Postface

La construction d'un écosystème de la critique par les plateformes

Jean Davallon

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse,
centre Norbert-Elias, équipe « Culture et communication »

Cécile Tardy

Université de Lille-SHS - laboratoire GERiiCO

Alors que le modèle de la critique, hérité de la formation de l'espace public [29], suppose l'existence (ou la création) d'une hiérarchie issue de la confrontation des goûts et des opinions entre les membres d'un public, les discours sur la participation promeuvent l'idée d'un échange horizontal prenant la forme d'une expression spontanée et partagée de contributeurs, la principale différenciation entre ces derniers se faisant souvent à partir du volume de leurs contributions.

Or, ce sont de tels discours d'accompagnement que viennent battre en brèche les résultats des recherches présentés dans cet ouvrage. Non pour revenir à ce qui serait un modèle idéal de la critique, que les développements des médias ont d'ailleurs largement fait évoluer (notamment vers une mise en scène et une circulation de l'énonciation des appréciations), mais pour penser la manière dont des plateformes – telles que *SensCritique*, *Deezer*, *8tracks*, *Napster*, *Whyd* ou *Babelio* (auxquelles, comme cela est rappelé, s'ajoutent certainement d'autres fonctionnant plus ou moins selon les mêmes principes) –, accompagnées de leurs pratiques afférentes, participent à la construction de ce qui se présente comme un *écosystème de la critique* ; c'est-à-dire, pour être précis : un dispositif valorisant la médiation de la réception dont le pivot est la mise en scène « d'avis », formulés par les récepteurs (les « autres ») et portant sur des œuvres produites par les industries culturelles – encore dénommé « plateforme d'intermédiation » (chapitre premier).

29. Nous entendons le « modèle de la critique » tel que défini par Habermas ([1962]1978) et Merlin (1994).

Les quelques remarques qui suivent n'ont nullement la prétention de synthétiser ou de résumer ces résultats, simplement de montrer comment leur lecture révèle toute l'importance des apports que fournit un examen précis, empirique et théorique, des dispositifs qui contribuent à construire et faire fonctionner un tel écosystème et, au moyen de quelques questions, repérer les ouvertures qu'un tel examen suggère. La première de ces questions concerne la démarche de recherche pour l'étude d'un écosystème de la « critique » ; la seconde, la production des contributeurs comme sujets pris entre profils d'internautes spécialisés et dispositifs de captation de l'attention ; la troisième, l'opérativité des plateformes.

1 Quelles démarches de recherches pour l'étude d'un écosystème de la critique ?

Certes, le paradoxe communicationnel, inhérent au modèle de la critique, entre l'énonciation subjective d'un goût, d'une appréciation, voire d'un jugement portant sur une œuvre, et la constitution d'une opinion commune, qui présuppose le passage allant de la juxtaposition ou de la confrontation d'énoncés individuels à la construction d'une entité sociale et « politique » intégrée résultant de l'échange et de la discussion – passage caractéristique de la formation d'un « public » –, reste toujours présent en arrière-plan des plateformes qui collectent « l'avis des autres ». On pourrait donc être tenté de chercher les différences qui les démarquent d'une simple mise en œuvre du modèle de la critique.

Or, prenant acte que ce modèle constitue leur imaginaire, l'originalité de la démarche de recherche empruntée ici tient précisément au fait de n'avoir pas pris pour argent comptant leur prétention affichée d'avoir résolu ce paradoxe par l'introduction du calcul (un ou des algorithmes). Plutôt que de refermer la question, cette démarche entreprend au contraire d'ouvrir ce paradoxe en dépliant leurs diverses dimensions, économiques, organisationnelles, technosémiotiques, culturelles, mises en jeu dans la constitution et le fonctionnement du dispositif infocommunicationnel qu'elles supposent.

Si chacune de ces dimensions appelle une approche spécifique, celles-ci, dès lors qu'elles sont repérées dans le dispositif, révèlent que, là où l'on attendait une transparence des énonciations et un rapprochement entre des sujets tels qu'annoncés, nous découvrons des *médiations* nombreuses qui sont combinées et augmentées, allongées dirions-nous, pour partie visibles et pour partie invisibles. La raison en est évidemment l'informatisation du média faisant que l'écriture culturelle est prise en charge par une infrastructure logistique faite de couches d'écritures plus ou moins matérialisées (machiniques et logicielles), mais plus encore, peut-être en l'occurrence, la possibilité ainsi offerte d'un traitement culturel et surtout économique dans ses choix, industriel dans ses procédures, appliqué aux énoncés des contributeurs ; le dispositif devenant, comme le montre le chapitre premier, une sorte de boîte noire calculant les résultats de l'énonciation subjective selon des critères de tris prédéfinis.

Que le traitement des contributions, permis par l'allongement des médiations logistiques, elles-mêmes produisant de nouvelles boucles de médiations culturelles, nécessite une démarche de recherche capable de démêler la complexité de ces médiations est

probablement le premier enseignement pour la recherche : un croisement des regards sur cette « industrie médiatisante » (Jeanneret, 2014 : 642) entre œuvres, paroles sur une expérience esthétique, jugements, classements et marchandisation.

Ce croisement des regards est particulièrement mis en évidence par le parti pris de l'ouvrage qui consiste, plutôt qu'à diversifier les objets étudiés, à approfondir un type d'objet qui traverse les différents chapitres : la plateforme de prescription culturelle, appliquée aux films, séries, jeux, musiques, livres. Cela n'empêche pas bien évidemment la constitution d'un corpus pluriel en termes de plateformes (*SensCritique*, *8tracks*, *Napster*, *Whyd*, *Deezer*, *Babelio*, etc.) mais c'est une approche qui privilégie la complémentarité et la différence des questionnements sur celui-ci. L'ouvrage montre un objet de recherche qui se construit à partir d'un accord commun sur la prise en compte de sa dimension technologique comme élément constitutif de la critique culturelle : comme nous le soulignons ci-dessus, la présence du calcul algorithmique traverse l'ensemble des études mais sans jamais être exclusive. Une des originalités de l'ouvrage est de montrer une grande richesse dans les échelles d'observation de cette présence du traitement automatique et de ses effets sur le rapport aux productions culturelles. Chaque chapitre redéfinit l'environnement étudié, intégrant par exemple les entrepreneurs fondateurs (comme le montre le chapitre premier), ou les pratiques anticipées par les plateformes et appropriées par les internautes (c'est le cas dans les chapitres trois et cinq), ou les pratiques expérimentales des chercheurs (chapitre deux), ou encore une population d'usagers se disant « mélomanes » (dans le chapitre quatre). C'est ainsi qu'un tel faisceau de points de vue peut permettre de rendre visible la pluralité des dimensions du dispositif (économiques, organisationnelles, technosémiotiques, culturelles) dans la construction d'un écosystème de la critique, au-delà du seul pouvoir de l'algorithme.

Plus largement, une telle démarche est aussi un enseignement pour bien d'autres recherches qui mobiliseraient les « données » issues des médias sociaux pour les exploiter quantitativement ou pour explorer des aspects de la vie sociale et culturelle (les goûts musicaux et littéraires, les communautés d'intérêts…). Elle apporte des éléments de modération au moins sur deux points. Le premier est que la naturalisation des données est irrémédiablement rendue impensable par l'explicitation tout au long de l'ouvrage des conditions de leurs productions, que ce soit les processus de mise en forme par les architextes, les gestes documentaires et interprétatifs des usagers, les stratégies commerciales. Le second est que ces plateformes n'épuisent pas les pratiques de consommation culturelle, ce qui doit conduire à s'interroger sur la représentativité que l'on accorde à de telles « données ».

2 Profils d'internautes spécialisés ou dispositifs de captation de l'attention ?

Malgré les apparences, la démarche adoptée fait apparaître que le traitement des contributions s'applique moins au discours sur les œuvres, qui nécessiterait d'en appréhender la dimension symbolique, qu'à la trace de la relation des sujets à ces œuvres. La nuance peut paraître minime, elle est en réalité essentielle. La prise en compte de ce déplacement représenterait un second enseignement.

Cela ne signifie pas que les contributions ne présentent pas d'informations sur les œuvres pour les personnes qui consultent le site car les contributeurs sont bien les détenteurs de l'expérience qu'ils ont eue des œuvres soumises à la critique, comme le montrent particulièrement par exemple les chapitres quatre et cinq. Mais les recherches, dans leur ensemble, montrent que la nécessité devant laquelle ils se trouvent de devoir formuler cette expérience – et *a fortiori* d'en tirer une dénotation qui en établisse la valeur, qu'il s'agisse d'une simple notation ou d'une appréciation sous forme de commentaire – fait qu'ils deviennent le pivot central du traitement opéré par les plateformes. Une telle exigence conduit nécessairement à ce que la formulation de l'expérience ressortit plus à une sémiotique des passions (de l'éprouvé) qu'à une sémiotique du savoir (du cognitif).

Cette activité de formulation (ou pour être plus précis « d'énonciation ») et de dénotation de l'expérience définissent en effet le profil du contributeur qui peut d'ailleurs lui-même faire l'objet d'un classement [30]. Cela signifie d'une part que cette *énonciation subjective* est l'unité médiatique, l'être culturel circulant : son traitement, parce qu'il construit un horizon d'attente chez les utilisateurs du site, contribue à faire de ceux-ci des récepteurs potentiels. Cela signifie d'autre part que, de manière corrélative, il s'agit là d'une *subjectivation* des utilisateurs ; autrement dit, d'une production de sujets définis par leur position d'énonciateurs d'une parole qui est l'expression d'un soi [31]. En effet, dans un mouvement de réflexivité, les internautes s'approprient le cadre de la notation, passant de la critique à une sorte de méta-critique.

Le jeu de subjectivation entre les utilisateurs et le dispositif lui-même amène un questionnement qui traverse l'ouvrage de part en part pour tenter de répondre au paradoxe d'un usager qui occupe le centre de l'activité des plateformes de recommandation et de leurs stratégies industrielles sans pour autant bénéficier d'une quelconque autonomie sociale. Comment rendre désirable la participation à un écosystème de la critique dont les analyses montrent le caractère asservissant ? L'ensemble des recherches présenté dans l'ouvrage montre que cet asservissement est invisibilisé par un discours des plateformes qui mettent en scène notamment le bouche-à-oreille, le fonctionnement horizontal (entre les membres mais pas seulement), le nivellement par la valorisation de l'activité de notation plutôt que celle d'écriture (voir plus particulièrement le chapitre deux). Mais il nous semble qu'une manière de répondre à ce paradoxe, moins explicite, est présente au sein de l'ouvrage. Elle consiste à observer les usagers en tant que points de fuite par rapport à l'écosystème, autrement dit en les replaçant dans la profondeur sociale de leur activité. Ainsi, l'usager n'est pas en train de consommer de la critique littéraire, musicale ou autres, mais de développer une pratique des plateformes. Cette manière de prendre en compte l'usager permet d'interroger sa capacité à s'approprier les contraintes et les obligations construites par le dispositif. On le voit donc investi dans des pratiques « d'ajustements » (selon la notion mobilisée au chapitre trois), plaçant le dispositif lui-même en position d'apprentissage pour les in-

30. Comme le montrent les différents types de membres dont il est question aussi bien dans le chapitre premier (éclaireurs, *followers* et simples inscrits de *SensCritique*) que dans le chapitre 4 (*Deezer editors* de *Deezer*) ou le chapitre 5 (les *taggers* de *Babelio*).

31. C'est ainsi dans le jeu des « cadres, décadrages et recadrages » (chapitre deux) que s'élabore cette subjectivation comme « traces de profils culturels » aboutissant à cette « communauté d'individus singuliers » (chapitre 3) caractéristiques des plateformes étudiées.

tégrer, les certifier, les réguler. Outre ce recul de l'usager sur sa pratique du dispositif, on le voit aussi engager une réflexivité sur les cadres médiatiques de sa pratique (par exemple dans le chapitre deux). Enfin, l'usager est aussi celui qui fait d'un dispositif de recommandation *une* de ses « prises » d'accès à la culture, sans jamais s'y laisser réduire (ce que montre le chapitre quatre). Il reste que cette compréhension des usagers ne lève pas le paradoxe en question si l'on considère que la force de la captation de ces plateformes est aussi dans la manière de se représenter vis-à-vis des usagers comme des aides au développement de leurs capacités interprétatives et réflexives. Cependant, un déplacement de point de vue sur la définition de ces plateformes est ainsi effectué depuis leurs stratégies commerciales et industrielles vers leur processus de construction d'une structure réflexive qui vient soutenir et nourrir une culture de l'attention (Citton, 2014).

3 En quoi consiste l'opérativité des plateformes ?

On notera que la subjectivation, comme le montre explicitement le chapitre trois est déjà en soi une forme d'opérativité. Elle est même centrale puisqu'elle est le support de la transaction entre plateformes et internautes. Mais, abordé du point de vue de sa dimension sociale, elle correspond à une multiplication des « autorités », au sens que Marcello Vitali-Rosati (2016) donne à ce concept, à laquelle s'ajoute – à ce qu'il nous semble (si ce n'est pas trop forcer le propos de l'ouvrage) – une possible amorce de « patrimonialisation » des œuvres.

La première autorité (l'autorité-source) est à l'évidence constituée de chaque sujet producteur d'avis (elle-même démultipliée selon les niveaux d'implications des contributeurs) : il en est « l'auteur » des tags, classements, commentaires portant sur les œuvres, etc.[32] De même, les différents auteurs d'architexte sont autant d'autorités médiatrices. Mais il reste que l'autorité institutionnelle est l'entreprise. C'est elle qui opère la réquisition des internautes, définit les formats tels que les petites formes utilisables et utilise les architextes (notamment les algorithmes), accepte ou refuse les avis, les classe, leur donne un statut, etc. En bref, c'est l'instance qui « éditorialise » les avis, qui gère les médiations et « anthologise », si l'on ose dire en se référant à ce que dit Milad Doueihi de la culture numérique, les discours des internautes producteurs d'avis[33]. Mais, une des forces de l'ouvrage est, comme nous l'avons relevé précédemment, de ne pas réduire le fonctionnement de l'écosystème à sa seule face de traitement industriel de ces discours – qui les considère comme des indices de valeur ou de pratiques[34] –, mais qui explore aussi avec minutie, comme nous l'écrivions plus haut, en quoi ces discours conservent une valeur symbolique de relation à l'objet, qui explique par exemple l'intérêt que peuvent leur porter d'autres internautes.

32. Ajoutons qu'il est aussi l'auteur de ses pratiques d'usages dans la mesure où elles produisent des traces...

33. L'« éditorialisation » est entendue ici au sens que lui donne Marcello Vitali-Rosati (2016). Les conséquences de ce processus d'éditorialisation, telles qu'évoquées à la fin de l'article par l'auteur, ont été développées avec précision par Yves Jeanneret (2014). Le traitement du discours en fragment ouvrant au caractère anthologique de la culture numérique a été examiné par Milad Doueihi dans *La Grande Conversion numérique* (2008).

34. L'analyse de *Google* que propose Jeanneret (2014 : spéc. 615-627) s'applique tout à fait à cette « industrie de dispositifs de médiation » spécifique que constituent les plateformes étudiées.

Une telle exploration nous suggère de poser la question de ce que fait ce processus, avec sa double face industrielle et symbolique, aux œuvres sur lesquelles il s'applique.

L'analyse du fonctionnement des plateformes, tel qu'il est abordé dans l'ouvrage, rend apparente la contradiction entre la présupposition d'existence d'une communauté affirmée que la plateforme rendrait naturellement visible à travers les traces de réception et ce qui apparaît *de facto* comme la production effective d'un simple collectif (une « communauté d'individus singuliers » pour reprendre des termes de l'ouvrage), qui signe une relation partagée à une œuvre. Mais ce résultat, qui laisse ouverte la question pratique de la manière dont pourrait être étudiée cette contradiction, supposerait une étude de la vie culturelle autour des œuvres dont les plateformes, quelles que soient leurs prétentions, ne constituent qu'un aspect. Ce qui sort évidemment du tracé de l'ouvrage.

Mais, en même temps, cette analyse révèle clairement que le processus transforme le statut des œuvres du fait de la triple médiation sociale opérée par ces plateformes (à la fois médiation de l'accès aux œuvres, médiation des avis sur elles en tant que traces de la relation entre elles et les récepteurs, et, par le fait même, médiation entre les internautes, même si celle-ci est réduite à un partage d'information). C'est alors que se profile la question d'une possible amorce de patrimonialisation. De patrimonialisation, il en est fait état à propos de trois processus : d'une manière générale, avec la production (ou la mise en visibilité) d'un intérêt de sujets sociaux pour certaines œuvres ou certains types d'œuvres passées ; avec la convocation d'une mémoire individuelle qui, du fait d'être partagée, devient mémoire collective introduisant une profondeur temporelle (une réactualisation dans le présent de la relation à ces œuvres passées) ; avec encore l'archivage et l'organisation de connaissances sur elles, qui revient peu ou prou, en les cataloguant et les documentant, à les mettre en relation les unes avec les autres. Tous processus, dont il est explicitement fait mention spécialement dans les chapitres trois et cinq, et qui contribuent, comme cela est montré tout au long de l'ouvrage, à augmenter la valeur sociale des œuvres concernées.

Si la construction mémorielle des objets culturels via ces plateformes reste à l'état de questionnement, on peut toutefois se demander comment les plateformes tentent d'alimenter un tel processus de mise en mémoire chez leurs contributeurs. Ces derniers sont conduits à s'exprimer en composant des rassemblements d'œuvres selon des formes documentaires reconnues socialement (liste, *playlist*, *best-of*, collection…) et qui permettent de rendre publics les œuvres choisies, en les nommant, les expliquant, les critiquant, les valorisant. Ces types de rassemblements documentaires, composés à la fois des êtres culturels et de leurs systèmes critiques, rappellent le dispositif d'« embrayage méta-attentionnel » définit par Yves Citton dans le domaine de l'attention réflexive. « […] chaque fois que j'ouvre un livre, écoute un cours ou démarre une vidéo, mon attention prend pour objet l'attention de quelqu'un d'autre », et l'ouverture de cette structure réflexive va nous aider « à réfléchir sur ce qui conditionne notre attention » (Citton 2014 : 236). Les formes et pratiques d'assemblages d'œuvres favorisent la réélaboration d'un rapport au passé en s'absorbant dans sa représentation tout en aménageant un point de vue extérieur à travers les savoirs à constituer ou les avis à exprimer. Que les internautes soient en position d'alimenter leurs propres

collections ou de découvrir celles existantes, cela joue un rôle sur la distribution de différents jeux d'autorités, mais l'ensemble des personnes occupe une position communicationnelle commune qui consiste à faire porter leur attention les unes sur les autres. Sans se prononcer sur l'existence ou non d'un processus de patrimonialisation à travers l'usage de ces plateformes, l'ouvrage invite à regarder comment, en tant qu'*archi*textes, elles commandent des espaces de consignation de la mémoire culturelle grâce à des dynamiques attentionnelles qui portent sur l'interprétation d'œuvres, sur la définition même de nouveaux référents culturels, sur l'écriture individuelle et au-delà sur une économie de l'écriture de rassemblements d'œuvres.

Mais il ne s'agit cependant que d'une amorce de patrimonialisation. Car il n'est pas sûr que la personnalisation des médiations [35] et la promotion de nouvelles productions contribuent véritablement à une construction mémorielle des objets. Répondre à ce genre de question impliquerait [36], de mener l'enquête sur le devenir des œuvres et des pratiques dont elles font l'objet. Ce qui est une autre histoire...

Bibliographie

CITTON, Yves (2014), *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éd. du Seuil.

DOUEIHI, Milad (2008), *La Grande Conversion numérique*, Paris, Éd. du Seuil.

HABERMAS, Jurgen ([1962]1978), *L'Espace public : Archéologie de la Publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Trad. de l'allemand par M. B. de Launay [*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main : Hermann Luchterhand. 1962], Paris, Payot.

JEANNERET, Yves (2014), *Critique de la trivialité : Les médiations de la communication, enjeu de pouvoir*, Paris, Éd. Non Standard.

MERLIN, Hélène (1994), *Public et Littérature en France au* XVII^{e} *siècle*, Paris, Éd. Les Belles Lettres.

VITALI-ROSATI, Marcello (2016) « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? » trad. de l'anglais par MONJOUR Servanne, *Sens Public*, 18 mars 2016, en ligne : http ://www.sens-public.org/article1184.html.

35. Par exemple, on peut se demander si, alors qu'elle renforce le sentiment d'un « patrimoine à soi », l'absence de règles de *tagging* que constate le chapitre cinq, va dans le sens ou non de la construction d'un patrimoine commun.

36. Comme cela est suggéré par exemple au chapitre quatre.