



HAL
open science

L'énonciation culturelle vidée de l'institution ? Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs

Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant

► To cite this version:

Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant. L'énonciation culturelle vidée de l'institution ? Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs. *Communication & langages*, 2017, 2017 (192), pp.67 - 82. 10.4074/S0336150017012054 . hal-01635245

HAL Id: hal-01635245

<https://hal.science/hal-01635245>

Submitted on 3 Jul 2018

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

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

L'ÉNONCIATION CULTURELLE VIDÉE DE L'INSTITUTION ? QUALIFIER LES FIGURATIONS DE L'AUTORITÉ DANS DES SITES WEB CONTRIBUTIFS

Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant

NecPlus | « [Communication & langages](#) »

2017/2 N° 192 | pages 67 à 82

ISSN 0336-1500

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2017-2-page-67.htm>

Pour citer cet article :

Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant « L'énonciation culturelle vidée de l'institution ?
Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs »,
Communication & langages 2017/2 (N° 192), p. 67-82.
DOI 10.4074/S0336150017012054

Distribution électronique Cairn.info pour NecPlus.

© NecPlus. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

L'énonciation culturelle vidée de l'institution ? Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs

**JULIA BONACCORSI
ET VALÉRIE CROISSANT**

INTRODUCTION

La généralisation des usages de l'Internet et notamment du web a permis l'expansion des espaces discursifs corrélée à une expansion quantitative et qualitative des énonciateurs. Cette caractéristique du régime de la communication numérique s'est accompagnée de discours descriptifs du phénomène en des termes politiques relativement puissants, opposant ainsi une logique « horizontale » et participative à celle plus ancienne relevant de régimes d'autorité centralisés et « verticaux ». Ces discours ont été modérés ou réinscrits dans des analyses plus fines de travaux scientifiques rappelant notamment que tous les internautes ne participent pas à la production de contenus sur Internet¹ ou que les dispositifs numériques délimitent et définissent en grande part les pratiques discursives numériques des individus ; il n'empêche que la diversité et l'hybridation des formats médiatiques sur le web nous poussent à réexaminer les modalités des activités sociales. C'est le cas dans le domaine de la culture, où la production de discours à vocation évaluative (critique, recommandation, prescription) concourt à l'établissement de hiérarchies ou de repères soumis au partage. La part prise par les avis et critiques des consommateurs/publics de la culture semble à première vue se construire en opposition aux référents historiques

Ce texte tend à étudier les pratiques d'autorisation dans le cadre de la prescription culturelle sur Internet. Il s'attache aux modalités de construction de figures d'autorité produites sur et par des sites web qui fondent leurs modèles éditorial et économique sur la recommandation culturelle musicale : Sens Critique et Soundgood.

À partir des modèles de l'« éclaircur » ou du « curateur », sera étudiée l'articulation des différents systèmes de signes de l'évaluation : critique, moyennes, notes, qui selon notre hypothèse concourent à construire une autorité de la contingence : une autorité conjoncturelle, éphémère et a-politique qui s'inscrit dans des logiques communicationnelles.

Mots clés : prescription culturelle, autorité culturelle, évaluation culturelle, avis, notation, hiérarchies culturelles, web

1. Franck Rebillard, *Web 2.0 en perspective. Une analyse socio-économique de l'Internet*, Paris, L'Harmattan, 2009.

dans la construction des repères légitimes culturels que sont les critiques de presse ou les institutions scolaires ou muséales. Quelles qu'en soient la nature et l'effectivité, cette évolution formelle des registres d'intervention et de qualification des objets culturels stimule les recherches portant sur la définition de nouvelles figures de l'autorité². Si l'on accepte le principe que l'autorité n'est ni le résultat de la coercition ni celui de la persuasion³, la perspective ici est celle de la légitimité se construisant dans la signification et les hiérarchies partagées. Notre approche, sans nier les enjeux socio-économiques, se propose d'envisager les écritures numériques et leurs dispositifs d'inscription comme des formes d'élaboration de repères culturels, de normes et représentations de la culture. Nous nous intéressons à des plateformes numériques qui, dans leur format, semblent déléguer une partie des contenus aux internautes en s'inscrivant dans ce qu'Étienne Candel nomme le « paradigme participatif »⁴. En quoi certaines industries médiatiques du web, mobilisant la participation des internautes, peuvent-elles être des lieux des constructions de repères culturels faisant sens pour des publics ? Précisément, nous souhaitons considérer la complexité de certains dispositifs et des pratiques qui s'y inscrivent en nous concentrant sur le secteur musical⁵.

La première partie abordera les spécificités des écritures croisées de l'autorité pour deux plateformes⁶, ce qui permettra de présenter les sites *Soundsgood* et *Sens Critique* mais surtout de montrer les principes de croisement des écritures entre les dispositifs éditeurs et leurs membres qui s'inscrivent dans cette promesse de participation. Nous envisagerons alors cette promesse qui sous-entend une délégalation de l'autorité aux utilisateurs. Dans un second temps, nous centrerons l'analyse sur la construction des figures de l'autorité en questionnant notamment le processus de qualification des objets de la culture en tant qu'acte d'autorité : quel est l'objet « musical » construit dans les deux sites par les différents processus et pratiques ?

Ce travail se présente comme une exploration de certaines industries médiatiques, peut-être instables, certainement furtives dans leur modèle, ne répondant en rien à la définition d'organisations instituant, mais qui, selon notre hypothèse, participent néanmoins à faire bouger certaines frontières des pratiques culturelles et des ordres symboliques.

2. Dominique Pasquier, « Les jugements profanes en ligne sous le regard des sciences sociales », *Réseaux*, 183, 2014, p. 9-25.

3. Hannah Arendt *La crise de la culture*, trad. dir. P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972.

4. Étienne Candel, *Autoriser une pratique, légitimer une écriture, composer une culture : Les conditions de possibilité d'une critique littéraire participative sur Internet. Étude éditoriale de six sites amateurs*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction d'Yves Jeanneret, Gripic – Celsa – université Paris-Sorbonne, 2007.

5. Cette recherche s'inscrit dans le cadre du projet de recherche pluridisciplinaire « L'avis des autres. Prescriptions et jugements culturels : la force des réseaux sociaux numériques » soutenu par l'université Lumière Lyon 2 (2014-2016), dirigé par Valérie Croissant ; unités de recherche Élico EA 4147 et Grepis EA 4163.

6. Nous choisirons la terminologie volontairement large de « plateforme » ou de « site » pour ne pas entrer dans un trop long développement lié à la dénomination des sites internet (réseau social ou pas).

1. DES ÉCRITURES CROISÉES DE L'AUTORITÉ

Nous souhaitons dans un premier temps présenter les deux sites de l'étude en tentant de qualifier la manière dont ils construisent le rapport des utilisateurs à la musique. Il s'agit également d'interroger la manière dont les formes de participation des individus inscrites dans les dispositifs concourent à manifester une délégation de l'autorité par une délégation de la production des discours.

1.1 L'accès à la musique : discours et expérience

La diversité et l'étendue des formats de sites, réseaux et autres plateformes sur Internet interdit toute approche globale. La restriction de l'objet d'étude se déroule en deux temps : nous avons dans un premier temps choisi un objet culturel, puis dans un second temps deux espaces de pratiques culturelles sur Internet.

Parmi l'offre de produits culturels, le choix de la musique répond à plusieurs impératifs d'ordre méthodologique. Le premier est que nous n'avons pas souhaité embrasser les produits culturels dans leur globalité, conscientes que chaque pratique et chaque bien culturel relève d'expériences esthétiques, mais aussi de logiques économiques différentes. Le second impératif tient au caractère trivial de l'écoute musicale. En effet, l'écoute de la musique enregistrée est une pratique sociale intégrée aux activités quotidiennes et individuelles. Elle se présente comme un loisir accessible où les pratiques de distinction sociale sont finalement soumises à l'expérience personnelle, surtout à l'époque de la culture d'écran, que certains traduisent par le développement d'un éclectisme culturel⁷. Le rapport à la musique enregistrée relève moins d'un rapport savant, scolaire à la culture que le livre, par exemple. La musique offre un accès simplifié d'un point de vue social, technique et économique qui en fait une performance sociale très répandue⁸.

Cette banalisation voire cet usage intensif de l'écoute musicale est corrélée à la numérisation de la musique enregistrée, à sa portabilité. La musique est un fichier permettant une écoute depuis différents terminaux, environnements, situations, moments. Cette caractéristique de la portabilité du son enregistré, qui ne date pas du numérique, engendre cependant sur le web une forte porosité entre des pratiques d'écoute, d'achat, de critique ou de partage que quelques clics séparent les unes des autres. Cette proximité matérielle et symbolique entre la possibilité d'écoute (présence du *player*) et des pratiques associées nous permet de mobiliser conjointement les différentes dimensions de l'expérience musicale : l'objet sonore numérisé, ses conditions de présentation, ses métadonnées, les discours évaluatifs, commerciaux qui lui sont associés dans des dispositifs médiatiques complexes.

Si le choix de deux plateformes, *Sens Critique* et *Soundsgood*, est lacunaire tant l'étendue d'offres similaires est grande, il s'explique par l'objectif de cette exploration : faire fonctionner deux études de cas, en contrepoint, pour en dégager les tensions, les paradoxes relevant des pratiques de jugement liées à la musique.

7. Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994 ; Bernard Lahire, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004 ; Fabien Granjon, Armelle Bergé, « De quelques considérations sur la notion d'éclectisme culturel », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 1, 2005, p. 55-65.

8. Nous prenons acte des pratiques distinctives au sein de l'écoute musicale sans prétendre les lisser.

Sens Critique est un site qui ne concerne pas seulement la musique, celle-ci étant représentée par une rubrique, côtoyant ainsi « Films » « Séries » « Jeux » « Livres » et « BD ». Il s'agit d'un site de critique culturelle centrée sur l'appréciation et l'évaluation se désignant lui-même comme un dispositif de « bouche-à-oreille ». L'approche de la musique qu'il propose est une approche auctoriale du produit culturel : par les artistes et les albums, par l'actualité culturelle. S'il est possible d'accéder à l'écoute des morceaux par une connexion avec *Spotify*, l'écoute ne constitue pas le centre de la proposition du site, c'est bien par l'évaluation culturelle que les objets culturels sont mis en discussion.

Le site *Soundgood*, en revanche, se présente en premier lieu comme une plateforme d'écoute de *playlists*. L'accès à la musique est déterminé par des listes musicales thématiques par des tiers (individus, institutions voire marques) désignés comme des « influenceurs »⁹ par la plateforme. Le point commun de ces deux sites est qu'ils mettent à distance les institutions culturelles en érigeant les pratiques des individus dans leurs sites comme les seules instances de légitimation des choix culturels. Selon deux principes distincts du rapport à la musique, il s'agit d'interroger l'articulation entre les écritures du dispositif relevant des logiques de bases de données et celles des internautes/membres. Quelles sont les logiques de construction de formes de légitimation du goût et des hiérarchies musicales mais aussi du rapport à la musique dans ces dispositifs qui prônent un effacement éditorial ?

1.2 L'évaluation comme délégation d'une autorité ?

Les deux sites étudiés s'appuient sur l'activité des internautes pour produire des contenus, pour construire des hiérarchies et des classements. Le travail éditorial semble relever d'une délégation totale ou partielle des propriétaires du site à leurs membres. De quelles manières les sites autorisent-ils leurs membres ? La logique de l'évaluation qui tend à produire sans cesse des repères et des hiérarchies mobilise des principes et des figures d'autorité dans les deux sites étudiés. Notre analyse ne porte pas spécifiquement sur les pratiques de jugement et d'évaluation dont des travaux récents ont analysé les ressorts sémiotiques¹⁰, en revanche, il convient de présenter rapidement les principes d'organisation symbolique que proposent les deux plateformes pour faire du contributeur un producteur de jugement culturel.

Ainsi les promesses qui s'affichent à l'entrée des sites traduisent-elles la posture assez classique qui consiste à valoriser la participation : « Découvrez, notez et partagez » chez *Sens Critique* désigne le membre comme acteur des processus, le site résumant son propre rôle à celui de « l'organisation du bouche-à-oreille », le réduisant à celui d'un simple facilitateur.

Sens Critique institue dans un premier temps l'internaute en membre de la plateforme par un processus d'inscription, mais l'accès à d'autres statuts comme celui d'*éclaireur* est conditionné par un certain niveau d'activité et de

9. Les appellations « influenceur », « éclaireur » ou « curateur » relèvent de la terminologie mobilisée par les plateformes, comme cela sera présenté dans la partie 2.

10. Erik Bertin, Jean-Baptiste Granier, « La société de l'évaluation : nouveaux enjeux de l'âge numérique », *Communication & langages*, 184, 2015, p. 121-146.



Image 1 : Capture d'écran de la page de présentation du site Sens Critique (13 février 2016)

participation (l'atteinte de 200 critiques postées déclenche l'accès à de nouvelles fonctionnalités). Le dispositif incite à franchir des paliers acquis par l'ancienneté ou le niveau d'activité. L'octroi de « badges » ou autres récompenses tend donc à distinguer des niveaux dans les utilisateurs, voire une « élite »¹¹. L'architecte produit ainsi les métriques qui permettent d'évaluer la production discursive critique de l'utilisateur mais également sa notoriété au sein de la plateforme : on peut par exemple évaluer les critiques rédigées. L'autorisation dans le site relève ici de critères précis, établis par la plateforme, référencés à des formes d'expertise finalement assez classiques. L'expertise s'apprécie par l'importance de la production discursive de l'internaute inscrit, sa régularité et son appréciation par le collectif. On constate d'ailleurs que les membres de *Sens Critique* développent dans leurs écritures des processus d'individuation : proposer des œuvres, des listes ou des critiques originales, à contresens de l'actualité par exemple.

À travers les multiples modalités d'appréciation, s'échafaude un système à double étage semblant concilier le sempiternel rapport entre subjectivité et objectivité de l'appréciation exprimée. Le premier niveau est constitué par toutes les productions des inscrits : ceux-ci sont invités en permanence à produire toutes sortes d'informations qui sont intégrées dans l'interface des profils : critiques, listes, notes, signalement de ce qu'ils sont en train d'écouter ou même ce qu'ils ont envie d'écouter. De ce fait, l'activité du membre est primordiale tant pour le modèle éditorial qu'économique. Les pratiques des internautes de la plateforme sont alors plutôt distinctives car elles construisent l'identité numérique à partir de leur activité, manifestée et quantifiée par le site (nombre de critiques, domaine, note moyenne donnée aux biens culturels, etc.). Le second niveau fonctionnel relève de la logique du calcul : la plateforme compile, agrège et synthétise des données à partir du premier étage, l'activité des membres. Il s'agit alors de synthétiser (on ne

11. Étienne Candel, *Autoriser une pratique, légitimer une écriture, composer une culture...*, op. cit.

sait pas à partir de quoi et selon quelle logique) la note d'un album de musique, d'afficher le nombre de critiques ou la note moyenne d'un album ou d'un membre. Pour chaque profil s'affiche en regard de la note moyenne celle des éclaireurs qu'il suit. Le dispositif travaille donc à représenter l'articulation entre une logique de base de données et les pratiques d'écriture des internautes, en combinant ainsi la puissance généralisante du chiffre à celle, singularisante, des écritures des membres inscrits. Cette juxtaposition des systèmes et les logiques d'évaluation crée un effet d'absence d'énonciateur : « les chiffres parlent d'eux-mêmes ». Les données disponibles semblent avoir pour vocation de permettre à chaque individu de se situer par rapport à différents collectifs : celui du site, mais aussi celui constitué par le groupe des éclaireurs qu'il a choisi de suivre.

Le site *Soundsgood* propose une approche de la musique par l'écoute. L'évaluation de la musique n'est pas l'objet, c'est bien la pratique d'écoute qui justifie l'usage et l'inscription sur le site. Contrairement à d'autres plateformes d'écoute en ligne, *Soundsgood* conditionne l'accès à la musique à des listes musicales (*playlists*) thématiques. L'interprète ou l'album ne constituent pas des modalités d'accès pertinentes. La musique est envisagée comme une plage temporelle qui entre en résonance avec des moments de la journée, des périodes de l'année (mois, saisons), les activités sociales des individus. Techniquement, l'entreprise ne possède ni ne stocke aucun morceau de musique, le site permet la connexion aux millions de titres par le biais de plateformes de *streaming* comme *Deezer* ou *Spotify*, aux titres collectés par des utilisateurs de *Soundscloud* ou aux milliards de titres accompagnant les vidéos de *YouTube*.

Créé fin 2014, *Soundsgood* promet ainsi « d'écouter les plus belles playlists d'influenceurs » en focalisant sur une expérience d'écoute qui ne soit interrompue ni par le temps de chargement ni par des annonces publicitaires. Le développement de la plateforme s'est effectué en deux phases : La première période (de la création

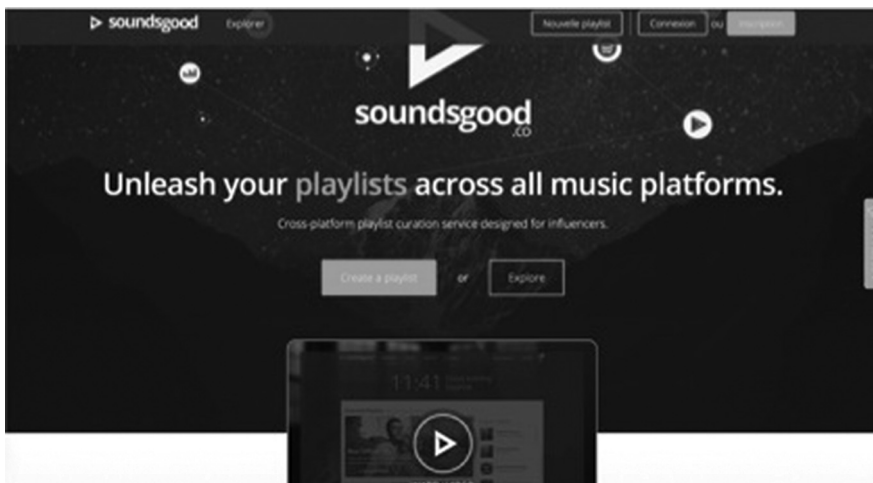


Image 2 : Capture d'écran d'un profil de membre « éclaireur » sur Sens Critique (11 février 2017)

du site à fin 2015) est définie par la construction du vivier des influenceurs, seuls autorisés à produire et proposer des listes de morceaux sur le site. Les modalités d'évaluation concernent donc ici deux « objets » : les *curators*, dont le profil présente le nombre de personnes qui les suivent (abonnés), le nombre de listes produites ainsi que le nombre total d'écoutes. Il s'agit bien ici de construire la notoriété de ces *curators* en partie parfois déjà amorcée par leur statut social en dehors de la plateforme (musicien, DJ, journaliste, etc.). Depuis fin 2015, tous les internautes peuvent créer leur propre chaîne de listes musicales et les partager. Les modalités de jugement et d'évaluation s'appliquent moins aux œuvres qu'aux « sélectionneurs », érigés en figure d'auteurs de listes. Les signes de l'évaluation sont rarement ceux de la notoriété, mais dépendent du nombre d'abonnés, du nombre d'écoutes et du nombre de listes produites.

Dans ce site, la notion d'auteur est liée aux influenceurs et fait l'objet d'une assimilation aux fonctions de sélection, de curation, assimilation basée sur l'hypothèse d'une discothèque infinie accessible en ligne. L'enjeu n'est donc pas le jugement culturel des artistes ou de leurs albums mais des listes, recompositions musicales considérées à haute valeur ajoutée par les responsables du site.

Le dispositif de *Soundsgood* distingue les utilisateurs du site qui peuvent accéder aux listes, les écouter et les noter (écoute + *like*), produire leurs listes et les partager sur les réseaux sociaux, des influenceurs désignés comme tels en tant que créateurs des listes mises en écoute sur le site. Les critères de désignation des curateurs ne sont ni explicites ni même identifiables et relèvent exclusivement du choix des responsables du site. Si la fonctionnalité qui permet de construire une liste a été ouverte à tous les utilisateurs, la désignation explicite de la légitimité reste restreinte aux influenceurs de la plateforme, qui ainsi font seuls autorité. Cette autorité par le statut social est totalement construite selon des critères illisibles, comme nous le verrons plus loin.

De fait, les deux dispositifs incarnent ici des modalités d'accès à la musique différentes : par le discours critique et évaluatif pour *Sens Critique* ou par la pratique d'écoute pour *Soundsgood* ; c'est-à-dire par une forme d'expertise s'appuyant par hypothèse sur l'expérience culturelle et par l'expérience d'écoute elle-même. *Sens Critique* construit ainsi un rapport savant à la culture et aux objets culturels qui mobilise des connaissances nécessaires au processus d'individuation

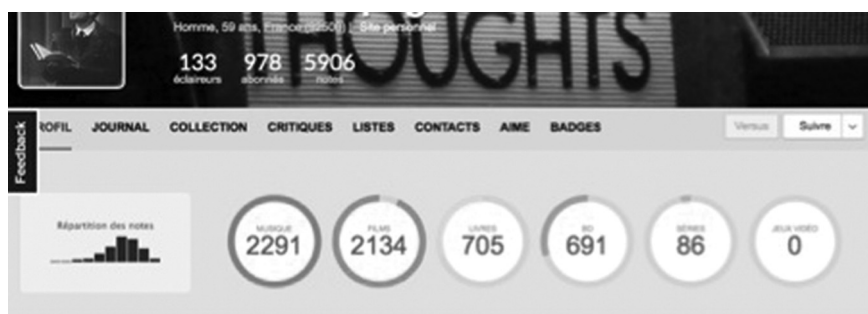


Image 3 : Capture d'écran : page d'accueil du site Soundsgood (3 février 2016)

du profil d'expert. Dans le cas de *Soundsgood*, c'est l'expérience d'écoute qui est déterminante, les choix musicaux ayant été définis en amont par des auteurs désignés comme potentiellement influents. Le geste critique ici est non pas l'apposition d'une note sur une œuvre, mais la construction d'une collection (liste) comme un objet culturel en tant que tel. Mais dans les deux cas la logique de l'évaluation s'applique autant aux objets culturels qu'aux individus qui la pratiquent¹².

À ce stade, lorsque tout est objet d'évaluations croisées, il est difficile d'identifier le lieu d'exercice de l'autorité tant les systèmes de délégation, les hybridations de données chiffrées et d'appréciations individuelles tendent à la rendre diffuse. Les deux dispositifs réalisent dans un même mouvement un brouillage des repères et une instauration constante de signes évaluatifs. Ce que nous avons tenté d'identifier par la formule d'une autorité de la contingence traduit le phénomène qui consiste à évoluer dans des dispositifs sémiotiques pléthoriques en repères formels (notes, classements, avis) et dont la juxtaposition fabrique de la redondance mais aussi du relativisme. Le fonctionnement discursif de ces deux dispositifs, comme de nombreux autres, mobilise des systèmes d'appréciation largement répandus (étoiles, notes, critiques et commentaires), mais dont la composition engage un système de références singulier et clos¹³. Si les références aux principes d'évaluation sont récurrentes sur tous les sites culturels ou marchands, leur mobilisation par chaque plateforme construit un cadre de références propre obligeant ainsi le membre à un effort cognitif et un investissement qu'il rentabilisera par la fidélité. Le discours porté par les dispositifs et qui consiste à placer les utilisateurs en tant qu'énonciateurs trouve ses limites dans l'action des architectes qui rétablissent des hiérarchies dans la répartition de l'autorité, hiérarchies qui répondent à l'impératif économique de ces industries : mobiliser la participation.

2. À LA RECHERCHE DU GARANT

Nous avons souligné jusqu'à présent certaines ambiguïtés inhérentes au dispositif médiatique de chaque plateforme et qui participent d'une énonciation éditoriale contingente et relative à l'architexte ainsi qu'à chaque contributeur. De manière plus transversale, les statuts et valeurs des objets musicaux sont définis de manière particulièrement flottante et toujours jouée, d'une part à partir des différents logiques et formats de discours évaluatifs décrits dans la première partie, mais aussi, d'autre part, en raison du travail de détachement documentaire et de redocumentarisation qui est effectué sur les objets musicaux. C'est ce second point que nous examinerons plus en détail maintenant, notamment pour approfondir les médiations de la musique en jeu dans ces plateformes, parfaites industries médiatisantes¹⁴.

12. Erik Bertin, Jean-Baptiste Granier, « La société de l'évaluation : nouveaux enjeux de l'âge numérique », *op. cit.*, p. 64.

13. Par exemple, l'appréciation par le nombre d'étoiles est largement répandue, mais l'échelle du nombre d'étoiles varie d'un site à l'autre : on note sur cinq étoiles sur *Allo Ciné* et sur dix étoiles sur *Sens Critique*.

14. Yves Jeanneret, *Critique de la trivialité*, Le Havre, Éditions Non Standard, 2014.

Ainsi que Jean Davallon l'a formalisé à propos du dispositif d'exposition muséal observé en « média », nous menons l'analyse d'un « continuum qui va de l'espace social jusqu'à l'agencement technique en passant par le fonctionnement communicationnel et sémiotique [...] L'agencement technique se trouve en quelque sorte fondé socialement, pris en charge institutionnellement, attesté symboliquement, réglé communicationnellement pour s'instituer comme un objet culturel qui est à la fois communicationnel et symbolique ». Ce parallèle est intéressant en ce qu'il nous conduit à questionner deux niveaux de garanties : la prise en charge institutionnelle, l'attestation symbolique. « C'est ce savoir latéral sur ces garanties institutionnelles qui fait qu'il peut avoir confiance en ce qui lui est présenté, qu'il s'agisse des objets, des savoirs, de leur monde d'origine ou de la mise en scène de l'exposition elle-même. »¹⁵

En quelque sorte, nous pouvons reprendre ainsi notre questionnement : quel « savoir latéral » sur la musique permet de garantir une confiance entre ces plateformes et leurs usagers ? Plus précisément, quelles médiations sont en jeu dans la définition d'un ordre du discours sur la musique dans les plateformes étudiées ? Nous reformulons ainsi la question de l'autorité à partir de ce point pivot d'analyse du tiers-symbolisant, en souhaitant caractériser « un discours qui prenne en charge le statut institutionnel de l'œuvre ainsi que du sens à donner à l'articulation des œuvres entre elles au regard d'un public »¹⁶.

Ainsi que le souligne Davallon, il s'agit pour nous de caractériser la manière dont se stabilise « un statut qui fonde des décisions de choix d'œuvres et d'organisation des présentations »¹⁷. Dit autrement, nous tentons, en nous appuyant sur la matérialité énonciative des plateformes, de décrire la manière dont les usagers peuvent s'appuyer sur des repères et des garanties.

Les deux points suivants considèrent donc l'opérativité sociale et symbolique des plateformes en cherchant à caractériser ce « savoir latéral » qui s'établit en tension entre la fabrique symbolique de figures d'autorité et les médiations documentaires des objets culturels.

2.1 La fabrique des figures d'autorité

Explorons donc la manière dont des figures d'autorité sont véritablement proclamées par les plateformes, notamment par un procédé de nomination qui conduit à revendiquer que l'inscription en tant que membre du réseau donne accès à un statut singulier. Comme nous l'avons décrit en première partie, les deux figures désignées sont celles de l'*éclaireur* pour *Sens Critique* et du *curator* pour *Soundsgood* : elles semblent résoudre et renforcer dans la même dynamique l'effacement énonciatif et auctorial tant de *Sens critique* que de *Soundsgood*.

On peut dire que les deux dispositifs médiatiques instituent ainsi les cadres et les règles d'un ordre interne de garantie. En quelque sorte, ces qualifications

15. Jean Davallon, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », *Médiamorphoses*, 9, 2003, p. 27-30.

16. Jean Davallon, (dir) « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, 2, 1992, « Regards sur l'évolution des musées », p. 110.

17. *Ibid.*

forment un métadiscours particulièrement intéressant à considérer : d'une part, il sert au repérage et à l'activité fonctionnelle dans le dispositif ; d'autre part, il irrigue l'ensemble du dispositif médiatique en teintant l'énonciation éditoriale d'une vocation d'expertise. C'est ce second niveau qui nous intéresse plus spécifiquement, le premier niveau ayant été décrit précédemment.

Rappelons que le *curator*, avant de désigner dans l'économie numérique un professionnel de la valorisation de contenus (*content curator*), est bien un expert culturel en charge de collections d'objets culturels et de leur interprétation (le commissaire d'exposition ou le conservateur). Cette fonction est propre aux institutions culturelles, mais elle concerne également des prestations indépendantes. Dans tous les cas, le *curator* met ses compétences au service d'un collectif et sa légitimité à énoncer un discours sur la culture est définie à la fois de l'extérieur (par l'institution) et par des garanties internes à son discours.

Réinterprétation du *follower*, la qualification d'*éclaireur* définit un statut par l'activité quantifiée (pour accéder à ce statut, il faut avoir évalué 200 biens culturels), fondé sur une « confiance » possible, car validée par *Sens critique*.

Comme pour contrecarrer la logique algorithmique évaluative qui structure l'énonciation éditoriale de manière dominante, on observe dans les deux plateformes la même « humanisation » de ces deux statuts qui est affirmée : soit en opposition au « robot », comme dans l'exemple ci-dessous :

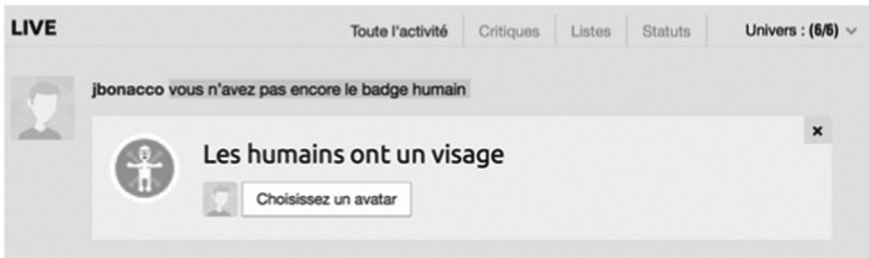


Image 4 : Extrait d'une capture d'écran Sens critique, décembre 2015

soit en revendiquant la dimension sociale, fondée sur la « confiance » en des experts : « Trouvez des éclaireurs sur le site. Faites confiance à ces membres, ils sont très actifs dans ces univers » (*Sens Critique*, décembre 2015).

La figuration de l'autorité est de fait nécessaire et répond à plusieurs enjeux dans les exemples analysés.

D'une part, elle remplit une fonction d'éditorialisation de la musique (tout particulièrement pour les plateformes de *streaming*) et construit un discours culturel de l'ordre du bénévolat (on agit pour les autres, alors que tous les indicateurs tendent à afficher le contraire par la notoriété), mais ce « bénévolat » est en quelque sorte reconnu par la plateforme. De ce point de vue, il s'agit bien de pré-qualifier une organisation hiérarchisée du réseau social qui s'établit généralement *a posteriori* (la position de leader d'opinion dépendant d'un processus interne de reconnaissance dans une organisation sociale).

D'autre part, et ce second enjeu dépend du premier, qui est la sémiotisation artefactuelle d'une reconnaissance et d'une légitimité, à partir de cette délégation de l'autorité prédéterminée (en quelque sorte, la légitimité s'établit à partir des règles et contraintes du dispositif médiatique), le modèle économique des plateformes étudiées peut fonctionner : qu'il s'agisse, pour *Sens critique*, de garantir aux industries culturelles la visibilité de leurs annonces ou, pour *Soundsgood*, de constituer un espace éditorial pour les marques qui peuvent y déposer des *playlists*, selon une logique de contenu de marque, comme dans l'exemple de la marque de vêtement Célio.

À partir de ces exemples, nous observons de quelles manières ces dispositifs médiatiques nécessitent la désignation de garanties d'expertise, assurant la qualité des *playlists* et donc des opérations de sélection et d'organisation de l'écoute : titrage de la *playlist* et chapeau (depuis les intitulés « La Playlist pour Démissionner – Bonne résolution de l'année, je plaque tout ! » à l'iconographie rétro et nostalgique), choix et ordre des morceaux. Ainsi, le point suivant portera plus précisément sur la qualification des objets culturels dans les gestes documentaires qui les ré-énoncent et les traces de garanties internes à l'énonciation.

2.2 L'autorité par la qualification des objets culturels

Nous l'avons souligné dans un autre article¹⁸, la « collection » constitue une médiation des rapports entre des objets culturels et leur valorisation, convention décrite par Luc Boltanski et Arnaud Esquerre pour analyser le dispositif de justification d'un prix, factuel¹⁹. La collection est « le type de ressource collective à laquelle les acteurs peuvent faire référence quand ils doivent s'orienter dans le monde des objets ». Le collectionneur, jamais isolé selon Boltanski et Esquerre, partage au contraire la convention d'une collection idéale, et inscrit son entreprise dans une communauté de collectionneurs par des principes de rapprochement, de régulation et des conventions.

De ce fait, la qualification des objets culturels et leur valorisation dans les plateformes interrogent directement la mise en œuvre de garanties liées à plusieurs dimensions conventionnelles. D'une certaine manière, cela revient à interroger les normes instituées et relevant du traitement documentaire des objets culturels numérisés, ce qui a été notamment analysé à propos des institutions culturelles²⁰. Chaque plateforme préfigure en effet la granularité de l'objet musical (le *track* ou le « morceau » dans une *playlist*, « l'album », la « liste », la « collection ») qui rattache les objets culturels à leurs auteurs selon des degrés variables. Entre l'album et la *playlist* ou la collection, les unités sont variées et font de la redocumentarisation

18. Julia Bonaccorsi, Valérie Croissant, « “Votre mémoire culturelle” : entre logistique numérique de la recommandation et médiation patrimoniale. Le cas de Sens Critique », *Études de communication*, 45, 2016, p. 129-148.

19. Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, « La “collection”, une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, 679, 2014, p. 5-72.

20. Marie Després-Lonnet, « Le patrimoine culturel numérique : entre compilation et computation », *Culture & Musées*, 22, 2013, p. 71-88.

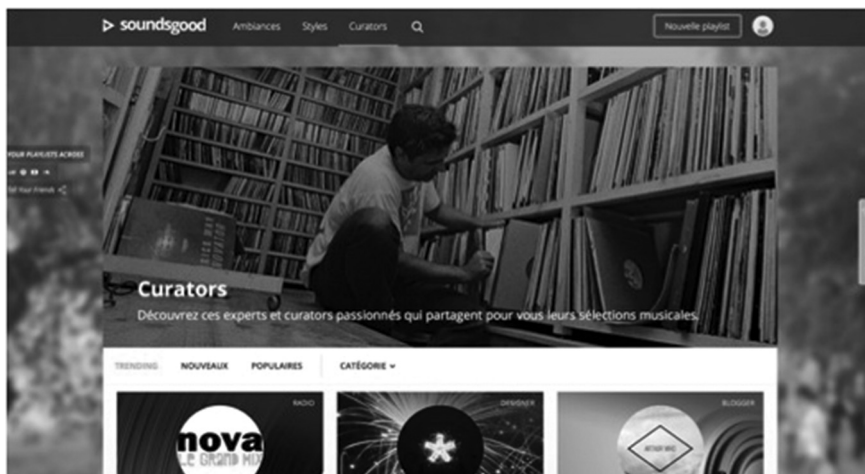


Image 5 : Extrait du site web Soundsgood, décembre 2015

une opération plus ou moins fondamentale dans la définition de la pratique d'écoute et de l'expérience culturelle. Le curateur passionné est ainsi mis en scène dans la plateforme *Soundsgood* : capable de sélectionner dans un fonds documentaire quasi professionnel (ce sont des locaux professionnels qui sont ainsi représentés, plutôt qu'un intérieur privé).

Le curateur/éclaireur œuvre au repérage et à la définition d'un horizon documentaire, remplissant ainsi une fonction instituante que lui délègue la plateforme en tant qu'industrie médiatisante. En effet, la visée exhaustive des bases de données et des références des deux plateformes analysées fonctionnant sur le modèle d'un catalogue « infini » (valorisé par *Sens Critique* comme éclectique et non hiérarchisé), cette logique agrégative est contradictoire avec la définition d'un horizon documentaire (c'est-à-dire des repères pour un savoir latéral nécessaire à l'usager). Autrement dit, l'apparente étendue des modalités d'organisation (la liste comme geste d'auteur, spécifique à la musique, ou comme liste d'écoute qui se déroule) et d'indexation apparaît comme une réponse à l'incommensurabilité du catalogue, dont les contours sont indéfinis (dépendant des industries culturelles, des logiques concurrentielles entre les plateformes, des membres inscrits), parce qu'il ne dépend pas d'un fonds.

De ce fait, la documentarisation des objets musicaux est remarquablement hétérogène et variable, et dépend de différents paramètres (métadonnées de l'éditeur, contributeurs).

Premier exemple, elle est conditionnée dans *Sens Critique* par le niveau de productions discursives (avis/critique) sur l'album. L'enrichissement documentaire (et donc la valorisation des objets culturels) dépend des savoirs des contributeurs, mais également d'autres facteurs. Ainsi, dans la seconde capture d'écran, on observe de quelle manière l'actualité (le décès de David Bowie) intègre un ordre du discours de la critique culturelle par le biais du chat et l'énonciation des réactions des membres du réseau social à l'annonce du décès.

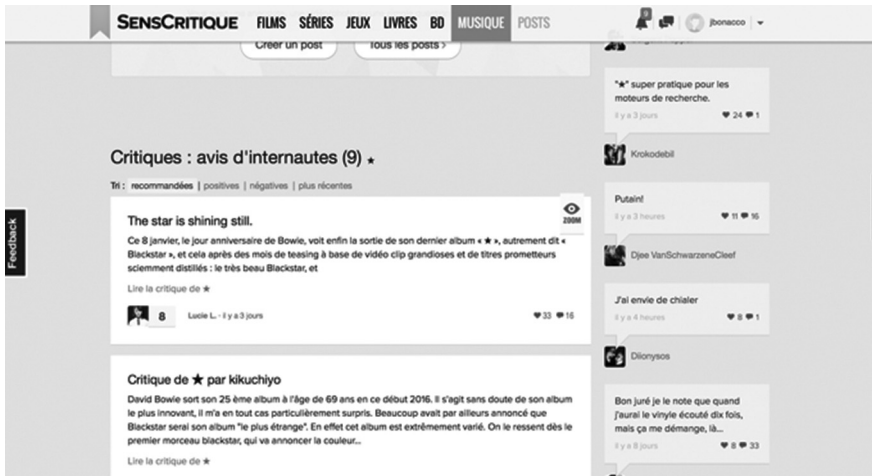


Image 6 : Extrait du site web de *Sens Critique*, 10 janvier 2016

Deuxième exemple, qui concerne les *playlists* créées dans *Soundgood* : l'homogénéité graphique (photographies vintage, esthétique Instagram) est articulée à une formulation d'une promesse récurrente « la Playlist pour... », fondée sur l'occurrence de l'écoute, comme nous l'avons montré plus haut. Dans ce cadre énonciatif apparemment homogène, on peut considérer deux échelles d'instabilité : celle liée aux pratiques sélectives et structurantes internes aux espaces de publication des curateurs mais régies par des logiques externes à la plateforme (*branding*, visibilité professionnelle, transmédia) ; celle liée à la prédilection sémiotique²¹ particulièrement incertaine puisqu'il est impossible de concevoir l'épaisseur documentaire du site (le nombre de titres, la cohérence du fonds) et donc de situer une *playlist* en regard d'un ensemble de titres ou d'une structuration culturelle reconnaissable.

Ainsi, on observe une tension singulière entre les médiations documentaires et les inflexions auctoralisantes réalisées par les contributeurs, et l'organisation documentaire du dispositif médiatique (de la plateforme) : indéfinie, c'est-à-dire sans « convention » ou normes, reliées à un projet social. Le rapprochement avec l'analyse de Marie Després-Lonnet est saisissant à ce titre quand elle rappelle au sujet de la numérisation du patrimoine qu'« il n'est pas possible d'accumuler infiniment des données sans, dans le même temps, penser les organisations documentaires qui les rendront intelligibles. Il faut pour cela penser différemment le discours construit autour des objets que l'on veut rassembler. Le tout est plus que la somme des parties et ce tout doit être pensé à une autre échelle, pas uniquement technique, mais aussi politique, culturelle et symbolique ». Or, c'est bien la compréhension de ce système d'intelligibilité (d'organisation des connaissances) et les repères donnés pour son interprétation qui constituent le fondement du

21. Yves Jeanneret, *Penser la trivialité*, Paris, Hermès Lavoisier, 2008.

« savoir latéral ». En synthèse, c'est à cet endroit que se définit l'« autorité de la contingence », notion que nous avons tenté de travailler dans cet article.

3. L'ÉVALUATION CULTURELLE COMME CLÔTURE COMMUNICATIONNELLE

L'exploration des modalités de l'autorité dans les plateformes numériques d'écoute musicale a permis de souligner l'intérêt du croisement de problématiques propres à la médiation culturelle et propres aux industries culturelles. Les deux études de cas présentées ne visaient nullement l'exhaustivité et des conclusions généralisantes. D'une part, la plasticité de ces objets d'études, particulièrement évolutifs (ces plateformes ont déjà "muté" en quelques mois, modifiant leur rubriquage et leurs fonctionnalités, comme leurs spécificités industrielles²²), conduit à caractériser des observables instables, d'autre part, nous souhaitons tester une problématisation focalisée sur l'expérience interprétative des usagers. Les pratiques de consommation culturelle qui se déploient dans ces plateformes n'excluent pas une discussion sur les valeurs et les normes, ce que Nicolas Auray a montré en étudiant la confrontation à l'offre illimitée culturelle, dont il dégage trois dynamiques : « anomique », faisant succéder à une excitation des désirs infinie une désorientation et frustration ; « contestataire », de confrontation et de détournement ; « éthique », d'autodiscipline et d'élaboration de règles²³.

Notre étude apporte cependant un relief différent à la caractérisation de ces dispositifs médiatiques favorables à l'« enjambement des goûts »²⁴ en se concentrant de manière détaillée sur les prétentions documentaires des plateformes musicales. Tout d'abord, chaque plateforme mobilise les codes classiques de l'évaluation que l'on retrouve de manière transversale dans des sites de pratiques très différentes (achats, tourisme. . .) qui en multipliant les formes sémiotiques de l'évaluation tendent à manifester le fait que l'instance propriétaire du site n'agit pas sur les évaluations : effet véridictoire, objectivant. Ensuite, chaque plateforme, pour construire une fidélité dans la visite et dans la pratique, construit aussi des modalités qui lui sont propres sans référence à d'autres instances instituant, construisant un monde de référence clos en instaurant sa propre définition de l'objet musical.

Ainsi, les dispositifs médiatiques étudiés ne permettent pas la circulation des repères culturels ni ne recherchent de compatibilité car les logiques concurrentielle et industrielle de captation les sous-tendent. Également, le caractère ouvert et compatible des applications techniques (écouter de la musique sur différentes plateformes) rend peu visible la fermeture de ces espaces de discours. Ceux-ci obéissent à des impératifs de participation sans que les prérequis idéologiques sur la musique par exemple soient lisibles ou même pensés. À ce titre, la mise à

22. Par exemple, *Soundsgood* s'inscrit dans une dynamique cumulative de partenariats avec des plateformes d'écoute en streaming comme Spotify, souhaitant s'ajuster à la diversité des abonnements de ses usagers.

23. Nicolas Auray, *L'alerte ou l'enquête. Une sociologie pragmatique du numérique*, Puf, 2017, chap. 2, p. 52-69.

24. *Ibid.*, p. 68.

distance de l'institution dans les sites participatifs étudiés se traduit non seulement par l'absence de référence à des institutions labellisantes (prix, classement), mais également par un effacement éditorial. Ces plateformes résument alors discrètement leur propre rôle à celui de facilitateurs techniques, minimisant de fait le rôle et l'existence même des architectes.

Ainsi, dans les cadres des espaces numériques étudiés, les objets culturels musicaux sont réduits à leur valeur d'échange : ils ne sont pas la raison d'être de ces médias, mais une matière première²⁵. En ce sens, le rôle social et instituant des organisations documentaires apparaît absent, laissant place à une énonciation culturelle « vidée » de l'institution.

Bibliographie

- Auray Nicolas, *L'alerte ou l'enquête. Une sociologie pragmatique du numérique*, Paris, Presses des Mines, 2017
- Beauvisage Thomas *et al.*, « Une démocratisation du marché. Notes et avis des consommateurs sur le web », *Réseaux*, 177, 2014, p. 131-161
- Bertin Erik, Granier Jean-Baptiste, « La société de l'évaluation : nouveaux enjeux de l'âge numérique », *Communication & langages*, 184, 2015, p. 121-146
- Bonaccorsi Julia, Croissant Valérie, « "Votre mémoire culturelle" : entre logistique numérique de la recommandation et médiation patrimoniale. Le cas de Sens Critique », *Études de communication*, 45, 2016, p. 129-148
- Boltanski Luc, Esquerre Arnaud, « La "collection", une forme neuve du capitalisme la mise en valeur économique du passé et ses effets », *Les Temps Modernes*, 679, 2014, p. 5- 72
- Candel Étienne, *Autoriser une pratique, légitimer une écriture, composer une culture : Les conditions de possibilité d'une critique littéraire participative sur Internet. Étude éditoriale de six sites amateurs*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction d'Yves Jeanneret, Gripc – Celsa – université Paris-Sorbonne, 2007
- Davallon Jean, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », *Médiamorphoses*, 9, 2003, p. 27-30
- Davallon Jean, (dir) « Le musée est-il vraiment un média ? » *Publics et Musées*, 2, 1992, « Regards sur l'évolution des musées », p. 99-123
- Davallon Jean, (dir) *L'économie des écritures sur le web 1. Traces d'usage dans un corpus de sites de tourisme*, Hermès Lavoisier, 2012
- Després-Lonnet Marie, « Le patrimoine culturel numérique : entre compilation et computation », *Culture & Musées*, 22, 2013, p. 71-88
- Donnat Olivier, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, 1994
- Gayraud Agnès, Heuguet Guillaume, « De l'industrie musicale à la rhétorique du "service". YouTube : une description critique », *Communication & langages*, 184, 2015, p. 116-119
- Jeanneret Yves, *Penser la trivialité*, Paris, Hermès Lavoisier, 2008
- Jeanneret Yves, *Critique de la trivialité*, Le Havre, Éditions Non Standard, 2014
- Lahire Bernard, *La culture des individus, Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004

25. Agnès Gayraud, Guillaume Hueguet, « De l'industrie musicale à la rhétorique du "service". YouTube : une description critique », *Communication & langages*, 184, 2015, p. 116-119.

Pasquier Dominique, « Les jugements profanes en ligne sous le regard des sciences sociales », *Réseaux*, 183, 2014, p. 9-25
Rebillard Franck, *Web 2.0 en perspective. Une analyse socio-économique de l'Internet*, Paris, L'Harmattan, 2009

JULIA BONACCORSI, VALÉRIE CROISSANT
julia.bonaccorsi@univ-lyon2.fr
valerie.croissant@univ-lyon2.fr