » (cité dans Garvey, 2015).

Lors du *IndieBio EU Summer Party & Demo Dinner*, en août 2015, Pili fit partie des neuf projets dont l'« investment pitch » fut présenté devant des investisseurs. Un des membres de l'équipe annonçait qu'une « proof of concept » avait été réalisée en imprimant une page avec de l'encre biologique : « Pili has succeeded in printing with a standard Epson ink-jet printer, the

first page using ink that was grown by bacteria. This is amazing [applaudissements] ... ». A la fin de la présentation, la diapositive suivante a été montrée :



Diapositive issue du « investment pitch » de Pili lors du IndieBio EU Summer Party & Demo Dinner, le 12 août 2015.

La mise en marché est donc explicite. Elle est décomposée en différentes étapes et sa dépendance vis-à-vis de futurs investissement est rendue explicite. Le projet vise clairement un nouveau marché (l'encre et les pigments biologiques). Il se démarque du marché existant, dont le caractère problématique est souligné (couleurs « toxiques », « polluantes » et « non-recyclables »). Toutefois, cette mise en marché signifie aussi que le projet s'éloigne des valeurs plus communautaires et du « fait soi-même » typiques du monde de la biologie *do-it-yourself*. Dans un article paru dans le journal *Le Monde*, un des membres fondateurs explique : « Si l'on veut avoir un impact écologique global, systémique, il faut aller plus loin que nos protocoles sympas de production maison, et produire en grandes quantités. [...] Tout le monde n'a pas envie de fabriquer sa confiture chez soi » (T. Landrain, cité dans Legros, 2015). En 2016, Pili a rejoint *Toulouse White Biotech*, un « démonstrateur préindustriel » dédié aux biotechnologies.

Le projet *Grow Your Own Ink* donne donc lieu à différentes formes de valuation. Le projet est exposé en mettant en avant sa valeur écologique, démocratique, sociale, culturelle, éducative et innovante. Le fait que le projet ait débouché sur la création d'une *start-up*, qu'il ait été présenté devant des investisseurs et finalement financé, que des « produits » soient à terme lancés, tout cela montre une valorisation marchande. Pourtant, pour les membres du projet,

les valuations sociopolitiques et marchandes n'entrent pas en contradiction. Différentes façons de juger, de communiquer et de mettre en avant les mérites d'une encre biodégradable peuvent coexister dans un même discours et dans un même projet. En outre, le projet n'est pas seul valorisé : les contextes organisationnels et (non)institutionnels qui l'ont rendu possible le sont aussi. L'encre biodégradable est mise en avant au même titre que le fait qu'elle n'aurait pas pu voir le jour sans un laboratoire de biologie *do-it-yourself*. On assiste donc à une double valuation : une valuation d'un projet et une valuation du lieu, de la communauté et de la philosophie de la biologie *do-it-yourself*. L'une et l'autre sont inséparables : ce ne sont ni l'objet, ni le contexte en eux-mêmes qui sont valués, mais le « bien-dans-son-contexte-de-fabrication ».

Real Vegan Cheese est un projet de biologie de synthèse de deux laboratoires communautaires de la baie de San Francisco : *Counter Culture Labs* à Oakland et *Biocurious* à Sunnyvale en Californie. Le but de *Real Vegan Cheese* est de modifier génétiquement des levures pour produire des protéines de lait, afin de créer un fromage synthétique avec les propriétés physiques et phénoménologiques d'un fromage ordinaire (voir image 2). Le projet répond à des préoccupations environnementales (liées au caractère non-durable de l'élevage animal) et éthiques (concernant le traitement des animaux). Il reflète aussi le désir de trouver un projet qui puisse être présenté au concours iGEM. Ce concours, rappelons-le, a joué un rôle clé dans l'établissement de la biologie de synthèse à la fois comme discipline académique et comme lieu pour des investissements privés. Le projet a débuté au printemps 2014 et a accéléré dans les mois qui ont précédé l'iGEM *Jamboree* en octobre 2014.



Schéma expliquant le développement du Real Vegan Cheese
(source : projet Real Vegan Cheese).

Bien qu'aucun fromage n'ait été produit depuis le début du projet, ce dernier a déjà obtenu un certain succès concernant sa

possible commercialisation. *Real Vegan Cheese* a attiré l'attention des médias – plus de 100 articles de presse ont couvert le sujet – ce qui explique probablement qu'il soit parvenu à réunir 37 000 dollars sur le site de financement collaboratif *Indiegogo* (dépassant ainsi l'objectif initial de 15.000 dollars). Beaucoup de temps avait été consacré à la stratégie marketing et aux médias. L'aide des membres de l'équipe et le soutien de leurs réseaux ont aussi été sollicités. Par exemple, le partenaire d'un des membres de l'équipe a conçu un logo professionnel pour le projet et un membre d'un autre *hackerspace* ayant de l'expérience dans les relations publiques a aidé à rédiger un communiqué de presse et la description du projet pour le site web.

L'équipe a réuni les coordonnées de journalistes qui avaient couvert des sujets proches et a envoyé un courriel individuel à chacun d'eux. Des comptes Twitter et Facebook ont été créés pour attirer plus d'attention et relayer chaque article dès sa publication. On a pu observer des activités aussi diverses que la rencontre avec des journalistes pour des interviews et des séances photo et la réalisation de T-shirts, autocollants, bijoux faits sur mesure ou d'autres objets spécialement conçus pour récompenser les bailleurs de fonds du projet. Cette attention portée à la commercialisation a pris au moins autant de temps que le travail expérimental lui-même pendant la première année du projet.

Toutefois, malgré ces efforts, et en dépit du fait que la commercialisation du *Real Vegan Cheese* soit une perspective crédible, l'équipe n'a pas voulu créer une *start-up*. Elle a préféré créer une société sans but lucratif. Ce choix a été motivé par le désir de pratiquer une « science ouverte » et de considérer le travail expérimental – y compris les protocoles de fabrication de fromage – comme un bien public. Certains membres ont imaginé que des consommateurs pourraient un jour produire leur propre fromage chez eux, en particulier ceux qui souhaitent ne plus dépendre d'un système de production alimentaire jugé injuste et destructeur.

Dans l'ensemble, les membres du projet ont mis son intérêt moral et éthique en avant. Lors de la présentation à la compétition iGEM, le projet a été décrit comme « non-lucratif dédié à ouvrir la science à l'intérêt public ». Sur la page *Indiegogo* les trois motivations principales du projet ont été explicitées : développement durable, bien-être animal, disponibilité de la technologie. En voici un extrait :

Nous croyons que l'utilisation des animaux à grande échelle comme machines de production alimentaire est éthiquement et écologiquement irresponsable. Nous croyons que notre processus est éthiquement plus responsable et plus durable pour l'environnement que le *statu quo*. Nous croyons que tous les êtres humains, végétaliens inclus, devraient avoir accès à des fromages sains et délicieux!

Enfin, comme pour le projet *Grow Your Own Ink*, l'idée de pratiquer une science ouverte dans un cadre collaboratif et accueillant a une valeur particulière pour les participants – une valeur peut-être même supérieure à celle du produit final lui-même. L'organisation du laboratoire est délibérément non-hiérarchique, les décisions sont prises de façon consensuelle et la priorité est donnée à l'éducation et à une large participation plutôt qu'à l'obtention de résultats rapides.

Mais de nouvelles valeurs ont émergé dès que le projet a été présenté au-delà des murs du laboratoire. La participation du *Real Vegan Cheese* à iGEM en particulier a montré une autre valeur du projet : sa capacité à démontrer la pertinence du concept même de biologie *do-it-yourself* (on parle de « preuve de concept »). Pour certains laboratoires communautaires, la participation à l'iGEM permettait ainsi de montrer que de tels laboratoires peuvent produire des travaux scientifiques qui correspondent aux standards des laboratoires universitaires. Obtenir un succès à iGEM était vu comme une preuve de la validité scientifique des pratiques de la biologie *do-it-yourself*. Mais cette position n'a pas été partagée par tous. Certains ont estimé qu'il était crucial pour un laboratoire de biologie *do-it-yourself* de rester en dehors des institutions du « Big Science ». Cela les a conduit, par exemple, à faire valoir que les biohackers devraient organiser leur propre rassemblement iGEM, avec leurs propres critères de jugement (et sans les frais de participation de iGEM, qui s'élèvent à 4 500 dollars par équipe).

En dépit de ces réticences sur le principe d'une participation au concours iGEM, l'équipe du projet *Real Vegan Cheese* y a remporté une médaille d'or ainsi que le prix « Best in Track ». L'équipe a reçu les meilleures notes dans la catégorie « Présentation ». Elle a été classée deuxième dans la catégorie « Politique et Pratiques » en raison de l'« impact profond » que le projet pouvait avoir sur la perception qu'a le public de la biologie synthétique. Les juges ont également souligné sa capacité à « enflammer l'imagination des gens ». Pour les membres de la communauté de la biologie

de synthèse, qui composent les jurys de iGEM, le projet valait par sa capacité à favoriser une perception positive de ce domaine scientifique. Les commentaires formulés par le jury sur la confiance des consommateurs et la référence au succès de la collecte de fonds montrent que le public a été aussi envisagé en termes de marché.

Le succès de l'équipe iGEM a mis en évidence la position ambiguë du projet par rapport au « Big Bio ». D'un côté, en tant qu'organisation sans but lucratif, vouée à une « science ouverte dans l'intérêt public », l'équipe se représente comme étant authentiquement « anti-Monsanto ». Mais, de l'autre, en promouvant l'acceptation publique des OGM et de la biologie de synthèse, *Real Vegan Cheese* fait un travail qui intéresse Monsanto et d'autres sociétés d'agro-business. Cette possibilité a été particulièrement ressentie lorsque des dirigeants de *General Mills* et de *Kellogg's* (des multinationales américaines qui possèdent de nombreuses marques de céréales et d'aliments transformés) ont demandé à rencontrer l'équipe, ce qu'elle a accepté. Un de ces représentants a passé plusieurs heures avec l'équipe pour mieux comprendre le projet et lui a conseillé le nom de certains scientifiques spécialisés dans les produits laitiers dont l'expertise pourrait lui être utile.

Le projet *Real Vegan Cheese*, tout comme de nombreux projets *open source*, se situe quelque part entre une logique de marché et une économie du don. Il est présenté comme un moyen pour se défaire des systèmes d'exploitation, mais, dans le même temps, il peut fournir des services gratuits à des porteurs d'intérêts perçus comme exploités. Le concours iGEM a été le « site de valuation » le plus important pour le projet. Les critères de jugement, qui sont connus à l'avance par les équipes, ont cadré le projet d'une certaine façon en faisant ressortir ses aspects symboliques (sa capacité d'attraction notamment) plutôt que ses prouesses techniques. On peut faire l'hypothèse que c'est justement cette focalité qui a suscité l'intérêt des entreprises. Pourtant, nombreux sont ceux qui continuent à voir le projet comme un élément d'un mouvement culturel plus large consistant à façonner des infrastructures alternatives et ouvertes.

Conclusion

Pour conclure, revenons sur trois points. Tout d'abord,

l'importance des efforts de valuation mérite attention. La valeur de la biologie *do-it-yourself* est en elle-même articulée et explicite. On a vu avec l'exemple du *Real Vegan Cheese* qu'une attention particulière est accordée aux médias et à la communication. On peut même faire l'hypothèse que ceci constitue l'une des différences importantes avec la science académique classique. C'est justement parce que les projets de la biologie *do-it-yourself* ne font généralement pas l'objet de publications et de disséminations académiques, que d'autres formes de valorisation sont recherchées ou inventées. Le soutien et la légitimité de cette forme de biologie passe par exemple par du financement collaboratif, des présentations et des démonstrations et par une importante exposition médiatique³. Cette légitimité se construit surtout devant – et par – un public.

On a vu aussi que la valuation prend plusieurs formes. On a observé des valuations marchandes (avec ses investissements, produits et marchés) et non marchandes. Ces dernières se déploient sur plusieurs registres : sociales, éthiques et culturelles notamment. Il est important de souligner que cette valuation est distribuée, qu'elle a, en quelque sorte, une certaine « texture ». Sont valués en même temps des produits, des pratiques, des principes et des lieux. On voit ici apparaître une caractéristique essentielle de ces formes de valuation : il ne s'agit pas seulement d'une valuation d'aspects techniques et de production (bien mis en évidence dans les travaux de Vatin et Stark), mais aussi d'une valuation de liens sociaux et de formes d'organisation.

Si la valuation doit être comprise dans sa diversité, un troisième point à souligner est le rapport à l'économie et au marché. D'un côté, on voit que les dynamiques du *public understanding of science* et du *public engagement with science* sont à l'œuvre dans la biologie *do-it-yourself*. Mais la relation avec le public ne peut pas s'y résumer. Du fait que la biologie *do-it-yourself* fait appel à des donations, à des votes, à des financements privés et collaboratifs, il faut complexifier notre analyse. Un *public convincing of science*, c'est-à-dire une légitimation et une persuasion, est aussi activement recherché. Le public n'est pas seulement considéré comme apprenant ou pratiquant la science. Il est aussi vu comme un consommateur qui,

3. Si ce trait distingue la biologie *do-it-yourself* de la biologie académique, on peut se demander si ces sources de financement et ces médiatisations ne sont pas également appelées à se développer au sein du monde académique (voir Rödder 2009).

de par son engagement, rend la biologie *do-it-yourself* publique intéressante. Pour le dire autrement, la valuation est censée produire un *intérêt* dans un triple sens : un intérêt général (bien public), un intérêt pour le public (sa curiosité) et un intérêt monétaire (en faisant participer financièrement d'autres personnes). C'est lors de moments ou d'épreuves de valuation que ce lien entre bien public, intérêt du public et intérêt financier est particulièrement visible⁴.

La traduction de différentes formes de valuation vers et entre différents lieux nous semble être un élément essentiel. Ces circulations et ces traductions peuvent être analysées en mobilisant notamment les travaux de Tsing et de Callon. On peut concevoir les laboratoires de biologie *do-it-yourself* comme des espaces « péri-capitalistes » au sein desquels des formes de valeur capitalistes et des formes de valeur non-capitalistes se développent en même temps (Tsing, 2015). Si dans ces espaces, la valeur est souvent produite de manière non normalisée, elle peut néanmoins être intégrée dans des projets capitalistes par différentes traductions. D'où l'intérêt que la sociologie économique porte à ces traductions – par exemple traduction d'un intérêt public/médiatique en intérêt économique et traduction d'un capital éthique et social en capital entrepreneurial.

Les deux cas analysés dans ce chapitre révèlent des liens intéressants entre ouverture et fermeture et entre biens communs et produits marchands. Les trajectoires des deux projets analysés sont différentes : transformation d'un projet ouvert en *start-up* et partenariat avec une entreprise d'un côté, et insistance sur la nature non-lucrative du projet de l'autre. On n'a abordé que brièvement ici les tensions entre science ouverte et marché. Celles-ci sont évidemment présentes : on observe des désaccords, des personnes qui quittent des projets ou des associations (comme cela a été le cas à La Paillasse), des membres d'un projet qui affirment que « c'est moins sympa » quand un projet se professionnalise trop. De nombreux biologistes *do-it-yourself* se voient eux-mêmes comme « antisystème », et la critique d'une « cooptation » (Delfanti, 2014)

4. Une question qui se pose ici est celle de la relation entre projet valué et moment de valuation. Les moments discutés ici (compétition iGEM, « investment pitch », campagnes de *crowdfunding*) préexistent aux projets – des projets qui, de par la décision de participer à ces événements, s'inscrivent dans une forme et un contexte particuliers de valuation. Si un certain périmètre est donc prédéfini, la valuation se fait toutefois aussi chemin-faisant et ses résultats (notes, succès, échecs, etc.) ne sont pas connus à l'avance.

et de la « boboisation » (Blanc, 2012) du mouvement se fait déjà entendre.

Si des tensions et critiques existent, certains projets semblent cependant intégrer relativement « paisiblement » une volonté de contribuer à un meilleur environnement et à intérêt public avec un positionnement qui n'est pas anticapitaliste (et qui implique de par le marché). Ceci montre que, au-delà d'une discussion autour des dualismes ouverture/fermeture, libre/commercial, il faut pouvoir saisir ces modèles hybrides où certaines connaissances restent ouvertes tandis que d'autres ne le sont plus, ainsi que les catégories et les légitimations que les acteurs eux-mêmes mobilisent. Une méthodologie qui s'intéresse à des projets en cours est capable, à nos yeux, de montrer cette diversité du mouvement, au-delà des rhétoriques usuelles sur la nature ouverte, démocratique et citoyenne des pratiques. Notre approche s'est voulue empirique, située et attentive aux « moments » où des projets sont publicisés et valorisés. Il nous semble que, pour l'instant, différentes formes de valuation peuvent coexister. Une des questions qui se posera dans le futur est celle de savoir si cette coexistence perdurera ou si certaines formes de valuation domineront⁵. Il sera intéressant de poursuivre cette analyse dans une temporalité plus large et de voir quels projets aboutiront ou échoueront et si les valeurs articulées aujourd'hui seront celles de demain.

Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier David Demortain pour sa relecture précieuse de ce chapitre et Philippe Brunet pour ses commentaires.

Références

ANTAL, Ariane Berthoin, Michael HUTTER et David STARK (2015) (dir.). *Moments of valuation: exploring sites of dissonance*, Oxford: Oxford University Press, 352 p.

BENTON, Christina, Lori MULLINS, Kristin SHELLEY et Tim

5. Delfanti (2014) suggère que les technologies et produits portés par les mouvements sociaux (Hess, 2005) sont une comparaison utile. Au fil du temps, quand ces mouvements se développent, leurs objectifs sont souvent incorporés dans des institutions existantes, mais ils sont en même temps transformés, ce qui conduit à des tensions et des scissions des groupes d'activistes d'origine.

- DEMPSEY (2013). « Makerspaces: Supporting an Entrepreneurial System », City of East Lansing and East Lansing Public Library, 46 p. http://reicenter.org/upload/documents/colearning/benton2013_report.pdf, dernière consultation le 24 mai 2016.
- BLANC, Sabine (2012). « Le “do it yourself” se boboïse », *OWNI*, 22 mars 2012. <http://owni.fr/2012/03/22/le-diy-se-boboise/>, dernière consultation le 24 mai 2016.
- BRUNET, Philippe (2014). « Le biohacking : une révolution dans les valeurs et les pratiques de la science et de la technologie? », présenté au colloque *Science, innovation, technique et société*, 10 Juillet 2014, Université de Bordeaux.
- GAYMON, Bennett, Nils GILMAN, Anthony STAVRIANAKIS et Paul RABINOW (2009). « From synthetic biology to biohacking: are we prepared? », *Nature Biotechnology*, vol. 27, n° 12, p. 1109-1111.
- CALLON, Michel (2009). « Postface : La formulation marchande des biens », dans VATIN, François (dir.), *Evaluer et valoriser: Une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, p. 247-269.
- CARLSON, Robert (2005). « Splice it yourself: Who needs a geneticist? Build your own DNA lab », *Wired Magazine*, vol. 13, n° 5, s.p.
- CARLSON, Robert (2011). « Open-source biology and its impact on industry », *IEEE Spectrum*, n° 5, p. 15-17.
- DAVIES, Sarah R. (2017). *Hackerspaces: Making the Maker Movement*, San Francisco: Polity Press, 272 p.
- DELFANTI, Alessandro (2012). « Tweaking genes in your garage: Biohacking between activism and entrepreneurship », dans SÜTZL, Wolfgang et Theo HUG (dir.), *Activist Media and Biopolitics. Critical Media Intervention in the Age of Biopower*, Innsbruck: Innsbruck University Press, p. 163-177.
- DELFANTI, Alessandro (2013). *Biohackers: The Politics of Open Science*, London: Pluto Press, 176 p.
- DELFANTI, Alessandro (2014). « Is do-it-yourself biology being co-opted by institutions? », dans BUREAUD, Annick, Roger MALINA et Louise WHITELEY (dir.), *Meta life. Biotechnologies*,

- synthetic biology, ALife and the arts*, Cambridge (Mass.): MIT Press. <http://escholarship.org/uc/item/4nz3p0hf>
- DELGADO, Ana (2013). « DIYbio: Making things and making futures », *Futures*, vol. 48, p. 65-73.
- GARVEY, Cathal (2015). « Pili: Bio-based Dyes for a Cleaner, More Colourful Planet », billet posté sur *IndieBio*, 8 août 2015. <https://eu.indiebio.co/pili-bio-based-dyes-for-a-cleaner-more-colourful-planet/>, dernière consultation le 24 mai 2016.
- GEWIN, Virginia (2013). « Biotechnology: Independent streak », *Nature*, vol. 499, n° 7459, p. 509-511.
- GRUSHKIN, Daniel, Todd KUIKEN et Piers MILLET (2013). *Seven myths and realities about do-it-yourself biology*, Washington: Woodrow Wilson International Center for Scholars, 28 p.
- HESS, David J. (2005). « Technology- and Product-Oriented Movements: Approximating Social Movement Studies and Science and Technology Studies », *Science, Technology & Human Values*, vol. 30, n° 4, p. 515-535.
- HUTTER, Michael et David STARK, « Pragmatist Perspectives on Valuation: An Introduction », dans ANTAL, Ariane Berthoin, Michael HUTTER et David STARK (2015) (dir.). *Moments of valuation: exploring sites of dissonance*, Oxford: Oxford University Press, p. 1-12.
- KELTY, Christopher M. (2010). « Outlaw, hackers, Victorian amateurs: Diagnosing public participation in the life sciences today », *Journal of Science Communication*, vol. 9, n° 1, p. 1-8.
- KERA, Denisa (2012). « Hackerspaces and DIYbio in Asia: Connecting science and community with open data, kits and protocols », *Journal of Peer Production*, n° 2, p. 1-8.
- KERA, Denisa (2014). « Innovation regimes based on collaborative and global tinkering: Synthetic biology and nanotechnology in the hackerspaces », *Technology in Society*, vol. 37, p. 28-37.
- KINSLEY, Samuel (2012). « Towards Peer-to-Peer Alternatives: An Interview with Michel Bauwens », *Culture Machine*, vol. 13, p. 1-16.
- LAVE, Rebecca, Philip MIROWSKI et Samuel RANDALLS

- (2010). « Introduction: STS and Neoliberal Science », *Social Studies of Science*, vol. 40, n° 5, p. 659-75.
- LEGROS, Claire (2015). « Des bactéries à domicile pour produire l'encre écologique du futur », *Le Monde*, 15 Septembre 2015 <lien: http://www.lemonde.fr/grands-formats/visuel/2015/09/15/des-bacteries-a-domicile-pour-produire-l-encre-ecologique-du-futur_4750335_4497053.html>, dernière consultation le 24 mai 2016.
- MEYER, Morgan (2013). « Domesticating and democratizing science: a geography of *do-it-yourself* biology », *Journal of Material Culture*, vol. 18, n° 2, p. 117-134.
- MEYER, Morgan (2014). « Hacking life? The politics and poetics of DIY biology », dans BUREAUD, Annick, Roger MALINA et Louise WHITELEY (dir.), *Meta life. Biotechnologies, synthetic biology, ALife and the arts*, Cambridge (Mass.): MIT Press, s.p.
- RITZER, George et Nathan JURGENSON (2010). « Production, Consumption, Prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer' », *Journal of Consumer Culture*, vol. 10, n° 1, p. 13-36.
- RÖDDER, Simone (2009). « Reassessing the Concept of a Medialization of Science: A Story from the 'Book of Life' », *Public Understanding of Science*, vol. 18, n° 4, p. 452-63.
- SCHMIDT, Markus (2008). « Diffusion of synthetic biology: a challenge to biosafety », *Systems and Synthetic Biology*, vol. 2, n° 1-2, p. 1-6.
- SEYFRIED, Günter, Lei PEI et Markus SCHMIDT (2014). « European do-it-yourself (DIY) biology: Beyond the hope, hype and horror », *Bioessays*, vol. 36, n° 6, p. 548-551.
- SLAUGHTER, Sheila et Gary RHOADES (2004). *Academic Capitalism and the New Economy: Markets, State, and Higher Education*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 384 p.
- STARK, David (2011). *The sense of dissonance: Accounts of worth in economic life*, Princeton: Princeton University Press, 264 p.
- STILGOE, Jack, Simon J. LOCK et James WILSDON (2014). « Why Should We Promote Public Engagement with Science? », *Public Understanding of Science*, vol. 23, n° 1, p. 4-15.

- TERRANOVA, Tiziana (2000). « Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy », *Social Text*, vol. 18, n° 2, p. 33-58.
- TSING, Anna Lowenhaupt (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton: Princeton University Press, 352 p.
- VATIN, François (2009). « Introduction: évaluer et valoriser », dans VATIN, François (dir.), *Évaluer et valoriser: une sociologie économique de la mesure*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 306 p.

Contributions profanes et attribution scientifique

DAVID PONTILLE

Introduction

De nombreuses recherches en histoire et en sociologie des sciences ont désormais documenté la présence d'amateurs, de profanes, ou encore de patients dans la production des connaissances scientifiques, que ce soit en astronomie, en zoologie, en botanique, ou en sciences biomédicales (Ellis et Waterton, 2004; Charvolin, Micoud et Nyhart, 2007; Akrich, Barthe et Rémy, 2010). Focalisés sur les formes épistémiques et organisationnelles élaborées par l'intervention de non-professionnels aux côtés des chercheurs spécialisés, ces travaux renseignent cependant peu sur les modalités de leur rétribution dans les productions scientifiques. Dès lors, le questionnement demeure : quelles formes de présence les amateurs, profanes ou patients se voient-ils réservées dans les publications scientifiques? Au nom de quels principes leur

contribution est-elle valorisée et gratifiée ou, au contraire, minimisée, voire passée sous silence? À l'aide de quelles technologies d'inscription et de quelles astuces graphiques? Loin de répondre de manière exhaustive à ces questions qui méritent une recherche à part entière, je souhaite indiquer ici quelques pistes de réflexion à partir d'éléments empiriques ayant surgi au cours d'enquêtes antérieures, principalement dans le domaine des sciences biomédicales. Pour une telle exploration, je commencerai par rappeler des pratiques d'attribution héritées de la longue tradition du régime de l'*authorship* en science afin de caractériser la place généralement faite aux non-spécialistes dans les articles scientifiques. J'identifierai ensuite des petits déplacements de cette présence qui, s'ils demeurent marginaux actuellement, sont autant d'indices de futures transformations possibles de la contribution scientifique et de ses modes d'attribution.

Des auteurs parmi les signataires

Depuis le développement de la pratique expérimentale et des premières revues au sein de sociétés savantes au XVII^e siècle, l'apposition du nom propre vise à emporter la conviction des lecteurs et à conférer de l'autorité aux connaissances produites (Shapin et Schaffer, 1993). La crédibilité des énoncés et l'ingéniosité des découvertes sont aujourd'hui encore considérées comme des propriétés fermement attachées aux chercheurs. Dans ces conditions, l'agencement graphique des noms sur les publications ne relève pas du simple détail.

Dans son travail pionnier, H. A. Zuckerman (1968) a d'ailleurs bien montré que les listes de signatures sont marquées par une forte ambiguïté. Pour tenter de la réduire, les chercheurs ont développé des pratiques spécifiques : l'ordre alphabétique, censé mettre les participants sur un plan d'égalité, l'ordre décroissant des contributions à partir de la première position, et l'importance de la dernière place pour signaler le statut institutionnel du maître d'œuvre. Prenant appui sur ces pratiques, R. K. Merton (1968) a quant à lui nommé « effet Matthieu » le mécanisme par lequel les lecteurs d'articles scientifiques rétablissent l'ordre des choses en accordant plus d'importance au nom des chercheurs déjà reconnus, en les considérant comme les auteurs « véritables », quelle que soit leur position dans les signatures. Une telle conception distingue ainsi la signature des contributeurs, rendus ainsi anonymes, et

l'*authorship* réservé à quelques grands noms. Elle reconnaît l'existence d'un générique tout en le subordonnant au monopole détenu par un seul des signataires, érigé en nom d'auteur.

De ce point de vue, signer un article scientifique n'implique pas nécessairement d'accéder au statut d'auteur (Pontille, 2004). Des procédés graphiques alimentent même ces différences. Afin de signaler que l'investigateur principal d'une recherche est secondé par des collaborateurs, son nom est parfois suivi de formules, telles « avec », « en collaboration avec », ou « avec l'assistance de », qui hiérarchisent les contributions des noms qui suivent. La désignation d'un auteur correspondant (*corresponding author*) parmi les signataires constitue un autre indice de contribution différentielle, même lorsque le générique comprend seulement deux noms. Au sein des listes de signatures, l'asymétrie entre cosignataires est alors plus ou moins marquée graphiquement.

Remercier les collaborateurs

Lorsque des amateurs ou des profanes contribuent à des recherches scientifiques et apparaissent dans les publications, ils ne figurent généralement pas parmi les signataires. Une place leur est réservée dans les articles, au même titre que d'autres catégories de collaborateurs : les « remerciements ». Placés en note de bas de page ou dans une section en fin d'article, ceux-ci mentionnent le nom de personnes qui ont assisté les chercheurs, mais ni en quantité suffisante ni en qualité nécessaire pour siéger à leur côté au générique.

Dans ces conditions, l'*authorship* est une technologie d'attribution binaire organisée autour de deux principaux critères (Heffner, 1979; Cronin, 1995). Le premier a trait au statut social des personnes. Tandis que les chercheurs professionnels signent, au motif d'avoir l'initiative et le financement de la recherche, leurs collaborateurs (assistants de recherche, étudiants, collectifs d'amateurs) sont en position subordonnée et, à ce titre, sont remerciés. Le second critère concerne le type de tâches prises en charge dans la division du travail. Alors que les chercheurs signataires estiment contribuer au plan intellectuel (p. ex. conception de la recherche, des principales hypothèses, du dispositif expérimental), leurs assistants se voient déléguer des tâches généralement qualifiées de techniques ou manuelles (e.g. collecte

des données, maniement des instruments, analyses statistiques). En science, l'*authorship* distingue donc nettement deux listes de noms coextensives au sein des articles.

Cette partition binaire de l'attribution n'est cependant pas aussi rigide qu'elle paraît. La frontière entre les signataires et les remerciés demeure en effet extrêmement floue d'un article à l'autre. Si les critères et les conventions professionnelles pour signer sont relativement stabilisés, non seulement ils diffèrent entre disciplines (Bošnjak et Marušić, 2012), mais ils sont également susceptibles de transformations, parfois conséquentes, au fil du temps dans un même milieu scientifique (Pontille, 2016). Parallèlement, les formes de contribution signalées dans les remerciements des articles sont extrêmement contrastées :

Acknowledgements record the multifarious contributions of immediate colleagues and sundry others to the reported research. They reflect a rich mix of personal, moral, instrumental, financial, technical, and conceptual support received from institutions, research councils, government agencies, co-workers, peers (including competitors), mentors, family members, and even (sometimes anonymous or pseudonymous) experimental/survey subjects. (Cronin 1995, p. 14)

Au-delà d'une simple dichotomie entre des contributions intellectuelles et techniques, la section remerciements est le lieu d'une palette étendue de gratifications, de la mention d'un organisme de financement aux stimulations d'un collègue, en passant par l'expression de gratitude à des collaborateurs de différents statuts pour un soutien régulier ou ponctuel. Avec une telle variété, la prise en charge d'une tâche identique ou jugée équivalente ne garantit absolument pas pour les contributeurs de figurer au même générique : certains sont remerciés, quand d'autres apparaissent effectivement dans la séquence des signatures. Il est donc fort probable « qu'une personne "en note de bas de page" dans un article puisse contribuer autant, sinon plus, qu'une personne "en haut" dans un autre article » (Patel, 1973, p. 88).

Cette rétribution différentielle des contributeurs à une recherche tient dans l'ambiguïté de leur position relationnelle. Pendant la distribution des activités, tous sont des opérateurs qui prennent en charge différentes tâches de la division du travail scientifique, selon leurs compétences et leurs rangs hiérarchiques. En revanche, au moment d'attribuer l'ensemble de ce processus, tous ne sont pas pris en considération de la même manière. Une

partie d'entre eux passent du statut de collaborateurs fonctionnels, plus ou moins indispensables, à celui de ressources utiles pour la bonne réalisation du projet (Heffner, 1979; Cronin et Franks, 2006). Loin de se résumer à une condition sociale ou une compétence technique, le traitement différencié des personnes va de pair avec la position relative de leur contribution au sein d'une recherche. Une même séquence de tâches peut être jugée centrale pour l'accomplissement d'un projet, tandis qu'elle sera, parallèlement ou ultérieurement, estimée nécessaire mais pas suffisante pour l'aboutissement d'un autre. La forte ambiguïté qui entoure potentiellement toute contribution se joue donc dans la différence, parfois très ténue, entre *rendre service* à quelqu'un et *être au service de* quelqu'un (Pontille, 2016). Alors que dans le premier cas, les contributeurs sont remerciés, voire élevés au rang de signataires, ils sont rabaisés à la condition de ressources, voire d'instruments, dans le second.

Techniciens invisibles

En effet, certaines formes de contribution sont systématiquement exclues, tout spécialement celles des techniciens qui règlent les appareils, manipulent des instruments, préparent des matériaux, ou réalisent des calculs... Depuis l'article séminal de S. Shapin (1989), la place des techniciens de laboratoire a été amplement documentée, et on connaît désormais les principaux ressorts de leur invisibilité dans les articles scientifiques. D'une part, leur travail est réduit à des tâches manuelles et routinières, voire automatiques, c'est-à-dire mobilisant des sources d'énergie physique et des savoir-faire mais nécessitant peu de réflexivité ou d'originalité. Effectuant une activité qualifiée de répétitive, les techniciens sont très souvent considérés comme une main d'œuvre facilement remplaçable (Barley et Bechky, 1994). D'autre part, ils travaillent sous l'autorité d'un maître d'œuvre qui oriente le déroulement des activités et dirige le laboratoire : les tâches des assistants (« serviteurs » selon l'appellation du XVIII^e siècle) sont conçues comme l'expression de sa seule volonté. Intervenant sur des aspects précis mais limités d'une recherche, les techniciens n'en maîtrisent pas la complexité intellectuelle. Ils ne sont pas jugés aptes à en saisir l'ampleur, encore moins à en répondre publiquement.

Pourtant leurs activités ne consistent pas uniquement à régler

des instruments et à actionner des machines. Comme l'ont bien identifié B. Latour et S. Woolgar (1988, p. 39),

les techniciens [...] passent leur temps à aligner de longues colonnes de chiffres sur des feuilles blanches; et quand ce n'est pas sur papier, c'est sur les parois de centaines de tubes, voire sur le pelage des rats, qu'ils passent un temps considérable à inscrire des chiffres [...] Cette étrange manie de l'inscription se traduit par une prolifération de fichiers, documents et dictionnaires.

Par de telles opérations de marquage, les techniciens recueillent des traces et produisent des inscriptions. Ce faisant, ils transforment divers types de matériaux naturels en informations tangibles, manipulables et combinables, sous formes de courbes, de diagrammes ou de chiffres. La description détaillée d'une telle production scripturale permet de saisir la minutie de ces activités de marquage, mais elle renseigne simultanément sur les pratiques de lecture et d'écriture engendrées par le tri, le nettoyage ou la saisie de données, la vérification ou la réalisation de calculs (Pontille, 2010). Loin d'être simplement répétitives et mécaniques, ces opérations génèrent de nouvelles données et participent ainsi de la production des connaissances.

Naviguant dans divers documents, fichiers et bases de données, les techniciens ne sortent cependant pas du monde des *inscriptions*. Les chercheurs considèrent qu'eux, en revanche, sont capables de circuler entre ces multiples formes graphiques et un autre monde : celui des mots. Ils estiment que l'*écriture* d'un texte, articulant des arguments inédits par rapport à la littérature existante, fait une différence majeure. Pour cette raison, les techniciens demeurent invisibles, sont parfois reléguées aux « remerciements », et ne signent que très exceptionnellement des articles scientifiques (Timmersmans, 2003; Pontille, 2004).

S'exprime ici une forme particulière du « sale boulot » qui, au sein de la division du travail, résulte de la délégation du niveau technique des tâches afin de faire valoir un monopole sur les activités valorisées dans un milieu professionnel (Hughes, 1996). En complément de l'effet Matthieu qui signale de fortes inégalités dans la distribution de l'*authorship*, M. W. Rossiter (1993) a proposé « l'effet Mathilda » afin de réhabiliter les laissés-pour-compte de l'histoire des sciences, et notamment les femmes qui sont systématiquement effacées dans les processus d'attribution.

Attentive aux infrastructures matérielles, S. L. Star (1991) a rappelé, quant à elle, l'absence de prise en considération du travail des secrétaires, des agents de nettoyage, et des gardiens des bâtiments où sont hébergées les équipes de recherche. Différentes catégories de personnels qui peuplent les laboratoires et participent quotidiennement à leur entretien sont donc potentiellement réduits à l'état d'instruments, simples extensions techniques des chercheurs qui conçoivent et dirigent les projets scientifiques.

Quand les patients se mobilisent

Bien que l'initiative d'une recherche et l'écriture de textes soient souvent érigées en conditions pour signer les articles, elles ne résument absolument pas l'espace des possibles. D'autres activités essentielles sont en jeu à la fois dans l'élaboration des connaissances et dans les pratiques d'attribution. L'engagement de non-professionnels dans le monde médical est tout à fait exemplaire à cet égard. S'organisant en collectifs, plusieurs associations de malades ont pris une part grandissante à la production scientifique à partir des années 1990. Elles ont non seulement fait valoir leur voix dans l'espace public, mais elles se sont aussi engagées activement dans la réorientation des questionnements et la définition du contenu même des recherches (Rabeharisoa et Callon, 1999; Barbot, 2002). Certaines d'entre elles ont acquis aujourd'hui une position essentielle dans le monde biomédical, fortes de leurs propres infrastructures et de collaborations régulières avec des laboratoires à l'échelle internationale.

Dans ce paysage renouvelé, la recherche se déploie le long de réseaux d'acteurs académiques, associatifs et industriels. La production de connaissances inédites, comme la mise au point de diagnostics ou de médicaments, va désormais de pair avec de vastes ensembles de données, générées par l'essor de la génomique à haut débit et de la bioinformatique, et associées à des échantillons conservés dans des centres de ressources biologiques. De ce fait, les modes de circulation des données, la valeur différentielle qu'elles acquièrent, et les enjeux de leur accessibilité sont devenus fondamentaux (McCain, 1991; Hilgartner et Brandt-Rauf, 1994).

Certains collectifs de patients l'ont bien compris et se sont positionnés sur les questions d'attribution dès le début des années 2000. L'Association Française contre les Myopathies (AFM) a ainsi

élaboré une « convention de collaboration » destinée à régler l'accès et les usages, par différents partenaires, des matériaux composant sa Banque de Tissus exclusivement réservée à la Recherche. Parmi les différentes prestations proposées (collecte, préparation et stockage des échantillons, constitution et hébergement de collections...), certaines sont gratuites quand d'autres sont facturées. Et au cours de ces transactions, la distribution de tissus humains à des équipes de recherche est assortie d'une obligation spécifique :

citer la BTR de l'AFM dans les remerciements des publications qui présentent des résultats obtenus grâce à l'utilisation des tissus cédés par la BTR (charte AFM, 2003)¹.

Une telle mention de la Banque de Tissus pour la Recherche vise plusieurs objectifs. C'est d'abord un acte de réciprocité qui stabilise les bonnes relations de collaboration entre l'AFM et ses divers partenaires de recherche. C'est ensuite une forme de reconnaissance de la qualité du travail réalisé en son sein. C'est enfin une façon de rendre visible la contribution de l'AFM à la production de connaissances médicales. Il arrive même que cette participation s'avère telle que la figuration dans les remerciements n'est pas jugée suffisante : la cession des données tissulaires et l'expertise qui les accompagnent sont alors négociées contre une place parmi les signataires de l'article.

Expliciter les contributions

Les négociations qui jalonnent les processus d'attribution ne sont toutefois pas spécifiques aux collectifs de non-professionnels. Dans les laboratoires, les arrangements vont aussi bon train, et il n'est pas rare que la liste des signatures s'ouvre à certains collaborateurs qui n'ont pas directement participé aux résultats publiés. Leur inclusion est une façon d'augmenter la visibilité d'un article en faisant figurer un nom reconnu, de saluer les efforts de certains bien qu'ils n'aient pas été couronnés de succès, de ménager les relations de coopération dans une équipe ou entre différentes équipes, ou encore de donner un coup de pouce ponctuel à une carrière. Loin de garantir que tous ceux qui signent ont contribué à l'écriture d'un texte bien délimité, voire aux résultats qu'il expose,

1. Une version actualisée de cette charte est disponible en ligne : <<http://www.institut-myologie.org/wp-content/uploads/2015/01/Charte-Myobank-AFM-de-lInstitut-de-Myologie-w11.pdf>>, dernière consultation le 17 mai 2016.

l'attribution scientifique est toujours potentiellement orientée vers un investissement à plus long terme.

Dans ces conditions, la signature est un art de la diplomatie : alors que des noms sont exclus, relégués aux oubliettes de la recherche, par manque de dignité de leur contribution (e.g. techniciens, étudiants, travail ponctuel payé à la tâche), inversement, d'autres sont insérés pour soutenir un argument, aider un collègue, ou anticiper une future collaboration. Le régime de l'*authorship* est ainsi traversé par une économie souterraine où l'absence de certaines formes de contribution se double continuellement de la présence d'autres jugées minimales, illégitimes, voire frauduleuses.

Pour pallier ce qu'ils considéraient comme des dérives grandissantes, plusieurs chercheurs, rédacteurs en chef de revues, et responsables d'organismes de financement ont cherché des voies alternatives à l'*authorship* à partir des années 1980². Au cours de cette exploration collective, plusieurs solutions ont été envisagées. Celle qui a été retenue consiste à décrire systématiquement, au sein même des articles, les contributions de chaque participant à une recherche (Rennie, Yank et Emanuel, 1997). Baptisée « *contributorship* », elle a fait l'objet d'expérimentations avant d'être finalement introduite, au début des années 2000, dans les recommandations d'instances de régulation et les « instructions aux auteurs » de plusieurs revues biomédicales.

Prolongeant ce mouvement vers la transparence, d'autres acteurs ont récemment élaboré une taxinomie standardisée des contributions qui serait valable pour toutes les disciplines (Brand et al., 2015). Cette initiative résulte des débats tenus lors d'une conférence, intitulée *International Workshop on Contributorship and Scholarly Attribution*, organisée à Harvard en mai 2012. Favorisée par l'interopérabilité de différentes bases de données, cette taxinomie s'appuie sur une infrastructure destinée à gérer les relations complexes entre ces informations, leur archivage et leur consultation en temps réel. Elle codifie par ailleurs les contributions de chaque chercheur selon une granularité fine qui ne se limite pas uniquement à des actes qualifiés d'intellectuels. Parmi les 14 types de contribution figurent les opérations liées aux « ressources » (matériaux de l'étude, échantillons, animaux, soin et inclusion des

2. Pour une analyse détaillée, voir (Pontille, 2016).

patients...), au « logiciel » (programmation, développement, codage et algorithmes), et à la « visualisation » (préparation, création, présentation des données).

Une telle ouverture de la gamme des activités a deux conséquences majeures. D'une part, les contributions respectives étant explicitées dans l'article même, un arrangement précis des signatures n'est plus indispensable. Quelle que soit sa position dans la liste, chaque signataire est lié à des actes de recherche bien circonscrits. La pondération des places selon la quantité de travail ou le statut des personnes perdent ainsi de leur utilité pour différencier les contributions. D'autre part, les listes de noms se font plus ouvertes : ceux qui étaient absents ou simplement remerciés en notes peuvent accéder à la section « contributeurs », voire siéger en tant que signataires. Chaque participant est désormais en mesure de figurer dans la publication, qu'il s'agisse des cliniciens s'occupant des patients inclus dans un protocole de recherche, des statisticiens élaborant des modèles de traitement des données, ou des collectifs de patients, d'amateurs ou de profanes contribuant à un niveau ou un autre.

Élargir le cercle des pairs

La liste des contributeurs peut même s'ouvrir potentiellement aux évaluateurs d'articles qui interviennent, parfois substantiellement, sur leur contenu et en modifient ainsi la teneur. En apparaissant comme contributeurs, les évaluateurs se rendraient non seulement identifiables publiquement, mais ils pourraient également entrer en dialogue avec les auteurs et ouvrir ainsi un espace de confrontation critique. Cette suggestion, présente depuis l'origine de la procédure *contributorship*, est régulièrement relancée (Erren, Erren et Shaw, 2013), notamment dans le cadre d'initiatives qui ont pour enjeu plus général de réaménager l'évaluation par les pairs. Il s'agit de pallier les critiques qui se sont progressivement cristallisées au fil de la multiplication des revues : lenteur du processus qui retarde la diffusion des connaissances, allongement du délai entre soumission et publication, difficultés à trouver des évaluateurs compétents pour un travail ni reconnu, ni rémunéré...

Parmi les différentes propositions de réforme de l'évaluation par les pairs, les critères de rapidité et d'ouverture de la discussion scientifique sont mis en avant. Ainsi, la revue *F1000Research*, créée

en 2012, publie les manuscrits électroniques envoyés sur son site au fil de l'eau, dans la semaine qui suit. Chaque publication, préalablement payée par les auteurs, est accompagnée de son jeu de données, et déclenche un processus d'évaluation de l'article, mené rapidement selon plusieurs principes : les rapports d'évaluation sont accessibles et accompagnés du nom et de l'affiliation institutionnelle des évaluateurs; les auteurs peuvent y réagir et produire de nouvelles versions du manuscrit; à tout moment du processus, les différentes versions de l'article et les rapports peuvent être commentés par tout lecteur. Le téléchargement du fichier d'un article inclus, outre le texte et les figures, les noms des évaluateurs, leurs niveaux d'approbation sous forme de symboles, ainsi que l'ensemble des commentaires. L'ensemble du processus est donc à la fois rendu public, n'importe quel internaute peut en lire les différents éléments textuels, et ouvert, tout lecteur peut formuler des arguments sur le texte, l'avis de tel évaluateur, ou telle réponse des auteurs. L'article étant déjà publié, le jugement des divers relecteurs ne conditionne pas sa validation. Il constitue un équipement complémentaire à destination des lecteurs, qui sont ainsi mis en conditions de devenir de potentiels contributeurs à la discussion.

Un tel réaménagement de l'évaluation par les pairs est intimement lié à des métriques inédites, développées par d'autres militants de la science ouverte et accessible (Priem et al., 2010). Misant sur les technologies du web, ceux-ci prônent deux grands principes : garantir la transparence des jeux de données et des calculs algorithmiques, approcher la valeur intrinsèque de chaque texte, au lieu de la dériver de celle attribuée à la revue dans laquelle il paraît (Lozano, Larivière et Gingras, 2012). À cette fin, des mesures spécifiquement centrées sur les articles ont vu le jour sous le label « Article-Level Metrics ». Toute action relative à l'article est prise en compte afin d'appréhender sa circulation sur diverses scènes, qu'elles soient académiques ou non : nombre de vues de la version HTML, nombre de téléchargements du fichier PDF, nombre de citations dans des bases bibliographiques (*Web of Science*, *Scopus*, *PubMed Central*), nombre d'occurrences sur *CiteUlike*, *Mendeley*, *Wikipédia*, *Twitter* et *Facebook*.

Ces mesures de citation, d'attention et d'audience sont constituées comme des représentations d'usages (lire, citer, commenter, télécharger, regarder, recommander...) et de publics très contrastés (chercheurs, éditeurs, financeurs, administrateurs

d'institutions de recherche, journalistes, blogueurs...) non hiérarchisés entre eux. La qualité de chaque article ne réside, ni dans un processus de validation très sélectif par un groupe restreint de pairs en amont de la publication, ni dans le statut plus ou moins prestigieux de la revue où il est publié. Elle est ici placée dans les mains d'une multitude d'utilisateurs, constituant un cercle des pairs considérablement élargi qui intervient *après* la publication (Pontille et Torny, 2015).

À l'aide de ces technologies, la contribution à toute recherche ne s'ouvre pas uniquement aux divers intervenants préalables à une publication scientifique. L'histoire des sciences est jalonnée par plusieurs cas, parfois éponymes, de découvertes effectuées par des amateurs (en botanique ou en astronomie), à l'instar de Neil Ibata, lycéen de quinze ans qui a récemment cosigné un article dans *Nature* pour avoir mis en évidence une organisation de galaxies autour d'Andromède³. Les petites innovations évoquées ici soutiennent des formes de contribution inédites qui s'étendent jusqu'aux lecteurs. En valorisant l'article de différentes manières et en participant de sa diffusion, ceux-ci se retrouvent promus en une instance de jugement, voire ils sont simultanément érigés en producteurs de contenu informationnel. Mais les réformateurs de l'évaluation par les pairs et les promoteurs de la science ouverte, articulée à des mesures alternatives centrées sur les articles, soutiennent un éventail des figures de création qui dépasse celle du producteur. Il deviendrait en effet possible d'atteindre le statut d'inventeur, à l'image de Jack Andraka qui, s'appuyant sur de nombreux articles en accès ouvert, a compilé divers savoirs afin de développer un test révolutionnaire du cancer du pancréas⁴.

Conclusion

L'horizon de cette mutation des lecteurs en auteurs et, plus largement, de tout contributeur en producteur à part entière de savoirs, ne concerne évidemment pas seulement ces cas isolés que la presse porte aux nues, tels de petits génies (masculins). Les déplacements introduits par les diverses technologies d'attribution relatées dans ce texte sont susceptibles d'inaugurer un monde

3. <<http://lci.tf1.fr/science/nouvelles-technologies/des-lyceens-decouvrent-deux-nouvelles-etoiles-8427185.html>>, dernière consultation le 17 mai 2016.

4. <<http://www.vancouverobserver.com/world/how-aaron-swartz-paved-way-jack-andrakas-revolutionary-cancer-test>>, dernière consultation le 17 mai 2016.

renouvelé de la contribution scientifique dans lequel les collectifs d'amateurs, de profanes, ou de patients pourraient acquérir une position plus centrale encore dans la production des connaissances et une reconnaissance bien plus visible qu'auparavant dans les publications scientifiques.

Références

- AKRICH, Madeleine, Yannick BARTHE et Catherine RÉMY (2010). « Les enquêtes “profanes” et la dynamique des controverses en santé environnementale », dans AKRICH, Madeleine, Yannick BARTHE et Catherine RÉMY (dir.), *Sur la piste environnementale : menaces sanitaires et mobilisations profanes*, Paris : Presses des Mines, p. 7-52.
- BARBOT, Janine (2002). *Les malades en mouvements. La médecine et la science à l'épreuve du sida*, Paris : Balland, 307 p.
- BARLEY, Stephen R. et Beth A. BECHKY (1994). « In the Backrooms of Science: The Work of Technicians in Science Labs », *Work and Occupations*, vol. 21, n° 1, p. 85-126.
- BOŠNJAK, Lana et Ana MARUŠIĆ (2012). « Prescribed Practices of Authorship: Review of Codes of Ethics from Professional Bodies and Journal Guidelines across Disciplines », *Scientometrics*, vol. 93, n° 3, p. 751-763.
- BRAND, Amy, Liz ALLEN, Micah ALTMAN, Marjorie HLAVA et Jo SCOTT (2015). « Beyond Authorship: Attribution, Contribution, Collaboration, and Credit », *Learned Publishing*, vol. 28, n° 2, p. 151-155.
- CHARVOLIN, Florian, André MICOUD et Lynn K. NYHART (2007). *Des sciences citoyennes? La question de l'amateur dans les sciences naturalistes*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, 254 p.
- CRONIN, Blaise (1995). *The Scholar's Courtesy: The Role of Acknowledgement in the Primary Communication Process*, London: Taylor Graham, 128 p.
- CRONIN, Blaise et Sara FRANKS (2006). « Trading Cultures: Resource Mobilization and Service Rendering in the Life Sciences as Revealed in the Journal Article's Paratext », *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, vol. 57, n° 14, p. 1909-1918.

- ELLIS, Rebecca et Claire WATERTON (2004). « Environmental Citizenship in the Making: The Participation of Volunteer Naturalists in UK Biological Recording and Biodiversity Policy », *Science and Public Policy*, vol. 31, n° 2, p. 95-101.
- ERREN, Thomas C., Michael ERREN et David M. SHAW (2013). « Peer Reviewers Can Meet Journals' Criteria for Authorship », *British Medical Journal*, vol. 346, n° 1136, p. 1-2.
- HEFFNER, Alan G. (1979). « Authorship Recognition of Subordinates in Collaborative Research », *Social Studies of Science*, vol. 9, n° 3, p. 377-384.
- HILGARTNER, Stephen et Sherry I. BRANDT-RAUF (1994). « Data Access, Ownership, and Control. Toward Empirical Studies of Access Practices », *Knowledge: Creation, Diffusion, Utilization*, vol. 15, n° 4, p. 355-372.
- HUGHES, Everett C. (1996). « Le travail et le soi », in *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris : Éditions de l'EHESS, p. 75-85.
- LATOUR, Bruno et Steve WOOLGAR (1988). *La vie de laboratoire: la production des faits scientifiques*, Paris : La Découverte, 303 p.
- LOZANO, George A., Vincent LARIVIÈRE et Yves GINGRAS (2012). « The Weakening Relationship Between the Impact Factor and Papers' Citations in the Digital Age », *Journal of the Association for Information Science and Technology*, vol. 63, n° 11, p. 2140-2145.
- McCAIN, Katherine W. (1991). « Communication, Competition, and Secrecy: The Production and Dissemination of Research-Related Information in Genetics », *Science, Technology & Human Values*, vol. 16, n° 4, p. 491-516.
- MERTON, Robert K. (1968). « The Matthew Effect in Science », *Science*, vol. 159, n° 3810, p. 56-63.
- PATEL, Narsi (1973). « Collaboration in the Professional Growth of American Sociology », *Social Science Information*, vol. 12, n° 6, p. 77-92.
- PONTILLE, David (2004). *La signature scientifique: une sociologie pragmatique de l'attribution*, Paris : CNRS Éditions, 200 p.
- PONTILLE, David (2010). « Updating a Biomedical Database :

- Writing, Reading and Invisible Contribution », in BARTON, David et Uta PAPEN (dir.), *Anthropology of Writing: Understanding Textually-Mediated Worlds*, London: Continuum, p. 47-66.
- PONTILLE, David (2016). *Signer ensemble. Contribution et évaluation en sciences*, Paris : Economica, 208 p.
- PONTILLE, David et Didier TORNAY (2015). « From Manuscript Evaluation to Article Valuation: The Changing Technologies of Journal Peer Review », *Human Studies*, vol. 38, n° 1, p. 57-79.
- PRIEM, Jason, Dario TARABORELLI, Paul GROTH et Cameron NEYLON (2010). « Altmetrics: A Manifesto – altmetrics.org ». <http://altmetrics.org/manifesto/>, dernière consultation le 22 juill. 2014.
- RABEHARISOA, Vololona et Michel CALLON (1999). *Le pouvoir des malades. L'association française contre les myopathies et la recherche*, Paris : Presses des Mines, 200 p.
- RENNIE, Drummond, Veronica YANK et Linda EMANUEL (1997). « When Authorship Fails: A Proposal to Make Contributors Accountable », *Journal of the American Medical Association*, vol. 278, n° 7, p. 579-585.
- ROSSITER, Margaret W. (1993). « The Matthew Mathilda Effect in Science », *Social Studies of Science*, vol. 23, n° 2, p. 325-341.
- SHAPIN, Steven (1989). « The Invisible Technician », *American Scientist*, vol. 77, n° 6, p. 554-563.
- SHAPIN, Steven et Simon SCHAFFER (1993). *Léviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique*, Paris : La Découverte, 468 p.
- STAR, Susan Leigh (1991). « Power, Technology and the Phenomenology of Conventions: on Being Allergic to Onions », in LAW, John (dir.), *A Sociology of Monsters? Essays on Power, Technology and Domination*, London/New York: Routledge, p. 26-56.
- TIMMERMANS, Stefan (2003). « A Black Technician and Blue Babies », *Social Studies of Science*, vol. 33, n° 2, p. 197-229.
- ZUCKERMAN, Harriet A. (1968). « Patterns of Name Ordering among Authors of Scientific Papers: A Study of Social Symbolism

and Its Ambiguity », *American Journal of Sociology*, vol. 74, n° 3,
p. 276-291.

Le droit de la propriété intellectuelle face à l'amateur

MICHEL VIVANT

Introduction

Bien des sens peuvent être donnés au mot amateur¹. Parmi tous ceux possibles, il y a celui rappelé par Philippe Dujardin : l'amateur est celui qui aime. Mais est-il aimé par le droit, et plus particulièrement par le droit de la propriété intellectuelle qu'il m'a été demandé d'examiner ici, pour autant que l'amateur sorte du rôle passif qu'on voudrait parfois, sinon souvent, lui assigner pour participer à l'acte de recherche, de création, d'innovation, selon tous les « modèles » qui ont été présentés tout au long de la journée?

Au-delà de la pure technique juridique, la question est

1. L'esprit de l'intervention sur le thème du droit de la propriété intellectuelle, conçue comme une réaction « en temps réel » aux exposés présentés et propos tenus tout au long de la journée, a été délibérément conservé dans les pages qui suivent.

intéressante en cela que le droit peut être lu comme un révélateur social.

Avant de pouvoir y répondre, une première précision s'impose toutefois quant au droit de la propriété intellectuelle qui est que ce droit n'est pas un droit de la recherche ou de « l'acte créatif ». Il ne prétend saisir que le résultat : invention et œuvre au premier chef, pour en réserver le bénéfice à celles ou ceux dont il procède.

Il n'a point d'autre ambition. Encore faut-il ajouter quelques mots permettant de mieux le cerner, pour évacuer nombre des imprécisions véhiculées, voire des erreurs couramment faites à son propos dans le grand public, voire dans la presse. C'est – il est vrai – un droit jeune à l'échelle de l'humanité puisque, si l'on peut faire sans doute remonter la propriété « physique » au néolithique, pour ce qui est de la propriété intellectuelle, à l'exception d'une loi sur les recettes de cuisine de l'ancienne cité de Sybaris en Grande Grèce, c'est (en simplifiant les choses) autour du XVIII^e siècle qu'est né ce droit étrange dans les pays de la Révolution industrielle (l'Angleterre) et de la « découverte » de l'individu souverain (les tout jeunes Etats-Unis et la France révolutionnaire). On comprend que les idées ne soient pas toujours claires. C'est peu pour une conceptualisation qui est à vrai dire toujours en chantier et ce d'autant, précisément, que l'objet de cette propriété est étrange puisqu'il s'agit de quelque chose d'immatériel : formes, « recettes techniques » (ainsi qu'on désigne parfois l'invention), signes... Un principe commun à toutes les propriétés intellectuelles et à tous les systèmes juridiques est toutefois que « les idées sont de libre parcours » (non appropriables si l'on préfère) et que seule ce qu'on pourrait appeler telle ou telle « traduction » de celles-ci peut être saisie par un droit de propriété intellectuelle (non une loi scientifique par exemple mais l'application de cette loi qui permettra d'atteindre un résultat concret donné).

Il y a ainsi, à dresser, une « cartographie » de la propriété intellectuelle, à dire vrai assez complexe mais qui, ramenée à l'essentiel, peut être présentée dans ces termes. Il y a d'un côté la propriété littéraire et artistique et de l'autre la propriété industrielle. Le droit d'auteur et les droits voisins (en implicite : droits voisins du droit d'auteur, tels que les droits que peuvent avoir les artistes-interprètes sur leurs prestations) se partagent la première. La tentation est grande de ramener cette propriété littéraire et artistique à un droit de l'art mais il faut savoir qu'ont été jugés

dignes de protection un manuel technique, un boulon ou une cabine de douche, sans oublier le logiciel qui est dans les traités internationaux qualifié d'œuvre littéraire. La propriété industrielle, sans se réduire à ces seuls droits, couvre essentiellement le droit de brevet et le droit de marque, celui-ci n'appréhendant pas une création pour elle-même mais pour la raison et en tant qu'elle permet d'organiser un marché (le signe imaginé pour désigner un produit permettra de le distinguer de ce qui n'en serait que la copie).

Cette cartographie est universelle mais il faut savoir qu'il n'y a pas de droit – au sens de système juridique – qui le soient. Le « brevet mondial » n'existe que dans les bandes dessinées. Tout au plus peut-il y avoir des droits « régionaux » comme, par exemple, il existe une marque de l'Union européenne (il ne s'agit pas bien sûr de la région Rhône-Alpes ou de la région Bourgogne). Cela veut dire que chaque pays (ou région, au sens dit, quand il est possible de raisonner en ces termes) a ses propres règles, même si nombre d'entre elles sont convergentes et si cette convergence est, pour beaucoup, la norme au sein de l'Union européenne. Il n'en demeure pas moins qu'il existe un droit d'auteur italien, un droit d'auteur français, un *copyright* britannique, un *copyright* australien... Il faut d'ailleurs ici se garder de traduire les deux termes anglais et français de *copyright* et droit d'auteur car *copyright* et droit d'auteur n'entretiennent que des relations de cousinage, le droit d'auteur mettant l'accent comme son nom l'indique sur l'auteur, le *copyright* répondant davantage à une logique *business* mais aussi – ce qui n'est pas négligeable – à un souci de diffusion du savoir. C'est donc une erreur, couramment faite, mais une erreur que de parler d'un *copyright* qui pourrait exister en France.

Cela dit, même dans la famille du droit d'auteur, le droit d'auteur « à la française » répond à des traits propres. Si le droit d'auteur est volontiers défini comme personnaliste, on pourrait dire du droit d'auteur à la française qu'il est « hyper-personnaliste ». L'auteur continue à être pensé dans des schémas, censés exprimer une vérité ontologique, qui ne sont pourtant rien d'autre que ceux du XIXe, des schémas qui en font un être à part au point qu'on a parlé (sans second degré) d'un « sacre de l'auteur ». Cet auteur y est pensé comme seul, sans réelle considération pour un public largement ignoré qui n'est là que pour faire de la figuration. On comprend bien que l'amateur, au moins l'amateur « passif », n'a guère de place dans ce schéma et, s'il sort de ce rôle qui n'en est

pas un, il n'est pas étonnant qu'il puisse être aisément éliminé du paysage juridique. Si les tribunaux hésitent à reconnaître à celui qui se met en scène lors d'une performance la qualité d'auteur pour la réserver au photographe, le statut du public, éventuelle partie prenante de celle-ci, n'est pas questionné.

Le cas des performances est d'ailleurs intéressant moins en cela qu'il interroge le statut de l'amateur qu'en cela qu'il manifeste le décalage entre les modes de création contemporains ou du moins certains d'entre eux et le droit qui a été imaginé en contemplation d'autres modèles.

Le droit de la propriété intellectuelle, de fait, ne réserve aucun statut propre au professionnel ni donc en conséquence à l'amateur : il ne connaît que des inventeurs, des auteurs, des interprètes... et peu importe qu'ils soient amateurs ou professionnels. Il ne connaît pas d'ailleurs – il faut le noter – de « savants », pour reprendre un des termes utilisés dans l'intitulé de ce colloque, puisqu'il ignore, de propos délibéré, ce qui est de l'ordre du pur savoir (« Les idées sont de libre parcours », dit-on). Je pourrai donc laisser de côté les « savants », qu'ils soient de métier ou non.

En revanche, ceux-ci écartés, même si l'amateur n'existe pas en tant que tel dans le champ du droit de la propriété intellectuelle, la distorsion soulignée à l'instant entre le ou les modèles juridiques et les pratiques contemporaines se révèlent, quand on veut s'interroger sur le statut à reconnaître à l'amateur qui nous occupe ici, une vraie source de difficulté.

Toutefois, l'acuité du problème n'est pas la même dans tous les cas. Une chose est de savoir ce que l'amateur veut ou ne veut pas (peut ou ne peut pas) revendiquer comme droits sur la création faite (1). Une autre est de savoir comment il peut s'insérer dans des processus créatifs dont à un titre ou à un autre il n'est pas le maître (2).

L'amateur confronté à la maîtrise de la création

Dans la mesure où le droit de la propriété intellectuelle appréhende, comme je l'ai déjà relevé, les produits de l'esprit humain, les créations en tant que résultat, celles-ci, même seraient-elles le fait d'un amateur, s'inscrivent tout naturellement dans ce schéma.

Au vrai, il y a peu à dire de l'amateur inventeur. Si cet amateur est un « petit inventeur » bricolant dans son coin, relevant du concours *Lépine*, il pourra prétendre à un brevet comme tout inventeur indépendant peut le faire (la précision quant à cette qualité d'indépendant tient au fait que, dans le cas d'un salarié, le brevet revient en règle générale à l'employeur). Seul le contexte socio-économique est original.

Point de problèmes juridiques, sauf peut-être à noter que l'octroi d'un brevet n'est qu'une première étape et que, de l'invention, définie en Europe comme la solution technique donnée à un problème technique, à l'innovation, c'est-à-dire à l'instant où celle-ci est traduite en une forme où elle peut être offerte sur le marché, il y a plus d'un pas.

Il y a plus à dire s'agissant de droit d'auteur. L'amateur s'insérera dans le schéma de celui-ci selon la logique qu'il choisira d'adopter.

Il peut tout simplement choisir, à un instant donné, de basculer vers le monde « normé », « cadré ». Tel est le cas du *street artist* ou de l'adepte du pressionisme qui accepte la muséification au sens premier ou au sens symbolique. Choissant d'accéder au marché, il pourra aussi, d'un même mouvement, revendiquer un droit qui lui permet de s'assurer un marché puisque le droit d'auteur permet à son titulaire d'interdire (entre autres choses) toute reproduction, telle quelle ou dérivée, de l'œuvre « protégée ».

Mais notre amateur peut au contraire préférer se tenir à un rôle qui le distingue de l'auteur « installé » : ainsi en est-il du photographe ou du cinéaste amateurs qui ont été évoqués aujourd'hui.

Mais alors deux phénomènes opposés – ou du moins apparemment opposés – peuvent être identifiés, le concernant.

Le premier est de l'ordre du risque si l'amateur choisit de ne revendiquer aucun droit. Le risque est alors pour lui de se voir dépossédé, de voir son œuvre non pas ouverte à tous mais récupérée par tel ou tel. L'« appropriation », la « reprise » par un photographe (pro) de photographies d'amateurs qu'il livre brutes, simplement recontextualisées, ou au contraire retravaillées (peu importe) sont un parfait exemple de ce cas de figure. Juridiquement, la pratique est tout aussi condamnable que celle qui consiste à procéder de même avec une œuvre notoire sans l'accord de l'auteur de celle-ci.

Simplement l'amateur se désintéressera normalement du traitement dont il est victime. Peut-être en sera-t-il même flatté. Ainsi, dans la « vraie vie », le droit ne sera pas sollicité. Et pourtant il y a là plus qu'un jeu intellectuel. La création est bel et bien saisie par la sphère marchande si, dans l'exemple donné, le photographe professionnel commercialise ses propres œuvres tributaires, entre autres sans doute, de celles de notre amateur. Dans la « vraie vie » toujours, l'amateur est purement ignoré.

L'autre phénomène est différent : l'amateur n'est pas ignoré mais c'est la volonté qui peut être la sienne qui peut l'être alors. Je songe aux formules initialement dites de « *copyleft* » pour rendre un logiciel « libre » mais aujourd'hui généralisées de type *Creative Commons* ou *Art libre*, qui font que le droit d'auteur n'est pas utilisé pour interdire mais pour « libérer », créant ainsi non sans paradoxe une sorte de « liberté contrainte ». Précision pour ceux qui ne sont pas familiers avec ces formules : un auteur choisira de mettre en ligne sur le *net* une œuvre en permettant à un tiers qui le souhaite de la réutiliser et éventuellement de la modifier à la condition que, si celui-ci décide de mettre en ligne sa propre œuvre élaborée à partir de l'œuvre première, il impose cette règle à celui qui, à son tour, voudrait se saisir de l'œuvre seconde mise en ligne, la chaîne ayant vocation à se poursuivre à l'infini. A la vérité, ces figures peuvent être également utilisées par des professionnels mais elles seront certainement privilégiées par les amateurs (du moins ceux qui manifestent un esprit libéral sans pour autant tout ignorer qu'ils ont des droits).

Le malheur est que, si ces formules doivent à mon sens recevoir un plein assentiment comme répondant à une nouvelle pratique sociale tout à fait légitime, certains jugent qu'elles entrent en conflit avec le schéma de référence du droit français qui met au premier plan un droit moral que l'auteur lui-même ne peut abdiquer par anticipation. En permettant à des tiers de modifier son œuvre l'auteur renoncerait ainsi indûment, puisque par avance, au droit qui est le sien d'imposer le respect de son œuvre. Mais voilà, pour moi, qui est la claire manifestation d'une vision atemporelle de l'auteur présentée comme un absolu. A admettre que, dans une certaine représentation de celui-ci, il soit fondé à toujours pouvoir s'opposer à toute modification de son œuvre, pourquoi ne pas admettre que la liberté reconnue à l'auteur puisse précisément le

conduire, tout à l'opposé, à accepter, fût-ce par avance, que son œuvre puisse faire l'objet de modifications?

Des dangers d'un modèle présenté comme *le* modèle par excellence...

L'amateur plongé dans le processus créatif

Les choses sont plus complexes si l'amateur vient s'insérer dans le processus créatif atypique, ou, plus justement, qui était encore ignoré il y a quelques décennies, concrètement

– soit en s'insérant dans une chaîne qui n'est plus organisée comme dans le passé d'un « producteur » à un « consommateur », n'étant plus alors nécessairement cet amateur confiné en bout de chaîne, mais au contraire pouvant à son tour créer et recréer (j'ai moi-même écrit sur « la fin de l'*end user* »);

– soit en s'insérant dans une nébuleuse, c'est-à-dire dans un processus créatif qui s'abreuve à plusieurs sources.

Il s'agit d'envisager créations transformatives et créations collaboratives.

Dans l'un et l'autre cas, notre amateur participe au processus créatif mais n'en est pas maître

Pour ce qui est des créations transformatives, c'est-à-dire celles qui partent d'une œuvre préexistante pour la transformer, il faut évidemment préciser, dans la mesure où une création est toujours une récréation, que la question se pose quand l'œuvre transformée est protégée (n'est donc pas librement utilisable), et protégée par le droit d'auteur pour rester sur la problématique la plus commune. Le droit des brevets n'ignore pas le phénomène de la création dépendante mais l'aborder nous amènerait dans des développements très techniques, de faible intérêt ici.

Dans le champ du droit d'auteur, c'est là toute la problématique de l'*User Generated Content* (UGC) : de la mise en ligne de films amateurs sur *YouTube* sonorisés par des musiques sous droit d'auteur aux *remix*, en passant par *mash up* et formules de même esprit. Les *Fair use* américain et *Fair dealing* canadien devraient permettre de telles pratiques, le Canada a même adopté une disposition particulière les visant². Mais, si la question est

2. Art. 29. 21 de la loi sur le droit d'auteur de 1985, introduit en 2012, dont on citera

aujourd'hui beaucoup agitée en France, il n'est pas certain que la dogmatique qui règne dans les milieux du droit d'auteur français autorise beaucoup de souplesse. L'idée qui, un temps, avait été caressée au niveau européen de mettre en place une exception permettant de telles créations dérivées a, semble-t-il, été enterrée (du moins pour l'instant).

On n'en signalera qu'avec plus d'intérêt un arrêt rendu par la Cour de cassation le 15 mai 2015. Un peintre avait repris dans ses toiles trois photographies tirées d'une revue qu'il déclarait être le symbole même « de la publicité et de la surconsommation ». Comme il fallait s'y attendre, il fit l'objet d'une poursuite de la part du photographe qui fit valoir en défense l'argument de la liberté de création mais cet argument n'est jamais entendu par les tribunaux pour qui celle-ci ne peut justifier une violation des droits d'auteur d'un tiers. Le peintre fut donc condamné mais, l'arrêt de condamnation ayant été porté devant la Cour de cassation, contre toute attente, celle-ci le cassa en jugeant que la cour d'appel, en se déterminant comme elle l'avait fait « sans expliquer de façon concrète en quoi la recherche d'un juste équilibre entre les droits en présence commandait la condamnation qu'elle prononçait, [avait] privé sa décision de base légale ». L'arrêt fut en général mal accueilli, je suis un des rares à le défendre, mais il remet la France dans le « concert européen » car ce qu'on appelle la balance des intérêts, l'idée selon laquelle une pesée des intérêts en présence doit être faite, est acquise dans bien des pays européens (et au-delà).

Peut-être les lignes bougent-elles.

Il est nécessaire qu'il en soit ainsi encore avec les créations collaboratives dont Internet a permis le développement dans des

ici le d) : « (1) Ne constitue pas une violation du droit d'auteur le fait, pour une personne physique, d'utiliser une œuvre ou tout autre objet du droit d'auteur ou une copie de ceux-ci – déjà publiés ou mis à la disposition du public – pour créer une autre œuvre ou un autre objet du droit d'auteur protégés et, pour cette personne de même que, si elle les y autorise, celles qui résident habituellement avec elle, d'utiliser la nouvelle œuvre ou le nouvel objet ou d'autoriser un intermédiaire à le diffuser, si les conditions suivantes sont réunies : a) la nouvelle œuvre ou le nouvel objet n'est utilisé qu'à des fins non commerciales, ou l'autorisation de le diffuser n'est donnée qu'à de telles fins (...) d) l'utilisation de la nouvelle œuvre ou du nouvel objet, ou l'autorisation de le diffuser, n'a aucun effet négatif important, pécuniaire ou autre, sur l'exploitation – actuelle ou éventuelle – de l'œuvre ou autre objet ou de la copie de ceux-ci ayant servi à la création ou sur tout marché actuel ou éventuel à son égard, notamment parce que l'œuvre ou l'objet nouvellement créé ne peut s'y substituer ».

proportions extraordinaires (chacun peut apporter sa pierre à l'édifice) mais sans qu'elle se réduisent à ce contexte.

Si du « pur » savoir est en cause, le droit de la propriété intellectuelle n'est pas en tant que tel concerné. La question sera essentiellement de savoir à qui peut être attribuée la paternité de telle découverte, de telle idée, qui pourra être mentionné. Même à supposer une logique du désintéressement, il serait bon que cela soit réglé en amont par des stipulations contractuelles : participer à telle recherche, et de telle ou telle manière, implique ceci ou cela.

Si est en cause un savoir appliqué, un savoir technique si l'on préfère, susceptible donc d'être breveté, même s'il existe alors un cadre légal, le mieux serait encore de régler les relations entre intervenants, amateurs ou professionnels, par contrat. Il faut d'ailleurs signaler que des schémas d'« *open innovation* » se mettent en place, correspondant à la situation d'entreprises qui vont chercher l'innovation ailleurs dans l'espoir d'enrichir leurs propres recherches. Là encore le contrat est l'instrument idéal. Il faut cependant en signaler le danger s'il est passé entre un amateur naïf et ignorant du droit et un partenaire qui aura conçu ledit contrat à son entier profit.

S'agissant enfin d'œuvres au sens du droit (de la photographie au film amateur en passant par un objet utilitaire), la création à plusieurs, amateurs ou non, est normalement envisagée par les divers systèmes juridiques. En droit français, on connaît l'œuvre de collaboration et l'œuvre collective (les deux appellations ayant une signification juridique, distincte de celle qu'on pourrait leur donner suivant le langage courant). La première suppose des auteurs qui collaborent sur un pied d'égalité (formellement au moins), c'est-à-dire échangent sur le devenir de l'œuvre qui sortira « dessinée » de ces échanges, et peuvent œuvrer dans des genres différents comme un scénariste et un dessinateur de bandes dessinées. La seconde suppose un « chef d'orchestre » qui prend l'initiative de l'œuvre, la dirige et la publie et reçoit en conséquence les droits d'auteur même s'il n'est pas qualifié d'auteur; ce sera par exemple la société qui édite un journal car dans ce cas particulier les droits d'auteur peuvent exceptionnellement revenir à une personne morale. Mais dans ce cadre légal ne rentre pas le schéma de l'œuvre réalisée, touche à touche, par une multitude de contributeurs, intervenants en ligne sans chef d'orchestre, reprenant la création offerte en ligne comme on reprendra la leur. Wikipédia n'est, au sens du droit français, ni une œuvre de collaboration ni une œuvre collective.

Conclusion

De tout cela, finalement il ressort bien que, pour le droit de la propriété intellectuelle, il n'y a pas de discrimination entre professionnels et amateurs qui seraient « essentialisés ». Les difficultés qu'amateurs ou professionnels peuvent rencontrer tiennent davantage au fait que ce droit est loin d'être adapté à des modes de création d'un nouveau type qui n'existaient pas quand les règles légales ont été posées. Si l'amateur occupe une place singulière dans ces nouvelles voies de création, il n'est donc pas étonnant que ce sentiment d'inadaptation soit particulièrement prégnant.

Encore faut-il comprendre que, chaque pays ayant ses règles, il est des systèmes nationaux plus conservateurs que d'autres – ce qui, s'agissant du droit d'auteur, est clairement le cas de la France.

Si le droit a une fonction de régulation sociale, s'il ne peut fonctionner en vase clos, le défi est donc de le penser sur les modèles qui sont ceux de notre temps, en faisant les choix qu'implique sa nature politique. L'amateur – comme le non amateur – trouvera (peut-être...) sa juste place dans l'édifice ainsi repensé.

PARTIE 3

Les amateurs et amatrices dans la création : pratiques, actions, institutions

Les Futurs de l'Écrit à l'Abbaye de Noirlac

Entretien avec Olivier Leclerc
PAUL FOURNIER

Olivier Leclerc : Le Centre culturel de rencontre de l'Abbaye de Noirlac, dans le Cher, organise depuis cinq ans des rencontres appelées *Les Futurs de l'écrit*. De quoi s'agit-il?

Paul Fournier : L'Abbaye de Noirlac est un Centre culturel de rencontre. Comme Goutelas, c'est un lieu qui organise la rencontre entre un patrimoine majeur exceptionnel, et une activité permanente de création artistique. Lorsqu'on prend la Direction d'un lieu comme celui-ci, il est important de définir une problématique actuelle qui soit en lien avec le message qu'ont pu laisser les fondateurs qui ont créé ce lieu. Noirlac est une abbaye cistercienne dans laquelle le silence avait une place majeure. Dans ses écrits, Saint-Bernard, qui a posé les bases de la règle cistercienne, donne le sens de cette règle du silence, mis au service de l'écoute. C'est un message qui nous parle fortement aujourd'hui dans un monde hyperconnecté aux sollicitations visuelles et sonores constantes : où sont les lieux de silence aujourd'hui? Noirlac, qui a miraculeusement gardé son silence et son architecture originelle, pouvait devenir un lieu d'écoute, où la question du fait sonore dans

sa dimension la plus large, de l'anthropologie sonore à la musique en passant par les liens entre l'architecture et le son.

Nous avons retenu un autre message des moines fondateurs; je l'ai appelé *Désert et hospitalité*. L'idée était de reprendre un peu de ce qui constituait la vie des moines et de se demander comment aujourd'hui, dans une dimension absolument laïque, on pouvait donner sens à ces deux mots : comment faire de Noirlac un désert – c'est-à-dire un lieu de silence, de construction, d'élaboration d'un processus intellectuel et artistique – tout en permettant à des artistes, des équipes artistiques de venir en résidence, travailler, élaborer, inventer des formes nouvelles? La question de l'hospitalité était très importante : fallait-il réserver cette hospitalité à des artistes chanceux qui viendraient travailler au calme ou fallait-il que cette hospitalité s'ouvre à tous? L'abbaye de Noirlac, propriété du département du Cher, est un espace public; il me semblait important de faire en sorte que l'abbaye de Noirlac rende l'expérience artistique accessible au plus grand nombre.

C'est cette idée que nous avons en tête lorsque nous avons créé *Les Futurs de l'écrit*. Nous voulions créer des chantiers artistiques qui soient des moments de rencontre au sein d'un groupe de population. Prendre la population dans ce qu'elle a de plus divers et la réunir avec un artiste ou une équipe artistique pour que, pendant un temps donné, un travail d'élaboration artistique puisse se faire et aboutisse à une création partagée.

Pour permettre cela, il nous a fallu construire un cadre, mais un cadre qui permette à chacun des partenaires associés au projet d'inventer ensemble, de co-construire ce projet. Cela a pris la forme d'ateliers artistiques réunissant des artistes ou des compagnies artistiques et des groupes amateurs. Concernant ces derniers, nous avons voulu favoriser la plus grande diversité des publics : des gens qui vont bien, des gens qui vont mal, des gens au chômage, des anciens et des jeunes, etc. Chaque atelier doit mélanger ces publics. Il n'y aura pas un atelier réservé aux collégiens, un autre aux anciens, etc.

La restitution de leur travail a lieu un an plus tard pendant un grand week-end festif de deux jours, à la Pentecôte. Lors de la quatrième édition, en 2015, il y avait plus de 400 artistes amateurs au travail dans l'Abbaye de Noirlac, 28 propositions artistiques. Plus de 2 500 personnes sont venues assister à ces représentations. Les amateurs présentent le travail qu'ils ont réalisé. En plus de cette

restitution, les artistes qui ont accompagné ces groupes présentent leurs propres travaux. Car l'artiste n'est pas un animateur de groupe; c'est un artiste qui partage son énergie artistique, et ce travail doit également être présenté. D'ailleurs, on ne disait jamais quel était le travail amateur et quel était le travail professionnel; et c'était très bien de garder cette ambigüité-là et de ne pas savoir les choses!

Ce projet se déroule au sein de l'Abbaye de Noirlac, un lieu patrimonial important. Quelle incidence cela a-t-il sur le déroulement des *Futurs de l'écrit*?

Le lieu, l'Abbaye de Noirlac, joue un rôle fondamental. Le monument lui-même a une force extraordinaire. Cela pose une exigence, à la fois dans la pratique artistique et dans la restitution. Car quand on parle de pratiques amateurs, on est très vite confronté à cette question de l'exigence. De ce point de vue-là, l'Abbaye de Noirlac installe un niveau d'exigence extrêmement important. L'Abbaye doit être là au début; elle est source d'inspiration. C'est elle qui porte la genèse du projet artistique qui va se développer et c'est elle également qui sera le théâtre de la restitution de ce projet.



L'écoute a été le fil rouge de tout ce projet. Cela commence par l'écoute du monument. Comment faire à Noirlac quelque chose qui soit juste par rapport au lieu? C'est aussi l'écoute des partenaires entre eux. Et, bien sûr, l'écoute du public : avec autant de propositions artistiques en même temps, on peut vite tomber dans le piège du butinage. Dans le cadre d'un atelier animé par la

compagnie d'Emmanuelle Laborit, un groupe de jeunes sourds a présenté un spectacle. J'ai été absolument stupéfait de la qualité d'écoute du public; il y avait 200 personnes dans une salle archicomble, dans un silence absolu pendant une heure. Je trouve que l'exigence de qualité et la posture extrêmement engagée des participants inspiraient une écoute et une attention très belles.

Comment parvenez-vous à associer autant d'amateurs et d'artistes au projet des *Futurs de l'écrit*?

L'une des clés pour cela est la liberté laissée à nos partenaires. *Les Futurs de l'écrit* est en effet un projet co-construit avec une dizaine de partenaires culturels du département (scène nationale, scène de musiques actuelles, éditeur, théâtres associatifs, Ligue de l'enseignement, écoles de musique...) mais aussi des structures éducatives et sociales. Cette liberté s'exprime d'abord dans le choix de la discipline artistique. Tout est ouvert : cela peut être de la vidéo, du son, de la musique, de la danse, du théâtre, des lectures. Liberté, ensuite du choix de l'artiste intervenant. Il y a beaucoup de discussions à ce sujet, des suggestions si nécessaire, mais le plus souvent nous nous sommes rangés aux propositions que nos partenaires pouvaient apporter. Enfin, nos partenaires ont également le choix des publics qui participent. L'idée était que ce projet ne vienne pas se surajouter à leur quotidien, mais que cela soit un travail qui s'inscrive dans leur dynamique, leur action. Ils peuvent donc mobiliser leurs publics, même si les *Futurs de l'écrit* sont aussi l'occasion pour nos partenaires de profiter de ce projet pour toucher de nouveaux publics, et nous les accompagnons dans cette réflexion.

Si nous ne choisissons pas les publics, nous posons certaines orientations. En particulier pour favoriser le mélange des publics. Par exemple, lorsque nous travaillons avec une école, un collège, un lycée, on les marie toujours avec un public différent. Cela nous est arrivé, par exemple, de faire travailler ensemble une classe de lycée et des jeunes de l'EPIDE¹ – une école de la deuxième chance, pour des jeunes de 18 à 25 ans en grande difficulté, avec une discipline extrêmement sévère –. La rencontre a suscité des résultats étonnants. D'autant plus que l'atelier travaillait sur la représentation du corps des femmes et l'image des jeunes dans la société actuelle.

Nous voulons aussi que les artistes et les amateurs échangent,

1. Établissement Public d'Insertion de la Défense.

se rencontrent. Cette année, nous avions une quinzaine de projet montés par des artistes et des amateurs. Nous ne voulions pas que ce soient quinze projets dans des couloirs étanches mais bien des projets partagés, qu'il y ait des temps de rencontre entre les partenaires.

Pour que les créations puissent être réalisées, la durée a une grande importance. Comment le processus se déroule-t-il dans le temps pendant la création, et comment peut-il être pérennisé après la restitution du travail?

L'une des clés d'un travail d'élaboration artistique est la durée. Si l'on veut garder une exigence, il faut s'installer sur plusieurs mois de travail et laisser les choses mûrir. Nous avons donc choisi d'installer ce processus de travail pendant plusieurs mois avant la restitution. Le processus démarre au printemps d'une année, les rencontres avec les partenaires se font, les décisions artistiques et de projet sont prises avant l'été, le travail de création démarre à l'automne et au mois de mai de l'année suivante il y a la restitution de tous ces ateliers.

Cela était nécessaire pour installer le groupe d'amateurs dans une vraie logique de co-écriture. Cette co-écriture est une pédagogie. Car le choix que nous avons fait d'avoir des groupes très hétérogènes dans leur composition repositionne le rapport entre l'artiste intervenant et le groupe. Il faut installer une cohérence dans l'hétérogénéité, il faut donner une place à chacun dans cet engagement. Le temps long permet cela, avec des ateliers très réguliers sur plusieurs mois pour aboutir à la création. Au fil des mois, une sorte de mini-société se construit autour des projets et tente, de façon éphémère et très modeste, de croiser les populations dans une aventure artistique partagée, de désacraliser le rapport à l'art et à l'artiste, d'engager chacun des participants dans un travail d'écriture et de représentation.

Bien sûr, il n'est pas facile de faire vivre cette microsociété pendant un an. Comment éviter les couloirs qui pourraient enfermer chaque projet sans participation avec les autres? Internet, les réseaux sociaux, *Facebook*, tous ces outils sont extrêmement précieux pour animer ces élaborations pendant un an. Il y a là aussi une action participative et contributive dans la durée. On organise des réunions, des séminaires, on discute avec les responsables des structures participantes, avec les artistes. On réfléchit à ce projet, au

sens qu'il a, on réfléchit sur des problématiques liées à ces projets, et on arrive petit à petit à se connaître.

L'Abbaye de Noirlac appartient au département du Cher. Son action s'inscrit donc en lien avec la politique culturelle et les objectifs poursuivis à l'échelle territoriale.

Quand je suis arrivé à la direction de cet établissement, la commande politique était claire : rétablir la perméabilité entre ce monument – perçu comme un lieu fermé, froid voire hostile – et une population locale, qui pourtant en est fière. Il y avait une situation paradoxale : d'un côté la fierté d'habiter sur un territoire avec un lieu aussi fort et, d'autre part, une espèce de distance qui s'installait. *Les Futurs de l'écrit* sont nés dans cet objectif de répondre à cette commande politique de mettre ce monument en partage.

La stratégie que nous avons mise en œuvre immédiatement a été le partenariat avec le territoire. Le pire aurait été de rester entre



nos murs et de travailler tous seuls à réunir des groupes, des artistes. Au contraire, nous avons voulu nous appuyer sur la richesse du territoire,

aller voir aussi bien les entreprises, les structures culturelles que les structures éducatives ou sociales, proposer à chacune de monter un atelier de création artistique et travailler à ce projet ensemble.

Associer des amateurs à des créations artistiques produit des déplacements dans la manière dont on comprend et conçoit les rapports entre les artistes et les citoyens, entre les citoyens et la culture. Quels enseignements tirez-vous des *Futurs de l'écrit*?

La première interrogation que soulève le projet des *Futurs de l'écrit*, c'est sans aucun doute le rapport entre maître et apprenant.

Ce rapport est remis à plat par le projet. Et cela pour plusieurs raisons. D'abord, il y a le monument, qui fait œuvre à lui tout seul; le monument est médiateur, dans ce sens qu'il fait le lien entre des artistes qui viennent y travailler, une population qui vient découvrir le résultat d'un travail. Le monument est médiateur et en même temps, il installe une sorte d'égalité entre les professionnels et les amateurs dans le défi à relever : être à l'écoute de ce lieu et être à la hauteur d'une représentation artistique en son sein. Le monument est une sorte d'arbitre qui finalement met tout le monde sur un pied d'égalité dans le défi à relever. Ensuite, le choix des artistes intervenants est décisif. Comment les artistes intervenants installent-ils une relation de confiance et la nécessité d'une exigence partagée? Enfin, il y a l'hétérogénéité des participants au sein de chaque atelier. Cette hétérogénéité brouille le schéma traditionnel que l'on a l'habitude de rencontrer entre le bloc des étudiants, des apprenants, d'une part, et le bloc des enseignants, de l'autre. Bien sûr, il y a un transfert de savoirs, il ne faut pas nier cela. L'artiste apporte beaucoup, mais il reçoit aussi beaucoup dans cet échange. Ce transfert de savoirs est basé sur l'échange permanent et l'écoute réciproque au service de la réalisation d'une œuvre commune dont chacun est comptable de la réussite.

La seconde interrogation que soulève ce projet est celle du rapport entre producteur et consommateur. Aujourd'hui la question de l'hyperconsommation se pose dans tous les domaines. La consommation de l'art n'y échappe pas. On se souvient du roman de Pérec, *Les choses*, qui stigmatisait les Trente glorieuses comme étant une sorte d'apologie de la consommation des objets. Mais chacun sait que ce phénomène de consommation est né bien plus tôt, au XIX^e siècle, au moment de l'industrialisation, où il fallait que la production intensive trouve des débouchés. Les industries culturelles et leur développement, les technologies et la révolution numérique ont considérablement amplifié ce phénomène. Le projet des *Futurs de l'écrit*, d'une certaine façon, bat en brèche ce modèle construit sur la passivité structurelle du consommateur, il renverse les valeurs en installant l'amateur au cœur d'une économie de la contribution dans laquelle chacun doit retrouver un rôle participatif et responsable.

La troisième interrogation qui me paraît intéressante est le rapport entre l'artiste et le territoire. Le projet des *Futurs de l'écrit* pose la question du lien entre l'artiste et le territoire, ou plus

précisément du lien entre la communauté artistique et la communauté des hommes et des femmes tout simplement. Il existe le danger qu'une rupture, un fossé, s'installe entre les artistes – qui pourraient vivre en circuit fermé avec quelques fidèles – et les gens qui vivent là, juste à côté. Je crois que notre responsabilité, partagée bien sûr avec nos partenaires dans ce projet, est de contribuer à combler ce fossé et à faire en sorte qu'on puisse travailler à réunir ces deux mondes. Dans ce débat, deux visions s'opposent : Celle de Bourdieu, pour qui « l'art n'est pas d'un accès libre et égalitaire, il traduit, accentue ou maintient les inégalités sociales et culturelles (...) ». Et celle, plus optimiste, selon laquelle l'art est un précieux moyen d'agir, de changer les représentations, d'éduquer, de modifier les valeurs, d'échapper au déterminisme.

L'Abbaye de Noirlac : www.abbayedenoirlac.fr

Les Futurs de l'écrit : www.facebook.com/futursecritnoirlac

Le croisement des savoirs et des pratiques

Entretien avec Olivier Leclerc
CLAUDE ET FRANÇOISE FERRAND

Olivier Leclerc : Vous avez tous deux joué un rôle d'animation dans un programme d'ATD Quart Monde intitulé *Le croisement des savoirs et des pratiques*. De quoi s'agit-il?

Claude Ferrand : Le *croisement des savoirs et des pratiques* fait partie des programmes expérimentaux de recherche, action, formation, créés dans le cadre du Mouvement ATD Quart Monde. Ces programmes mettent en présence et en dialogue trois types de savoirs, qui ont du mal à communiquer entre eux : le savoir académique, le savoir de l'action, le savoir d'expérience. Le premier, le savoir académique, était représenté dans le programme par des chercheurs, des universitaires de différentes disciplines. Le savoir de l'action était représenté par des professionnels des droits fondamentaux. Enfin, le savoir d'expérience est celui des personnes qui vivent la grande pauvreté. Les programmes de *croisement des savoirs et des pratiques* ont mis ces trois types de savoirs en dialogue. Le défi était de prouver que le croisement de ces trois types de savoirs, de ces trois groupes d'acteurs, était possible et fructueux, et qu'il permettait de créer une meilleure connaissance, une connaissance plus complète. Il fallait pour cela que chaque groupe

d'acteurs puisse librement exposer sa pensée et son savoir à la compréhension et à la critique des autres, et cela dans la perspective d'une co-construction.

Deux programmes d'une durée de deux ans chacun ont été menés à partir de la fin des années 1990. Le premier, « Quart Monde-université », était lié à la connaissance. Il s'agissait de mener une recherche – ou plus exactement une co-recherche –, dont les questionnements soient élaborés en commun par les trois composantes. On n'était pas dans la situation où les uns élaborent les questions et les autres répondent. Ici, chaque groupe d'acteurs recueille ses propres matériaux de recherches. Ces matériaux sont ensuite partagés, soumis à l'analyse des uns et des autres. L'issue de ce processus est une écriture commune. Et ce n'est pas rien de faire écrire ensemble des universitaires, des gens d'action et des personnes en situation de pauvreté, et que ce ne soient pas les uns qui écrivent à la place des autres! Ce premier programme a porté sur cinq thématiques. Il a produit le livre *Le croisement des savoirs* (Groupe de Recherche Quart Monde-Université, 1999). Cinq mémoires de recherche ont été coécrits par l'ensemble des acteurs sur différents thèmes : l'histoire, la famille (le projet familial et le temps), les savoirs, le travail et l'activité humaine, la citoyenneté. L'ensemble a été évalué par un conseil scientifique qui a validé la rigueur de la démarche. Ce conseil scientifique – auquel participaient, entre autres, Michel Serres et René Rémond – s'est réuni à plusieurs reprises. A l'issue de ce processus, les résultats des mémoires de recherche ont été présentés lors d'un colloque international à la Sorbonne¹. C'était important de donner de la visibilité à ce travail. Mais cela a aussi permis de voir un manque : les savoirs d'action étaient ceux des cinq volontaires permanents d'ATD Quart Monde qui participaient au programme. Il fallait aller au-delà et associer d'autres professionnels. C'est ainsi qu'est né un deuxième programme, sans les universitaires, mais avec une quinzaine de professionnels.

Ce deuxième programme a été intitulé *Quart-Monde partenaire*. Le programme *Quart Monde-université* avait été une manière de repenser la recherche et de la faire différemment. Le programme *Quart Monde partenaire*, quant à lui, avait pour but d'élaborer un référentiel de formation, de co-formation. Ce

1. « Le Quart Monde à la Sorbonne : croiser les savoirs », *Revue Quart monde*, n° 170, 1999.

programme a associé un groupe très divers de professionnels des droits fondamentaux (policier, juge, enseignant, fonctionnaire territorial, travailleur social, médecin, etc.) et une quinzaine de personnes en situation de pauvreté. Ces professionnels ont accepté de se confronter avec des personnes en situation de pauvreté pour apprendre d'elles sur leurs propres pratiques, des pratiques à l'égard desquelles ils sont souvent déboussolés pour intervenir. A partir de récits d'expériences et d'actions qui ont été analysés en commun, les participants ont élaboré un référentiel de co-formation. Depuis ce moment-là nous avons fait toute une série de co-formations, jusqu'à 70 dans les différentes branches professionnelles. Cela a permis une remise en cause et un approfondissement des pratiques.

Vous mettez ces trois savoirs sur le même plan : le savoir académique, le savoir d'action des professionnels et le savoir d'expérience des personnes en situation de grande pauvreté. Cela signifie que les éléments apportés par les personnes vivant la pauvreté ne sont pas seulement un matériau destiné à alimenter les autres savoirs mais constituent bien des savoirs à part entière. Autrement dit, les savoirs d'expérience apportent des connaissances nouvelles.

Claude Ferrand : Ces trois types de savoirs avaient été identifiés par Joseph Wresinski, le fondateur du mouvement ATD Quart Monde, dans un texte important (1980). Le constat évident est qu'il y a quantité d'études sur la pauvreté faites par des chercheurs et des universitaires. Même lorsqu'ils font des enquêtes de terrain, ce sont eux qui gardent le pouvoir, l'analyse, la compréhension sans toujours s'inquiéter de ce que sont et de ce que vivent les personnes qui sont l'objet de leur étude. L'université tient ainsi le savoir et le pouvoir. Le savoir de l'action, lui aussi, est reconnu, même s'il est moins valorisé : il existe des compétences, des savoir-faire. Ce qui n'est pas toujours reconnu, c'est cette expérience vécue des gens qui, avec du recul sur leur situation, produisent aussi un certain type d'analyses, de savoirs. Ce savoir est le plus souvent dévalorisé. Pourtant, lorsqu'on prend du temps et qu'on réfléchit un peu avec ces personnes, on se dit : « Là il y a de l'or ». Nous nous sommes dit qu'il fallait mettre en présence ces trois groupes d'acteurs, d'une égale importance, et faire une recherche ensemble. Il fallait créer un système qui permette à différents savoirs d'entrer en dialogue, se rencontrer, se remettre en cause et créer du neuf.

Françoise Ferrand : Les savoirs sont pluriels, et aucun savoir ne se suffit en lui-même. On a besoin des savoirs de chacun. Un savoir ne peut pas en remplacer un autre. Il faut cette complémentarité; nous l'avons vraiment vécue. Dans la démarche de croisements des savoirs, il y a toujours un va-et-vient, une vérification permanente entre la théorie, la pratique et les réalités de vie, donc entre les savoirs issus de la vie, entre les savoirs académiques et les savoirs d'actions. Ce ne sont pas les chercheurs qui doivent analyser ce que vivent, ce qu'expriment les personnes en situation de pauvreté. Cette analyse, ce sont ces personnes elles-mêmes qui l'ont et qui peuvent la faire. En revanche, les chercheurs apportent leurs connaissances sociologiques, philosophiques, historiques sur les mécanismes socio-économiques qui régissent nos sociétés, pour que ces savoirs puissent se construire.

Cela suppose que les savoirs d'expérience des personnes qui vivent la pauvreté soient reconnus comme tels, et donc d'admettre que les personnes très démunies ont le pouvoir d'interpréter leur situation, d'argumenter, de décider. Reconnaître ces savoirs, n'est-ce pas aussi reconnaître les personnes en situation de pauvreté en tant que groupe ayant une capacité à s'exprimer publiquement sur sa situation?

Claude Ferrand : Oui, il faut encore que le savoir issu de l'expérience de vie des personnes en situation de pauvreté soit reconnu, ce qui n'est pas évident. Trop souvent le savoir établi, le savoir officiel, le savoir dominant nie le savoir d'expérience des exclus. Par conséquent, l'empêche de se construire. Bien souvent, le résultat c'est que cela les fait taire. Ainsi, l'intelligence des pauvres est occultée et finalement ils ne se croient même plus capables de penser.

L'un des enjeux de la démarche de croisement des savoirs est de positionner des personnes en grande pauvreté au sein d'un ensemble pour ne pas en faire une catégorie à part. Ces personnes ont un vécu, qui est là, mais qu'il faut relier à l'ensemble. Réussir cela, c'est faire progresser la démocratie. Et il y a encore du chemin à faire! Ce n'est pas facile de faire admettre qu'il y a là un véritable savoir et qu'il est utile. D'une certaine manière, reconnaître qu'il y a un savoir, c'est reconnaître qu'il y a un groupe. C'est d'ailleurs pour cela que tout le monde a du mal à nommer les personnes dont nous parlons. Et cela joue en positif et en négatif. Dans les

institutions, dès qu'on nomme, on fige. Mais si l'on ne nomme pas, on oublie et les personnes ne sont pas concernées. Alors que si on les nomme, et si on les fait co-construire quelque chose, alors là le lien se tisse. C'est pour cela que cette co-construction, ce croisement, est nécessaire.

Car le savoir se bâtit avec d'autres, on ne bâtit pas son savoir tout seul. Les pouvoirs d'analyser, d'interpréter, d'argumenter, de décider ne sont pas facilement reconnus quand on parle de populations très démunies. Pour qu'un savoir devienne communicable, il faut que ce savoir se construise avec d'autres. Le témoignage de vie ne suffit pas : il doit être analysé, confronté, il doit s'articuler avec d'autres données; d'où cette déconstruction et co-construction qui ne peut se faire que si les partenaires s'exposent, que si les trois types de savoirs s'exposent. Ils ne sont pas seulement là pour analyser les autres. Chacun doit donner prise à l'autre sur son propre savoir si l'on veut construire ensemble.

Comment avez-vous procédé pour faire travailler ensemble ces trois groupes de personnes?

Françoise Ferrand : Au départ, aucune question n'était donnée et tout était à bâtir ensemble. Nous nous sommes donc donné deux ans avec des sessions résidentielles. Il y a eu dix sessions résidentielles de trois jours chacune, environ tous les deux mois, avec une journée de travail intermédiaire entre les deux. Nous savions qu'il fallait du temps à cause de cette inégalité de savoirs avec les personnes en situation de pauvreté. Donc pour cela elles étaient rémunérées, sur la base de trois jours par semaine. Pour monter ces premiers programmes expérimentaux, il fallait mettre des moyens sortant de l'ordinaire; c'était donc aussi un combat pour le financement.

Il faut donner le temps aux personnes en situation de pauvreté de construire leurs savoirs. Il y a d'abord eu un temps personnel, où chacun réfléchissait sur son vécu. Ces réflexions ont ensuite été confrontées par groupe de pairs, avec son propre milieu. Cela a permis de découvrir que d'autres vivaient des choses semblables. Dans un troisième temps, cette construction que l'on a faite personnellement et en groupe de pairs a été croisée avec d'autres apports. Cette méthode-là est vraiment un acquis pour bâtir ce savoir collectif.

Pour faire fonctionner un croisement des savoirs, il faut aussi

une équipe d'animation solide. S'il n'y a pas cette équipe, c'est impossible. La méthode qui a été proposée, lors du premier programme, est ce que l'on appelle le blason. Chacun devait dessiner son propre blason d'acteur de ce programme et répondre à la question « Dans ce programme, quelle est ma devise? Qu'est-ce que je veux faire? Pourquoi je suis là? ». L'écusson était divisé en deux, d'un côté, on dessinait ce qui compte dans sa vie, de l'autre côté de quoi on voudrait parler avec les autres dans ce programme.

Cette méthode met tout le monde sur un pied d'égalité. Les universitaires ne sont pas plus à l'aise que les personnes en situation de pauvreté.

Françoise Ferrand : Exactement, et chacun a présenté devant les autres ce qu'il voulait. Chacun disait seulement ce qu'il avait envie de dire, sans questions de la part des autres, qu'ils comprennent ou pas. Par contre, nous avons longuement travaillé sur la partie « de quoi j'aimerais parler, sur quoi j'aimerais travailler avec les autres ». Cette première journée était une manière de se présenter. La deuxième journée a été consacrée au travail sur des thèmes. A chaque fois, nous avons fait des tandems – un universitaire-un militant –; et là on a vu tout de suite des difficultés énormes! Mais, nous avons néanmoins réussi à nous mettre d'accord sur cinq thèmes, qui revenaient souvent : l'histoire, les savoirs, la famille, le travail et la citoyenneté. Cinq groupes de recherche ont donc été mis sur pied, avec des universitaires et des militants. Tout le long des deux ans, on s'est toujours assuré que chaque groupe de recherches rende compte aux autres groupes, qui pouvaient parfois réagir sans faire de concessions! Toutes les séances de travail étaient enregistrées et retranscrites par écrit, relues, retravaillées. Dans le même temps, on demandait à ces militants de retourner dans leur milieu, de solliciter leur milieu sous forme d'interviews pour donner leur avis, leur réflexion et les prendre en compte. Il y a eu de très nombreuses retranscriptions d'interviews. Chaque acteur, les militants comme les universitaires, avait un classeur avec tous les travaux de son groupe. Une réflexion éthique a eu lieu en fin de programme pour savoir ce que l'on ferait de ce matériau de recherche. Il a été convenu que tout ce savoir accumulé, tous les matériaux de la recherche, appartenaient à l'ensemble du groupe et qu'en aucune manière ils ne devaient être utilisés ailleurs. Il y avait une clause de confidentialité. Cela a été respecté, mais cela a été terrible pour les universitaires!

Les textes issus de ce croisement des savoirs et des pratiques ont été rédigés en commun par les universitaires, les acteurs de terrain et les personnes en situation de pauvreté. N'y a-t-il pas un risque que les universitaires, qui ont l'habitude et le savoir-faire professionnel de l'écriture, ne tiennent seuls la plume, dépossédant ainsi les autres partenaires de la capacité d'écrire?

Claude Ferrand : Bien sûr, le croisement des savoirs est aussi source de conflits. Ni les professionnels ni les universitaires ne se laissent déstabiliser volontiers par des personnes qui ne maîtrisent pas ces savoirs. Mais il y a aussi une rigueur et des exigences que l'on impose; il ne suffit pas de mettre des gens autour de la table, c'est un véritable travail. Pour le travail d'écriture, on ne partait pas d'une feuille blanche : il y avait toutes les retranscriptions, le travail accumulé dans les groupes. Avec quelqu'un de l'équipe pédagogique, chaque groupe a élaboré un mémoire.

Le premier travail a été le plan du mémoire. Pour élaborer le plan du mémoire, les militants ont fait un travail de classement, de découpe de tous les matériaux. Par exemple, les membres du groupe sur les savoirs ont découpé tout ce qui avait trait aux savoirs de l'école; ils ont fait une autre chemise avec tout ce qui avait à voir avec le savoir de l'action, et une autre sur le savoir de la vie. Leur thème était le savoir libérateur : est-ce que le savoir est libérateur? C'est un thème compliqué! Ils avaient trois chemises, contenant le matériau sur lequel ils avaient travaillé pendant un an et demi; et aussi un classement avec toutes les questions qui se posaient. Ils sont arrivés avec toutes ces chemises devant les universitaires et à partir de cela, ensemble, ils ont élaboré le plan du mémoire.

Une fois qu'ils ont été d'accord sur leur plan de mémoire – ce qui a pris un certain temps! –, ils se sont réparti l'écriture. Il s'agissait d'écrire, seul ou à deux, un texte qui serait proposé au groupe de recherche, celui-ci ayant toute latitude pour le modifier. Pour les militants, cela a été possible d'écrire car ils ne partaient pas d'une feuille blanche : ils partaient de ces décryptages, de toutes ces interviews; donc ils avaient déjà des matériaux qu'ils pouvaient reformuler. Dans l'ouvrage final, on a bien précisé qui a écrit quoi. Quelquefois, c'étaient les militants qui donnaient leurs textes à corriger ou revoir avec les universitaires. C'est pour cela que c'est une écriture qui reste collective. Mais c'est très rare qu'un universitaire et un militant écrivent à deux, sinon c'est sûr que le

militant se fait manger, tandis que deux ou trois militants ensemble qui se font corriger, retravaillent le texte, cela peut fonctionner. En tout cas, personne ne devait écrire sur des thèmes ou avec des références qui n'avaient pas été discutées dans le groupe. Pour les universitaires, c'était très tentant de ramener des références, mais il avait été convenu que ce ne serait pas possible. Cela permettait aux militants de relire les textes des universitaires, car les thèmes avaient été discutés ensemble. Les universitaires ont été exigeants : ils ne voulaient pas faire un travail au rabais. Et ils avaient raison ! Les militants disaient : « On veut pouvoir montrer ce livre chez nous » et les universitaires : « On veut pouvoir montrer cela à nos collègues » !

Ce dialogue entre trois groupes d'acteurs a-t-il permis de faire émerger des analyses ou des connaissances nouvelles, qui n'auraient pas pu exister en l'absence de cet échange entre trois composantes ?

Claude Ferrand : Un enseignement que nous avons tiré de ces actions, c'est que le croisement de ces différents savoirs peut modifier ou peut créer de nouveaux concepts. Je vous donne plusieurs exemples que nous avons vécus. L'un concerne la recherche qui a été menée sur le projet familial et le temps dans le cadre du programme *Quart Monde-université*. Il y a eu un exposé d'un universitaire sur les notions du temps : le temps linéaire qui est synonyme de progrès ; le temps circulaire synonyme de répétition. Le groupe des personnes en situation de pauvreté a récusé le fait qu'elles se situaient dans ce temps circulaire répétitif et a remis en cause la notion de cercle vicieux de la pauvreté. Le groupe a argumenté et a défini un nouveau concept du « temps en boucle », c'est-à-dire non pas un vécu de la fatalité de la misère, mais la capacité de rebondir après un échec – d'où la boucle. Un autre exemple concerne l'idée qu'il existe une hiérarchie des besoins des personnes. Un professionnel associé au programme *Quart Monde partenaire* a expliqué la pyramide de Maslow : selon ce modèle, qui est encore enseigné dans beaucoup d'écoles, il faut que les besoins primaires de sécurité physique soient assurés pour que l'on puisse s'intéresser aux besoins culturels, spirituels de la personne. Le groupe des personnes vivant dans la pauvreté a refusé cette classification et a transformé la pyramide – où le culturel et le spirituel se trouvent au sommet – en un cercle démontrant la globalité et l'interdépendance des besoins qui sont matériels,

affectifs, culturels et spirituels. Ces idées nouvelles ne restent pas abstraites; elles conduisent aussi à des pratiques nouvelles. Les professionnels qui ont vécu pleinement ce croisement des savoirs en ont tiré des implications pour leurs pratiques.

Ces pratiques de croisement des savoirs ont pris place au sein d'ATD Quart Monde. C'est très important car ATD Quart Monde agit depuis longtemps auprès des personnes en situation de grande pauvreté. Quelles conditions faut-il réunir pour mettre de telles actions en œuvre? La confiance joue certainement un rôle important pour que des personnes acceptent de se prêter à cette démarche.

Claude Ferrand : Le travail d'expression du savoir des personnes en situation de pauvreté incombe en grande partie aux associations solidaires et citoyennes, qui ne sont pas seulement là pour aider les gens mais aussi pour les faire réfléchir, pour qu'ils puissent participer avec les autres. C'est un point qui est difficile à faire accepter parce qu'il y a souvent une méfiance quand on permet à des populations de se réunir, de se rassembler pour bâtir leurs propres savoirs. Cette méfiance vient de ce qu'on se demande si on ne les manipule pas. Comment sauvegarde-t-on la liberté des gens pour qu'ils ne soient pas dans une relation de dépendance avec les autres?

La démarche de croisement des savoirs et des pratiques s'inscrit dans un héritage du mouvement ATD Quart Monde qui est ancré dans une démarche de connaissances partagées avec des populations les plus démunies, où les volontaires permanents vivent aux côtés de ces populations. Elle s'inscrit aussi dans un partenariat que l'on a toujours voulu bâtir avec ces populations démunies pour pouvoir être acteur du projet de notre société. La démarche participe d'un projet politique visant à permettre à ces personnes de participer et d'être actrices. Cela signifie de faire place à la connaissance que les très pauvres ont de leurs conditions et de la société qui leur impose ces conditions. On veut consolider aussi la connaissance qu'ont les professionnels, les équipes d'action qui interviennent avec ces populations. On veut interpeller l'université, les chercheurs pour leur demander : « Que faites-vous de ces connaissances? ».

Françoise Ferrand : Cette démarche existe depuis la création d'ATD Quart Monde. La première association qu'a créée le fondateur du mouvement, le Père Joseph Wresinski, en 1957, c'était

avec les adultes du bidonville de Noisy-le-Grand. Or cette première association a été refusée par la préfecture parce que dans le conseil d'administration il y avait des gens qui avaient fait de la prison. Il a dû faire appel à des gens extérieurs au bidonville pour faire partie du conseil d'administration. Son souci était d'associer les gens eux-mêmes.

C'est aussi cette idée qui a été à l'origine des universités populaires Quart Monde. Après les événements de 68, le fondateur du mouvement avait l'intuition que ce qui se discutait dans le Quartier latin avait quelque chose à voir avec la lutte contre la pauvreté; on ne pouvait pas être étranger à cela. Il a acheté un lieu au cœur du Quartier latin! Un lieu extraordinaire, en sous-sol, avec Notre-Dame de l'autre côté. En 1971, il a créé les dialogues avec le Quart Monde où des experts venaient traiter de thèmes en rapport avec la pauvreté. Un large public était invité à ces soirées-là, dont des familles qui vivaient la pauvreté. Un jour, un des hommes qui vivait la pauvreté a pris la parole et s'est longuement exprimé sur le thème que venait d'aborder le conférencier. Après cette soirée, le père Wresinski a dit : « Il faut qu'on fasse le contraire, il a raison cet homme-là; ce sont eux qui doivent devenir les professeurs et les autres qui doivent venir se former à leur école ». C'est ainsi que les dialogues avec le Quart Monde sont devenus, au fil du temps, les universités populaires Quart Monde. Les séances portent sur des thèmes de société très variés, qui sont préparés dans les différents quartiers. La parole est donnée en premier aux personnes qui vivent la misère. Un invité, spécialiste du thème traité, réagit ensuite et un débat peut s'ouvrir.

Les pratiques expérimentées dans les universités populaires Quart Monde ont permis de développer, plus tard, les programmes de croisement des savoirs et des pratiques. Nous avons informé les différentes universités populaires du lancement de ces programmes, en proposant à certaines d'entre elles (pas trop éloignées sur le plan géographique) d'envoyer trois personnes qui souhaiteraient y participer. Il ne fallait pas des gens isolés; ils n'auraient pas tenu. C'est ainsi que nous avons recruté les personnes vivant la pauvreté qui ont pris part au croisement des savoirs. Elles avaient déjà une certaine expérience grâce à leur participation aux universités populaires.

Références

- Charte du Croisement des Savoirs et des Pratiques avec des personnes en situation de pauvreté et d'exclusion sociale, 2006 [en ligne].
- DEFRAIGNE TARDIEU, Geneviève (2012). *L'Université populaire Quart Monde. La construction du savoir émancipatoire*, Nanterre : Presses Universitaires de Paris Ouest, 378 p.
- DEFRAIGNE TARDIEU, Geneviève (2015). « Coconstruction de savoir à l'université populaire Quart Monde », *Ecologie & politique*, n° 2, p. 81-92.
- FERRAND, Claude (dir.) (2009). *Le croisement des pouvoirs. Croiser les savoirs en formation, recherche, action*, Paris : Editions de l'Atelier, 223 p.
- Groupe de Recherche Quart Monde-Université (1999). *Le croisement des savoirs. Quand le Quart Monde et l'Université pensent ensemble*, Paris : Editions de l'Atelier, 527 p.
- Groupe de recherche-action-formation Quart Monde Partenaire (2002). *Le croisement des pratiques. Quand le Quart Monde et les professionnels se forment ensemble*, Paris : Editions Quart Monde, 227 p.
- Groupe de Recherche Quart Monde-Université et Quart Monde Partenaire (2009). *Le croisement des savoirs et des pratiques. Quand des personnes en situation de pauvreté, des universitaires et des professionnels pensent et se forment ensemble*, Paris : Editions de l'Atelier, 703 p.
- Réseau « Participation, Croisement des savoirs et des pratiques » (2015). *Quoi de neuf*, n° 50.
- WRÉSINSKI, Joseph (1980). « La pensée des plus pauvres dans une connaissance qui conduise au combat. Introduction à la rencontre du Comité permanent de recherche sur la pauvreté et l'exclusion sociale, le 3 décembre 1980, au Palais de l'Unesco à Paris » [en ligne].
- WRÉSINSKI, Joseph (1991). « La pensée des plus pauvres dans une connaissance qui conduise au combat », *Revue Quart Monde*, n° 140, p. 44-52.

Créer une boutique des sciences au Bénin

Entretien avec Olivier Leclerc

PIERRE-CHANEL HOUNWANOU ET DJOSSÉ ROMÉO TESSY

Olivier Leclerc : Vous avez le projet de créer une boutique des sciences au Bénin. Pourriez-vous décrire ce projet?

Djossé Roméo TESSY : Ce projet a pour objectif de mettre en relation les universités et les territoires. Pour cela, nous voulons inciter les organisations de la société civile à s'intéresser à des préoccupations ancrées dans les territoires et nous voulons proposer aux étudiants d'apporter des réponses à ces préoccupations. Il peut s'agir d'enjeux de santé, liés au numérique, à l'environnement. C'est dans cette perspective que nous nous sommes engagés dans la création d'une boutique des sciences au Bénin.

L'un des enjeux est de savoir comment faire venir l'université sur des sujets de tous les jours qui peuvent permettre d'améliorer les conditions de vie des personnes à long terme. En effet, l'université se place surtout dans une logique d'enseignement et de recherche, mais l'impact qu'elle peut avoir sur le territoire reste encore à montrer. Il ne s'agit pas de transplanter un modèle de boutiques des sciences, tel qu'elles fonctionnent par exemple au Canada, mais de l'adapter au Bénin. Des étudiants, encadrés par des universitaires, pourront travailler sur des projets soumis par des associations.

Pierre-Chanel Hounwanou : Nous souhaitons, en réalité, moins parler de boutique des sciences à l'université – c'est-à-dire incorporée à une université –, que de boutique des sciences à côté ou aux côtés de l'université. Cela suppose de conclure un partenariat avec l'université, qui reste encore à préciser. En effet, si elle était pensée comme une structure interne de l'université, une boutique des sciences serait plus difficile à opérationnaliser au Bénin. Il existe déjà une foison d'institutions qui naissent dans les universités. Si l'on veut aller vite, et ne pas être pris dans les mouvements de structuration actuellement en cours au sein même des universités au Bénin, il vaut mieux ne pas aller se mettre au milieu. Il est préférable de se positionner avec des objectifs clairs à côté et de proposer un partenariat avec l'université, exactement comme on proposera un partenariat aux organisations de la société civile.

Qu'est-ce qu'une boutique des sciences pourrait apporter?

Pierre-Chanel Hounwanou : La boutique des sciences pourrait apporter énormément de valeur ajoutée aux efforts actuellement déployés par les acteurs publics au Bénin. Plaçons nous d'abord à l'intérieur même du monde universitaire. Aujourd'hui au Bénin, la recherche scientifique n'est pas très visible. L'université est davantage visible par l'enseignement et par les diplômes qu'elle délivre. Dans ce contexte, une boutique des sciences pourrait initier une réflexion pour favoriser davantage de visibilité pour la recherche scientifique, au-delà des seules questions d'enseignement.

Ensuite, une boutique des sciences au Bénin pourrait ouvrir de nouvelles perspectives pour le financement de la recherche scientifique. Au Bénin, la recherche scientifique souffre à la fois d'un manque de financement, et d'une rareté de bases de données crédibles, qu'on pourrait certes lier à cette question de financement, mais qui pourrait trouver un début de solution avec des initiatives coordonnées de mise en valeur, par exemple, des travaux souvent monographiques entrepris. Comment la boutique des sciences pourrait-elle apporter des solutions à cela? En abordant des sujets qui concernent directement le vécu d'une collectivité, que des citoyens s'efforcent d'inscrire à l'agenda politique des décideurs, elle pourra s'attirer les financements des organisations et des personnes concernées. Les potentiels contributeurs qui existent sur place pourront donner de petits coups de pouce financiers parce qu'il y aura une légitimité à réfléchir sur ces sujets. Les données ainsi

collectées pourront aussi être mises en valeur à d'autres fins scientifiques.

J'ajouterais aussi que la boutique des sciences pourrait donner au monde scientifique une plus grande légitimité aux yeux de la population. Il faut être bien conscient que les universitaires au Bénin perçoivent un revenu brut qui peut atteindre l'équivalent de 30 à 40 fois le SMIC. Ce traitement privilégié pose la question de leur légitimité. Pour le moment, cette question est latente, mais elle ne manquera pas de devenir aiguë un jour ou l'autre. La population ne tardera sans doute pas à questionner les universitaires en disant: « Ces recherches, pour lesquelles vous êtes très bien payés, ne servent qu'à former des chômeurs; vous ne faites pas des recherches pour nous ». La boutique des sciences, au contraire, a pour objectif de permettre à l'université de s'approprier des sujets du quotidien des Béninois et de contribuer à un mieux-être. Autrement dit, ce sera aussi une manière pour la collectivité de tirer davantage de bénéfices du travail des universitaires qu'elle rémunère.

Enfin, la boutique des sciences permettra de lever une force populaire, notamment associative, d'acteurs publics de type nouveau, de développer le militantisme, qui est un peu en panne actuellement au Bénin, que cela soit du point de vue politique ou associatif. C'est cette prise de pouvoir par les associations qui fait la démocratie. La boutique des sciences contribuerait donc, entre autres, à son échelle, à structurer le monde associatif au Bénin et donner un coup de pouce à l'action publique.

Djossè Roméo Tessy : Je pense aussi que la boutique des sciences permettrait de rapprocher l'université de la communauté. L'université apparaît trop souvent comme un monde à part. La boutique des sciences sera un lieu où l'on pourra inventer des choses nouvelles, des pratiques qui peuvent améliorer la vie de la population. Le Bénin est un pays en développement et l'innovation est, de ce point de vue, un enjeu important. La boutique des sciences peut y contribuer et aider à trouver des réponses innovantes aux questions qui lui sont posées. La boutique des sciences est un creuset d'innovation.

Il existe plusieurs façons d'organiser une boutique des sciences, plusieurs modèles. Djossè Roméo Tessy a indiqué qu'il fallait adapter ces différents modèles aux contextes dans lesquels les boutiques des sciences sont installées. Comment

devrait fonctionner cette boutique des sciences d'un point de vue opérationnel?

Djossè Roméo Tessy : Pour l'instant, nous sommes dans une période de réflexion à ce sujet. Nous rencontrons des personnes, nous discutons, malgré la distance qui nous sépare du Bénin pendant le temps que nous sommes en France. Nous essayons de trouver des personnes au Bénin qui peuvent nous aider à mettre en place la boutique des sciences, faire le relais avec les associations intéressées, avec les étudiants.

Il existe plusieurs modèles de boutiques des sciences. Au Canada, par exemple, la boutique des sciences de l'université Laval fait travailler des étudiants sur des projets proposés par des associations. D'autres mettent plus l'accent sur l'innovation, en faisant travailler ensemble des entreprises, des associations, souvent avec des plateformes numériques. Ces modèles doivent être adaptés au Bénin : nous n'avons pas les mêmes accès au numérique, pas les mêmes usages, l'université a aussi des traits culturels qui lui sont propres. La création d'une boutique des sciences peut créer des changements. Et l'on sait que dans tout projet, la gestion du changement n'est pas quelque chose d'aisé. Il faut amener les universitaires à comprendre qu'ils pourraient prendre la boutique des sciences comme un moyen pour amener leurs étudiants à travailler sur le projet d'une association, sans attendre d'autre rémunération que la satisfaction d'avoir accompagné l'étudiant à réaliser quelque chose de précieux, de solidaire. C'est un travail de longue haleine pour convaincre, créer la confiance avec les associations partenaires.

Pierre-Chanel Hounwanou : L'organisation pratique de la boutique des sciences est un enjeu très important. Nous avons parlé tout à l'heure de positionnement stratégique, à côté de l'université et non à l'intérieur de l'université. Mais d'autres questions stratégiques se posent. Faut-il, par exemple, constituer une association type loi 1901? Une entreprise sociale? Une fondation? C'est une question cruciale, à laquelle il faut répondre en tenant compte du contexte local.

Dans un tel projet, il n'y a pas de philanthropie à attendre, pas de bonnes volontés à espérer. Il faut se demander, par exemple, pour quoi un enseignant-chercheur est-il payé. Est-ce qu'on le paye seulement pour qu'il aille enseigner? Non, il est enseignant et

chercheur, et la recherche devrait soutenir aussi bien l'enseignement que l'action publique, conduite par exemple par les unités associatives de la société civile. Je pense que, en tant que citoyens du Bénin, nous achetons quelque chose que nous ne consommons pas, un service qui n'est pas rendu à la hauteur où il devrait l'être. Donc, de la part de l'enseignant-chercheur, il ne s'agit pas d'un cadeau. Il s'agit plutôt d'un travail apparemment supplémentaire mais pour lequel il est déjà payé. Il revient alors aux porteurs du projet de la boutique des sciences que nous sommes de savoir négocier, avec la manière et aux échelles bien choisies, pour que la part des universitaires dans les activités de la boutique des sciences n'entraîne pas d'autres coûts. D'autres gageures émergent bien entendu, sur lesquelles il convient de se concentrer aussi. Je pense par exemple à l'obligation de payer des charges fiscales sur les gratifications de stages au Bénin...

De même, par rapport aux étudiants, il s'agit en réalité de travailler à leur propre projet professionnel. En choisissant un sujet proposé par une association, l'étudiant contribue à une action qui cadre avec son projet professionnel. Pour les étudiants béninois, trouver un stage à la fin de leurs études est souvent un problème. Il ne fait aucun doute que le travail dans le cadre de la boutique des sciences crée déjà des liens professionnels et favorise l'insertion. Il faudra se positionner dans une stratégie de partenariat gagnant-gagnant, et ne pas seulement espérer trouver des gens qui voudront bien être assez gentils pour s'impliquer.

Je comprends bien cette idée consistant à dire que, plutôt que d'attendre qu'il y ait des bonnes volontés qui se manifestent, notamment des enseignants-chercheurs, pour accepter de donner un peu de leur temps à la boutique des sciences, il y aurait une autre logique consistant à considérer que cela fait partie de leurs obligations et que la boutique des sciences peut fournir à des étudiants de Master des sujets concrets qui favorisent leur insertion professionnelle. Mais n'est-il pas plus difficile de tenir ce discours si l'on place la boutique de sciences hors de l'université?

Pierre-Chanel Hounwanou : Oui, mais ce n'est pas impossible. Si nous positionnons la boutique des sciences en dehors de l'université, comme nous entendons le faire, l'enjeu sera alors pour nous la mobilisation des ressources. En effet, lorsque vous

voulez régler un problème qui est déjà approprié par une association, par exemple, vous l'avez à vos côtés... C'est sur un tel mécanisme que reposent les processus de mise à l'agenda politique. Il nous faut donc identifier les ressources politiques qui existent et pouvoir les mettre à notre actif, les mettre dans notre camp. Lorsque je contribue à répondre à une question sociale portée par une association, je me positionne comme son allié, et elle pourrait certainement activer ses propres relations en ma faveur. Donc, cela fonctionne des deux côtés : d'une part, la boutique des sciences va financer un stage de recherche et, d'autre part, l'enseignant-chercheur va encadrer l'étudiant qui est inscrit dans une formation universitaire. En définitive, l'association bénéficie aussi de cet encadrement donné à l'étudiant. Au Bénin, je sais qu'il existe une fibre sociale : du simple fait que l'enseignant sait qu'il est utile à l'association, et tenant compte du fait que la boutique des sciences n'est pas une institution à but lucratif, cela sera un peu plus facile à faire. Bien sûr, je ne dis pas que ce sera facile à faire; juste un peu plus facile. Par contre, je vois difficilement l'inverse – un positionnement à l'intérieur de l'université –, car on risque alors de ne pas avoir de résultats. Il faut mobiliser des alliances qui convergent vers où on veut aller plutôt que de forcer les choses avec des dispositifs institutionnels.

Le mouvement favorable à la science ouverte, auquel vous participez tous les deux, encourage le partage des connaissances, leur libre circulation et leur ouverture à la société. La boutique des sciences s'inscrit dans cette perspective. Quelle est la situation au Bénin pour ce qui concerne l'accès au savoir et la circulation des connaissances?

Djossè Roméo Tessy : On constate au Bénin une réticence des professeurs à rendre leurs cours accessibles sur Internet, à mettre à disposition des documents. Ce n'est sans doute pas propre au Bénin, et la difficulté se rencontre aussi en France. D'une manière plus générale, il existe une difficulté d'accès aux connaissances, ne serait-ce que parce que les fonds documentaires des bibliothèques ne sont pas régulièrement mis à jour. Les bibliothèques universitaires sont sous-dimensionnées par rapport au nombre des étudiants inscrits.

Pierre-Chanel Hounwanou : Le savoir ne circule pas assez au Bénin. D'abord, très peu de bibliothèques sont accessibles à tous. Au-delà, l'accès au savoir numérique est loin d'être parfait. Dans

les grandes villes, on a assez facilement Internet, mais à peine la moitié des Béninois vivent en ville. Et surtout, c'est le système scolaire qui, pour moi, est le premier agent de diffusion du savoir. Or, les moyens qui lui sont donnés pour se mettre au courant des développements scientifiques actuels sont trop limités. La radio et la télévision occupent donc une place importante; mais les programmes proposés concernent beaucoup moins l'actualité scientifique et ses liens avec le vécu quotidien que l'actualité politique. Il reste énormément à faire pour améliorer la circulation du savoir.

L'idée de science ouverte s'accompagne aussi de l'idée de justice cognitive. Cela signifie que l'on prête une attention particulière à un meilleur équilibre dans les rapports Nord-Sud en ce qui concerne les savoirs. Vous avez à la fois une expérience au Bénin et une expérience en France. Quel diagnostic faites-vous aujourd'hui, à partir de votre expérience, sur la prise en compte au Nord des savoirs élaborés au Sud?

Djossè Roméo Tessy : Il y a des solutions intéressantes développées en France qui pourraient être utilisées au Bénin, afin d'améliorer la circulation des savoirs entre le Nord et le Sud. Par exemple, la création de bibliothèques virtuelles, comprenant aussi bien des livres sur support papier que des ressources électroniques. Par ailleurs, un problème qui se pose est que pour publier dans les grandes revues scientifiques internationales, il faut s'appuyer sur des unités de recherche fortes. Nous n'avons pas de telles structures au Bénin. Les chercheurs du Sud sont donc plutôt des consommateurs des sciences produites au Nord. La science ouverte, ou la publication ouverte – celle qui consiste à publier dans des revues qui ne demandent pas de payer pour être publié –, permettrait aux chercheurs africains de faire entendre leurs points de vue. On sortirait alors de l'idée selon laquelle le Sud ne publie pas et le Nord a le monopole de la connaissance; tout le monde pourrait publier. Il faut aussi souligner qu'aujourd'hui publier dans des revues ouvertes ou sur des archives ouvertes comme HAL¹ n'est pas pris en compte, ou n'est pas valorisé, dans l'évaluation des chercheurs. Un chercheur qui publie dans des revues fermées, et bien cotées, a de meilleures chances de faire carrière. Ce problème se pose au niveau du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES), qui

1. <https://hal.archives-ouvertes.fr/>

s'occupe des carrières des chercheurs en Afrique francophone. Le CAMES a tendance à considérer, à raison peut-être, les articles publiés dans des revues à comité de lecture plus favorablement que les articles publiés dans des revues libres. La question se pose aussi du côté des chercheurs : sont-ils prêts à publier dans de telles revues?

Pierre-Chanel Hounwanou : Pour moi, la recherche scientifique est universelle; ce sont des méthodes, ce sont aussi des moyens bien sûr – et là il y a des disparités –. La recherche scientifique, c'est un langage. Et ce langage est le même au Nord et au Sud. Je ne situe donc pas le problème au niveau des objets de recherche; je situe le problème d'abord au niveau des efforts à effectuer, par exemple en terme de production de données locales fiables. Or, raisonner dans les termes des rapports Nord-Sud, cela va compliquer les efforts que le Sud doit faire. J'estime que, du point de vue de la recherche scientifique, le Bénin doit avant tout améliorer l'organisation des chercheurs et de la recherche; ce n'est pas une question d'objet de recherche. Revenons au fonctionnement du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur (CAMES) : s'il évalue les chercheurs davantage par référence à l'enseignement qu'à la recherche, il y aura un problème.

Par ailleurs, très peu de chercheurs qui préparent un doctorat au Bénin ont conscience d'être en train d'acquérir une expérience professionnelle, c'est-à-dire ont conscience d'être des travailleurs. Ils se considèrent comme des étudiants. Mais le doctorat, c'est avant tout un travail, c'est travailler au quotidien dans une équipe de recherche, c'est piloter son projet de recherche. Si l'on faisait véritablement de la recherche un métier, je pense que l'on réglerait les problèmes que j'évoquais en parlant de structuration et d'organisation. Il faut aussi s'intéresser aux rémunérations : il me semble qu'il existe une disparité de traitement énorme entre le corps des chercheurs (non enseignants) et les autres universitaires. Cela dissuade peut-être beaucoup de personnes de faire de la recherche.

En somme, je crois que deux choses sont importantes. D'abord, il faudrait qu'au Sud on essaie de restructurer le monde de la recherche, que les chercheurs soient plus visibles, que le métier de chercheur soit plus enviable. Ensuite, il faut travailler à mettre en valeur les recherches qui se font, que l'on se débarrasse des clichés et que l'on donne plus de visibilité aux résultats obtenus par les chercheurs du Sud pour faire avancer la science, parce que je le

répète la recherche scientifique c'est un langage commun, même si les moyens sont parfois différents.

Le dialogue des savoirs comme fondement de la démocratie scientifique

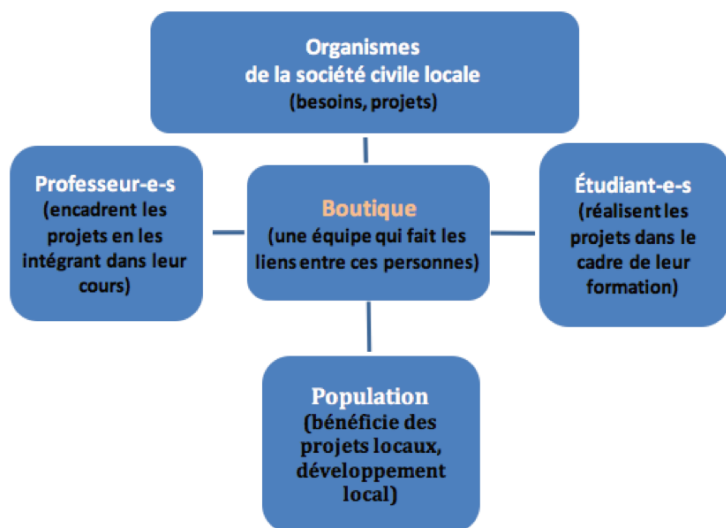
Entretien avec Olivier Leclerc
FLORENCE PIRON

Olivier Leclerc : Comme professeure à l'Université Laval, vous avez créé une boutique des sciences à Québec, au Canada. De quoi s'agit-il?

Florence Piron : Une « boutique des sciences » (*science shop*) est un dispositif permanent, en général intégré à la structure d'une université, qui permet à cette dernière de se rapprocher de la population de la région qu'elle dessert en faisant travailler ensemble non seulement des organismes de la société civile environnante et des scientifiques, mais aussi des étudiants et étudiantes, c'est-à-dire des futurs citoyens et citoyennes de la région. Inventées dans les années 1970 aux Pays-Bas par des étudiants désireux d'aider un groupe de citoyens et citoyennes inquiets de la qualité de l'eau d'un lac dont ils étaient riverains, elles sont près d'une centaine dans le monde actuellement, surtout en Europe, mais aussi en Asie et en Amérique du Nord (DeBok, Steinhaus, 2008; Hawkins, Mulder, Steinhaus, 2013; Leydesdorff, Ward, 2005; Mulder, DeBok, 2006; Piron, 2009, 2016). Certaines ont plus de 30 ans d'existence!

Ce dispositif repose sur une idée brillante : il invite des étudiants et étudiantes à réaliser gratuitement, dans le cadre de leur formation, de leur programme d'études, des projets de recherche ou des projets pratiques en réponse à des besoins exprimés par des associations de la région desservie par l'université. Le terme « boutique » est donc trompeur : il exprime bien l'idée d'une transaction, d'un échange, mais sans impliquer d'échange d'argent dans 99% des cas, car une boutique offre ses services gratuitement. Nous avons choisi récemment d'ajouter les mots « et des savoirs » pour rappeler que les organisations de la société civile et les étudiants et étudiantes mobilisent d'autres savoirs que les savoirs scientifiques lorsque les projets sont réalisés.

La boutique elle-même est formée d'une équipe d'une ou deux personnes dont la tâche consiste à écouter les besoins et demandes de la part des associations et organismes locaux, à transformer ces besoins en petits projets faisables en contexte académique puis à recruter soit des étudiants ou étudiantes stagiaires, soit des enseignants-chercheurs ou enseignantes-chercheuses qui réaliseront ces projets avec leur classe. Ce schéma montre bien les parties en présence :



Il ne s'agit donc pas de bénévolat ou de projets para-universitaires que des étudiants ou étudiantes choisiraient de faire

par eux-mêmes, en plus de leurs cours. Les projets réalisés sont intégrés dans la formation offerte, dans la pédagogie et font partie des crédits universitaires ou des unités de valeur d'un programme. Selon les boutiques, leur taille, etc., de 20 à 100 projets peuvent être réalisés par année, touchant des centaines d'étudiantes et d'étudiants.

À Québec, après plusieurs années d'efforts, j'ai réussi à lancer une telle boutique des sciences en 2011-2012 : Accès savoirs. Au cours de ses deux premières années d'existence, Accès savoirs a piloté plus de 80 projets réalisés pour une soixantaine d'organisations de la société civile locale et mobilisant plus de 600 étudiants et étudiantes. Les années suivantes ont permis la réalisation de 50 à 60 projets par an. Cette boutique des sciences et des savoirs se définit comme un service de médiation dont la mission est de réaliser des projets en service à la société civile locale en jumelant, le temps d'un stage ou d'un cours, des étudiants et étudiantes des trois cycles et de toutes les disciplines avec des organisations de la société civile locale ayant des projets nécessitant des connaissances ou des ressources qu'elles n'ont pas. C'est dans le cadre de leur programme d'études que des étudiants et étudiantes, recrutés par l'équipe de la boutique des sciences et accompagnés par leur enseignant ou enseignante, réalisent des travaux correspondant aux projets de ces organisations, tout en s'initiant au transfert de connaissances. Accès savoirs bénéficie de l'appui financier de l'Université Laval et de certains organismes de la région. Son budget est très petit puisqu'elle a principalement besoin d'un petit bureau, lieu de rencontre entre les acteurs de chaque projet, d'un ordinateur connecté et du salaire d'une ou deux personnes qui coordonnent toutes ses activités. Une boutique des sciences, c'est un peu comme une agence de rencontre, en somme!

On peut penser que mettre en place une boutique des sciences dans une université est rendu plus facile par le fait que l'on dispose des compétences et connaissances des étudiants, des étudiantes et de collègues aux spécialités variées. Mais, dans le même temps, les universités n'ont pas pour habitude de se voir proposer des sujets de recherche par des citoyens ou des citoyennes. Tout à l'inverse, elles sont très jalouses, le plus souvent, de la maîtrise de leurs programmes d'enseignement et de recherche. Du reste, le rôle social des savants s'est historiquement élaboré par une mise à distance de ce que

pouvaient être des pratiques d'amateurs. Quelle est, à vos yeux, la spécificité d'une boutique des sciences dans une université?

Jusqu'à récemment, le type d'université promu dans les pays du Nord comme dans les pays des Suds avait deux missions bien précises : enseignement et recherche. Une université forme la future élite, les futurs fonctionnaires ou travailleurs spécialisés d'une société, et ses chercheurs et chercheuses font avancer les connaissances : ce serait sa contribution sociale. Mais de plus en plus de gens évoquent une « troisième mission », appelée parfois « service à la communauté », qu'on peut définir comme sa responsabilité sociale de contribuer au développement local durable de son territoire, de sa région. Autrement dit, cette troisième mission vise à réduire le fossé entre une université (ses profs, ses chercheurs et chercheuses, ses étudiants et étudiantes) et la région dans laquelle elle se situe, notamment ses entreprises, ses décideurs publics, mais aussi les associations et groupes de la société civile qui s'y déploient, afin que tous contribuent ensemble au développement local durable. Cette troisième mission s'inscrit dans la démarche de constitution d'une société des savoirs, dans laquelle les savoirs circulent librement au service du bien commun.

C'est dans ce cadre que la création d'une boutique des sciences et des savoirs dans une université prend tout son sens : il s'agit, d'une manière concrète, efficace et qui a fait ses preuves, de mettre les compétences et connaissances disponibles dans une université au service des projets et des besoins des organisations de la société civile qui n'ont pas d'autres ressources, à la différence des entreprises et des municipalités qui peuvent engager des consultants, par exemple.

Cette troisième mission est clairement moins élitiste que les deux missions classiques d'enseignement et de recherche, ce qui crée parfois de la résistance chez les universitaires qui défendent farouchement l'exclusivité des missions d'enseignement et de recherche dans les universités. En effet, elle suppose le désir d'en finir avec le syndrome de la tour d'ivoire et l'existence d'un mur symbolique entre une université tournée vers « l'universel » et les enjeux « locaux » d'une région ou d'une société. En mettant en valeur une pédagogie axée sur l'action et la collaboration « hors les murs », en valorisant la capacité des étudiants et étudiantes à réaliser des projets concrets au service de la communauté, ce qui contribue à leur formation citoyenne, les boutiques des sciences et des savoirs remettent en question l'enseignement magistral et la suprématie des

avis des experts, ce qui peut aussi faire grincer des dents. Mais notre expérience avec Accès savoirs montre aussi l'enthousiasme suscité par ces projets auprès des étudiants et étudiantes, mais aussi auprès de professeurs et professeuses de plus en plus nombreux qui y voient une source de renouvellement pédagogique appréciée et même des idées pour de nouveaux projets de recherche!

La création d'une boutique des sciences à l'Université Laval a été un travail de longue haleine. Quelles sont, à vos yeux, les conditions institutionnelles qui doivent être réunies pour qu'un tel projet aboutisse et que pourriez-vous conseiller à celles et ceux qui seraient tentés de suivre l'exemple de la boutique des sciences de l'Université Laval?

Dans notre cas, à l'Université Laval, nous avons inscrit notre projet de boutiques des sciences dans le projet institutionnel de développement durable. Autrement dit, nous avons convaincu les autorités de l'Université de nous appuyer en démontrant qu'une boutique des sciences était un projet très peu coûteux qui pouvait devenir un formidable outil de développement durable régional. Chaque équipe désireuse de monter une boutique des sciences doit donc décoder les priorités de son université et la culture universitaire locale afin de construire la bonne argumentation, celle qui convaincra.

Ceci dit, il est essentiel que l'équipe porteuse du projet soit bien claire sur ses objectifs et le type de boutique qu'elle souhaite développer. En effet, nos discussions au sein du réseau francophone des boutiques des sciences (qui vient d'être créé à l'intérieur du réseau international des boutiques des sciences *Living Knowledge*) nous ont montré l'existence de deux modèles principaux parmi une multitude de possibilités. D'un côté, il y a le modèle français qui privilégie la contribution aux connaissances scientifiques que peut faire une boutique des sciences (par exemple la Boutique des sciences de l'Université de Lyon). Autrement dit, ces boutiques s'assurent que les projets réalisés comportent tous une composante scientifique visible. Les projets qu'elles encadrent impliquent alors principalement des étudiants et étudiantes de deuxième cycle qui réalisent des mémoires ou des rapports de stage conséquents et capables de faire une petite contribution scientifique. D'un autre côté, le modèle d'Accès savoirs ou de la boutique des sciences de l'Université de Belfast privilégie la réponse aux besoins exprimés par les organisations de la société civile, même s'il s'agit de projets

sans réelle dimension scientifique ou de projets pratiques : réaliser un plan de communication, un plan d'affaires, une étude de marché, un site web, un logiciel, etc. Les boutiques qui suivent ce modèle n'hésitent pas à confier ces projets à des étudiants et étudiantes de premier cycle, à de grands groupes, etc. Elles acceptent toutes les demandes sans sélection, alors que celles qui suivent le premier modèle font une sélection et ne retiennent que les projets à potentielle contribution scientifique.

Selon la culture universitaire locale, l'un ou l'autre de ces modèles aura le plus de chances de convaincre de la pertinence d'une boutique des sciences, même si, au fil du temps, les différences peuvent s'atténuer. L'important est de croire dans ce concept, de chercher du soutien et du mentorat parmi les boutiques des sciences en place et de réaliser de petits projets pilotes qui, mieux que toute argumentation théorique, pourront montrer la pertinence de cet outil de développement local durable et de formation citoyenne.

Dans le cadre du projet de recherche-action SOHA (« La science ouverte comme outil collectif de justice cognitive et de développement du pouvoir d'agir en Haïti et en Afrique francophone ») qui vise, entre autres, l'introduction des boutiques des sciences et des savoirs comme outils de développement local dans les universités africaines et haïtiennes (Piron, 2016), nous réfléchissons aux manières d'adapter ce concept au contexte de ces universités fort différent des pays du Nord : d'une part, l'enseignement magistral y est la norme et la pédagogie par projets quasiment inexistante et, d'autre part, les ressources des organisations du milieu associatif sont très réduites et l'idée qu'une université puisse les aider paraît très étrange... Le projet SOHA constitue donc un laboratoire vivant dont les résultats pourraient peut-être conduire à un renouvellement du concept de boutique des sciences et des savoirs.

Vous avez également été à l'origine de la création de l'Association science et bien commun. En quoi consiste ce projet?

L'Association est née en 2011 d'un profond désir de démocratiser l'accès à la science et du malaise croissant de plusieurs professeurs, professeurs, étudiants et étudiantes du Québec face à la domination de l'économie du savoir dans les politiques de recherche des pays de l'OCDE (Foray, 2009; OCDE, 1996, 2015; Pillay, 2011; Piron, 2011). La marchandisation du savoir prônée par ce choix

politique nous paraissait et nous paraît dangereuse à plusieurs égards et évidemment contraire à notre souhait de créer des « communs de la connaissance », une science ouverte, inclusive et librement accessible.

Quelles sont ces craintes? D'une part, la valorisation commerciale des résultats de recherche, but visé par les politiques scientifiques centrées sur l'économie du savoir, nous semble oublier le bien commun. Certes, cette valorisation peut entraîner la création d'emplois bien payés dans les *start-ups* qu'elle génère ou dans l'industrie qui est partenaire, mais est-ce qu'elle ne bénéficie pas surtout aux bénéficiaires du modèle économique capitaliste basé sur le profit plutôt qu'à la richesse collective? Et ce, alors que la recherche scientifique, même menée en partenariat avec l'industrie, ne pourrait exister sans les fonds publics qui financent les universités, les laboratoires, les salaires et autres formes de soutien à la recherche? L'économie du savoir nous semble prôner la privatisation des profits à partir de ressources publiques communes, ce qui nous paraît inacceptable. De plus, les partenariats entre l'État et l'industrie pour financer la recherche en vue de sa valorisation commerciale ont des conséquences négatives sur le financement public de la recherche qui tend à diminuer, notamment en sciences sociales et humaines qui n'ont aucun partenaire industriel susceptible de compenser cette diminution.

Nous étions et sommes également très inquiets de la détérioration de l'intégrité scientifique en général, comme en témoigne, par exemple, le nombre croissant de rétractations d'articles dans les revues scientifiques (Edwards, Roy, 2017; Marcus, Oransky, 2015). La nécessité de prouver son « excellence », de publier des résultats positifs, confirmant des hypothèses, pour obtenir plus de subventions et de contrats pousse des chercheurs et des chercheuses à frauder, à fabriquer des données, etc., ce qui mine à la fois la qualité de la science (Ioannidis, 2005; Lexchin, 2011) et la confiance dans la science et ses publications.

D'autre part, la marchandisation des articles scientifiques eux-mêmes par les grands éditeurs scientifiques commerciaux nous semble inacceptable (Larivière, Haustein, Mongeon, 2015). En effet, en faisant payer de plus en plus cher l'accès aux articles scientifiques qu'ils publient dans leurs revues alors qu'ils les ont reçus gratuitement de la part des chercheurs et chercheuses, ces éditeurs empêchent un accès général à la science pourtant financée

principalement par des fonds publics. Ces barrières financières sont d'autant plus inacceptables que les technologies numériques ont complètement transformé la circulation des savoirs! La démocratisation de l'accès à la science est plus possible que jamais, bien qu'entravées par ces pratiques commerciales.

Ces préoccupations étant partagées par des non-scientifiques et étant d'ordre politique, nous avons décidé de fonder une organisation dans la société civile, et non un groupe de recherche, afin de subvertir cette première barrière entre scientifiques et non-scientifiques et de mener un combat commun pour une science ouverte, au service du bien commun, et partie prenante de la vie démocratique d'une société. L'Association est clairement ancrée dans une critique politique du néolibéralisme, donc dans une position « de gauche », visant la démocratisation de la science, de l'accès à la science et du débat sur les politiques scientifiques.

Notre mission est de « stimuler la vigilance et l'action pour une science ouverte, au service du bien commun ». À cette fin, l'Association s'emploie à :

- Défendre et promouvoir une vision des sciences au service du bien commun;
- Colliger, analyser, produire et diffuser de l'information sur la science et sur ses rapports avec la société;
- Soutenir, promouvoir ou organiser des expériences de démocratisation des sciences;
- Organiser des expériences de débat public sur diverses facettes des sciences;
- Mettre en place des expériences de rencontre entre le monde scientifique et d'autres sphères sociales (ex. le milieu artistique, le milieu politique, etc.);
- Offrir un service d'orientation des groupes de la société civile dans le monde universitaire;
- Offrir, sous réserve de la Loi sur l'enseignement privé (L. R. Q., c. E-9.1) et de ses règlements, des formations sur la responsabilité sociale, la science avec les citoyens et l'éthique des sciences.

Par la suite, notre Association a clarifié et mis en œuvre sa posture féministe, notamment avec la publication d'une série de

livres participatifs intitulés *Femmes savantes, femmes de science*, ainsi que son engagement dans la pensée décoloniale (critique de la colonisation de la science et de l'université) en parrainant le projet de recherche action SOHA (science ouverte en Haïti et en Afrique francophone). Elle compte d'ailleurs maintenant autant de membres en Afrique qu'au Québec.

Qu'avons-nous fait depuis 2011? Tout d'abord, de nombreuses interventions dans l'espace public et des contributions, sous la forme de mémoires, à plusieurs consultations publiques sur la politique scientifique du Québec et du Canada. Nous avons aussi organisé des colloques annuels sur différents enjeux de la recherche scientifique qui sont disponibles, pour la plupart, en vidéo : la science ouverte, la critique de la science, les sciences métissées, les politiques scientifiques, etc.. Nous avons également co-organisé des colloques en Haïti et au Cameroun qui ont donné lieu au livre *Justice cognitive, libre accès et savoirs locaux : Pour une science ouverte juste, au service du développement local durable* (Piron, Regulus, Dibounje Madiba, 2016). Nous préparons un autre ouvrage collectif à partir de nos colloques sur les enjeux de la recherche.

Nous nous sommes aussi dotés d'un outil très puissant de diffusion des idées et des connaissances : une maison d'édition (Les Éditions science et bien commun) qui publie des livres scientifiques et documentaires en format imprimé et en format électronique en libre accès. Nous avons ainsi pu publier nous-mêmes nos livres sur les femmes de science, ainsi qu'un livre électronique qui regroupe tous nos textes et mémoires sur les politiques de recherche du Québec et du Canada : *Pour une politique scientifique au service du bien commun*. Cette maison d'édition incarne notre participation active au mouvement du retour des communs et à la construction des « communs de la connaissance » (Bollier, 2014; Le Crosnier, 2015) Elle abrite également une revue scientifique expérimentale : *Science ouverte*.

Nous avons organisé des bars des sciences et participé à différentes activités publiques comme la Nuit de la liberté au Musée de la civilisation du Québec en 2012. Nous avons effectué une grande enquête participative sur les Québécois, les Québécoises et la science en 2013 et animé plusieurs ateliers sur les logiciels libres et Wikipédia. Nous utilisons aussi les médias sociaux (@Sciencebiencomm sur Twitter, Facebook et Scoop.it) pour faire circuler de l'information sur tous les enjeux qui nous intéressent. Et

de nombreux projets mijotent, notamment un livre pour enfants et un projet de science sociale participative sur le patrimoine.

Les projets que vous avez réalisés, accompagnés, ou auxquels vous avez participé, ont en commun de donner aux citoyens et citoyennes la possibilité de réfléchir sur la science, de mieux la comprendre, et finalement de s'en saisir. On emploie souvent le mot anglais *empowerment* pour désigner le fait de rendre les citoyens et citoyennes pleinement capables d'exercer leurs capacités de jugement et de décision. Quelles modalités d'association des citoyens et citoyennes à la création scientifique vous paraissent les plus pertinentes au regard de leur *empowerment*?

Le mot *empowerment* est difficilement traduisible parce qu'il désigne deux éléments : un processus et un objectif, à savoir l'acquisition d'un plus grand pouvoir. J'aime bien le traduire par l'expression « développement du pouvoir d'agir », auquel j'ajoute toujours le pouvoir de réfléchir, de comprendre et aussi de produire des savoirs et d'en être fier. L'*empowerment* peut être individuel, désignant alors le processus de prise de confiance d'une personne dans ses moyens et ses capacités de comprendre et de modifier ses conditions de vie, mais il peut aussi être collectif et exprimer l'effet d'un mouvement social (féministe, altermondialiste, antiracisme) sur des organisations de la société civile et des citoyens et citoyennes (Bacqué, Biewener, 2015).

Selon ma perspective, le développement du pouvoir d'agir dans le domaine de la science et des savoirs ne désigne pas l'obtention d'un poste universitaire ou d'un prix prestigieux par un ou une scientifique. Il désigne plutôt le développement de la confiance des citoyens et citoyennes dans leurs savoirs et dans leurs compétences à participer à des débats sur les enjeux et les politiques scientifiques, au lieu de laisser toute la place aux experts formés par la science. Par exemple, les agriculteurs confrontés quotidiennement au changement climatique ou aux effets de l'usage des OGM dans leurs champs construisent des savoirs et des positions qui méritent de faire partie des débats sur le financement de la recherche sur le climat ou sur les OGM et d'être pris en considération par les scientifiques, même si ce sont des savoirs « locaux » (Piron, 2016). En sciences sociales, les projets de recherche-action misent justement sur les savoirs des personnes qui

font l'objet de la recherche et les invitent à participer activement à la mise en œuvre du projet (Morrisette, 2013). Les recherches participatives (Charvolin, 2009), qui impliquent la contribution de citoyens et citoyennes, notamment en botanique et sciences de l'environnement ou même, comme dans les projets de *citizen cyberscience* (Grey, 2011), en astronomie et en biologie moléculaire, sont donc une forme très intéressante d'*empowerment* au sein de la science. Toutefois, dans de nombreux projets, cette contribution se limite à la collecte de données ou, parfois, à leur analyse. Les non-scientifiques sont rarement invités à participer à la conception d'un projet de recherche ou à la formulation d'une question de recherche alors qu'il s'agit d'un moment crucial qui pourrait influencer la direction de la recherche scientifique en général...

Pourquoi cette réticence? C'est que l'idée même de cet *empowerment* implique une contestation du grand partage habituel des savoirs entre, d'une part, les experts formés scientifiquement et, d'autre part, le reste des citoyens et citoyennes. Si la légitimité de l'expertise scientifique se fonde sur ce grand partage, il est compréhensible que les experts soient réticents à modifier cette ligne « abyssale » entre eux et les autres (Santos, 2007) qui pourrait amoindrir le statut de leur parole et leur pouvoir de « véridiction », comme dirait Michel Foucault. Cette modification est pourtant essentielle du point de vue de l'*empowerment* des citoyens et citoyennes et de la démocratisation du débat public sur la science – une démocratisation me paraît essentielle au vu de l'importance croissante des effets de la science sur la vie de tous et toutes, que ce soit en santé, en environnement, en alimentation, etc.

Sur le plan politique, je ne peux pas accepter que les citoyens et citoyennes se sentent obligés de rester passifs face aux décisions et projets des experts scientifiques, alors qu'ils en vivront les conséquences. Leur *empowerment* devrait donc les conduire à demander plus de comptes aux scientifiques et aux universités sur les projets de recherche qui sont sélectionnés et financés par des fonds publics et sur la manière de les mener et d'en diffuser les résultats; il devrait leur permettre de contester ces résultats à partir de leurs savoirs sans rencontrer immédiatement de mépris et de fermeture. Mais aussi, de manière plus positive, il devrait les amener à proposer des questions de recherche, à concevoir des projets en collaboration avec des scientifiques.

C'est pourquoi je ne cesse d'imaginer, avec mes collègues et

autres complices, différentes formes d'*empowerment* des citoyens et citoyennes face à la science, souvent intimidante ou, inversement, complètement ignorée. Par exemple, chaque fois que l'Association science et bien commun prépare un mémoire sur la politique scientifique du Québec ou du Canada, elle invite à y participer tous ceux et celles qui le souhaitent. Pour faciliter la prise de parole citoyenne sur des enjeux scientifiques, nous organisons des bars des sciences, des consultations, etc., bien qu'avec très peu de moyens. Mais ce n'est pas facile, car les citoyens et citoyennes sont persuadés que ce n'est pas de leur ressort ou qu'ils ne seront pas écoutés de toutes façons – et ils n'ont pas forcément tort... Les boutiques des sciences encouragent le dialogue des savoirs : savoirs des acteurs de la société civile qui ont des finalités et qui sont capables d'identifier ce qui leur manque, savoirs des étudiants et des étudiantes, savoirs des experts.

Dans ce même esprit, j'ai participé à l'organisation de grands événements visant la rencontre entre des scientifiques et des non-scientifiques. À ces occasions, j'ai pu constater que ma position visant l'*empowerment*, par exemple en privilégiant le format « table ronde », les activités montrant la science en train de se faire ou l'interpellation citoyenne de certaines avancées scientifiques, devait souvent céder le pas à l'approche « vitrine » visant à vanter les mérites et les réussites toujours plus extraordinaires de la science...

J'ai aussi choisi d'utiliser des médias rarement utilisés par les scientifiques, même en sciences sociales et humaines, pour susciter la réflexion critique des citoyens et citoyennes face à la recherche publique. Par exemple, j'ai rédigé des jeux vidéo pour les jeunes sur l'éthique de la recherche et les conflits d'intérêts : une quête, des dialogues avec questions, etc. Ces jeux sont toujours disponibles sur la plateforme Science en jeu et consultés chaque mois par des milliers de jeunes... Ce sont mes textes les plus lus! J'ai aussi entrepris la rédaction d'une série de « contes savants » dont le premier s'intitule *La doctorante, le libre accès et le roi positiviste*.

J'ai lancé, aux Éditions science et bien commun, des livres participatifs de science sociale citoyenne, dont je suis très fière! Il s'agit de livres rédigés par des citoyennes et des citoyens qui ne sont pas nécessairement formés à la science – mais qui peuvent l'être – et qui veulent participer à l'élaboration d'un savoir sur une thématique de sciences sociales sous la forme d'un livre destiné à un large public et en libre accès. C'est le concept à la base des séries de livres *Femmes*

savantes, femmes de science et *Citoyennes*, mais aussi de la série sur l'immigration *Québec, ville ouverte*, que je fais avec mes étudiants et étudiantes de premier cycle universitaire. Des propositions de livre sur ce modèle sont maintenant en train d'arriver aux Éditions science et bien commun.

Finalement, j'utilise beaucoup les médias sociaux (Twitter, Facebook, Scoop.it, YouTube, blog) pour informer autant mes collègues que les citoyens et citoyennes sans formation scientifique sur les enjeux de la science contemporaine. Il faut aller là où sont ceux et celles qu'on veut rejoindre!

Pour la plupart de ces projets, je n'ai eu ou n'ai que très peu de financement ou d'appui institutionnel autre que des encouragements bienveillants. J'ai donc dû apprendre par moi-même et avec mes complices à faire des sites web, de l'organisation d'événements, des mémoires politiques, de la promotion, de l'édition, etc. J'ai diversifié considérablement mes propres savoirs...

La participation des citoyens ne sert pas seulement à augmenter leur capacité à se saisir de la science. Elle comporte une dimension plus politique, plus subversive aussi, consistant à prêter attention, et à laisser s'exprimer, la voix de personnes qui sont le plus souvent inaudibles, soit parce qu'elles n'ont pas une position sociale suffisamment légitime, soit parce qu'elles s'inscrivent dans des cadres épistémologiques qui ne sont pas ceux des universités occidentales, soit encore parce que leurs savoirs sont considérés comme de simples savoir-faire d'expérience peu susceptibles de vérification, et donc de fonder un « véritable » savoir. La notion de « justice cognitive » est parfois employée pour désigner la nécessité de ne pas reproduire, dans l'ordre du savoir, les pratiques de domination politique, en particulier dans les rapports Nord-Sud.

J'ai découvert la notion de justice cognitive assez récemment, même si je réalise qu'elle a toujours été sous-jacente à ma démarche intellectuelle d'anthropologue et de philosophe, comme en témoigne, par exemple, mon travail intitulé « Les savoirs des femmes au Sahel : revaloriser les compétences locales » paru en 1994. Je m'inspirais alors de la pensée de Michel Foucault sur les rapports entre pouvoir et savoir. J'essayais de l'appliquer dans les différents mondes que j'explorais comme anthropologue en posant constamment la question suivante : comment valoriser les savoirs

autres que scientifiques? J'ai d'ailleurs revu récemment une conférence de Michel Foucault sur YouTube dans laquelle il évoquait la violence de *l'épistémè* occidentale qui a écrasé les autres savoirs, un thème majeur des études en justice cognitive. C'est ainsi que je suis arrivée aux études décoloniales (Mignolo, 2012) et à la visée de justice cognitive qui guide actuellement mon travail, notamment dans le cadre du projet SOHA en Haïti et en Afrique francophone (Piron, Regulus, Dibounje Madiba, 2016).

Le projet SOHA nous a permis de donner une nouvelle signification à ce concept destiné au départ à qualifier l'aspiration à la reconnaissance active de la pluralité des savoirs en science, tel que formulé par Shiv Visvanathan (2016). Nous la définissons désormais comme un idéal épistémologique, éthique et politique visant l'éclosion de savoirs socialement pertinents partout sur la planète et non pas seulement dans les pays du Nord, au sein d'une science pratiquant un universalisme inclusif, ouvert à tous les savoirs.

De ce point de vue, nous considérons les difficultés vécues par les universitaires africains et haïtiens à pratiquer la recherche et à la publier comme des injustices cognitives, car elles diminuent leur capacité de déployer le plein potentiel de leurs talents intellectuels, de leurs savoirs et de leur capacité de recherche scientifique pour les mettre au service du développement local durable de leur ville, de leur région, de leur pays. Nous pensons – et cherchons à confirmer – que notre conception de la science ouverte, qui va bien au-delà du libre accès aux publications scientifiques ou même de la participation de non-scientifiques à des projets de recherche, peut au contraire aider les scientifiques des Suds, notamment les étudiants et étudiantes, à déployer leur potentiel de création de savoir au service du développement local durable. Nous retrouvons ici notre passion de *l'empowerment*...

La justice cognitive concerne les rapports entre le Nord et le Sud, mais aussi entre les savoirs des hommes et ceux des femmes en science, entre les savoirs populaires et ceux de l'élite bourgeoise, entre les savoirs oraux et les savoirs écrits, entre les savoirs locaux et les savoirs à vocation universelle, etc. Le postulat de tous ceux et celles qui partagent une visée de justice cognitive est que tous les êtres humains ont des savoirs (politiques, issus de l'expérience vécue, de l'expérience sociale, familiaux, traditionnels ou scientifiques) et que le monde se portera mieux si tous ces savoirs dialoguent et

collaborent plutôt que s'ils entrent en compétition ou s'ignorent les uns les autres.

Votre position est radicalement constructiviste. Voulez-vous dire par là que tous les savoirs se valent, ont une égale vocation à faire science? La science peut-elle assimilée au savoir d'expérience? En somme, n'y a-t-il pas de différences entre scientifiques et amateurs et amatrices en science?

En bonne herméneute constructiviste, je pense en effet que la vérité se construit dans le dialogue des savoirs et des interprétations qui se rencontrent et se confrontent dans des contextes différents, sans hiérarchie *a priori*. C'est ce dialogue qui peut faire apparaître les qualités (pertinence, justesse, utilité, etc.) de tels ou tels savoirs pour tel contexte ou tel enjeu. Ce n'est pas la mention du statut social de ceux et celles qui prennent la parole pour faire valoir leurs savoirs ou leurs anti-savoirs (quand il s'agit de critiquer les savoirs des experts scientifiques). Autrement dit, je considère tous les savoirs humains comme étant égaux en valeur *a priori*, de la même manière tous les humains sont égaux en dignité *a priori*. C'est dans l'action et dans l'interaction, dans la mobilisation de tel ou tel savoir pour telle ou telle finalité, que leurs qualités se révèlent : certains savoirs apparaîtront plus pertinents ici et maintenant que d'autres, certains seront plus utiles dans telle ou telle circonstance à la compréhension de notre monde ou au bien commun que d'autres, tout comme il y a des êtres humains qui, dans certaines situations, vont se révéler plus généreux ou plus au service de l'intérêt général que d'autres. Défendre l'idée que la qualité des savoirs dépend uniquement des qualifications de ceux et celles qui les produisent ou les maîtrisent revient à prôner une société hiérarchisée, fondée sur les statuts des uns et des autres, sans aucune mobilité sociale ni attention portée à ce qu'ils font réellement. Cette vision médiévale de la vie scientifique ne correspond pas à mes aspirations démocratiques!

La science est un extraordinaire réservoir de savoirs qui ont fait la preuve de leurs qualités en de nombreux contextes. Mais ce sont, par définition, des savoirs en devenir, inachevés, non définitifs, toujours contestables – sinon il n'y aurait plus besoin de faire de recherche! Un savoir pertinent dans un contexte peut fort bien ne plus l'être dans un autre. Le plus grand danger qui guette la science contemporaine est qu'elle se drape dans sa vertu (liée au statut d'expert de ses praticiens et praticiennes) et méprise ceux et celles qui la rejettent (et qui rejettent peut-être plutôt les experts

que l'expertise), au lieu de dialoguer avec eux. Ce n'est pas avec une telle condescendance de la part des porte-parole de la science, qu'ils soient journalistes ou scientifiques, par exemple à l'endroit des personnes qui s'inquiètent de la sécurité des vaccins ou des OGM, que la confiance dans la science se rétablira! Il y a eu assez de scandales et de ratés dans ces deux domaines pour légitimer le besoin d'explications et de nouvelles recherches, de renouveler la pertinence des savoirs sur la vaccination ou les manipulations génétiques.

Les jeux de pouvoir actuels autour de la notion de « vérité » et de « post-vérité », notamment dans la foulée du mouvement climato-sceptique qui rejette l'expertise officielle en climatologie, complexifient l'énoncé de cette position... Pour certains, mon appel à l'ouverture de la science à la pluralité des savoirs apparaît comme un cheval de Troie, comme une invitation aux opinions fausses et peu éclairées à entrer en science, comme un nivellement de la science par le bas... Pour ces critiques, il n'y a aucune alternative : soit on défend la conception experte de la vérité, qui ne pourrait être générée que par la méthode scientifique, soit on est du côté des menteurs populistes qui cherchent à manipuler la population. Je rejette cette opposition binaire simpliste et propose patiemment le dialogue et la rencontre de savoirs égaux en valeur, qu'ils soient détenus ou mobilisés par des experts formés à la science ou par des « amateurs et amatrices », aux qualités différentes selon les contextes.

Cette ouverture fait partie de ma « citoyenneté scientifique » (Piron, 2011), de ma manière d'être en même temps citoyenne, chercheuse, intellectuelle et auteure. Il est pour moi inconcevable d'avoir une position politique tournée vers la participation citoyenne et la lutte contre l'élitisme et de prôner le respect de la vérité scientifique en elle-même, ignorant ou méprisant les savoirs non-scientifiques.

Références

- BACQUÉ, Marie-Hélène et Caroline BIEWENER (2015). *L'empowerment, une pratique émancipatrice?*, Paris : La Découverte, 176 p.
- BOLLIER, David (2014). *La renaissance des communs : Pour une société de coopération et de partage*, Paris : Charles Leopold Mayer, 240 p.

- CHARVOLIN, Florian (2009). « Comment penser les sciences naturalistes « à amateurs » à partir des passions cognitives », *Natures Sciences Sociétés*, 17(2), p. 145-154. <https://doi.org/10.1051/nss/2009027>
- DEBOK, Carl et Norbert STEINHAUS (2008). « Breaking Out of the Local: International dimensions of science shops », *Gateways: International Journal of Community Research and Engagement*, 1, p. 165-178.
- EDWARDS, Marc A, et Siddhartha ROY (2017). « Academic Research in the 21st Century: Maintaining Scientific Integrity in a Climate of Perverse Incentives and Hypercompetition », *Environmental Engineering Science*, vol. 34, n° 1, p. 51-61. <https://doi.org/10.1089/ees.2016.0223>
- FORAY, Dominique (2009). *L'économie de la connaissance*, Paris : La Découverte, 128 p.
- GREY, François (2011). « Cybersciences participatives: un nouvel âge pour les amateurs? », *Alliage* (69), p. 108-112. Consulté à l'adresse <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3264>
- HAWKINS, Linda, Henk MULDER et Norbert STEINHAUS (2013). *Building a Science or Research shop: Refining or Expanding Your Model*. Présenté à CU Expo 2013, Corner Brook, NL, Canada. Consulté à l'adresse <http://research.library.mun.ca/1806/>
- IOANNIDIS, John P. A. (2005). « Why Most Published Research Findings Are False », *PLoS Med*, 2(8), e124. <https://doi.org/10.1371/journal.pmed.0020124>
- LARIVIÈRE, Vincent, Stefanie HAUSTEIN et Philippe MONGEON (2015). « L'oligopole des grands éditeurs savants », *Découvrir*. Consulté à l'adresse <http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2015/02/l-oligopole-grands-editeurs-savants>
- LE CROSNIER, Hervé (2015). *Une introduction aux communs de la connaissance: Recueil d'articles*. Caen : C & F Éditions, 256 p.
- LEXCHIN, Joel (2011). « Those Who Have the Gold Make the Evidence: How the Pharmaceutical Industry Biases the Outcomes of Clinical Trials of Medications », *Science and Engineering Ethics*. <https://doi.org/10.1007/s11948-011-9265-3>
- LEYDESDORFF, Loet et Janelle WARD (2005). « Science shops: a kaleidoscope of science-society collaborations in Europe », *Public*

- Understanding of Science*, 14(4), p. 353-372. <https://doi.org/10.1177/0963662505056612>
- MARCUS, Adam et Ivan ORANSKY (2015, 22 mai). « What's Behind Big Science Frauds? », *The New York Times*. Consulté à l'adresse <http://www.nytimes.com/2015/05/23/opinion/whats-behind-big-science-frauds.html>
- MIGNOLO, Walter (2012). *Local Histories/global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 416 p.
- MORISSETTE, Joëlle (2013). « Recherche-action et recherche collaborative: Quel rapport aux savoirs et à la production de savoirs? », *Nouvelles pratiques sociales*, 25(2), p. 35. <https://doi.org/10.7202/1020820ar>
- MULDER, Henk et Carl DeBOK, (2006). *Science shops as science-society interfaces*. London: Greenleaf Publishing.
- OCDE (1996). *L'économie fondée sur le savoir*. Rapport. Consulté à l'adresse <http://www.oecd.org/fr/sti/sci-tech/leconomiefondeesurlesavoir.htm>
- OCDE (2015). *L'impératif d'innovation – Contribuer à la productivité, à la croissance et au bien-être*, Paris: OCDE. Rapport. Consulté à l'adresse <http://www.oecd.org/fr/innovation/l-imperatif-d-innovation-9789264251540-fr.htm>
- PILLAY, Pundy (2011). *Higher education and economic development: Literature review*, Wynberg: Centre for Higher Education Transformation (CHET), 66 p. Consulté à l'adresse http://www.heart-resources.org/doc_lib/higher-education-and-economic-development-literature-review/
- PIRON, Florence (2009). « Les boutiques de sciences », dans *Aux sciences, citoyens! Expériences et méthodes de consultation sur les enjeux scientifiques de notre temps*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal et Institut du Nouveau Monde, 186 p.
- PIRON, Florence (2011). « La citoyenneté scientifique contre l'économie marchande du savoir. Un enjeu d'éthique publique », *Éthique publique. Revue internationale d'éthique sociétale et gouvernementale*, vol. 12, n° 1, p. 79-104.
- PIRON, Florence (2016). « Les boutiques des sciences et des savoirs, au croisement entre université et développement local durable »,

dans *Justice cognitive, libre accès et savoirs locaux. Pour une science ouverte justice, au service du développement local durable*. Québec : Éditions science et bien commun. Consulté à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/justicecognitive1/chapter/les-boutiques-des-sciences-et-des-savoirs-au-croisement-entre-universite-et-developpement-local-durable/>

PIRON, Florence, Samuel REGULUS et Marie Sophie DIBOUNJE MADIBA (dir.) (2016). *Justice cognitive, libre accès et savoirs locaux. Pour une science ouverte justice, au service du développement local durable*. Québec : Éditions science et bien commun. Consulté à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/justicecognitive1/chapter/en-quete-de-justice-cognitive/>

SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). « Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges », *Review*, XXX(1).

VISVANATHAN, Shiv (2016). « La quête de justice cognitive », dans *Justice cognitive, libre accès et savoirs locaux. Pour une science ouverte juste, au service du développement local durable*. Québec : Éditions science et bien commun. Consulté à l'adresse <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/justicecognitive1/chapter/en-quete-de-justice-cognitive/>

Les sciences participatives et la collecte de données naturalistes

Entretien avec Olivier Leclerc
ROMAIN JULLIARD

Olivier Leclerc : Vous êtes en charge du programme Vigie-Nature au Muséum National d'Histoire Naturelle, à Paris. De quoi s'agit-il?

Romain Julliard : Le Centre d'écologie et des sciences de la conservation mène des recherches sur les relations entre sociétés et biodiversité. Nous nous intéressons à l'état de la biodiversité à l'échelle métropolitaine. Pour cela, nous constituons des bases de données, en nous appuyant sur des réseaux de volontaires pour mener des observations. C'est ce que l'on appelle aujourd'hui les sciences participatives. Dans les sciences naturelles, l'association de volontaires à une démarche de recherche est ancienne. On retrouve dans les guides édités par le Muséum au XVIII^e et au XIX^e siècle des conseils à l'attention des voyageurs sur la manière de collecter des spécimens qui devaient ensuite être expédiés au Muséum pour constituer des collections. Dès cette époque, le matériel de recherche du Muséum était alimenté par des amateurs qui recevaient des consignes pour cela. Cette démarche s'est retrouvée

aussi dans les sociétés savantes et les associations naturalistes, où des amateurs ont constitué des bases de données, alimentées par leurs observations, en vue de produire des connaissances.

Un exemple emblématique de cette démarche est le programme de sciences participatives consacré au bagage des oiseaux. Le CRBPO (Centre de Recherches sur la Biologie des Populations d'Oiseaux) est un organisme qui organise le bagage des oiseaux en France depuis les années 1930. Pour cela, le CRBPO forme les bagueurs, leur délivre des autorisations de capture – en dérogation à la loi qui interdit de capturer des espèces protégées – en échange de la garantie que ces données serviront à l'amélioration des connaissances.

C'est à partir du CRBPO que s'est construit Vigie-Nature. En 1989, le CRBPO a proposé aux ornithologues de suivre des protocoles pour mesurer les variations des populations d'oiseaux. C'est le programme STOC (Suivi Temporel des Oiseaux Communs), qui marque une nouvelle étape dans les sciences participatives, en associant des ornithologues de toutes obédiences. Il ne s'agit pas de s'intéresser aux seuls oiseaux rares – comme les ornithologues aiment à le faire –, mais de suivre les oiseaux communs. Ce déplacement conduit aussi à s'intéresser aux raisons des variations que connaissent les populations d'oiseaux, et donc finalement aux pressions d'origine anthropique, liées en particulier aux pratiques agricoles, aux usages des pesticides, etc. C'est un changement par rapport à la démarche classique du naturaliste qui inventorie, produit des cartes de distribution qui, dans une certaine mesure, essayent de faire abstraction de l'homme, comme si elles permettaient de reconstituer une vérité intemporelle sur les lieux où l'on trouve les espèces, sur la manière dont elles ont colonisé un milieu... Avec le suivi temporel, au contraire, on essaye de mesurer le plus précisément possible les dynamiques en cours pour comprendre les mécanismes en jeu et notamment la conséquence des pressions sur ces variations.

Le Muséum demande aux naturalistes de suivre un protocole pour le recueil des données d'observation. Ce protocole doit être strict pour garantir la qualité des données collectées. Comment ce protocole est-il élaboré? Comment tenir compte du fait que les données seront collectées par des non-spécialistes sans altérer la qualité des données et leur utilité pour la recherche?

Si l'on veut comprendre les variations des effectifs d'oiseaux communs, on a besoin de mesures qui permettent de saisir ces variations dans le temps et dans l'espace – et donc de mesures standardisée, calibrées, qui permettent ces comparaisons. Pour proposer un protocole à un grand nombre d'observateurs, il faut le simplifier de telle sorte qu'il soit interprété de la même façon par tous les participants. Ainsi, il a été décidé de demander aux observateurs de consacrer cinq minutes d'observation, très précisément, et de répéter cette observation aux mêmes endroits chaque année, à peu près à la même date, à la même heure, dans les mêmes conditions météorologiques. Pendant ces cinq minutes, l'ornithologue doit noter et estimer tous les individus de chaque espèce qu'il détecte, soit à la vue, soit au chant (on parle en général de « points d'écoute » même si on note aussi ce que l'on voit).

Le fait que le même ornithologue revienne chaque année au même endroit permet de contrôler l'inévitable hétérogénéité entre les observateurs. Deux ornithologues, même les plus aguerris, n'ont pas tout à fait la même façon d'interpréter le nombre d'alouettes qui chantent au même moment ou d'entendre des espèces plus ou moins loin dans le paysage sonore. Nous ne gommons donc pas l'hétérogénéité, mais nous essayons de la contrôler au maximum, notamment en invitant l'ornithologue à revenir lui-même faire ses observations. Cela fait partie constituante de la donnée : quand un observateur s'arrête, on n'essaie pas de lui trouver un remplaçant, chaque nouvel arrivant se voit attribuer de nouveaux points à suivre.

Au début du programme STOC, le plan d'échantillonnage était au libre choix des ornithologues qui choisissaient ce que l'on appelait à l'époque des routes – le participant distribuait des points d'écoute le long d'un itinéraire –. A la fin des années 1990, le programme STOC était quelque peu en déshérence, faute de coordination. Frédéric Jiguet et moi-même, tous deux alors jeunes ornithologues fraîchement arrivés au Muséum, avons modifié la méthode d'attribution du périmètre suivi par l'observateur. En 2001, nous avons introduit un tirage aléatoire des sites suivis pour les nouveaux participants : on propose de suivre un carré de 2 kilomètres sur 2 tiré au sort dans un rayon de 10 kilomètres autour du domicile de l'observateur; ce qui fait un carré parmi 80 possibles environ. Cette nouvelle méthode d'attribution a plusieurs avantages. D'abord, elle permet d'envoyer l'ornithologue dans ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler la nature ordinaire. Il peut

s'agir tout aussi bien de campagne cultivée, d'une banlieue ou d'espaces plus remarquables. Ensuite, le fait que le carré suivi soit tiré au sort à proximité du domicile de l'observateur lui donne une certaine responsabilité, l'aide à se sentir investi, et finalement encourage sa participation.

Les effets de ce changement ont été concluants : le réseau a été multiplié par cinq en quelques années, par rapport à ce qu'il était avant le tirage aléatoire. On a atteint jusqu'à 1000 carrés suivis chaque année, ce qui représente des masses de données considérables. Notre interprétation est qu'en introduisant ce tirage aléatoire on donne aussi plus de valeur aux données, et plus de possibilités pour l'observateur d'évaluer l'intérêt de ces données, et finalement d'y consacrer du temps. Cela renforce la confiance que les participants ont dans le projet d'observation et, dans le même temps, la qualité de leur investissement. C'est une composante très importante de la participation : les participants doivent avoir confiance dans le projet de recherche – comprendre les variations des populations d'oiseaux – et, réciproquement, les chercheurs doivent avoir confiance dans les participants et dans leur capacité à respecter les consignes. Cette confiance réciproque entre les chercheurs et les participants est la relation fondamentale des sciences participatives.

Comment joue la composante du temps dans la construction de cette confiance? Par exemple, est-ce que vous prenez en compte les données dès la première année de recueil ou est-ce que vous attendez que l'observateur se soit « fait la main »?

On peut effectivement mesurer un « effet première année » dans les données. Mais celui-ci vient moins de l'apprentissage du protocole que de l'apprentissage du terrain, de la découverte de l'endroit où se fait l'observation. La première fois que l'on est dans un endroit, au premier rouge-gorge que l'on détecte, on se dit : « Tiens, un rouge-gorge ». Il y a donc une petite diminution de la détectabilité, liée à la surprise de trouver l'espèce. L'année suivante, au contraire, on s'attend à ce qu'il y ait des rouges-gorges, et donc on les détecte plus vite. Cet effet lié à la première observation est visible dans les données. Mais on peut contrôler statistiquement ce biais. Il n'est donc pas nécessaire de supprimer la donnée de la base; mieux vaut utiliser les données autant que possible. Le fait que la même personne recueille les mêmes données chaque année

permet de contrôler l'effet lié à l'observateur. On fait l'hypothèse que l'hétérogénéité des observateurs se distribue de manière homogène : les ornithologues des villes ne sont pas plus mauvais ou meilleurs que les ornithologues de la campagne, les Méditerranéens observent de la même façon que les Bretons... En tout cas, on peut raisonnablement supposer que l'hétérogénéité a la même distribution le long du gradient que l'on analyse.

Ces données permettent de faire apparaître des variations spatiales, de comparer les abondances ou la diversité des communautés entre paysages, entre régions en reconstituant des gradients paysagers. On peut ainsi calculer de manière très précise les relations entre l'abondance et les caractéristiques paysagères. En revanche, ces données sont moins intéressantes pour d'autres usages. Par exemple, ces données sont assez mauvaises pour faire des cartes de distribution. Car dans la carte de distribution traditionnelle, chaque erreur qu'on ne contrôle pas peut entraîner de vrais biais, c'est-à-dire un écart systématique par rapport à la réalité.

Ces ornithologues – et plus largement ces naturalistes – sont bien souvent impliqués dans des associations. Vous avez moins affaire à des amateurs isolés qu'à des associations d'amateurs, et à des réseaux d'associations. Quels sont les partenaires du Muséum pour les opérations des sciences participatives?

Il existe un partenariat à deux niveaux. D'abord, il y a une relation – que l'on peut qualifier de virtuelle – entre le chercheur et le participant, qui passe par les données, le protocole et la confiance qu'ils s'accordent mutuellement. Ensuite, il y a les associations qui nourrissent cette relation par des *Newsletters*, des courriels de relance, des réunions locales entre observateurs. Cette activité d'animation est absolument indispensable. Elle permet notamment la construction d'un lien social entre les participants. La dynamique des sciences participatives est favorisée par l'existence d'un sentiment d'appartenance à une communauté, dans laquelle se construit une réputation. En outre, la dimension collective du projet consistant à contribuer à l'amélioration des connaissances par le chercheur coexiste souvent avec des projets collectifs à plus petite échelle : que ce passe-t-il dans mon département ou ma région? Les associations ont donc un rôle important pour le fonctionnement des sciences participatives. À telle enseigne que l'on voit très bien, quand on regarde une carte de France, que la distribution assez

hétérogène de densité des points d'écoute est liée à l'animation locale. Par exemple, le Limousin a un *pool* de points d'écoute très important et un tissu associatif vraiment fort. Inversement, la région Centre, où il y a pourtant beaucoup d'ornithologues professionnels et des zones d'intérêt, a relativement peu de participants; le tissu associatif n'offre pas un relais d'animation suffisant.

Que deviennent les données collectées? Elles contribuent à des recherches, mais peuvent-elles aussi avoir d'autres usages, par exemple pour éclairer des décisions publiques d'aménagement?

Les données sont principalement utilisées pour la recherche. La première publication scientifique dans une bonne revue internationale a eu lieu en 2003. Aujourd'hui, on a plus de 70 publications de même niveau réalisées à partir de ces données. La valorisation des données croît de manière exponentielle. C'est typique de ce qui se passe en recherche : plus on apprend d'un objet d'étude, plus l'objet devient riche et générateur de nouvelles recherches. À cela s'ajoute que la base de données s'enrichit chaque année : cette profondeur temporelle permet de nouvelles explorations. Aujourd'hui, 5 à 10 chercheurs, doctorants, post-doctorants exploitent ces données.

En dehors de leur utilisation pour la recherche, les données que nous collectons servent aussi à élaborer des indicateurs pour évaluer l'état de santé de la biodiversité. Un des résultats majeurs auxquels nous sommes parvenus, c'est le déclin des espèces d'oiseaux spécialistes, par exemple les espèces spécialistes des milieux boisés ou des milieux ouverts, en particulier celles qui se sont adaptées au milieu agricole traditionnel (alouettes, linottes, perdrix, bruants...). La dégradation des habitats pénalise les espèces spécialisées. Inversement, on constate une relative bonne santé, voire la croissance, des espèces généralistes (pigeons ramiers, corneilles, merles, pinsons). Sur la base de ces données, on peut étudier comment fonctionnent les communautés d'espèces spécialistes par comparaison avec les communautés d'espèces généralistes. Les unes et les autres ne fonctionnent sans doute pas de la même manière : les spécialistes sont plus résilientes dans leurs habitats de prédilection, alors que les généralistes ont des dynamiques plus opportunistes avec moins de régulation. Ces résultats nous permettent de construire des indicateurs. Par exemple, le rapport entre espèce généraliste et spécialiste, à un moment donné, en un lieu donné,

est un indicateur de l'intégrité de ces communautés. Ces indicateurs nous permettent aussi d'opérer des comparaisons, et finalement de disposer d'un indicateur global de la santé des populations. C'est cet indicateur de référence du développement durable qui est utilisé en France et au niveau européen pour documenter l'état de la biodiversité.

Il y a certainement des bases de données équivalentes à l'étranger, au Royaume-Uni par exemple, où il existe une importante communauté d'observateurs dans le domaine ornithologique. Ces bases de données nationales peuvent-elles être interconnectées? Cela reste-t-il pertinent de traiter les données à cette échelle?

Un collectif européen s'est constitué autour des suivis d'oiseaux communs. Des données agrégées sont mises en commun, notamment les dynamiques temporelles par pays pour chaque espèce. Cela permet de faire des analyses à l'échelle européenne. Il est vrai que le protocole et les points d'échantillonnage varient d'un pays à l'autre, en fonction de la culture et de la tradition ornithologique. Par exemple, en Angleterre on n'a pas mis en place des points d'écoute mais des transects d'un kilomètre. Mais, d'une manière ou d'une autre, chaque pays mesure un indice d'abondance. Et la variation de cet indice est comparable quel que soit le protocole et la méthode, ce qui permet de consolider les données.

Le programme STOC n'est pas le seul programme de science participative au sein du Muséum national d'histoire naturelle. La plateforme Vigie-Nature englobe d'autres projets de science participative. On a assisté à une diffusion de ces programmes au-delà de la matrice de l'ornithologie.

C'est tout à fait exact. Au moins trois facteurs ont contribué à l'expansion des sciences participatives proposées par le Muséum. En premier lieu, les premières publications scientifiques entre 2000 et 2005 ont démontré la pertinence scientifique de ces suivis. En deuxième lieu, à cette même époque, les politiques ont exprimé fortement leur besoin de disposer d'indicateurs de l'état de la biodiversité. L'indicateur STOC – qui reflète la variation moyenne des populations d'oiseaux communs – a été immédiatement adopté à ce moment-là à l'échelle nationale et européenne. L'offre est arrivée au moment où le besoin apparaissait. En troisième lieu, le concept de *citizen science*, qui vient du Royaume-Uni et des

États-Unis, est devenu à la mode comme une nouvelle manière de pratiquer la recherche et de rénover les relations sciences-société. Cette triple injonction scientifique, politique et sociale a favorisé le développement des programmes de science participative.

À partir de 2005, nous avons diversifié nos observatoires en mobilisant d'autres réseaux de naturalistes, par exemple ceux intéressés par les chauves-souris, la flore, les libellules, les papillons. Dans le même temps, nous avons élargi les publics visés vers les non-naturalistes en créant l'observatoire des papillons des jardins qui propose à des néophytes de compter les papillons dans leur jardin. C'était là un vrai pari mais le succès a été immédiat. 3 500 participants actifs ont déposé des données la première année. Ce chiffre s'est maintenu jusqu'en 2010. Les données recueillies ont permis de réaliser huit publications, notamment sur la manière dont les papillons peuvent ou non entrer dans la ville et sur la manière dont ils dépendent des pratiques d'entretien du jardin. Nous avons montré que les « bonnes » pratiques dans le jardin ont tendance à plus favoriser les espèces qui ont du mal à entrer dans la ville et qu'elles peuvent donc compenser, dans une certaine mesure, l'effet de l'urbanisation. Changer nos pratiques dans un sens plus favorables à la biodiversité a un effet significatif, non seulement en favorisant les espèces déjà présentes mais aussi en permettant à d'autres espèces de persister en ville. Depuis 2006 d'autres protocoles ont été proposés au grand public, par exemple le Suivi photographique des insectes pollinisateurs (SPIPOLL). Ce programme est innovant car nous avons utilisé la photographie numérique pour collecter des informations sur ce groupe extraordinairement diversifié que sont les insectes qui visitent les fleurs. Le principe est de faire une collection photographique de tous les insectes qui fréquentent une espèce de plante à un endroit donné que le participant va ensuite trier, recadrer afin de les mettre en collection. Le participant doit également déterminer le nom de l'insecte à l'aide d'un outil d'identification en ligne et partager ses collections avec la communauté. Bien sûr, la photo numérique ne permet pas toujours de déterminer les espèces avec une grande précision, mais le programme s'appuie sur une clé d'identification de 630 espèces ou groupes d'espèces, ce qui est déjà assez remarquable!

Les participants qui n'avaient pas de compétence

particulière au départ acquièrent finalement des connaissances naturalistes assez fines.

C'est vrai, mais cette compétence est controversée dans le monde naturaliste. Certains diront que les participants ne deviennent pas spécialistes des insectes, comme le serait un entomologiste professionnel, mais des experts du SPIPOLL. La clé d'identification propre au SPIPOLL respecte rigoureusement la taxonomie sous-jacente ce qui conduit à retenir des dénominations plus générales, comme les bourdons noirs et jaunes, les bourdons noirs, blanc et jaunes, quand les connaissances ne permettent pas d'être plus précis. Malgré tout, les participants deviennent des experts de cet univers, qui démocratise l'entomologie puisqu'il permet de découvrir son incroyable diversité, ainsi que l'écologie de ces espèces. On constate que les observateurs sont avides d'en apprendre toujours plus. Et l'information qu'ils contribuent à réunir permet d'acquérir des connaissances nouvelles sur l'écologie des espèces communes, sur les complémentarités entre elles, sur leurs liens avec tel ou tel type de fleur, etc.

Comment rendez-vous compte dans les publications scientifiques de la contribution que les amateurs ont apportée à la collecte des données?

Au minimum, la contribution des amateurs est signalée dans les remerciements qui accompagnent la publication. Le fait que les données ont été collectées par des amateurs dans un cadre de science participative est plus ou moins mis en avant selon les journaux scientifiques. Une étude récente a montré que les deux tiers des études sur l'impact du réchauffement climatique sur la biodiversité s'appuient sur les données de science participative mais que seulement un tiers d'entre elles le notent explicitement dans le titre ou le résumé de la publication; pour les deux tiers restants il faut aller chercher dans le texte pour en trouver la mention.

Cette étude est révélatrice des pratiques d'attribution scientifique, mais dans le même temps elle montre l'importance considérable des sciences participatives dans certains domaines.

À certaines échelles de temps et d'espace, on ne peut pas se passer de données d'amateurs pour étudier la biodiversité. De manière générale, on peut dire que la science participative est une réponse à des enjeux complexes. La complexité vient de la variété

des pressions qui s'exercent sur la biodiversité. Pour en comprendre le fonctionnement, on a absolument besoin de données. On a besoin de collaboration entre recherche académique et citoyens non chercheurs pour être plus forts ensemble.

Dans cette perspective, nous avons expérimenté l'année dernière l'idée de co-construire des projets de sciences participatives avec des citoyens. Pour cela, nous avons mis en place des techniques d'animation, destinées à demander à des citoyens quelles questions leur paraissaient rester en suspens et quels programmes de sciences participatives pourraient être imaginés. Le dispositif a permis de faire ressortir de bonnes idées, comme la proposition de créer un observatoire des lichens pour mesurer la pollution. Mais à la question de savoir quel protocole il faudrait mettre en place pour cela, la réaction a toujours été de renvoyer cela vers les scientifiques dont c'est le travail. Cela nous a permis de constater que la science participative ne revient pas à dire que nous sommes tous chercheurs, mais que chacun peut avoir une place dans un projet commun collectif, et reconnaît la place des différents acteurs. La science participative a pu être mal comprise dans le milieu de la recherche académique : on ne forme pas des chercheurs; on fait un projet de recherche où chercheurs académiques et citoyens non chercheurs ont leur place, leur rôle, leur nécessité. Expliciter cela est du devoir d'un projet de sciences participatives.

Analyser les ressources du milieu pour une
collaboration réellement participative.
Quelques exemples autour de l'ornithologie
et de l'entomologie

FLORIAN CHARVOLIN

Introduction

L'ornithologie, la botanique, l'herpétologie, l'entomologie, la bryologie sont aussi des sciences humaines, pratiquées par des humains. De ce point de vue, une nouvelle ère de sollicitation des férus de sciences naturalistes a débuté dans les années 1980 en France (avec le programme STOC point d'écoute) et aux États-Unis (programme du *Cornell Lab of Ornithology*), et même de manière ténue dès le début du XXe siècle aux États-Unis pour les oiseaux (Barrow, 1998). Elle voit ce que d'aucuns ont appelé

récemment le sacre de l'amateur (Flichy, 2010) ou la révolution des pro-am, pour professionnels/amateurs (Leafbeater et Miller, 2004).

Depuis le XVIII^e siècle, la curiosité était associée à la réunion au sein de collections d'animaux morts et de plantes séchées (Pépy, 2015; Drouin et Bensaude-Vincent, 1996). On parlait de cabinet de curiosité ou d'herbiers de curés ou de notables. Avec le XX^e siècle la base sur laquelle s'établissait le désir d'exploration a changé. On prélève juste des photos, ou des croquis des espèces. Les activités naturalistes prennent une nouvelle tournure, moins liées à la thésaurisation de spécimen (des stocks), et plus à l'observation collective *in vivo* et l'établissement de « données » (des informations). La fin de siècle s'est enrichie d'un nouveau violon d'Ingres pour les naturalistes : le numérique avec les photos (SPIPOLL pour les insectes pollinisateurs), l'enregistrement de sons (pour les chauves-souris), la captation vidéo (Lynch, 2013), etc.

Dans un contexte d'incertitude sur la présence des espèces sauvages dans la nature et leur potentiel d'observation, les naturalistes comptent sur le roulement des bénévoles pour la vigilance collective (Keck et Lakoff, 2013). Certains gardent leur distance et participent de loin, d'autres réitèrent leur inscriptions chaque saison dans les dispositifs comme l'Observatoire des papillons des jardins ou STOC-EPS (Suivi Temporel des Oiseaux Communs, Échantillonnages Ponctuels Simples). Cela débouche sur des connaissances répertoriées dans les bases de données disponibles pour la communauté et de plus en plus d'associations inédites voient le jour entre du marchand et du non-marchand (comme la Ligue pour la protection des oiseaux le monnaye avec les collectivités publiques, par exemple). La question se pose de l'apparition de nouvelles étapes dans la longue histoire de la fréquentation « équipée¹ » de la nature par les occidentaux, celle des sciences participatives.

Dans la biographie subjective des personnes s'engageant à titre non onéreux dans ce qu'on qualifie de tiers secteur scientifique (Le Crosnier, Neubauer et Storup, 2013), l'instant de la sortie naturaliste en extérieur est vécu comme moment de pause entre des activités salariées. Mais l'ouverture, à la marge de l'académie, d'opération de sciences se mettant au diapason des citoyens ordinaires provoque

1. Comme le dit le PDG François Houiller de l'INRA lors d'une réunion préparatoire au rapport sur les sciences citoyennes.

des conflits d'allégeance dans les laboratoires scientifiques. Certains y voient une entorse à la discipline spécialisée, d'autres l'aspiration de tout à chacun, scientifique ou non, à la protection de la nature et, du même coup, à sa connaissance. Sur le long terme, ils estiment que cela rapportera à tous.

A travers la présentation d'initiatives ornithologiques et botaniques signalées dans l'encadré ci-dessous, nous saisissons la négociation des identités de base des personnes qui prennent part à une sortie en extérieur (niveau initial, fêru, connaisseurs, confirmé) et les permutations qui s'opèrent entre ces identités.

Quelques initiatives de sciences participatives existantes :

SPIPOLL Le Suivi photographique des insectes pollinisateurs a pour objet d'acquérir des données quantitatives sur les réseaux de pollinisateurs et de la biodiversité.	Vigie-Flore Vigie-Flore permet de suivre l'évolution temporelle de la distribution des principales espèces communes de plantes	STOC-EPS Suivi temporel des oiseaux communs, par points d'écoute est conçu pour évaluer les variations spatiales et temporelles de l'abondance des populations nicheuses.
OPJ L'Observatoire des Papillons des Jardins appelle tous les utilisateurs de jardin à regarder et identifier les papillons	Escargot Cet observatoire vise à apporter des données complémentaires à celles de l'OPJ en se focalisant sur un autre groupe d'invertébrés.	Chauves-souris Le suivi des chauves-souris repose sur l'écoute et l'enregistrement des ultrasons émis par les chauves-souris.

La sortie nature « équipée » et souvent collective, connaît ses pas et ses arrêts, ses regroupements et ses ergotages sur le chemin à suivre ou sur le fonds, c'est-à-dire sur les modalités selon lesquelles s'exprime la correspondance entre un mot puisé dans la sémantique d'une langue et une espèce sauvage observée (Ellis, 2011).

Je présenterai l'apport de la sociologie à l'étude des sciences participatives autour de la question de la formation des consortiums de personnes réunies à l'occasion de la sortie en extérieur, de l'analyse de la participation et enfin des crédits retirés par les uns et les autres.

La composition du consortium

On utilise le terme de consortium au sens lâche de regroupement de personnes, liées, dans leur itinéraire de vie, par le fait de se réunir, soit physiquement dans une sortie nature ou bien en pensée lors des préparatifs ou après la sortie, autour de la production d'un sens sur la pratique de science participative. Il faut d'abord compter sur l'établissement de sa dimension et sa stabilisation. Ensuite on s'approprie collectivement les démarches opérées pour coordonner les acteurs, du côté des professionnels et des amateurs. On tient compte du début du milieu et de l'expiration de la période de coopération où se passe l'alliance entre publics appropriés et, en conséquence de quoi, il y a relations symétrique et face-à-face féconds pour toutes les parties. La composition est basée sur la curiosité mutuelle pour la nature, et les déplacements de curiosité occasionnés par la sortie en plein air. Les curieux de nature additionnent la marche à pied au grand air avec l'intérêt pour la reconnaissance des espèces, souvent prolongée au retour de sortie par des consultations sur des guides ornithologiques ou des clés de lecture des flores botaniques.

Le consortium se fait à partir d'une pratique ordinaire de l'activité en société mais prend la forme de relations protocolaires, en cela qu'elles sont assises sur un protocole relativement rigide.

Exemple de protocoles variés (d'après « Observons la nature », Tela Botanica, 2009) :

Les chauves-souris	L'Observatoire des Papillons de Jardin (OPJ)	STOC-EPS
Grâce à un détecteur à ultrasons et à un enregistreur numérique, les ultrasons sont transformés en sons audibles par l'oreille humaine. L'analyse qui en est faite permet de connaître l'espèce enregistrée. Les participants font des stations en voiture sur des transects pour enregistrer les chauves-souris.	En s'inscrivant à l'OPJ, le participant reçoit un guide d'identification d'espèces et de familles de papillons. Il observe son jardin et remplit des feuilles de comptage prédéfinies par espèces communes ou familles facilement identifiables.	Le STOC-EPS est basé sur des points d'écoute. Les ornithologues bénévoles assurent le suivi de carrés tirés au sort comportant 10 points d'écoute de 5 minutes chacun. Et cela deux fois par printemps, à date fixe et au même endroit.

Le protocole joue alors un double rôle pour le scientifique

comme pour le novice : comme élément contribuant à la production d'une référence scientifique (Latour, 1993) ou comme convention surdéterminant le rapport au milieu par l'évocation de tout un univers symbolique, métaphorique, etc. attaché à l'espèce (Jodelet, 2013, citant Schutz). La sortie accompagnée se distingue d'une réunion d'équipe scientifique en laboratoire par le non confinement de la circulation des discours et leur advenue le long d'un déplacement physique qui rythme la dynamique de création et de relaxe du consortium (pour une comparaison, voir Mondada, 2005, chap. 2). Elle respire plus par son caractère de collectif de plein air, quasi-ludique et brassant des individus aux origines diverses. C'est aussi à partir de là que se délimitent un début, un milieu et une fin de la participation à une opération de sciences citoyennes. Enfin, c'est de là que la sortie naturaliste prend la forme d'une acquisition de connaissances réellement incorporées.

Qui participe?

Qui prend part et qui coopère dans le consortium? Avec les sciences participatives, la science est sortie de l'arène académique, pour exprimer des subjectivités et des passions conjointes entre les mélomanes et des savants circulant dans des sphères où la grandeur du renom a son importance (Daston, 2014). On assiste donc à une pesée des activités respectives des parties au trébuchet de la science participative.

Le protocole plus ou moins lâche pratiqué lors de la sortie en extérieur fait comme si les membres participants ne mobilisaient pas, en y rentrant, un bagage d'éducation auditive et visuelle liée à leurs profils sociologiques. En créant des modes d'emploi de plus en plus simplifiés, les sciences participatives ont tendance à identifier l'individu à des compétences génériques de base, comme s'il était une *tabula rasa*, très exactement un ignorant que l'on doit conduire à la connaissance (Charvolin, 2013a). Or le temps passé aux loisirs, l'héritage familial, etc. recomposent généralement des profils différenciés en fonction de variables sociologiques (Buhot, 1985). Les participants n'interviennent jamais sans compétence initiale.

Activité	
Retraité	690
Cadre / Professions intellectuelle supérieure	397
Employé	262
Profession intermédiaire	165
Autre	112
Sans activité professionnelle	105
Élève ou étudiant	58
Artisan/Commerçant / Chef d'entreprise	48
Ouvrier	39
Agriculteur exploitant	15

Tableau statistique gracieusement confié à l'auteur par Vigie-Nature : résultats pour 1891 observateurs des cinq observatoires grand public de Vigie-Nature, codés avec les catégories de l'INSEE.

Le peu d'information disponible sur la sociologie des sciences participatives – comme pour le cas ci-dessus d'un panel de cinq observatoires (OPJ, Observatoire des bourdons, Sauvages de ma rue, SPIPOLL et Oiseaux des jardins), corrobore les enquêtes statistiques menées sur les bénévoles dans le secteur environnemental (Maresca, 1995). La défense de la qualité de la vie n'est pas également distribuée dans les couches de la population française et semble être l'apanage des classes aisées et des catégories bénéficiant de temps libre qui montrent un fort taux de titulaires de diplômes universitaires et d'anciens actifs parmi les militants.

Contre l'idée de la page blanche représentée par le contributeur de base, véhiculée par les sciences participatives, il faut noter que le loisir et l'académisme se mêlent dès avant l'introduction d'un nouveau membre dans le consortium. Il y a des préconditions, des dispositions à participer qui sont actualisées dans l'entrée dans le consortium. Le passionné n'attend pas sa qualification par l'institution pour se familiariser par accointance avec la nature. Inversement, de nombreux scientifiques professionnels s'adonnent à leur hobby sur leur temps de loisir (EDIT, 2008).

Ce qu'on retire sur le plan personnel représente, pour celui qui s'associe au dispositif du côté du néophyte (en fonction de ses dons), de l'engouement, de la facilitation de la circulation dans les lieux de fréquentation habituels, de la flexibilité interprétative renouvelée face à la connaissance diffuse. Pour celui engagé dans une démarche académique, il se décline en termes de dextérité intellectuelle et de capacité de supervision (manipulation des manuels, des concepts et des données naturalistes).

Les gratifications reconnues à tous les intervenants

Le recours au non-initié dans un groupe aux orientations disciplinaires marquées introduit une question d'interdisciplinarité. Chacun retourne ses interrogations sur soi, et trouve dans la sortie de plein air une voie vers plus de réflexivité que s'il était resté dans l'entre-soi de spécialistes patentés, fonctionnant sur l'implicite (Naudon, 2013, p. 63). La sortie accompagnée est aussi l'occasion d'un décloisonnement et de bénéfices potentiels pour tous les participants.

Les participants déjà engagés à titre personnel dans des loisirs sérieux en retirent la promotion, l'éducation de l'attention en extérieur (Arpin, Mounet et Geoffroy, 2015), la familiarisation renforcée avec les espèces endémiques et les autres. Certains retirent de la sortie une satisfaction sans que cela altère leur position d'extériorité par rapport à la science. Ils cherchent juste à contribuer et à « mettre une pierre à l'édifice » comme ils le disent (cf. *infra*). Certains deviennent des quasi-membres de l'arène académique, appréciés comme « dilettantes » (Manceron, 2015; Ellis Grove-White et collab., 2005) et d'autres ont carrément des attentes pour être classés parmi les scientifiques en titre, même s'ils ne sont pas rémunérés. La signature conjointe des articles scientifiques est alors recherchée.

Exemples de phrases mentionnées par les internautes ayant participé à la consultation de Téla Botanica de 2009 (Charvolin, 2013b) :

« Chacun apporte les pierres qu'il veut, c'est bien la philosophie, non? »

« J'ai apporté mon petit caillou à l'édifice »

« Je contribue à un point de mesure parmi un millier, permettant de faire des cartes de répartition. C'est ma petite pierre »

« Je suis un maillon de la chaîne. Chaque maillon est indispensable »

« Chacun met une pierre à l'édifice. C'est une petite contribution compte tenu du territoire complet »

« Une petite pierre à l'édifice de la connaissance »

« Je ne suis qu'un millième de ceux qui se dévouent au programme STOC »

« Avoir fait partie d'une des nombreuses briques du projet »

« J'apporte simplement ma brique à l'édifice »

Au niveau académique, on assiste à un renforcement de l'axe d'exploration des recherches et des connaissances. Il s'agit d'assurer sa place dans l'académie, en tant qu'auteur, c'est-à-dire apportant une amélioration de l'intelligibilité du monde pour autrui. La vocation des savants est de se consacrer à la science, en poursuivant une activité tout aussi ordinaire et passionnée que toute autre pratique (Lynch, 1993).

Toutefois, on peut douter de la transparence de ces outils de collecte et de numérisation de la nature car leur accessibilité requiert des compétences d'adaptabilité liées à des comportements différenciés selon les profils sociologiques (Alphandéry et Fortier, 2015). La transparence affirmée des traductions de données en ligne sur informatique, à partir d'observation extérieures, tient davantage à la technicité et à la maintenance à toutes les étapes de la chaîne (Heaton et Proulx, 2013), qu'à la seule perception *in vivo* ou à la qualité « soi-disant épurée » ressortant sur les écrans lors des consultations informatiques. D'où l'importance de faire de la sociologie hors les murs, d'aller observer les pratiques de plein air, au sens plein du terme, pour traduire comment s'enchaînent les processus de production et de diffusion de la donnée naturaliste, du *in vivo* aux bases de données.

Références

- ALPHANDÉRY, Pierre et Agnès FORTIER (2015). « Les données naturalistes à l'épreuve de la transparence », *Études Rurales*, n° 195, p. 127-144.
- ARPIN, Isabelle, Coralie MOUNET et David GEOFFROY (2015). « Inventaires naturalistes et rééducation de l'attention. Le cas des jardiniers de Grenoble », *Études Rurales*, n° 195, p. 89-107.

- BARROW, Mark (1998). *A passion for birds. American ornithology after Audubon*, Princeton: Princeton University Press, 336 p.
- BUHOT, Denis (1985). « Classes moyennes et transformation d'un loisir de nature : le cas d'une association ornithologique », dans CADORET, Anne (dir.), *Protection de la nature, histoire et idéologie*, Paris : L'Harmattan, p. 94-107.
- CHARVOLIN, Florian (2013a). « Pense-bêtes, astuces et recettes de jardiniers-observateurs de papillons », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 7, n° 2, p. 485-500.
- CHARVOLIN, Florian (2013b). « L'amour d'observer dans les sciences citoyennes : entre injonctions managériales et satisfaction de l'homme ordinaire », dans ROUX, Jacques, Florian CHARVOLIN et Aurélie DUMAIN (dir.), *Passions cognitives. L'objectivité à l'épreuve du sensible*, Paris : Editions des archives contemporaines, p. 139-155.
- DROUIN, Jean-Marc et Bernadette BENSAUDE-VINCENT (1996). « Nature for the people », dans JARDINE, Nick, Jim SECORD et Emma SPARY (dir.), *Cultures of natural history*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 408-425.
- DASTON, Lorraine (2004). « Type specimens and scientific memory », *Critical Inquiry*, n° 31, p. 153-182.
- DASTON, Lorraine (2014), *L'économie morale des sciences modernes*, Paris : La Découverte, 164 p.
- EDIT (European Distributed Institute of Taxonomy) (2008). *Professionals and non-professionals as producers and users of taxonomic knowledge*, 21 p.
- ELLIS, Rebecca, Robin GROVE-WHITE, Johannes VOGEL et Claire WATERTON (2005). *Nature: Who knows?*, Lancaster: Lancaster University, English Nature, Natural History Museum, 12 p.
- ELLIS, Rebecca (2011). « Jizz and the joy of pattern recognition: virtuosity, discipline and the agency of insight in UK naturalists'art of seeing », *Social Studies of Science*, vol. 41, n° 6, p. 769-790.
- FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur*, Paris : Seuil, 100 p.
- HEATON, Lorna et Serge PROULX (2012). « La construction

- locale d'une base de données transnationale en botanique », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 6, n° 1, p. 141-162.
- JODELET, Denise (2013). « La rencontre des savoirs », *Papers on Social Representations*, vol. 22, p. 9.1-9.20.
- LATOUR, Bruno (1993). *Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris : La Découverte, 256 p.
- LEAFBEATER, Charles et Paul MILLER (2004). *The Pro-Am Revolution: How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*, Demos, 74 p.
- LE CROSNIER, Hervé, Claudia NEUBAUER et Bérangère STORUP (2013). « Sciences participatives ou ingénierie sociale : quand amateurs et chercheurs co-produisent les savoirs », *Hermès, La Revue*, n° 67, p. 68-74.
- KECK, Frédéric et Andrew LAKOFF (2013). « Sentinel Devices », *Limn*, n° 3, s.p.
- LYNCH, Michael (1993). *Scientific practice and ordinary action*, Cambridge: Cambridge University Press, 356 p.
- LYNCH, Michael (2013). « Crédibilité, preuve et découverte. Le cas du pic à bec d'ivoire », dans ROUX, Jacques, Florian CHARVOLIN et Aurélie DUMAIN (dir.), *Passions cognitives. L'objectivité à l'épreuve du sensible*, Paris : Editions des archives contemporaines, p. 247-278.
- MANCERON, Vanessa (2015). « 'Avant que nature meure'... inventorier. Le cas des naturalistes amateurs en Angleterre », *Ethnologie Française*, tome XLV, n° 1, p. 31-43.
- MARESCA, Bruno (1996). « L'environnement une grande cause... locale », *Dossier du CREDOC, Consommation et modes de vie*, n° 105, s.p.
- MONDADA, Lorenza (2005), *Chercheurs en interaction. Comment émergent les savoirs*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 144 p.
- NAUDON, Frédéric (2013). « Comment le profane joue en faveur du décloisonnement », *Hermès, La Revue*, n° 67, p. 62-67.
- PÉPY, Emilie-Anne (2015). « Décrire, nommer, ordonner. Enjeux et pratiques de l'inventaire botanique au XVIIIe siècle », *Études Rurales*, vol. 195, p. 27-42.

Les Partenariats institutions-citoyens pour la recherche et l'innovation

Entretien avec Olivier Leclerc
MARC LIPINSKI

Olivier Leclerc : Vous avez été vice-président de la Région Île-de-France, de 2004 à 2010. Dans le cadre de vos fonctions, vous avez mis en place les « Partenariats institutions-citoyens pour la recherche et l'innovation », dits aussi « Picri ». De quoi s'agit-il?

Marc Lipinski : J'ai été élu au Conseil régional d'Île-de-France et porté à la vice-présidence en charge de l'enseignement supérieur, de la recherche et de l'innovation, en 2004, soit peu de temps après un grand conflit dans le monde de la recherche, animé notamment par le mouvement « Sauvons la recherche! ». Cette période a été l'occasion de grandes réflexions sur ce que devait être la recherche, son financement, son avenir en France. Aussi, lorsque j'ai été élu, nous avons déjà beaucoup réfléchi à ce qu'il serait possible de mettre en place et d'expérimenter dans la Région Île-de-France. Un territoire certes limité, mais qui représente tout de même 40 % du potentiel de recherche du pays!

C'est ainsi que sont nés les « Partenariats institutions-citoyens

pour la recherche et l'innovation » (Picri). Ils faisaient partie d'un ensemble de nouvelles mesures que j'ai proposées à l'Assemblée régionale au cours de l'année 2005. Ces mesures prenaient place dans ce que l'on appelait alors un « rapport de cadrage », qui comportait les engagements pris pour la mandature, soit jusqu'en 2010. Ces propositions avaient été précédées par plusieurs mois de débats avec le monde de la recherche, le monde associatif et les conseillers régionaux.

Les Picri répondaient à l'idée qu'il y a beaucoup à gagner à mettre en place des recherches partenariales. En général, la recherche partenariale se cantonne à des partenariats entre le monde de la recherche et le monde des entreprises avec l'idée qu'il faut promouvoir l'innovation, créer de la valeur et permettre la valorisation économique de la recherche. Ces objectifs sont importants, mais je pense qu'il y a aussi d'autres avantages à valoriser les interactions entre le monde de la recherche et le reste de la société. En particulier en créant des interactions fortes avec le monde associatif qui porte des demandes, des sujets qui peuvent nécessiter de la recherche, des besoins qui ne reçoivent pas de réponses par ailleurs.

Un premier appel à projets fut lancé avec succès dès le printemps 2005. Les projets devaient être portés par un partenariat entre des chercheurs, d'un côté, et des associations, de l'autre. Le jury de sélection était lui aussi composé à parts égales de personnes issues du monde académique et du monde associatif.

La mise en place des Picri est-elle la réponse à un diagnostic d'une insuffisante relation entre l'activité de recherche, qu'elle soit menée dans les sciences de la nature ou dans les sciences sociales, et les préoccupations exprimées par des acteurs associatifs, économiques, militants?

Au début, il y avait beaucoup d'incertitudes. On ne savait pas si les intéressés – le monde associatif et le monde de la recherche – seraient attentifs à ce genre de proposition. Nous avons eu la bonne surprise de recevoir beaucoup de bons projets en réponse à ce premier appel.

Cela révélait une véritable attente dans ces deux milieux pour des mécanismes de financement innovants. Il était clair qu'il n'existait alors aucun autre dispositif susceptible de pouvoir financer des recherches dans lesquelles la demande sociale s'exprimait au

même rang que le désir de recherche de tel ou tel chercheur. Les Picri fournissaient donc un outil de financement original, sans équivalent.

Quelle ampleur a pris ce nouvel outil de financement?

De 2005 à 2010, pendant tout le temps où j'ai été vice-président, nous avons lancé un appel à projets chaque année. La première année, j'ai pu allouer une somme d'1 million d'euros. J'ai rapidement obtenu un peu plus d'argent à affecter aux Picri, ce qui nous a permis lors des discussions budgétaires d'atteindre 1,5 million d'euros pour l'année. Ce n'était vraiment pas négligeable! Il faut dire aussi que cela s'inscrivait dans un budget régional consacré à la recherche qui était lui-même en forte augmentation.

Les financements alloués à ce dispositif étaient attribués pour une période pouvant aller jusqu'à trois ans, avec une dépense maximale de 50 000 euros par an, suffisant par exemple pour financer un doctorant ou une doctorante, mais en y consacrant l'essentiel de la subvention. Les financements n'étaient, au final, pas si considérables pour chaque projet pris individuellement.

Après sélection par jury, une dizaine de projets ont pu être financés par an, en moyenne. Certains pour une durée de trois ans, d'autres étaient plus courts. De 2005 à 2015, plus d'une centaine de projets Picri ont ainsi été financés par le Conseil régional d'Île-de-France. Rétrospectivement, cela donne un intéressant panorama des demandes émanant des divers partenaires et de ce que les jurys ont estimé comme méritant d'être subventionné. Le concept des Picri a également essaimé dans d'autres régions, avec des mécanismes plus ou moins analogues en Nord – Pas-de-Calais, Bretagne ou Rhône-Alpes.

Les partenaires associés dans les projets Picri se sont diversifiés au cours du temps. De plus en plus de grandes associations ont montré leur intérêt pour le dispositif. Nous avons eu, par exemple, un projet porté par la mission adoption de Médecins du Monde, un autre par SOS Racisme. C'est peut-être aussi parce que ces grandes associations avaient commencé à disposer de moins d'argent.

Après 2010, celle qui m'a succédé à la vice-présidence en charge de l'enseignement supérieur et de la recherche en Île-de-France a décidé de prolonger le dispositif. Je siégeais pour ma part au sein du groupe écologiste au Conseil régional et j'ai pu veiller à ce que le dispositif Picri ne soit pas démantelé. Année après année,

il a fallu pourtant se battre pour que le budget qui lui était affecté ne soit pas trop abaissé. Aujourd'hui, avec le renouvellement des élus en responsabilité au conseil régional, l'avenir des Picri est loin d'être assuré. Suite aux élections régionales de 2015, la majorité politique a changé dans la plupart des régions qui avaient mis en place un dispositif de type Picri. On ne peut donc qu'être inquiet pour l'avenir de ce type de financement de recherches partenariales dans le pays. Mais les besoins sont là et même ils sont croissants.

Les propositions de Picri doivent associer un partenaire issu du monde de la recherche et un partenaire issu de la société. Cela favorise-t-il l'émergence de sujets de recherche différents, qui n'auraient pas été choisis par les chercheurs sans cette collaboration?

Sans aucun doute! Il n'est pas inutile de rappeler que, dans la recherche, le nerf de la guerre c'est l'argent. Les chercheurs vont donc, le plus souvent, vers des sujets de recherche pour lesquels ils pourront trouver des financements. Il est clair que les sujets qui ont été financés dans le cadre du dispositif Picri n'auraient, pour la plupart d'entre eux, pas trouvé de financements par les canaux classiques. Les Picri ont permis de financer des recherches sur des sujets très divers. Sans surprise, beaucoup de projets ont porté sur la santé et sur l'environnement, les deux thèmes étant parfois liés. Mais parmi les projets de recherche proposés, certains étaient beaucoup plus inattendus. Par exemple, les fauteuils roulants à disposition des personnes handicapées, l'architecture médiévale des cathédrales, les migrations en provenance de certaines régions qui fournissent de gros contingents migratoires en Île-de-France...

Après onze ans de Picri, quels résultats? À mon avis, c'est la question la plus compliquée, et cela pour plusieurs raisons (Lipinski, 2012). D'abord, parce qu'un Conseil régional ne dispose pas d'un grand savoir-faire en termes de financement de la recherche et, en particulier, il n'a pas de capacité d'évaluation propre, indépendante des experts extérieurs auxquels il peut faire appel. Or, ces derniers ne sont pas toujours très disponibles, du moins lorsqu'il s'agit d'évaluer, non pas un projet précis, mais les résultats qu'il a produits. Les acteurs du monde académique évaluent plus des projets que des résultats.

Ensuite, comment évaluer les résultats d'une recherche Picri? Quels seraient les indicateurs pertinents? Dans la recherche

classique, on a beaucoup simplifié le processus d'évaluation des chercheurs, en le réduisant aux publications et à leur audience supposée. C'est critiquable pour la recherche en général, surtout lorsque l'impact des publications est apprécié sur un temps très court, et c'est clairement inadapté pour les Picri. Les Picri ont abouti à des publications scientifiques, mais cela n'est pas leur but unique, et pas leur but ultime; ce qui sort d'un projet Picri est de nature beaucoup plus diverse que des publications scientifiques. Ainsi, les Picri ont permis de produire d'autres types de documents. Par exemple, un projet de recherches sur le tissu associatif impliqué dans le commerce équitable a conduit à l'élaboration d'un guide de ce qui existait sur le marché pour promouvoir le commerce ou le tourisme équitable. Dans un autre projet, des acteurs du monde du théâtre étaient associés à des chercheurs en informatique. Cela a permis de réaliser une production théâtrale avec des dispositifs scéniques particuliers. On ne dispose pas d'indicateurs facilement utilisables pour évaluer ce type de résultats.

Le fait que les Picri aient associé des partenaires associatifs et des chercheurs impose aux partenaires de tenir compte des attentes et des manières de travailler de l'autre. Quelles difficultés se rencontrent dans un Picri? Pour le dire plus positivement, quelles sont les conditions d'un Picri réussi?

C'est une question que je me suis longuement posée! Au fond, je crois que les conditions de réussite sont exactement les mêmes que dans un partenariat entre des chercheurs et le monde de l'entreprise. Il s'agit de deux mondes qui n'obéissent pas aux mêmes demandes, aux mêmes contraintes. Pour que le travail commun fonctionne, il faut en passer par une phase d'acculturation commune, d'accoutumance; il faut apprendre le langage de l'autre. Tout cela n'est possible que si l'on prend du temps, et la durée de trois ans d'un Picri n'est pas si longue de ce point de vue. L'une des clés de la réussite c'est que ce temps nécessaire à la connaissance mutuelle ne soit pas occulté. Il faut donner du temps aux Picri pour que cela puisse fonctionner, comme dans tous les partenariats qui impliquent des gens venant de mondes différents, qui obéissent à des règles différentes, qui utilisent des langages différents et qui n'ont pas les mêmes finalités.

Vous êtes un scientifique, directeur de recherche au CNRS en biologie; vous êtes aussi militant écologiste. À ce titre, vous êtes attentif au changement des pratiques, pour aller vers des

modes de consommation, de loisir, d'échange plus respectueux de l'environnement. L'association de chercheurs et d'acteurs associatifs vous paraît-elle un moyen d'accélérer la circulation entre les savoirs produits par la recherche et les pratiques?

Aujourd'hui, les chercheurs qui portent un projet de recherche doivent montrer que ce projet aura des retombées sociétales. La plupart du temps, pour les chercheurs en biologie, ces retombées consistent en dépôt de brevets. Finalement, on s'intéresse plus aux retombées économiques et financières qu'aux retombées sociales, non monétaires. Cela fait qu'il est difficile d'apprécier si les Picri accélèrent ou non les retombées sociales des projets de recherche. Un point cependant mérite d'être souligné : pour les associatifs, être confronté à une approche scientifique d'un problème est extrêmement formateur. Cela a été très net dans le cas d'un Picri qui associait des chercheurs en médecine et une association de parents d'enfants bénéficiant d'une greffe de moelle osseuse. Le but du projet de recherche était de définir un cadre qui permette d'améliorer la connaissance de ce qui allait se passer pour des familles qui seraient confrontées à ce genre de situation difficile. Le travail a permis aux acteurs associatifs d'acquérir une vraie compétence sur les pathologies concernées par cette thérapeutique. Ces partenariats aboutissent à un élargissement des capacités d'expertise des populations concernées, de compréhension de sujets éminemment complexes. C'est en cela qu'ils sont remarquables.

LIPINSKI, Marc (2012). *Les sciences, un enjeu citoyen : Une politique écologiste de la recherche et de l'innovation*, Paris : Éditions Les Petits Matins, 208 p.

Associer des amateurs et amatrices à la création? Essai de cartographie

OLIVIER LECLERC

Que nous enseignent les expériences relatées dans ce volume?

Au-delà de la singularité des expériences décrites, les contributions réunies dans cet ouvrage permettent de tirer quelques enseignements. Ceux-ci sont présentés ici de manière synthétique, en s'efforçant de garder une visée aussi pratique que possible. Sans prétendre proposer un mode d'emploi ou un *vade-mecum* de la participation des amateurs et amatrices à la création artistique et à l'activité scientifique, on en dressera une cartographie sommaire.

Associer des amateurs et amatrices à la création : pour quoi faire?

L'association de personnes non-professionnelles à la création artistique ou à l'activité scientifique repose le plus souvent sur une asymétrie : c'est le partenaire professionnel qui se rend disponible

pour l'interaction et qui intègre les non-professionnels dans un dispositif d'échange qu'il a conçu. Autrement dit, une telle situation n'existe que si elle est suscitée et elle n'aura lieu que dans la mesure de ce que le partenaire professionnel (ici en position de force) souhaite. C'est donc celui-ci qui pose les conditions de l'interaction et qui fixe les bornes de ce qu'il consent à laisser aux amateurs et amatrices. C'est pour cela que les institutions publiques de financement sont tellement importantes : sans les engagements financiers qu'elles consentent, sans le maillage administratif qu'elles mettent en place, sans les politiques qu'elles initient et mettent en œuvre (politique culturelle, de la ville, de l'emploi, etc.) bien des initiatives ne pourraient tout simplement pas voir le jour. Michel Miaille et Philippe Dujardin y insistent l'un et l'autre.

Les contributions réunies dans cet ouvrage permettent de repérer, sans prétention à l'exhaustivité, plusieurs modalités d'association des personnes non-professionnelles à la création artistique et à la production de connaissances. Ces modalités se distinguent par leur intensité, c'est-à-dire par ce que l'on pourrait qualifier de degré d'intégration plus ou moins fort. Deux bornes extrêmes encadrent les pratiques.

À une extrémité, les non-professionnels sont invités à s'insérer dans un protocole élaboré par un professionnel ou une professionnelle. C'est ce dernier ou cette dernière qui détermine ainsi en quoi doit et peut consister la contribution des amateurs : produire un discours sur une œuvre d'art et non faire une œuvre d'art (Mélanie Fagard dans ce volume), participer à une forme artistique proposée par un professionnel ou une professionnelle (Philippe Dujardin), recueillir une donnée naturaliste selon un protocole défini par avance (Romain Julliard, Florian Charvolin).

À l'autre extrémité du spectre, les amateurs et les professionnels produisent ensemble une œuvre ou un savoir nouveaux, dont la teneur n'était anticipée par aucun des partenaires. C'est l'interaction elle-même qui fait émerger la création : ni sa forme, ni son contenu n'étaient déterminés par avance par les professionnels ou par les non-professionnels. Le résultat de l'interaction est alors une co-construction, une co-crédation, qui ne pourrait advenir sans la mise en contact des partenaires. Il s'agit ici de connaissances nouvelles (Claude et Françoise Ferrand, Marc Lipinski dans ce volume) ou de créations artistiques inventées dans le cours de l'interaction (Paul Fournier, Sophie Maisonneuve, Roger Odin). Les boutiques des

sciences, d'une certaine façon, radicalisent cette démarche : la question de recherche ou de recherche-action est déterminée par le « client » – le plus souvent une association –, et adressée à la personne détentrice d'un savoir particulier, susceptible de proposer une réponse (Pierre-Chanel Hounwanou et Djossè Roméo Tessy, Florence Piron).

Associer des amateurs et amatrices à la création : comment faire?

Quel que soit le degré d'intégration recherché entre les amateurs et les professionnels, la réalisation des ambitions poursuivies passe par des conditions très concrètes. Et ces conditions se révèlent tout à fait similaires que l'on considère la création artistique ou l'élaboration des connaissances. Pour qui voudrait s'engager dans des dispositifs de participation ou en prendre l'initiative, il y a là autant de *paramètres* qui ne peuvent être ignorés.

La diversité des vocables employés pour désigner « les amateurs » – déjà signalée dans l'introduction de ce volume – est une difficulté sérieuse. Mais elle devient plus grande encore si la qualité d'amateur et amatrice est rabattue, comme c'est souvent le cas, sur une moindre compétence. Car il serait très insuffisant, et dans bien des cas inexact, de caractériser les « amateurs » par le seul fait qu'ils seraient *moins compétents*; ils sont aussi, et peut-être surtout, inscrits dans un réseau dense de relations personnelles, matérielles et économiques, dont la solidité conditionne le succès des pratiques de participation à la création. Associer des amateurs et amatrices à une activité de création n'est jamais s'adjoindre la collaboration (plus ou moins approfondie) de personnes libres d'attaches, mais de personnes engagées dans un ensemble de relations qui, si elles n'existent pas, rendent impossible le succès de l'opération. L'amateur et l'amatrice viennent avec leurs attaches, exactement comme les professionnels le font de leur côté. Les dimensions engagées tiennent aussi bien aux compétences, aux territoires, au temps, aux groupements intermédiaires.

Les amateurs et amatrices qui s'engagent dans des créations participatives présentent des *dispositions* particulières. Leur intérêt pour l'art, leur curiosité pour la science sont déjà éveillés et leur connaissance peut, dans certains cas, être très grande. Cet ouvrage porte l'attention sur les dispositions que présentent aussi bien les

gramophiles (Sophie Maisonneuve dans ce volume) que les cinéastes amateurs (Roger Odin), les ornithologues amateurs qui participent au programme STOC (Romain Julliard, Florian Charvolin), que les personnes en situation de pauvreté engagées dans les actions de croisement des savoirs et des pratiques (Claude et Françoise Ferrand). Le regard sur le monde est toujours un regard éduqué. Dans le domaine des sciences, Lorraine Daston parle d'une « épistémologie de l'œil » (Daston, 2007, p. 17). Et cela n'est pas moins vrai pour les amateurs et les amatrices : le programme SPIPOLL ne fait pas autre chose lorsqu'il leur enseigne à distinguer les insectes pollinisateurs par le biais de la photographie (Romain Julliard). De la même manière, les personnes en situation de pauvreté qui participent au croisement des savoirs et des pratiques sont des militants et militantes d'ATD Quart Monde qui ont déjà acquis une expérience de l'échange et de la démarche de connaissance au sein des Universités populaires Quart Monde.

Ces dispositions sont apprêtées et renforcées par des publications adressées particulièrement aux amateurs et aux amatrices (comme les revues *The Gramophone*, *Cinéma Pratique*). Ces revues jouent un rôle important pour l'apprentissage et la transmission d'un « art de l'écoute » (Sophie Maisonneuve) ou pour apprendre à regarder et à identifier (un tableau, une variété de plante, une espèce d'oiseau). Plus récemment, les instruments de communication numérique sont acquis une place importante, aux côtés des revues d'amateurs, pour la constitution des communautés d'amateurs et d'amatrices : des sites Internet ou des réseaux sociaux dédiés sont des lieux d'échange, de formation, d'acquisition de réputations, et finalement de motivation des amateurs.

Les associations jouent aussi un rôle crucial dans la réalisation des programmes de sciences participatives et de créations partagées, qu'il s'agisse d'associations naturalistes, de clubs de cinéma amateur, de sociétés de gramophiles, etc. Paul Fournier insiste sur l'importance des partenariats entre l'Abbaye de Noirlac et des acteurs associatifs du territoire : ce sont ces derniers qui choisissent les artistes invités, et ce sont eux aussi qui sont en contact avec les amateurs et amatrices et les amènent vers le projet des *Futurs de l'Écrit*. C'est le cas aussi pour les projets de sciences participatives du programme Vigie-Nature : les associations sont des partenaires clés pour recruter, former et motiver les amateurs engagés dans le recueil de données naturalistes. Sans ces collectifs, les amateurs

ne tiennent pas (Romain Julliard et Florian Charvolin). Françoise Ferrand le dit explicitement au sujet des militants d'ATD Quart Monde engagés dans les opérations de croisement des savoirs et des pratiques : « Les pratiques expérimentées dans les universités populaires Quart Monde ont permis de développer, plus tard, les programmes de *croisement des savoirs et des pratiques*. Nous avons informé les différentes universités populaires du lancement de ces programmes, en proposant à certaines d'entre elles (pas trop éloignées sur le plan géographique) d'envoyer trois personnes qui souhaiteraient y participer. Il ne fallait pas des gens isolés; ils n'auraient pas tenu » (dans ce volume). Il faut entendre la dernière phrase dans son double sens; ils n'auraient pas tenu : ils auraient craqué individuellement, ils n'auraient pas tenu au collectif.

C'est cette raison également qui donne tant d'importance à l'ancrage territorial des amateurs et amatrices. Toutes les expériences évoquées dans cet ouvrage soulignent combien est importante la bonne intelligence avec des partenaires associatifs inscrits dans les territoires où s'exerce la participation des amateurs et amatrices. Patrice Flichy l'exprime dans des termes vifs : « ce qui distingue l'amateur du scientifique, c'est son faible niveau d'expertise, mais aussi son inscription dans un cadre local » (Flichy, 2010, p. 78). La constitution d'un dispositif participatif associant des professionnels et des amateurs ne suppose donc pas seulement de tisser des liens avec les amateurs, mais aussi avec les collectifs dans lesquels ces derniers sont engagés. Dès lors, les dispositifs participatifs ne fonctionnent que s'il existe une confiance suffisante entre les promoteurs du dispositif et, d'une part, les personnes qui s'y engagent et, d'autre part, les groupements auxquels ces personnes sont liées. Cette confiance se construit; et cela prend du temps. Plusieurs des contributions réunies dans cet ouvrage le soulignent : la participation des amateurs suppose de prendre le temps de se connaître, d'apprendre le langage de l'autre (Mélanie Fagard, Paul Fournier, Romain Julliard, Claude et Françoise Ferrand, Marc Lipinski). Il y a là un vrai défi pour les dispositifs de participation inscrits dans un temps court, comme celui d'une biennale (Mélanie Fagard) ou d'un projet confié à une boutique des sciences (Pierre-Chanel Hounwanou et Djossè Roméo Tessy, Florence Piron).

Ainsi rattachés à de multiples ancrages, les amateurs incorporent et développent des formes de sociabilité propres (comme il existe des sociabilités professionnelles). Ce qui frappe à

cet égard est la variété des ordres de grandeur qui sont mobilisés dans ces interactions. Alors que les amateurs sont parfois réduits, comme l'étymologie y incline, au goût qu'ils ont pour leur activité (l'*amator* évoqué par Philippe Dujardin et par Marie-Christine Bordeaux dans ce volume), les contributions réunies dans cet ouvrage montrent la variété des « régimes d'engagements » (Thévenot, 2006) discernables dans ces situations sociales. Sophie Maisonneuve montre que les amateurs créent une « cité », ou plutôt des cités : « un univers qui rassemble autour de valeurs, de pratiques, de représentations partagées un collectif d'amateurs ». Cette « cité » se constitue autour de valeurs, qui servent à interpréter les conduites, à identifier ce qui est souhaitable et ce qui ne l'est pas – dit autrement, pour conserver le vocabulaire de Boltanski et Thévenot, à déterminer des « états de grandeur » (1991). De la même manière, Morgan Meyer et Rebecca Wilbanks montrent que l'appréciation positive ou négative parmi les acteurs de la *Do-it-yourself biology* obéit à des registres d'évaluation qui ne sont pas seulement marchands mais aussi éthique, politique, culturel, social. Ces valeurs sont importantes pour tenir le collectif des amateurs et des amatrices : si elles se dissolvent, le groupe se délite. Morgan Meyer et Rebecca Wilbanks le notent à propos des biologistes *do-it-yourself* : « on observe des désaccords, des personnes qui quittent des projets ou des associations (comme cela a été le cas à La Paillasse), des membres d'un projet qui affirment que « c'est moins sympa » quand un projet se professionnalise trop ».

Pour des professionnels, faire avec les amateurs et amatrices, c'est s'engager dans une interaction qui met d'abord en tension la compétence des uns et des autres. Mais cet élément est loin d'être le seul en jeu : les amateurs arrivent armés de dispositions cognitives, de réseaux de sociabilité, de valeurs. Associer des amateurs et amatrices à la création artistique et à la production de connaissances scientifiques ne passe donc pas seulement par un accommodement des savoirs, mais par une articulation – qui demande beaucoup de soin tant elle est fragile et instable – entre les réseaux qui font tenir les amateurs et ceux qui soutiennent l'activité professionnelle.

Références

- BOLTANSKI, Luc et Laurent Thévenot (1991). *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris : Gallimard, 483 p.

DASTON, Lorraine et Peter GALISON (2007). *Objectivity*, New York: Zone Books, 501 p.

FLICHY, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris : Seuil, 100 p.

THEVENOT, Laurent (2006). *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris : La Découverte, 311 p.

À propos de la maison d'édition

Les Éditions science et bien commun sont une branche de l'Association science et bien commun (ASBC), un organisme sans but lucratif enregistré au Québec depuis juillet 2011.

L'Association science et bien commun

L'ASBC a comme mission de stimuler la vigilance et l'action pour une science ouverte au service du bien commun. À cette fin, elle s'emploie à :

- Défendre et promouvoir une vision des sciences au service du bien commun;
- Colliger, analyser, produire et diffuser de l'information sur la science et sur ses rapports avec la société;
- Soutenir, promouvoir ou organiser des expériences de démocratisation des sciences;
- Organiser des expériences de débat public sur diverses facettes des sciences;
- Mettre en place des expériences de rencontre entre le monde scientifique et d'autres sphères sociales (ex. le milieu artistique, le milieu politique, etc.);
- Offrir un service d'orientation des groupes de la société civile dans le monde universitaire;
- Offrir, sous réserve de la Loi sur l'enseignement privé (L. R. Q., c. E-9.1) et de ses règlements, des formations sur la responsabilité sociale, la science avec les citoyens et l'éthique des sciences.

Sur son site Web se trouvent de nombreuses informations sur ses activités et ses publications. Il est possible de devenir membre de l'Association science et bien commun en payant un tarif modeste.

Pour plus d'information, écrire à info @ scienceetbiencommun.org, s'abonner à son compte Twitter @ScienceBienComm ou à sa page Facebook : <https://www.facebook.com/scienceetbiencommun>

Les Éditions science et bien commun

Un projet éditorial novateur dont les principales valeurs sont :

- la publication numérique en libre accès, en plus des autres formats
- la pluridisciplinarité, dans la mesure du possible
- le plurilinguisme qui encourage à publier en plusieurs langues, notamment dans des langues nationales africaines ou en créole, en plus du français
- l'internationalisation, qui conduit à vouloir rassembler des auteurs et auteures de différents pays ou à écrire en ayant à l'esprit un public issu de différents pays, de différentes cultures
- mais surtout la justice cognitive :
 - chaque livre collectif, même s'il s'agit des actes d'un colloque, devrait aspirer à la parité entre femmes et hommes, entre juniors et seniors, entre auteurs et auteures issues du Nord et issues du Sud (des Suds); en tout cas, tous les livres devront éviter un déséquilibre flagrant entre ces points de vue;
 - chaque livre, même rédigé par une seule personne, devrait s'efforcer d'inclure des références à la fois aux pays du Nord et aux pays des Suds, dans ses thèmes ou dans sa bibliographie;
 - chaque livre devrait viser l'accessibilité et la « lisibilité », réduisant au maximum le jargon, même s'il est à vocation scientifique et évalué par les pairs.

Le catalogue

Le catalogue des Éditions science et bien commun (ESBC) est

composé de livres qui respectent les valeurs et principes des ÉSBC énoncés ci-dessus :

- Des ouvrages scientifiques (livres collectifs de toutes sortes ou monographies) qui peuvent être des manuscrits inédits originaux, issus de thèses, de mémoires, de colloques, de séminaires ou de projets de recherche, des rééditions numériques ou des manuels universitaires. Les manuscrits inédits seront évalués par les pairs de manière ouverte, sauf si les auteurs ne le souhaitent pas (voir le point de l'évaluation ci-dessus).
- Des ouvrages de science citoyenne ou participative, de vulgarisation scientifique ou qui présentent des savoirs locaux et patrimoniaux, dont le but est de rendre des savoirs accessibles au plus grand nombre.
- Des essais portant sur les sciences et les politiques scientifiques (en études sociales des sciences ou en éthique des sciences, par exemple).
- Des anthologies de textes déjà publiés, mais non accessibles sur le web, dans une langue autre que le français ou qui ne sont pas en libre accès, mais d'un intérêt scientifique, intellectuel ou patrimonial démontré.
- Des manuels scolaires ou des livres éducatifs pour enfants

**Pour l'accès libre et universel, par le biais du numérique,
à des livres scientifiques publiés par des auteures et auteurs de
pays des Suds et du Nord**

Pour plus d'information : écrire à
info@editionscienceetbiencommun.org