



**HAL**  
open science

# La contribution des publics sur les plateformes alternatives de V&D : un impensé de la participation en ligne ?

Valérie Croissant, Marie Cambone

## ► To cite this version:

Valérie Croissant, Marie Cambone. La contribution des publics sur les plateformes alternatives de V&D : un impensé de la participation en ligne ?. Hybrid. Revue des arts et médiations humaines, 2022, 8, 10.4000/hybrid.1690 . hal-03951981

**HAL Id: hal-03951981**

**<https://hal.science/hal-03951981v1>**

Submitted on 7 Mar 2023

**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.



**Hybrid**

Revue des arts et médiations humaines

**8 | 2022**

**Participation culturelle et plateformes numériques**

---

# La contribution des publics sur les plateformes alternatives de VàD : un impensé de la participation en ligne ?

**Valérie Croissant et Marie Cambone**

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/hybrid/1690>

DOI : [10.4000/hybrid.1690](https://doi.org/10.4000/hybrid.1690)

ISSN : 2276-3538

**Traduction(s) :**

The audiences contribution on alternative VoD platforms: An unthought of online participation? - URL

: <https://journals.openedition.org/hybrid/2105> [en]

**Éditeur**

Presses universitaires de Vincennes

**Référence électronique**

Valérie Croissant et Marie Cambone, « La contribution des publics sur les plateformes alternatives de VàD : un impensé de la participation en ligne ? », *Hybrid* [En ligne], 8 | 2022, mis en ligne le 21 avril 2022, consulté le 23 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/hybrid/1690> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.1690>

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2022.

Revue Hybrid

---

# La contribution des publics sur les plateformes alternatives de VàD : un impensé de la participation en ligne ?

Valérie Croissant et Marie Cambone

---

## Introduction

- 1 La concurrence féroce entre les acteurs mondiaux de la SVàD (Netflix, Hulu, Amazon Prime et les plus récents Apple TV+, Disney+) concerne bien sûr les catalogues, les politiques d'achat de licence ou de création mais également la captation des publics par les formules et les montants des abonnements. Même si la politique d'extension de Netflix au niveau mondial lui assure une place encore dominante sur le marché (en 2018, Netflix capte 52 % des revenus générés par la SVàD en Europe<sup>1</sup> et en mars 2020, 63,2 % des consommateurs français de VàD déclarent avoir visionné un programme sur Netflix<sup>2</sup>), l'offre est cependant diversifiée et de nombreux acteurs à des échelles variées proposent des services. Il existe également des offres alternatives aux acteurs dominants proposant un positionnement particulier sur le marché et des modalités différentes d'accès aux films. Thuillas et Wiart les qualifient de « plateforme alternative d'accès aux contenus culturels » ou « plateformes alternatives »<sup>3</sup>.
- 2 Repérer et questionner les modalités dispositives et discursives de la construction des références cinématographiques sur des plateformes de vidéo à la demande francophones renvoie aux problématiques de la participation des publics culturels. La dimension culturelle et politique de la participation en ligne ne peut être analysée que dans des cadres de pratiques situées, la consommation de films en est une parmi d'autres qui permet de considérer le comportement des industries culturelles.
- 3 La question centrale de la présente proposition concerne les manières dont ce rapport aux publics des films mobilise ou construit des formes de participation en ligne.

Indirectement, cela revient à interroger le modèle de la plateforme en tant qu'injonction à la participation numérique implicite des publics comme axe structurant des pratiques culturelles et sociales en ligne.

- 4 La démarche ne consiste pas en une évaluation à partir d'une échelle idéale qui mesurerait la participation selon le présupposé que plus elle est importante plus l'expérience culturelle est enrichissante. Il ne s'agit pas non plus d'une étude du champ de la cinéphilie car le projet global dans lequel elle s'insère considère les plateformes culturelles dans leur variété<sup>4</sup>. Le propos interroge les formes de participation en lien avec les référents culturels d'une industrie culturelle certes régie par des modèles économiques mais également par des pratiques et des références qui la construisent en tant qu'expérience culturelle et pas seulement expérience de consommation. L'hypothèse principale de cette proposition repose sur la paradoxale faiblesse de la participation mobilisée par ces sites et le recours à des principes d'autorité plutôt classiques et institutionnels pour la sélection et l'évaluation des films. Ainsi la possibilité technique de la participation semble ici arrêtée par des modèles culturels de curation liés au film. La promesse participative des plateformes numériques n'est pas tenue car elle semble se heurter à des modèles de pratiques de consommation du produit culturel film construites par les acteurs de ces plateformes à partir de certains modèles de curation du cinéma.
- 5 En abordant ces plateformes alternatives par le biais de la participation des publics, le questionnement travaille à deux niveaux : un niveau stratégique et économique par la façon dont ces acteurs organisent la rencontre entre des publics et des œuvres audiovisuelles, et un niveau politique dans la manière dont ils investissent la notion de participation, au-delà des modèles déjà établis par les plateformes numériques dominantes. Il s'agit de cerner si ces acteurs et leur proposition de services en France construisent une proposition culturelle originale du point de vue de la place de publics ou bien s'ils contribuent à perpétuer une mise en marché de la participation culturelle des publics à partir du modèle de la plateforme<sup>5</sup>.
- 6 Le texte précisera dans un premier temps les éléments qui permettent de cerner l'approche par une définition de la participation en ligne et de comprendre de quelle manière elle sera analysée sur quatre plateformes de V&D. Dans un second temps, une analyse de la promesse de participation sur ces dispositifs numériques mettra à jour l'implicite que le modèle de la plateforme porte, qui contraste avec les fonctionnalités de participation mises en place. Le dernier point sera l'occasion de mettre en discussion ce constat avec la prégnance de modèles culturels propres à l'audiovisuel, reposant sur l'expertise, la sélection, et qui peuvent entrer en contradiction avec celui de la participation des publics, notamment audiovisuels, aboutissant à ce que l'on pourrait qualifier d'impensé de la participation numérique.

## **La participation numérique sur les services de vidéo à la demande : approches et positionnement**

### **Une autre participation sur les plateformes culturelles alternatives ?**

- 7 Dans le champ des industries culturelles, les notions de « plateforme numérique » et de « plateformes » sont au cœur de débats définitionnels<sup>6</sup> et donnent lieu à de multiples appels à projets et à publication en sciences de l'information et de la

communication<sup>7</sup>. Ce travail s'inscrit dans le sillage des travaux qui s'intéressent à la rencontre entre les plateformes et les industries culturelles sans régler le problème terminologique et en considérant la dimension participative des plateformes en tant que dispositifs socio-techniques. Que les formes de cette rencontre relèvent de la concurrence, de la conquête ou de la collaboration, le panorama est de toute façon très contrasté et empêche toute généralisation<sup>8</sup>.

- 8 Une socioéconomie des plateformes culturelles alternatives a déjà fait l'objet d'enquêtes mettant en avant des traits communs et proposant des catégories<sup>9</sup>. Ces plateformes culturelles alternatives proposent notamment des formes originales d'éditorialisation, des catalogues construits en réponse à des politiques artistiques, ainsi qu'une relation aux publics qui leur permet de se présenter comme des offres alternatives ou complémentaires aux géants du secteur.
- 9 Christel Taillibert<sup>10</sup> a analysé les parcours d'accompagnement de l'utilisateur sur de nombreuses plateformes de VàD dans le cadre d'une réflexion sur la médiation cinéphilique au-delà de l'intermédiation technique permise par le dispositif. Pour prolonger cette exploration de « l'utopie de l'accessibilité<sup>11</sup> » propre aux dispositifs numériques, il s'agit ici de questionner la participation des publics à la construction même de l'offre culturelle ; participation qui relèverait d'une spécificité des services numériques, non constitutive des publics historiques des films.
- 10 Serge Proulx qualifie la participation en ligne d'injonction paradoxale car elle mobilise la participation du citoyen tout en l'obligeant à faire usage de plateformes qui captent ses données et ses traces dans le cadre d'une économie en partie invisible. Les plateformes culturelles alternatives, y compris celles bénéficiant de financements publics, n'échappent pas à ce paradoxe même si les activités de collecte de données restent mineures<sup>12</sup>. Si les réseaux sociaux numériques tendent à nous faire percevoir la participation comme une fonctionnalité proche de la notion d'engagement au sens marketing du terme (mesurer l'engagement), il nous faut au contraire la relier à celle, politique, du pouvoir du geste citoyen, de la « puissance d'agir citoyenne<sup>13</sup> ».
- Si le « geste participatif » n'entraîne aucun contrôle effectif sur la situation c'est qu'il ne s'agit que d'une illusion, d'un engagement de surface dans des dispositifs préexistants, et par conséquent, d'une forme superficielle de participation. La participation effective dans un monde numérique suppose que l'agent puisse intervenir ultimement et de manière significative dans la situation réelle concrète<sup>14</sup>.
- 11 Notre approche considère le phénomène de manière circonscrite afin de montrer en quoi les référents culturels associés au film structurent les manières d'envisager le rapport entre le film et les publics à partir du dispositif numérique et de sa mise en scène de la participation des usagers.

## La participation pour interroger des modalités de construction des référents et pratiques culturelles sur quatre plateformes

- 12 Nous avons choisi quatre plateformes de vidéo à la demande qui se présentent plus ou moins explicitement dans leurs discours en opposition aux géants de la SVàD (Netflix, Disney+, etc.) en proposant du cinéma d'auteur, et sont reconnues comme telles par le milieu professionnel<sup>15</sup>. Mubi se positionne comme un acteur de référence dans l'offre VàD et SVàD de films indépendants. Les films sont qualifiés en fonction de leur qualité,

de leur place dans l'histoire du cinéma, des récompenses reçues, de leur statut désigné de film culte ou de chef-d'œuvre. UniversCiné se présente comme un acteur historique du cinéma indépendant, existant depuis 2001 en tant qu'entité et proposant de la V&D depuis 2007. LaCinétek quant à elle se pense comme « La cinémathèque des réalisateurs » et offre une double proposition : un site web de contenu culturel sur lequel on peut naviguer afin de parfaire sa culture cinéphilique (les principaux chefs-d'œuvre du xx<sup>e</sup> siècle) et une plateforme de V&D sur laquelle on peut louer ou acheter des films dits patrimoniaux. Enfin, la plateforme par abonnement Tënk est née en 2016 à la suite d'une nécessité exprimée par les acteurs du documentaire d'auteur français de réaliser un outil donnant accès aux documentaires de moins en moins diffusés. Leur positionnement est affirmé du point de vue des politiques culturelles, reprenant l'esprit militant des Rencontres Tënk. On le voit, chaque plateforme porte les traces du domaine culturel duquel elle est issue à partir d'une proposition éditoriale forte, au-delà de la seule recherche d'exhaustivité d'un catalogue étendu.

- 13 Les plateformes sélectionnées revendiquent toutes un rapport « cultivé » aux films, porté par des acteurs du monde professionnel du cinéma, une programmation de qualité et des pratiques cinéphiliques éloignées des pratiques de consommation en masse de films souvent associées à Netflix. Elles fonctionnent grâce à des systèmes de curation différents pour chacune d'entre elles en lien avec des lieux symboliques du film (la salle de cinéma, la cinémathèque, le salon, le festival, etc.)<sup>16</sup>.
- 14 De nombreux travaux se sont intéressés aux plateformes de critique et/ou de recommandation culturelle qui mobilisent de manière évidente la participation des usagers sous la forme de notes ou de critiques<sup>17</sup>. Une approche sémio-discursive du dispositif numérique permet de voir si la participation sur le lieu de la pratique (visionnage du film) dépasse la seule évaluation culturelle pour intégrer les usagers dans le fonctionnement même du service de diverses manières : retour sur les expériences de visionnage, proposition d'enrichissement du catalogue, éditorialisation des contenus... Le point de départ est ici l'expérience utilisateur et sa mise en signes, mais il est évident qu'une étude complémentaire se devra d'apprécier le poids des infrastructures techniques amenant peut-être à des non-choix sur cette expérience utilisateur.
- 15 Les modalités de la participation, c'est-à-dire les manières dont les utilisateurs de ces plateformes sont intégrés ou pas aux activités de curation, de sélection, de structuration du catalogue des œuvres sur des sites de vidéo à la demande en ligne à vocation commerciale sont l'objet de l'analyse. C'est ici la question de la participation des usagers qui est posée, dans le cadre non pas de la tradition cinéphilique, mais plutôt celle des attendus supposés d'une offre numérique. Il s'agit d'analyser le dispositif sémio-communicationnel à l'aune non seulement de l'organisation culturelle et socio-économique dont il est issu, l'industrie cinématographique, mais également au prisme de celle où il se déploie désormais : les pratiques culturelles numériques. Pour ce faire, nous avons réalisé des analyses sémiotiques des quatre sites web sélectionnés<sup>18</sup> en décembre 2019 en cherchant à mettre en évidence :
  1. les modes d'interpellation du public;
  2. les fonctionnalités participatives qui leur sont offertes (de la simple possibilité de « liker » un contenu à celui de mettre en ligne du contenu original);
  3. les parcours de navigation proposés;
  4. les modalités de valorisation des contenus produits par les publics.

- 16 pour tenter de répondre à la question : en quoi consiste véritablement la participation des publics audiovisuels et par quels discours est-elle portée sur ces sites ? L'analyse sémiologique a pour but de saisir à partir du dispositif les stratégies d'appropriation de la notion de participation par des acteurs d'une industrie culturelle dont le modèle culturel repose (hors ligne) surtout sur des logiques de prescription, de médiation, de sélection. Décrire « l'expérience médiatisée » de la participation<sup>19</sup>, c'est déplier les représentations et les projections qui sous-tendent ces propositions d'une pratique filmique en ligne. Si l'analyse ne se veut en rien représentative, elle tente de saisir quelques cadres symboliques des dispositifs numériques du film.

## La sollicitation des publics dans les services en ligne de V&D

- 17 Comme dans tout média, un site web propose un contrat de communication à ses utilisateurs, qui passe dans un premier temps par une promesse. L'injonction à la participation numérique est portée dans les dispositifs de diverses manières : de la basique inscription obligatoire à l'invitation au commentaire<sup>20</sup>, ses formes sont diverses et néanmoins significatives de la place accordée ici aux publics culturels.

### Des publics culturels invités à contribuer ?

- 18 L'analyse montre que les quatre plateformes mobilisent dans leurs discours des univers de représentations de la participation facilitée par les outils numériques.
- 19 Les abonnés de Tënk sont qualifiés « de “contributeur-riche”, de “ambassadeur-riche”, de “réseuteur-riche”, de “messenger-ère”, de “donateur-riche”, de “juré-e”, en fonction des actions de communication encouragées<sup>21</sup> ».
- 20 Sur Mubi, c'est notamment la dimension communautaire qui est mobilisée : « Ce dont notre communauté de 8 753 254 cinéphiles parle et ce qu'elle regarde. » L'internaute est même invité à commenter, partager ses découvertes, ce qui donne l'air d'un café-cinéma idéal, soit « un endroit où il est possible de rassembler et parler des fins alternatives, des Director's cuts, et de la signification des grenouilles dans Magnolia. Débats animés et échanges virulents sont les bienvenus ».
- 21 Sur UniversCiné, on retrouve des fonctionnalités participatives classiques des sites de recommandation : la possibilité de donner son avis au moyen d'une note et d'un commentaire.
- 22 Enfin, LaCinétek expose des règles du jeu de la plateforme (fig. 1). Cependant, à la lecture il s'avère qu'il s'agit plutôt des règles adressées aux réalisateurs pour sélectionner les 50 films qui ont marqué selon eux l'histoire du cinéma. Ce ne sont donc pas les utilisateurs de la plateforme qui sont invités à « jouer » mais bien les réalisateurs-curateurs. Le bouton « Contribuez » à l'impératif laisse supposer, à mal, que l'internaute est situé au même niveau que les réalisateurs-contributeurs de renommée internationale.

Figure 1



Capture d'écran « Les règles du jeu ».

LaCinétek, décembre 2019.

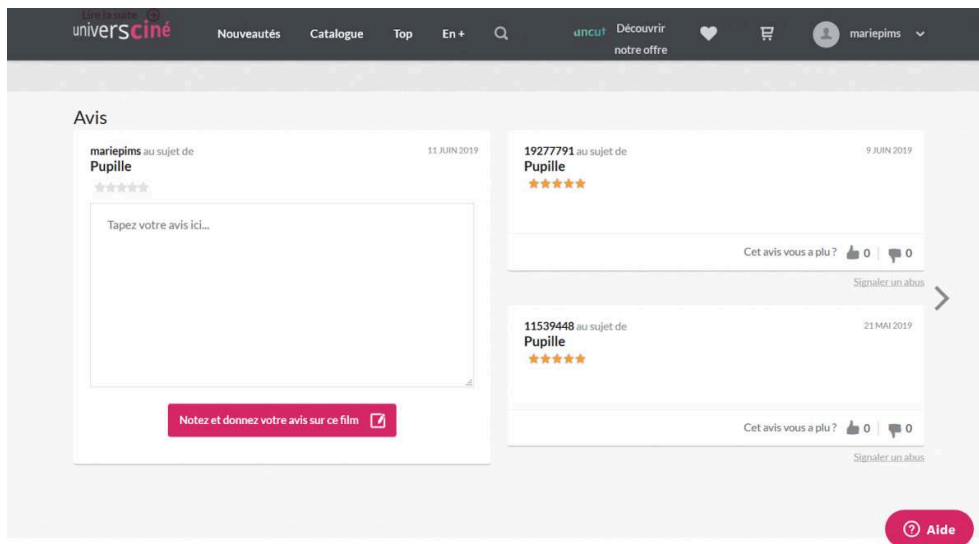
- 23 La terminologie propre à l'univers de la participation en ligne est donc bien présente, les propriétaires des sites souhaitent dans le projet mettre en avant un type de relation singulier avec les usagers. Si les modalités générales relèvent de celles des sites de recommandation culturelle, on note toutefois des flottements, des imprécisions tant dans l'adressage des sollicitations que dans ce qu'elles contiennent précisément.

## L'externalisation des fonctionnalités participatives hors de l'espace éditorial de la plateforme

- 24 Sur les quatre plateformes étudiées, la participation se limite à une réaction après visionnage de type appréciation et partage et ne concerne jamais des actions de programmation ou de sélection comme la constitution du catalogue et les sélections hebdomadaires des films. La participation se limite donc à de la recommandation culturelle. Par exemple, sur UniversCiné, les fonctionnalités participatives sont celles que l'on retrouve communément sur les médias sociaux : partage, commentaire, notes, etc. De plus, les modalités de la prescription culturelle sont peu explicites. S'il existe une rubrique « Top 100 » dans le menu principal, les critères de sélection ne sont pas explicites, tout comme l'identité de ceux ayant effectué la sélection. Ce n'est qu'une fois que l'internaute a cliqué sur l'une des affiches de film qu'il a accès à des critiques externes (AlloCiné, *Les Inrocks*, etc.) et à l'avis de quelques internautes. Les fonctionnalités de partage et de commentaire sont existantes mais limitées à celles que l'on retrouve classiquement sur les médias sociaux (fig. 2).



Figure 2



Capture d'écran « Avis ». Fonctionnalités collaboratives.  
UniversCiné, décembre 2019.

- 25 La participation est ici accessoire et les fonctionnalités proposées semblent répondre à un besoin vu comme nécessaire : offrir la possibilité au public de commenter une œuvre ou un produit (comme on le ferait sur une plateforme e-commerce) sans pour autant que cette pratique ne soit valorisée. Par ailleurs, il n'existe pas de rubrique ou de mention « le coup de cœur des visionneurs » telle qu'on la retrouve sur la plupart des sites marchands. Ces espaces ne sont pas investis par les internautes : un film tel que *Volver*, figurant pourtant dans les premières places du « Top 100 », ne possède que deux votes.
- 26 En revanche, les fonctionnalités de partage sur les médias sociaux sont présentes sur les plateformes étudiées, comme sur la majeure partie des sites web de contenus. Bien que relevant également de fonctions *quasi* généralisées sur des sites web, cela prend ici un sens bien particulier : celui d'une externalisation de la participation à la recommandation culturelle sur d'autres espaces éditoriaux. Sur ces plateformes, la prescription culturelle est assurée par les professionnels du cinéma, le public peut partager ses coups de cœur et recommander sa *playlist* à ses relations sur ses propres médias sociaux, c'est-à-dire en dehors de l'espace éditorial de ces plateformes. La recommandation culturelle des publics est donc de second ordre, ne pouvant pas être mise à égalité avec la prescription culturelle des experts.

## La participation financière des publics

- 27 Pour Tënk, participer signifie soutenir financièrement la diffusion des créations documentaires. Tënk a su profiter de la montée en puissance du phénomène de *crowdfunding* pour lancer un appel à financement en amont de la création de la plateforme. Les noms des contributeurs sont tous présentés sur le site web de manière alphabétique, sans distinction du statut du donateur ou de la nature du don. On observe ici une participation *quasi* militante pour le documentaire de création. Cependant, on aurait pu imaginer que le militantisme aurait amené à offrir une place particulière au public et à le faire participer activement sur la plateforme : participer à la création,

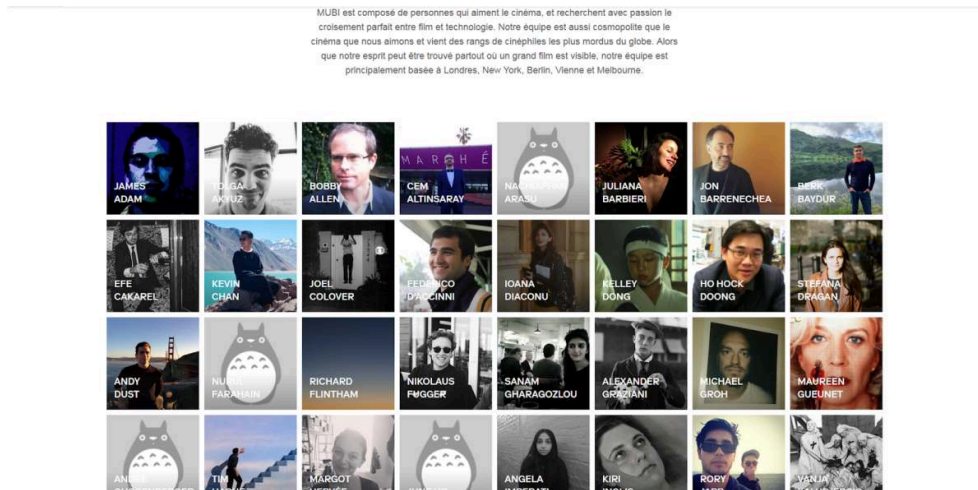
participer à la critique, etc., donner de la voix à ce public engagé, ce qui n'est pas le cas ici.

- 28 L'implicite de la participation, porté par les discours de présentation et par la notion même de plateforme numérique, ne trouve pas sa réalisation dans les fonctionnalités des sites web associées au visionnage. Que les modalités soient peu explicites, confuses ou très limitées, dans l'ensemble, il n'apparaît pas de lien fort entre une participation des usagers de ces plateformes et les modalités de construction du catalogue ou de sélections des films. Le modèle référent de curation de chaque plateforme qu'il relève de la légitimité professionnelle de réalisateurs, de l'expertise de la cinéphilie ou du militantisme du cinéma indépendant peine à formaliser une quelconque forme de participation des usagers.

### Des collectifs flous pour une participation peu effective

- 29 Finalement, c'est Mubi qui propose la dimension participative la plus aboutie. En effet, Mubi est à la fois une plateforme de V&D et un site de critique de cinéma. Cependant, la posture éditoriale est difficile à définir, entre celle de l'expertise cinéphilique et celle d'une communauté de passionnés : qui produit l'expertise ? En effet, l'emploi répété du « nous » et du « vous » semble indiquer une forte implication énonciative, d'autant plus que l'emploi de l'expression « notre communauté » est récurrent : « Ce dont notre communauté de 8 753 254 cinéphiles parle et ce qu'elle regarde » (sous-titre de la rubrique actualité).
- 30 La posture depuis la page d'accueil jusque dans les rubriques de sélection des films est clairement celle de l'expertise cinéphile. Les films sont qualifiés en fonction de leur qualité, de leur place dans l'histoire du cinéma, des récompenses reçues, de leur statut de films cultes ou de chefs-d'œuvre. Si la posture énonciative est celle-ci, il existe ensuite des contradictions dans l'incarnation de l'expertise dans un collectif qui parfois englobe l'utilisateur (« ce que vous en pensez » pour titrer les avis et commentaires sur un film) et parfois l'exclut (« notre équipe de cinéphiles vous présente un film... »)
- 31 L'ambiguïté persiste notamment dans la page Équipe, où l'on s'attend à trouver la présentation des experts tant de fois mentionnés. On accède alors à une mosaïque de très nombreux individus présentés à travers des profils type réseau social, sur lesquels on voit leur activité critique mais pas leur cinéphilie ni leur expertise (fig. 3)<sup>22</sup>.
- 32 Chaque portrait est cliquable et donne accès à une page semblable à celle des membres de Sens Critique. La personne est définie par quelques données chiffrées (notes et commentaires, abonnés, favoris, listes, etc.) ou des statuts (désire voir, suit, est en train de visionner, etc.), ainsi que par une mosaïque de films évalués sur la base de 5 étoiles.

Figure 3



La page « Équipe ».  
Mubi, décembre 2019.

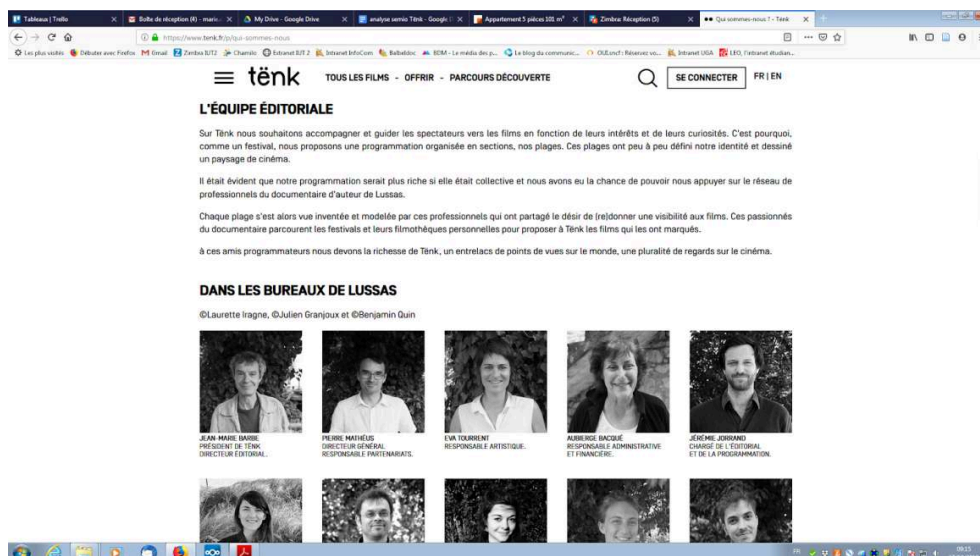
- 33 Le tout donne la sensation d'un collectif très hétérogène, peu structuré, qui reprend tous les codes des plateformes de critique culturelle et entre en contradiction avec l'argumentaire de l'expertise, de la cinéphilie affichée sur les autres pages. Les données quantitatives de certains membres s'avèrent souvent décevantes : elle n'est suivie que par quatre personnes, elle affiche zéro liste ou bien les données chiffrées sont difficilement interprétables dans une logique cinéphile : il a produit 935 notes et commentaires. On devine donc que ce sont des contributeurs, sous différents statuts. Paradoxalement, l'internaute est peu mobilisé dans cette interface qui invite à la souscription dans sa globalité. Ce positionnement bicéphale rend difficile l'identification du modèle économique et le positionnement éditorial de la plateforme.
- 34 Si Mubi est emblématique de cette confusion des collectifs et de leurs rôles, les autres oscillent entre l'absence de véritable interaction avec les publics ou la confusion entre le collectif de professionnels (les réalisateurs) et les publics potentiels des films (LaCinétek).
- 35 Cette ambiguïté dans la définition et la présentation des différents collectifs censés exister et agir sur le dispositif numérique nous semble emblématique d'un mariage forcé entre des modalités de curation culturelle classiques du film (les experts, le jury, les professionnels, etc.) et des représentations et fonctionnalités mal assimilées propres à l'infrastructure technique et éditoriale de la plateforme numérique.

## Une participation numérique impensée

- 36 Deux des plateformes sélectionnées (LaCinétek et Tënk) se positionnent sur un modèle de forte prescription culturelle réalisée par des passionnés et professionnels de l'audiovisuel (et non pas les publics). Leur catalogue propose des films dont la sélection est mûrement justifiée dans des textes d'accompagnement rédigés par l'équipe éditoriale. Ces films sont classés en fonction de plusieurs critères et fortement éditorialisés, ce qui permet au public de réaliser des choix éclairés.

- 37 LaCinétek s'adresse à un cinéophile amateur qui possède les codes du monde du cinéma, développe une pratique cinéphilique « classique » (qui est plus V&D que SV&D) et qui aime être guidé par des professionnels dans ses découvertes. Sur cette plateforme, le discours pédagogique est omniprésent, que ce soit pour justifier les films sélectionnés ou pour expliquer « le mode d'emploi » ou « les règles du jeu ». Or, celles-ci sont celles exposées aux réalisateurs de la plateforme et non celles des internautes. Alors que le bouton « Contribuez » (fig. 2) semble donner la parole à l'internaute, sa contribution se limite à signaler des erreurs, à indiquer le nom d'ayants droit pour aider les propriétaires de la plateforme à obtenir les droits de diffusion.
- 38 De son côté, Tënk, dans son éditorial intitulé « Projet politique », présente un positionnement politique et militant (fig. 4), les choix éditoriaux réalisés (quoique plus exactement la manière dont les choix éditoriaux sont faits) ainsi que les publics de la plateforme : ceux qui veulent sortir des sentiers battus, se confronter à d'autres expériences audiovisuelles. Selon le modèle du festival<sup>23</sup>, les publics sont une partie importante de l'expérience culturelle mais leur participation se limite à voir et apprécier les films choisis par une équipe de programmeurs professionnels du documentaire d'auteur « assumant leur subjectivité ».

Figure 4



Page « Qui sommes-nous ? ».

Tënk, juin 2020.

- 39 Nous l'avons vu, la dimension participative se limite à des formes générales de recommandation culturelle. Cela tient au fait que les plateformes sélectionnées se positionnent sur un modèle de forte prescription culturelle réalisée par des professionnels de l'audiovisuel (et non par les publics) : des réalisateurs (LaCinétek), un collectif professionnel (Tënk), les jurys des prix (Mubi, UniversCiné). Leurs catalogues proposent des films dont la sélection est mûrement justifiée dans des textes d'accompagnement. Sur ces plateformes, le discours pédagogique est omniprésent, que ce soit pour justifier la composition du catalogue, le projet (politique pour Tënk), la raison d'être de la plateforme ou pour en expliquer « le mode d'emploi » (pour LaCinétek).

- 40 C'est là que se situe la différence de positionnement avec les plateformes *mainstream* : une proposition éditoriale forte et originale, que ce soit dans la composition des catalogues ou dans le discours de prescription culturelle qui l'accompagne. Elles n'en restent pas moins des plateformes de diffusion qui reprennent les modèles des médias audiovisuels du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup> qui intègrent très peu la dimension participative et la limitent à la recommandation culturelle. La participation y joue un rôle quasi anecdotique alors que le vocabulaire employé dans les textes d'accompagnement relève de cette dimension contributive.
- 41 Ainsi la possibilité technique de la participation ne semble ici pas pensée en lien avec les spécificités de la pratique culturelle. Elle s'appuie sur des modèles culturels classiques de curation liés au film tout en empruntant à la marge et maladroitement la terminologie de la communauté et quelques fonctionnalités sociales générales. Nous pourrions reprendre l'analyse de Pascal Robert à propos de l'impensé informatique puis de l'impensé numérique car elle permet de traduire la position de ces acteurs des industries culturelles vis-à-vis de la participation numérique<sup>25</sup>. La participation est en effet intégrée par la technique dans les plateformes, comme si elle relevait d'un automatisme associé au Web ou d'un paramétrage technique minimal, sans que les dimensions politiques de la participation soient pensées. Celles-ci impliquent une remise en question des hiérarchies culturelles et du rôle des experts par exemple. Se questionner sur les possibilités d'actions laissées aux publics nécessite de repenser la répartition des rôles dans un modèle d'industries culturelles qui, pour l'instant, tente de maintenir son offre sur le Web sans être encore en mesure d'inventer des formes alternatives de participation culturelle. On pourrait même aller plus loin et faire l'hypothèse que le modèle structurel de la plateforme tend en lui-même à atténuer la dimension politique d'une pratique sociale en l'écrasant d'une part par la dimension satisfaisante d'une logistique facilitée (le film quand vous voulez où vous voulez) et d'autre part par l'octroi de modalités expressives minimales et sans risque (donnez votre avis, poser une note) faisant ainsi taire les velléités de remise en question plus larges et plus radicales qui pourraient, dans le cas de notre terrain d'études, concerner les critères de sélection, la composition du catalogue ou le caractère patrimonial d'une œuvre.
- 42 Si l'on considère le rôle démocratique des pratiques et des espaces de cultures, ces acteurs alternatifs doivent se saisir de la question de la participation et de la manière dont ils la mobilisent dans leurs services afin qu'elle s'inscrive dans le cadre d'une politique culturelle dépassant la seule volonté de différenciation face aux entreprises dominantes.

## Conclusion

- 43 Les résultats de l'analyse exploratoire interrogent la capacité des acteurs alternatifs de la V&D à sortir d'un modèle classique de la vente et de la consommation en ligne d'œuvres audiovisuelles à partir d'une curation éclairée et à ouvrir leurs modèles. Des fonctionnalités participatives sont offertes car elles relèvent d'un imaginaire de la participation comme nécessaire au fonctionnement des plateformes numériques mais sont peu exploitées ou se limitent à une participation financière du public. Revendiquant des postures plus ou moins originales de cinéphilie, de défense d'un cinéma de qualité ou de création, on aurait pu s'attendre à une intégration plus forte

des publics potentiels, propos pourtant portés par les discours d'accompagnement de ces acteurs. Ainsi, ces services numériques construisent un rapport entre les œuvres filmiques et les spectateurs en ligne en référence à des modèles historiques que sont les jurys des festivals, les programmeurs des salles de cinéma ou la recommandation des critiques de cinéma assortis d'un vernis discursif et technique participatif. On peut faire l'hypothèse que c'est sur ces modèles de programmation culturelle que repose en partie « l'alternative » de ces plateformes, et que peut-être intégrer complètement le public comme acteur opérant les choix de programmation reviendrait à entrer dans le « moule » par un effacement d'une forme d'expertise et au nom de l'écrasement des hiérarchies culturelles et du relativisme des goûts esthétiques. Si la participation peut être qualifiée de « faible » dans ces plateformes c'est justement parce que leur proposition culturelle et éditoriale est forte, ce qui leur permet de produire une offre alternative ou complémentaire, se positionnant en dehors d'un rapport consumériste et individualisé au produit culturel qui supposerait que le public soit partie prenante dans la construction de l'offre culturelle, selon le modèle algorithmique de Netflix.

- 44 Notre étude montre qu'autorité culturelle et véritable participation sont difficilement compatibles et que la participation est anecdotique sur ces plateformes défendant une proposition culturelle forte. Le terrain d'étude est cependant limité et mouvant car chaque plateforme évolue en permanence et certaines réflexions sont en cours chez certains acteurs comme Tënk. Le constat n'est ni définitif ni exhaustif et il pourrait être enrichi par d'autres exemples qui développent une offre éditoriale originale tout en se présentant comme un site de recommandation ouvert comme Outbuster.
- 45 À travers la participation culturelle, c'est aussi la question des politiques culturelles qui est posée. Déconstruire la notion de participation, c'est aussi comprendre de quelle manière chaque acteur la porte, qu'il soit acteur institutionnel, politique ou industriel.
- 46 La participation culturelle, notamment numérique, est parfois un idéal politique, parfois un levier industriel et capitaliste, parfois une promesse creuse. On doit cesser de croire que la mise en œuvre de possibilités techniques de participation engendre « automatiquement » une participation citoyenne et politique. Historiquement, faire public relève du politique, alors que certaines conceptions de la participation tendent en fait à l'individualisation, c'est-à-dire à une fragmentation marketing des publics, conséquence de la personnalisation des services en ligne. Il faut donc questionner l'injonction de participation et pas seulement la poser comme une panacée. Cette perspective critique doit nous garder d'une certaine myopie ou des croyances fortes portées par le numérique. La participation culturelle numérique est un des moyens, parmi d'autres, de penser les modalités des collectifs démocratiques dont les publics de la culture, encore faut-il s'interroger sur ses mises en discours et son effectivité dans les industries culturelles dont le contexte de pandémie a accéléré et renforcé les modes d'existence numérique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Beaudouin, Valérie et Pasquier, Dominique, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéphile », *Réseaux*, vol. 32, n° 183, 2014, p. 123-160.
- Bonaccorsi, Julia, « Approches sémiologiques du Web », in Barats, Christine (dir), *Analyser le Web en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 125-141.
- Bonaccorsi, Julia et Croissant, Valérie, « “Votre mémoire culturelle” : entre logique numérique de la recommandation et médiation patrimoniale. Le cas de *Sens Critique* », *Études de communication*, n° 45, 2015, p. 120-148.
- Bonaccorsi, Julia et Croissant, Valérie, « L'énonciation culturelle vidée de l'institution ? Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs », *Communication & langages*, n° 192, 2017, p. 67-82.
- Bouquillion, Philippe et Matthews, Jacob, *Le Web collaboratif. Mutations des industries de la culture et de la communication*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- Bullich, Vincent, « De la “fabrique” aux marché de la participation culturelle : de quelques effets de la “platformisation” », in Severo, Marta, *Actes du colloque La fabrique de la participation culturelle. Plateformes numériques et enjeux démocratiques*, Nanterre, ANR Collabora, 2020, p. 35-48
- Bullich, Vincent et Lafon, Benoit, « Dailymotion : le devenir média d'une plateforme. Analyse d'une trajectoire sémio-économique (2005-2018) », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 355-391. [En ligne] <https://journals.openedition.org/ticetsociete/3540> [consulté le 5 octobre 2021].
- Bullich, Vincent et Schmitt, Laurie, « Les industries culturelles à la conquête des plateformes ? », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 1-12. [En ligne] <https://journals.openedition.org/ticetsociete/3032> [consulté le 5 octobre 2021].
- Cambone, Marie, « L'expérimentation SmartCity à la Cité internationale : une réactualisation du paradigme de la participation dans le secteur patrimonial », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 17.3A, 2016, p. 61-72. [En ligne] <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/2016/supplement-a/04-lexperimentation-smartcity-a-cite-internationale-reactualisation-paradigme-de-participation-secteur-patrimonial/> [consulté le 5 octobre 2021].
- Croissant, Valérie, *L'Avis des autres. Prescription et recommandation culturelles à l'ère numérique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.
- Jeanneret, Yves, « Recourir à la démarche sémio-communicationnelle dans l'analyse des médias », in Lafon, Benoit (dir.), *Média et médiatisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2019, p. 105-135.
- Lesaunier, Marie-Eva, « Une plateforme au service d'un monde professionnel mobilisé : enjeux symboliques et économiques », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 1-12. [En ligne] <https://journals.openedition.org/ticetsociete/3299> [consulté le 5 octobre 2021].
- Perticoz, Lucien, « Filières de l'audiovisuel et plateformes SVOD : une analyse croisée des stratégies de Disney et Netflix », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 323-353. [En ligne] <https://journals.openedition.org/ticetsociete/3470> [consulté le 5 octobre 2021].
- Proulx, Serge, *La Participation numérique. Une injonction paradoxale*, Paris, Presses des Mines, 2020.
- Robert, Pascal, (dir.), *L'Impensé numérique. Tome 1. Des années 1980 aux réseaux sociaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016.

Robert, Pascal, (dir.), *L'Impensé numérique. Tome 2. Interprétations critiques et logiques pragmatiques de l'impensé*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2020. [En ligne] <https://www.archivescontemporaines.com/books/9782813003577> [consulté le 5 octobre 2021].

Taillibert, Christel, « Guider les pas du spectateur numérique : la réintermédiation technique pensée à l'aune des valeurs historiques de la cinéphilie », *Télévision*, n° 1.1, 2020, p. 77-91.

Taillibert, Christel, *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, Paris, L'Harmattan, 2020.

Thuillas, Olivier et Wiart, Louis, « Plateformes alternatives et coopération d'acteurs : quels modèles d'accès aux contenus culturels ? », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 13-41. [En ligne] <https://journals.openedition.org/ticetsociete/3043> [consulté le 5 octobre 2021].

Thuillas Olivier et Wiart, Louis, « Les plateformes de VOS cinéphiliques : des stratégies de niche en questions », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 20.1, 2019, p. 39-55.

## NOTES

1. *Les Échos*, « SVOD : Netflix capte la moitié du marché européen », 7 mars 2019. [En ligne] <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/svod-netflix-capte-la-moitie-du-marche-europeen-998732> [consulté le 5 octobre 2021].
2. CNC, Baromètre de la vidéo à la demande (V&D/V&DA), mars 2020. [En ligne] [https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/barometre-de-la-video-a-la-demande-vadvada-mars-2020\\_1187238](https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/barometre-de-la-video-a-la-demande-vadvada-mars-2020_1187238) [consulté le 5 octobre 2021]. Il faut tout de même préciser que cette enquête a été réalisée avant le lancement de Disney+ en avril 2020.
3. Olivier Thuillas et Louis Wiart, « Plateformes alternatives et coopération d'acteurs : quels modèles d'accès aux contenus culturels ? », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 13-41.
4. Cette étude s'inscrit dans le cadre du projet de recherche Paradicc, Plateformes en Auvergne-Rhône-Alpes de diffusion de contenus culturels : enjeux économiques, enjeux de culture, enjeux de territoires, financé par le « Pack ambition recherche » de la Région Auvergne-Rhône-Alpes.
5. Vincent Bullich, « De la "fabrique" aux marchés de la participation culturelle : de quelques effets de la "plateformisation" », in Marta Severo, *Actes du colloque La fabrique de la participation culturelle. Plateformes numériques et enjeux démocratiques*, Nanterre, ANR Collabora, 2020, p. 35-48.
6. Il nous est impossible ici de citer tous les auteurs contribuant à cette réflexion.
7. Numéro de *Communiquer* paru en 2021, « Usage(r)s des plateformes : les publics de l'audiovisuel à la demande » (coordonné par Chloé Delaporte et Quentin Mazel). [En ligne] <https://journals.openedition.org/communiquer/7646> [consulté le 15 mars 2022] ; numéro à paraître dans *Questions de communication* « Plateformiser, un impératif ? » (coordonné par Clément Mabi).
8. Vincent Bullich et Laurie Schmitt, « Les industries culturelles à la conquête des plateformes ? », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 1-12 ; Olivier Thuillas et Louis Wiart, « Les plateformes de VOS cinéphiliques : des stratégies de niche en questions », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, n° 20.1, 2019, p. 39-55 ; Christel Taillibert, *Vidéo à la demande. Une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, Paris, L'Harmattan, 2020.
9. Olivier Thuillas et Louis Wiart, « Plateformes alternatives et coopération d'acteurs : quels modèles d'accès aux contenus culturels ? », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 13-41.
10. Christel Taillibert, *Vidéo à la demande : une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, L'Harmattan, Paris, 2020.
11. Christel Taillibert, « Guider les pas du spectateur numérique : la réintermédiation technique pensée à l'aune des valeurs historiques de la cinéphilie », *Télévision*, n° 1.1, 2020, p. 77-91.



12. Olivier Thuillas et Louis Wiart, « Plateformes alternatives et coopération d'acteurs : quels modèles d'accès aux contenus culturels ? », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 13-41.
13. Serge Proulx, *La Participation numérique. Une injonction paradoxale*, Paris, Presses des Mines, 2020, p. 18.
14. Serge Proulx, *La Participation numérique. Une injonction paradoxale*, Paris, Presses des Mines, 2020, p. 19.
15. *Les Inrock*, 5 avril 2019. [En ligne] <https://www.lesinrocks.com/2019/04/05/cinema/actualite-cinema/une-alternative-netflix-les-8-plateformes-de-streaming-du-cinema-dauteur/> [consulté le 27 janvier 2020].
16. Christel Taillibert, *Vidéo à la demande. Une nouvelle médiation ? Réflexions autour des plateformes cinéphiles françaises*, Paris, L'Harmattan, 2020.
17. Valérie Beaudouin et Dominique Pasquier, « Organisation et hiérarchisation des mondes de la critique amateur cinéophile », *Réseaux*, vol. 32, n° 183, 2014, p. 123-160 ; Julia Bonaccorsi et Valérie Croissant, « L'énonciation culturelle vidée de l'institution ? Qualifier les figurations de l'autorité dans des sites web contributifs », *Communication & langages*, n° 192, 2017, p. 67-82 ; Julia Bonaccorsi et Valérie Croissant, « "Votre mémoire culturelle" : entre logique numérique de la recommandation et médiation patrimoniale. Le cas de *Sens Critique* », *Études de communication*, n° 45, 2015, p. 120-148 ; Valérie Croissant, *L'Avis des autres. Prescription et recommandation culturelles à l'ère numérique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.
18. Julia Bonaccorsi, « Approches sémiologiques du Web », in Christine Barats (dir), *Analyser le Web en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 125-141.
19. Yves Jeanneret, « Recourir à la démarche sémio-communicationnelle dans l'analyse des médias », in Benoit Lafon (dir), *Média et médiatisation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2019, p. 115.
20. Serge Proulx, *La Participation numérique. Une injonction paradoxale*, Paris, Presses des Mines, 2020, p. 22.
21. Marie-Eva Lesaunier, « Une plateforme au service d'un monde professionnel mobilisé : enjeux symboliques et économiques », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, §25.
22. Cette page a disparu depuis notre enquête, mais le site ne clarifie pas pour autant le périmètre de « la communauté ».
23. Tënk est très lié au festival du film documentaire de Lussas. Les locaux de la société (société coopérative d'intérêt collectif) se situent à Lussas dans une pépinière dédiée à l'audiovisuel documentaire.
24. Vincent Bullich et Benoit Lafon, « Dailymotion : le devenir média d'une plateforme. Analyse d'une trajectoire sémio-économique (2005-2018) », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019 ; Lucien Perticoz, « Filières de l'audiovisuel et plateformes SVOD : une analyse croisée des stratégies de Disney et Netflix », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 323-353.
25. Pascal Robert, (dir.), *L'Impensé numérique. Tome 1. Des années 1980 aux réseaux sociaux*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2016 ; Pascal Robert, (dir.), *L'Impensé numérique. Tome 2. Interprétations critiques et logiques pragmatiques de l'impensé*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2020.

---

## RÉSUMÉS

Le texte s'intéresse aux modalités de la participation affichées, c'est-à-dire aux manières dont les utilisateurs des plateformes sont intégrés ou pas aux activités de curation, de sélection, de structuration du catalogue des œuvres sur des plateformes de vidéo à la demande à vocation commerciale. Le texte présente en quoi les modèles de recommandation culturelle de quatre services de la V&D relèvent plus de logiques de curation classique des « lieux » du cinéma (salle de cinéma, festival, presse spécialisée, etc.) et qu'à ce titre ils ne permettent pas une participation des publics au fonctionnement des plateformes, reléguée alors aux fonctionnalités minimales de notation ou de partage sur les réseaux socio-numériques. L'enjeu n'est pas seulement industriel sur la capacité de ces acteurs à construire une relation à leurs publics, il est également politique dans la manière d'envisager et de mobiliser la participation numérique de manière pensée et alternative.

## INDEX

**Mots-clés** : cinéma, plateforme, V&D, participation, promesse, sémiotique, publics, industries culturelles

## AUTEURS

### VALÉRIE CROISSANT

Valérie Croissant est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Institut de la communication de l'université Lumière Lyon 2. Ses recherches portent sur les médias numériques, le journalisme en ligne, les pratiques d'information et de médiation sur Internet. Ses recherches s'inscrivent dans le laboratoire ELICO (Équipe de recherche lyonnaise en sciences de l'information et de la communication).

### MARIE CAMBONE

Marie Cambone est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'IUT2 de l'université Grenoble-Alpes, laboratoire GRESEC (Groupe de recherche sur les enjeux de la communication). Elle axe ses recherches sur les dispositifs numériques participatifs, qu'il s'agisse de dispositifs développés dans le secteur culturel ou de l'urbanisme.