



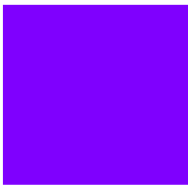
# **Travail numérique et rapports de genre : la critique de séries sur Allociné**

# **Digital labor and gender inequalities: TV series reviewing on Allocine**

**Laetitia Biscarrat**

Université Côte d'Azur, UR 3159 LIRCES

laetitia.biscarrat@univ-cotedazur.fr



**Résumé :**

La contribution mobilise une critique féministe du travail numérique pour analyser la critique amateur sur Allociné, tant pour l'analyse du dispositif sociotechnique que des contenus produits. D'abord, l'étude diachronique de l'éditorialisation de la composante participative explore le rôle de la participation pour le modèle d'affaires du site. Puis une fouille outillée des données discursives et énonciatives d'un corpus d'avis amateurs sur des séries diffusées à la télévision française montre les rapports de genre inégalitaires qui structurent la pratique amateur. À compétence égale, l'activité critique et de consommation médiatique féminine est minorisée au sein d'un espace éditorial structuré par une norme masculine.

**Mots-clés :** Genre ; inégalités femmes-hommes ; participation en ligne ; critique culturelle ; séries télévisées ; travail numérique ; critique féministe des médias ; Iramuteq

**Summary:**

This paper provides with a feminist critique of digital labour to analyse amateur reviewing on Allociné, both from the perspective of the socio-technical apparatus and the critical content produced. First, a diachronic study of the editorialization of the participatory component explores the role of participation for the business model of the website. Then, a study of visual data as well as text-mining of a corpus of amateur reviews on TV series broadcast on French television highlight the unequal gender relations that structure amateur reviewing culture. Despite similar skills, female reviewing activity and media consumption are undermined within an editorial space structured by a male norm.

**Keywords:** Gender; gender gap; online participation; reviewing culture; TV series; digital labor; feminist media studies; Iramuteq

La consommation des biens culturels a fait l'objet de multiples travaux dans le champ académique français, qu'il s'agisse d'étudier – pour reprendre la typologie établie par Fiske (1992, 37) – la productivité sémiotique, énonciative ou textuelle des publics<sup>1</sup>. Plus spécifiquement, les travaux consacrés aux écrits de la réception ont accordé une large place à la question de la critique culturelle, notamment dans sa déclinaison amateur (Allard, 2010 ; Béliard, 2014 ; Bonaccorsi et Croissant 2015 ; Combes, 2013 ; Pasquier, Beaudouin et Legon, 2014). Quant à la dimension genrée – le genre étant entendu ici comme principe organisateur de l'asymétrie des rapports sociaux de sexe – de cette approche, elle s'est traduite par un renouvellement féministe des terrains et corpus étudiés qui, faisant le constat de la domination masculine dans la culture comme ailleurs, fait la part belle aux publics féminins (Sellier, 2013 ; Albenga et Bachmann, 2015 ; Chedaleux, 2018).

Soulignant l'apport du féminisme pour les *Cultural Studies*, Stuart Hall (2017 [2007], 119) explique qu'au Centre de Birmingham « [l]e féminisme fut ainsi responsable non seulement d'avoir fait de la “reproduction” et de la “production” un lieu central de l'élaboration des structures culturelles, mais aussi d'avoir profondément repensé le concept de “production” lui-même. » La mise au jour de la division sexuelle du travail a nourri une approche matérialiste de la culture qui, en complexifiant le lien entre idéologie et réalité matérielle, idées et pratiques, articule capitalisme et patriarcat. Les féministes « ont montré un profond intérêt théorique et politique à connecter le mode de production capitaliste à l'oppression des femmes<sup>2</sup> » (van Zoonen, 2006 [1994], 21).

En mobilisant la critique féministe matérialiste du travail pour penser la participation en ligne, cette contribution s'inscrit dans l'héritage de cette approche fondatrice que les coordinatrices du présent dossier désignent comme *Feminist Cultural Studies*. L'objet analysé ici est un corpus d'avis amateurs sur des séries télévisées publiés sur le site français de publication de notes et avis Allociné. Il s'agit d'« un *pure player* consacré au cinéma qui draine un flux très important de contributions amateurs sur les films » (Pasquier, Beaudouin

1 Cette recherche a bénéficié d'un financement du LabEx Structuration des Mondes Sociaux, Université Fédérale Toulouse Midi-Pyrénées (ANR 11-LABEX-0066). Je remercie également la délégation régionale de l'Ina de Toulouse et le laboratoire Lerass.

2 « [...] *have shown a profound theoretical and political interest in connecting the capitalist mode of production to the oppression of women* », ma traduction.

et Legon, 2014, 14) et qui a ouvert en 2005 des pages consacrées aux séries. Beauvisage *et al.* (2013, 133, 145 et 147) listent la plateforme parmi les « systèmes de recueil de notes et d'avis de consommateurs [qui] font partie de ces dispositifs de participation ayant connu un succès croissant au cours de la décennie passée, au point d'être omniprésents sur le web. » De fait le site a déjà fait l'objet de plusieurs études (Dupuy-Salle, 2010a ; Jullier, 2010 ; Sandeau, 2018) et d'une enquête d'envergure donnant lieu à la publication d'un ouvrage dédié (Pasquier *et al.*, 2014). Son ancienneté (l'entreprise a été fondée en 1993), sa position de leader en France dans son domaine (Pasquier *et al.*, *ibid.*, 19), sa large audience (plus de 13 millions de visiteurs·euses uniques mensuel·les sur le site et l'application en 2018<sup>3</sup>), expliquent l'intérêt généré. Enfin, son positionnement éditorial qui fait place à la critique amateur appelle à une analyse qui ne saurait « réduire la participation à un effet de loupe sur une poignée de contributeurs hyperactifs » (Pasquier *et al.*, *ibid.*, 17).

Parce qu'elle fait l'objet d'une consommation féminine importante, mais aussi parce qu'elle déroge aux objets privilégiés de la critique tels que les films d'auteur et les séries labellisées « de qualité », la critique de la fiction sérielle télévisuelle à partir des meilleures audiences de la télévision française en 2017<sup>4</sup> sur le site grand public Allociné autorise un chemin de traverse au sein du paradigme de la participation, et notamment du « terrain subculturel 'classique', que de nombreux sociologues qualifient de créatif et oppositionnel » (McRobbie et Garner 2008, [1975], 92). Pour l'étudier, j'ai cherché à déplier le genre à la fois comme « phénomène empiriquement observable » et comme « outil conceptuel » (Julliard, 2013, 62). En tant qu'outil conceptuel, la question du genre est mobilisée ici à l'aune d'une lecture féministe du *digital labor*, c'est-à-dire en cherchant à comprendre la dimension sexuée de l'exploitation du travail gratuit par les plateformes sans oblitérer les affects qui s'y jouent. Ce cadre théorique a généralement été mobilisé pour étudier le micro-travail ou la structuration Nord-Sud du travail numérique. Déployer cette approche sur un corpus

3 Médiamétrie/NetRatings, Internet global, moyenne janvier-octobre 2018.

4 Le classement Médiamétrie des 100 meilleures audiences 2017 de la télévision française identifie 11 fictions sérielles, majoritairement criminelles, dont 10 productions françaises et une série américaine, soit par ordre de première apparition dans le classement (certaines séries apparaissent à plusieurs reprises) : *Capitaine Marleau* (France 3), *Section de recherches* (TF1), *Le tueur du lac* (TF1), *L'arme fatale* (TF1), *Les petits meurtres d'Agatha Christie* (France 2), *Nos chers voisins* (France 3), *Clem* (TF1), *Alice Nevers* (TF1), *Munch* (TF1), *Camping Paradis* (TF1), *Juste un regard* (TF1).

amateur permet dans un premier temps de mettre au jour les logiques d'exploitation qui sous-tendent la participation en ligne, en resituant cette pratique de loisir comme du temps de production et en soulignant le rôle des activités situées hors du marché de l'emploi comme travail, c'est-à-dire comme activité sociale, intégrée et productrice de valeur. Dans cette optique, une analyse diachronique (1998-2018) de l'organisation éditoriale de la page d'accueil montre le rôle de ce terreau participatif pour le modèle d'affaires du site.

Dans un second temps, la critique féministe du *digital labor* me permet de prendre en compte les configurations genrées qui se donnent à voir dans la production critique, et à travers elles la division sexuelle du travail contributif des internautes. Cette articulation entre capitalisme de plateforme et rapports de genre est rendue possible par la prise en compte du rapport affectif entretenu avec les séries. En effet, publier des critiques est à la fois un travail gratuit qui produit de la valeur et une source de plaisir qui mobilise des affects, d'abord par la consommation de la série puis par le partage d'un avis sur le site. Comme on le verra par la suite, cette intrication entre rapports d'appropriation et affectivité a déjà été analysée par les féministes qui ont montré que « [l]e travail domestique est l'une des meilleures illustrations de [l']incorporation sur la longue durée de l'immatériel, de l'inaliénable et du subjectif dans le capital – une incorporation à la fois produite par le capital et productrice de capital. » (Jarrett, 2017, 13). En pratique, il s'est alors agi d'analyser le genre comme observable, c'est-à-dire ici la manière dont les identités de genre des contributeur-rices donne à lire l'organisation genrée de la publication d'avis. Pour cela, une analyse lexicométrique (CHD et AFC) a été déployée sur l'intégralité des avis publiés en date de l'étude pour les onze séries, soit un total de 141 critiques. Il est adossé à un corpus secondaire comprenant l'intégralité des avis publiés par les internautes ayant produit ces 141 critiques. Ce corpus principal restreint a facilité les allers-retours entre l'analyse statistique et manuelle. S'agissant (au moment de cette recherche) de mes débuts avec Iramuteq, j'ai en effet doublé l'analyse automatique d'une analyse manuelle de certaines caractéristiques du corpus. Faire le travail deux fois, mais aussi l'adosser à une phase de test<sup>5</sup>, m'a permis de négocier l'angoisse de la « boîte noire » (Boyadjian, Olivesi,

<sup>5</sup> Une analyse manuelle préalable d'un corpus de 254 critiques amateur du même site a servi de pré-test et a contribué à l'élaboration des hypothèses de travail.

Velcin, 2017, 16) que peut générer ce type d'outil. Analyser les critiques de séries sur Allociné dans une perspective de genre donne alors à lire une mise en circulation des affects par la critique qui, en dépit de la mixité des pratiques, s'énonce au masculin.

## Travail numérique, affectivité et rapports d'appropriation

La question du travail numérique est aujourd'hui largement identifiée sous le chapeau du *digital labor* (Scholz, 2013), notion qui désigne selon son principal passeur dans l'espace académique francophone « la réduction de nos 'liaisons numériques' à un moment du rapport de production » (Cardon et Casilli, 2015, 13). La myriade des travaux sur le *digital labor* cherche à saisir, dans une perspective néo-marxiste, les activités en ligne comme productrices de valeur économique. Antonio Casilli (2019) en distingue trois formes : le travail à la demande, le micro-travail et le travail social en réseau. L'historiographie du champ (Jarrett, 2016, 10 ; Simonet, 2018, 86 ; Smyrnaio, 2017, 25) attribue à Tiziana Terranova (2013 [2000]) la formalisation de ce questionnement sur le travail gratuit des internautes. En proposant la notion de « *free labor* » la théoricienne et militante saisit avec un oxymore la dynamique de la participation en ligne, à la fois exploitation et source de plaisir (« *enjoyed and exploited* ») – c'est-à-dire que le rapport subjectif à l'activité n'est pas ici le trait de définition du travail. Pour Terranova, les internautes travaillent avec plaisir sous le paradigme de la participation mais sont dans le même temps honteusement exploités.

Cet agencement a été identifié par les féministes matérialistes dès les années 1970. Les féministes matérialistes françaises ont en effet contribué à renouveler la réflexion sur le travail en interrogeant l'économie politique du patriarcat (Delphy, 1970), les rapports d'appropriation (Guillaumin, 1978) et la division sexuelle du travail (Kergoat, 2000). Elles ont montré que le travail des femmes est un travail gratuit, invisible, qui n'est pas saisi comme tel bien qu'il produise de la valeur. Ce travail gratuit est central dans la production de valeur économique : « le travail reproductif non rémunéré des femmes occupe une place

importante dans le processus d'accumulation capitaliste » (Federici, 2016 [2012], 146). Il permet la reproduction et l'entretien de la main d'œuvre pour le travail ainsi que le maintien de la domination, qui comme le rappelle Nicole-Claude Matthieu (1991, 59) n'est pas consentement mais un effet de la violence « force principale de la domination » ainsi que de « la conscience contrainte et médiatisée et [de] l'ignorance où sont maintenus les opprimé(e)s ». Et pourtant c'est au cœur même des rapports de domination qui façonnent le travail domestique que coexiste le « travail d'amour » (Hirata à la suite de Vendelac, 2002, 23). Lorsque Colette Guillaumin théorise l'oppression des femmes comme un rapport d'appropriation, elle précise que le travail affectif est une des formes que prend l'exploitation : « elles sont consacrées à assurer hors salariat l'entretien corporel, matériel et éventuellement affectif de l'ensemble des acteurs sociaux » (Guillaumin, 1978, 16). Ce rapport affectif, qualifié d'amour, a ainsi pu être appréhendé comme constitutif des logiques d'exploitation lors des grèves pour un salaire ménager à l'occasion desquelles on retient le bon mot de Silvia Federici (2016 [2012], 27) : « ils disent que c'est de l'amour, nous disons que c'est du travail non payé ».

Du côté des usages d'internet, la proximité entre travail numérique et travail domestique a été brièvement soulignée par Marie-Anne Dujarier qui constate que « le travail du consommateur peut être rapproché de l'activité domestique féminine » (2014, 226). Maud Simonet (2018) défend quant à elle la nécessité d'un retour à la critique féministe du travail domestique pour comprendre les formes civiques et numériques du travail gratuit. C'est dans cette lignée que l'étude présentée ici s'inscrit. On peut identifier deux mouvements qui mobilisent la critique féministe matérialiste pour comprendre le *digital labor*.

D'une part, il s'agit de mettre au jour l'organisation matérielle du travail numérique dans sa dimension genrée. Revendiquant une critique économique féministe, Rodríguez-Modroño *et al.* (2022) soulignent le risque d'un renforcement des dynamiques genrées par le micro-travail qui accentue la précarité et le temps partiel subi des femmes, lesquelles représentent en Europe quatre travailleuses sur dix de l'économie de plateforme. Les

résultats de l'enquête établissent que le travail numérique reproduit les inégalités à l'œuvre dans le travail *offline*. Non seulement les femmes y travaillent moins et sont moins bien rémunérées que les hommes, mais on y retrouve les formes classiques de ségrégation horizontale avec par exemple une assignation des femmes au travail de *care* (à l'inverse les hommes sont plus nombreux dans le développement de logiciels). Mobilisant histoire des techniques, critique féministe autonomiste et théories du capital social, Tubaro *et al.* (2022) montrent que le micro-travail génère pour les mères qui ont déjà un travail salarié une triple-journée. De plus, elles sont moins à même que les hommes de bénéficier des capitaux investis dans l'activité – notamment de réseau – pour s'insérer dans l'industrie des technologies. Comme un clin d'œil à la ménagère numérique de Jarrett (2016), les autrices-eurs concluent que le micro-travail sur les plateformes peut être qualifié de « travail domestique caché » (« *the hidden housework* ») de l'économie numérique.

La seconde entrée mobilisée pour analyser l'activité numérique des femmes dans une perspective féministe critique est celle du travail affectif. Arcy (2016) invite à mobiliser « le travail émotionnel » tel que Hochschild (2012 [1983]) l'a conceptualisé pour analyser le *digital labor*, c'est-à-dire une approche constructiviste des sentiments qui ne tombe pas dans l'écueil d'une lecture essentialiste. Dans cet optique, Kylie Jarrett (2016, 118) rappelle que les affects ont une valeur psychique, physique et émotionnelle pour les internautes et créent en même temps de la valeur pour les plateformes. En d'autres termes, sur internet comme dans la famille, l'affectivité est au cœur du circuit capitaliste de production de valeur (Jarrett, 2016, 134), ce que donne à lire de manière saillante l'intensité affective des engagements dans ces espaces. Nelly Quemener (2018, 32) explique ainsi que l'étude des controverses médiatiques permet d'accéder « aux formes hégémoniques de la sémiotisation des affects », c'est-à-dire à la manière dont des réactions *affectées* traduisent une performance d'expression qui est codifiée selon des régimes de valeur, comme le sourire des hôtesses de l'air chez Hochschild.

L'analyse développée ici propose de mobiliser ce cadre de pensée féministe pour saisir la participation comme une forme de « travail domestique en ligne », c'est-à-dire non-



rémunéré, non-reconnu. Son importance est mise au jour dans le point suivant par l'observation diachronique du site. Cette étude des rapports d'appropriation du travail des internautes par l'économie de plateforme sera ensuite approfondie du point de vue du travail émotionnel qu'implique la critique amateur.

## *Une approche diachronique de la composante participative*

Développer une analyse féministe de la critique de séries télévisées sur le site Allociné suppose dans un premier temps de comprendre les logiques de circulation et d'organisation du pouvoir qui structurent l'interface. La composante participative est généralement perçue comme la caractéristique principale du web 2.0. Elle s'appuie sur des contributions bénévoles et volontaires d'internautes qui notent et commentent activités et biens culturels. Selon le PDG d'Allociné Grégoire Lassalle, les notes et critiques constituent « un fabuleux terreau » (Benghozi, 2012, 83). Pourtant, les professionnel·les interviewé·es par Pasquier *et al.* (2014, 26) déclarent que ces productions ne les intéressent pas en soi, « le site les accueille mais c'est surtout pour attirer d'autres formes de participation en ligne ». Ces remarques amènent à un premier constat : son intérêt ne réside pas tant dans le contenu produit que dans le fait de contribuer bénévolement. Étudier la critique amateur dans une perspective uniquement textocentrée ne permet donc pas de comprendre sa place dans son écosystème numérique. La métaphore du terreau employée par G. Lassalle implique un développement et une temporalité. C'est pourquoi la première opération effectuée dans le cadre de cette enquête est une analyse diachronique de la page d'accueil du site entre 1998 et 2018. Elle a été rendue possible par l'archivage de l'Ina dans le cadre du dépôt légal du web. Il s'est agi d'observer l'évolution de l'organisation éditoriale de la page d'accueil pour comprendre la place accordée à ce terreau critique et les transformations successives du modèle d'affaires du site.

Trois périodes distinctes permettent de retracer la généalogie de la critique amateur sur le site. De 1998 à 2002, la composante participative occupe une place centrale. La

présence d'un *guestbook*, dès les premières archives disponibles – la première trace accessible est en date du 9 février 1998 –, contenant des messages produits par les internautes et ayant trait au site lui-même ou à des critiques de films témoigne de l'existence d'une composante participative aux origines du site. Ici Allociné interpelle directement les internautes : « Bienvenue dans le courrier des surfeurs ! Merci à tous ceux... à VOUS (!) qui y participez chaque jour... Pour vous en remercier, voici quelques extraits qui nous aident à travailler 32h par jour... ;-) » peut-on lire. Cette reconnaissance par l'interpellation et la visibilité est mise en pratique lors des refontes successives du site. En 1999, les critiques sont en bonne place, accessibles depuis le menu principal de la page d'accueil (23 avril 1999). En 2000, la rubrique « opinions, discussions » du menu principal, au centre de la page, distingue trois sous-entrées : critiques, revues de presse, forums. Les notes (étoiles) des critiques apparaissent aussi sur le bas de page d'accueil, dans un bloc spécifique (1<sup>er</sup> mars 2000). En 2001, une nouvelle réorganisation consacre le label « critiques, forums » dans le menu principal (24 février 2001). Ce travail d'éditorialisation de la page d'accueil, qui vise à valoriser par la visibilité les productions critiques amateurs, révèle ainsi l'importance de la composante participative pour le développement du site.

Tiziana Terranova explique que les rapports entre culture, industrie culturelle et travail ne se résument pas à une simple logique d'incorporation : « Les résultats du travail culturel collectif n'ont pas été simplement appropriés, mais volontairement *orientés* et *structurés* de manière contradictoire au sein même des pratiques entrepreneuriales capitalistes<sup>6</sup> » (Terranova, 2013 [2000], 39). À partir de 2002, les évolutions éditoriales donnent à lire ces pratiques contradictoires qui organisent le champ de production. En effet, entre 2002 et 2008, les critiques apparaissent en interlude sur la page d'accueil. Du 26 septembre 2002 au 30 novembre 2002, la rubrique critiques disparaît par exemple de l'onglet principal tandis que les notes demeurent visibles. Le bloc « critiques spectateurs » réapparaît en 2004 puis disparaît à nouveau la même année (9 octobre). Entre le 18 et le 19 février 2005, le bloc « top critiques » apparaît puis disparaît, sans toutefois bousculer l'organisation éditoriale de la page puisque l'espace est remplacé par un encart publicitaire.

<sup>6</sup> « the fruits of collective cultural labor have been not simply appropriated, but voluntarily *channeled* and controversially *structured* within capitalist business practices » (ma traduction).

Finalement les critiques amateur disparaissent durablement de la page d'accueil entre 2005 et 2008. L'injonction inaugurale à la participation, dont la rétribution pour les internautes s'est faite sous la forme d'une mise en visibilité et d'une valorisation par le qualificatif « top », laisse la place à la vente d'espaces publicitaires. L'image du « terreau » employée par le PDG de l'entreprise prend tout son sens. Initialement ligne téléphonique d'informations relatives aux séances de cinéma, le site Allociné a finalement utilisé la participation pour fidéliser un public, acquérir de la notoriété et gagner en référencement. Cette accumulation a servi la diversification du modèle d'affaires vers un « portefeuille de services » (Benghozi, 2012, 82). L'accumulation de ce terreau contributif a favorisé la vente d'espaces publicitaires en promettant un seuil de rentabilité pour les annonceurs. La publicité constitue en effet la principale source de monétisation pour le site : elle génère près de 80% de ses revenus (Benghozi, 2012, 85).

Enfin, à partir de 2008, Allociné entre dans la rationalisation de la participation selon les codes du marketing « d'expérience » (Dupuy-Salle, 2010b), c'est-à-dire la personnalisation de la participation autour de quelques figures choisies et encouragées, photos à l'appui : « je m'appelle Benoît, j'ai 20 ans et je suis étudiant en droit. Je ne prétends absolument pas être cinéphile [...] » (21 juin 2008). Les critiques réapparaissent en page d'accueil sous une nouvelle forme éditoriale de promotion individualisée qui distingue une communauté de « top membres » (21 octobre 2009). Le Club 300 fait son apparition : il s'agit d'une « petite minorité de critiques amateurs » composée, selon les responsables marketing, par « des individus de 25/30 ans, un peu plus souvent des hommes que des femmes, avec autant de membres à Paris qu'en province et des profils d'écriture et une notoriété variable », le but affiché étant de créer des micro-communautés d'influence (Pasquier *et al.*, 2014, 34 *sq.*). Il ne s'agit plus d'encourager la promotion de la participation de tous-tes mais celle d'une petite minorité construite comme une élite. Le terreau du collectif participatif a donné naissance à un modèle collaboratif caractéristique de l'économie créative : le site valorise les pratiques participatives intensives d'une petite communauté qu'il rétribue en retour, symboliquement mais aussi parfois matériellement sans pour autant qu'aucune contractualisation formelle n'existe.

L'évolution du « dispositif de jugement » (Beauvisage *et al.*, 2013, 156) d'Allociné montre que la plateforme utilise à des fins monétaires les avis et notes des internautes. Ces évaluations, mais aussi le temps qui leur est consacré, participent du travail numérique pour l'économie des plateformes. Produire des avis sur les séries est une activité bénévole et volontaire qui apporte des satisfactions, mais c'est aussi une forme de travail dans la mesure où elle permet la monétisation d'espaces publicitaires ainsi que des données personnelles des internautes. Comme l'explique la charte du site, les données personnelles collectées permettent notamment « [l'e]nvoi d'offres commerciales ciblées par email et sur les réseaux sociaux » ou encore « [le p]artage d'informations avec des partenaires commerciaux ». Emblématique de la « gratuité marchande » (Farchy, Méadel, Sire, 2015), ce modèle d'affaires repose sur l'appropriation d'un travail non-rémunéré qui place au cœur de l'exploitation une *sémiotisation des affects* – pour reprendre la formulation de Nelly Quemener – selon des modalités discursives qu'il s'agit maintenant d'explorer. La publication des avis et notes procède en ce sens à la fois du *digital labor* et d'un travail émotionnel marqué par le genre, dont on va voir les modalités spécifiques pour la plateforme Allociné.

## *Un espace éditorial qui s'énonce au masculin*

Selon Quemener (2018, 31), « l'approche par les émotions nourrit une proximité avec l'analyse de discours. Elle implique de porter attention aux émotions associées par le discours aux figures et objets de la controverse, mais aussi à la mise en scène de la relation à ces objets et figures. » Souscrivant à cette proposition, je propose ici d'analyser les régimes discursifs de la critique amateur pour mettre au jour l'*ethos* critique qui s'y donne à lire dans une perspective de genre, c'est-à-dire la manière dont les contributions révèlent l'organisation de l'expression critique par les rapports sociaux de sexe et régimes de valeur qui s'y nouent. L'objet Allociné ne constitue pas de prime abord le terrain le plus propice à la mise au jour du *digital labor*, ni même du travail émotionnel qu'on observe davantage sur des plateformes relationnelles et conversationnelles. Étudier la critique amateur à l'aune du genre sur Allociné donne en effet à analyser un public qui n'est ni fortement

circonscrit, ni clairement identifié, ni assigné à une tâche relationnelle traditionnellement féminine. Néanmoins, ces pratiques médiatiques populaires, et souvent volatiles, sont d'un intérêt majeur lorsqu'on étudie la culture populaire et les consommations médiatiques féminines. En effet, sur Allociné comme ailleurs, l'asymétrie de genre est présente : moins nombreuses, les contributrices sont de surcroît confrontées à des règles implicites qui dévalorisent leurs pratiques culturelles.

Quoiqu'amateur, le travail rédactionnel sur Allociné implique l'acquisition et la mise en application d'un certain nombre de normes. En plus des compétences numériques nécessaires, dont l'acquisition reste structurée par l'âge, la classe mais aussi les rapports de genre et la configuration conjugale (Delias, 2019), produire des critiques pour le site implique de s'inscrire dans un dispositif d'écriture encadré. En sa qualité d'éditeur, Webedia pose des normes rédactionnelles : les invectives, interpellations ou sollicitations sont proscrites, il ne faut pas publier en lettres capitales, soigner l'orthographe et la syntaxe, éviter le « langage SMS ». Ces préconisations instaurent un certain nombre de normes rédactionnelles, ce qui n'exclut pas pour autant la présence de pratiques assez diverses chez les contributeurs·rices.

Mais le travail éditorial de Webedia ne se limite pas au respect du cadre légal (interdiction des propos haineux, respect du droit d'auteur·rice) et à des préconisations formelles. Afin de saisir le rôle des rapports de genre dans le travail numérique, j'ai associé les contributeurs·rices à des identités de genre en mobilisant un ensemble de marqueurs (identité déclarative, orthographe, pseudonyme et photo de profil). La brièveté des critiques et la personnalisation restreinte des profils ont alors impliqué la création d'un corpus secondaire constitué de l'intégralité des critiques produites par les internautes ayant commenté les onze fictions sérielles du corpus. Au total plusieurs milliers de critiques ont été lues et indexées pour réaliser cette opération. Avant d'en montrer les apports, il me semble nécessaire de souligner les limites de cette approche : d'abord, les résultats ne disent rien de l'identité civile des personnes et elle ne garantit pas de continuité entre l'identité affichée sur ce site et dans d'autres sphères de la vie. Ensuite, le choix d'un corpus

impliquant des rythmes contributifs hétérogènes a eu pour conséquence l'impossibilité de catégoriser certaines critiques, parce qu'il y avait trop de fautes ou qu'il s'agissait d'une critique unique par exemple. Enfin, la troisième limite est liée à mon propre positionnement : en travaillant par combinaison de marqueurs, j'ai cherché à être réflexive sur mes propres biais et représentations de genre, non pas en les neutralisant (si tant est que ce soit possible), mais en acceptant leur existence et en les confrontant à d'autres marqueurs. Pour cela, j'ai catégorisé et indexé trois catégories de marqueurs de genre auxquels j'ai attribué un indice de pondération. Le niveau 1, l'identité déclarative (« je suis un mec ») a une pondération forte tandis que les niveaux 2 (l'orthographe quand il y a féminisation sonore) et 3 (pseudonyme et photo de profil) ont un poids décroissant. Dans ces deux derniers cas de figure, les plus fréquents, j'ai cherché l'itération d'au moins trois marqueurs pour effectuer l'assignation, contre deux lorsque le niveau 1 est présent.

Reste un résultat structuré par une binarité féminin-masculin à laquelle s'oppose une catégorie restée inexploitée qui regroupe les identités de genre qui n'ont pu être assignées par manque de matériau (lorsqu'une seule critique a été produite par exemple). Par ailleurs, il n'y a pas trace dans le corpus d'expression transidentitaire ou non-binaire, ce qui s'explique autant par la méthode déployée que par les phénomènes de cyberharcèlement et de culture de niche des groupes minoritaires concernés. Toute méthode a ses limites et il n'en demeure pas moins que les formes d'essentialisation que j'ai pu reproduire dans le cadre de cette recherche présentent également un caractère stratégique. En effet il s'est agi de prendre à bras le corps la question du genre de la critique dans l'anonymat relatif d'internet. Alors qu'il m'est impossible d'accéder aux données personnelles collectées par le site, j'ai mis en place une proposition méthodologique permettant d'étudier le genre des contributeurs·rices dans un corpus riche en parole profane.

Près de la moitié des avis du corpus (46%) ne peut être assignée au masculin ou au féminin, tandis que 37% des critiques sont énoncées au masculin et seulement 17% au féminin. Ce résultat, cohérent avec les travaux antérieurs de Boyle sur les critiques de

romcoms d'IMDb (2014, 35), suggère que les usagères d'Allociné sont moins à même d'évaluer des séries, ou plutôt d'évaluer des séries *en tant que femmes*. La construction genrée des usages vient reproduire en ligne une ségrégation occupationnelle déjà mise au jour pour la critique traditionnelle. Geneviève Sellier a montré que la cinéphilie française est « une pratique culturelle masculine, individualiste et élitiste » (Sellier, 2005, 68). En 2019, la proportion de femmes est de 33% parmi les adhérent·es du Syndicat français de la critique de cinéma et des films de télévision<sup>7</sup>. Par ailleurs, une étude du collectif 50/50 portant sur les critiques de journalistes publiées sur Allociné entre mai 2018 et avril 2019 montre qu'elles sont écrites pour seulement 37% d'entre elles par des femmes, et qu'un tiers de ces contributrices n'a rédigé qu'une seule critique sur la période<sup>8</sup>. Il semble alors que la déclinaison amateur reproduise cette organisation androcentrée de la prise de parole critique.

De manière plus large, la surreprésentation d'avis masculins peut également être interprétée à l'aune de la socialisation différenciée des femmes et des hommes à la prise de parole publique. Delphine Dulong et Frédérique Matonti (2007) ont analysé les mécanismes de reproduction de la domination masculine dans le champ politique : elles montrent que la prise de parole dans les commissions et plénières est un exercice qui se conjugue au masculin. On peut supposer que la moindre légitimité des femmes, a fortiori dans le cadre d'une participation profane de contributrices bien moins dotées en capitaux que des représentantes politiques, joue un rôle dans le plus faible investissement en tant que femmes de cet espace participatif en ligne. Comme le rappelle Delphine Gardey, il s'agit là d'une partition classique des usages d'internet : les femmes sont davantage engagées dans les activités de soutien relationnel et conversationnel alors que les hommes sont « davantage aptes à tenir des discours engageant une opinion » (Gardey, 2003, 100), comme ici à propos des séries.

---

7 Valérie Ganne, « La critique de presse, majoritairement masculine », lettre n°53 du Syndicat de la critique, novembre 2019. <https://www.syndicatdelacritique.com/actualite/la-critique-de-presse-majoritairement-masculine> (consulté le 8/06/2022).

8 Collectif 50/50, rapport « Les critiques de films en Europe », 2020. <https://collectif5050.com/les-critiques-de-films-en-europe/> (consulté le 8/06/2022).



Anna Cossetta (2012, 401) a montré que sur internet « les femmes participent peu aux espaces dans lesquels se forge un produit ou un service, mais sont très actives dans la narration et l'utilisation relationnelle des médias [...] Les femmes se retrouvent donc toujours dans des espaces fortement connotés en termes de genre [...]. » En d'autres termes, les femmes prolongent sur internet le travail relationnel et de *care* dont elles assument déjà la charge au quotidien, par exemple au travers des sociabilités sur Facebook dont elles sont largement utilisatrices. Au contraire les hommes, en notant et publiant des avis, produisent des évaluations sur les séries et peuvent être gratifiés pour cela en capitaux symboliques, comme le nombre d'abonné-es ou l'évaluation de leurs avis. À ce sujet, on observe dans le sous-échantillon des critiques qui apparaissent par défaut en première page de la rubrique critique (l'algorithme les qualifie alors de « critiques les plus utiles ») que les avis rédigés par des hommes sont à la fois plus nombreux, ce qui reflète l'organisation globale de la critique sur le site, mais aussi polarisent la plus grande part des votes, qu'ils soient positifs ou négatifs. Ainsi 78% des smileys positifs et 83% des smileys négatifs concernent les avis émis par les hommes, contre respectivement 22% et 17% de l'attention portée aux avis émis par des femmes. Il faut néanmoins prendre garde au risque de surinterprétation de ce chiffre dans la mesure où le sexe de la personne qui a écrit la critique n'est pas forcément identifiable à la seule lecture d'une critique. De plus, il y a un effet mécanique lié à la présence plus importante de critiques masculines sur cette première page, ce qui augmente en conséquence le nombre total de votes dont elles font l'objet.

## *Mixité des pratiques, illégitimité féminine*

Le troisième volet de l'étude consiste en une analyse lexicométrique du corpus critique. Il s'agit de comprendre comme les contributrices s'approprient les normes de la prise de parole publique dans l'univers masculin de la critique. Le corpus donne à lire deux modalités d'exercice de la critique, c'est-à-dire d'une part une critique axée sur l'expérience spectatorielle (59%) et d'autre part une critique axée sur la série commentée (41%). 67 % des critiques émises par les femmes et 62% de celles émises par les hommes correspondent à la première catégorie, dans laquelle on trouve par exemple les termes suivants : décevoir,



fan, attendre, drôle, attachant, plaisir, oublier, adorer, génial, super, espéré, émotion, rire, rigoler, top, hâte, vivement. 33% des critiques publiées par les femmes correspondent à la seconde catégorie, contre 38% pour les hommes. Celles-ci mobilisent le vocabulaire suivant : américain, français, intrigue, scénario, forme, talent, suspens, histoire, cliché, musique, incohérence, téléfilm, scène, pub, réalisateur, télévision, jouer, comédien, cinéma, casting.

La coexistence de ces deux registres de la critique a déjà été identifiée par Laurence Allard. Dans son article fondateur sur la cinéphilie en ligne, elle relève « deux grands types énonciatifs appréciatifs [...], l'un rattachant l'évaluation à une source évaluative individuelle, présent dans les discussions informelles, consistant à informer autrui de ce qu'un sujet pense d'un film, l'autre détaché de toute énonciation, informant autrui des propriétés intrinsèques du film » (Allard, 2000, 146). Plus récemment Pasquier *et al.* (2014) retrouvent des modalités d'exercice similaires dans la critique de films sur Allociné. Bien que l'identification de ces deux registres ne soit pas nouvelle, on peut remarquer deux apports de la présente étude. D'abord, je montre que cette pratique se retrouve sur un corpus différent, en l'occurrence des produits télévisuels grand public. Le recours à la statistique textuelle est à ce titre pertinent parce qu'il a permis de ne pas classer *a priori* les critiques au regard de ces précédents mais bien de faire émerger de manière inductive des « mondes lexicaux stabilisés » (Ratinaud et Marchand, 2012, 843). Le second apport consiste à croiser ces observations avec celle des marqueurs énonciatifs de masculinité et féminité. Établi en fréquence relative, l'histogramme du Chi2 du « je » pour la classe de l'expérience spectatorielle montre bien que le recours au pronom personnel, caractéristique d'une phraséologie qui part de soi, est mobilisé à quasi parité par les locuteurs et locutrices :

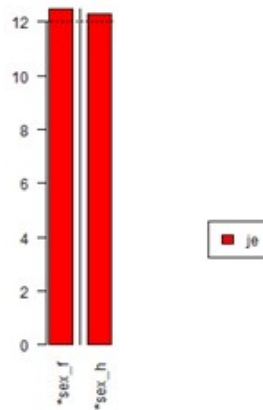


Fig. 1 : Chi2 de la forme « je » par classe et modalité de la variable (Iramuteq)

Il est dès lors possible d'établir que les pratiques énonciatives amateur sont mixtes eu égard au genre. Alors que le masculin constitue la norme de l'univers de la critique culturelle, la participation en ligne des femmes témoigne d'une maîtrise des codes de l'exercice, dans sa double déclinaison, qui n'a rien à envier à celle de leurs homologues masculins.

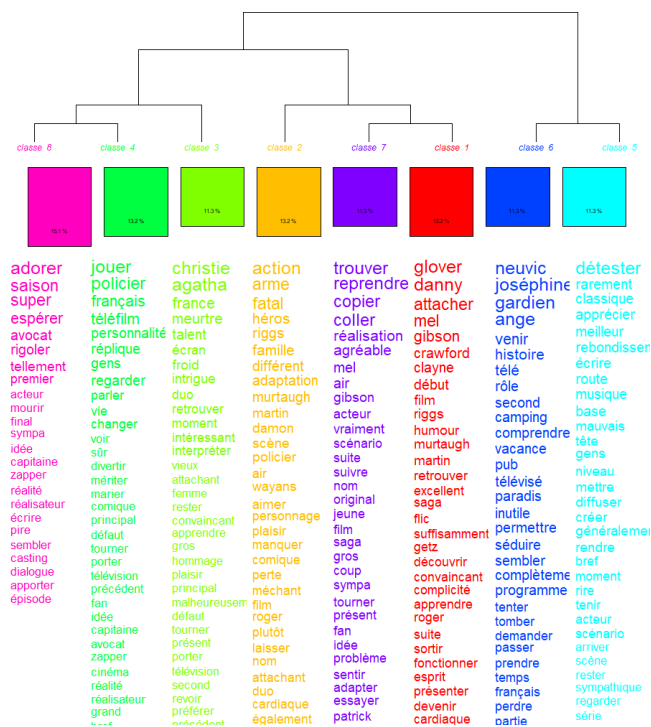


Fig.2 : CHD simple sur texte (Iramuteq)

La maîtrise des techniques rédactionnelles est autant l'apanage des femmes que des hommes. Mais cela ne signifie pas que la participation en ligne sur le site échappe à toute économie genrée. L'introduction de deux variables supplémentaires à l'analyse, l'origine de production (française ou américaine ici) et le genre sériel (judiciaire, policier, action, comédie, drame) donne en effet à lire une axiologie de ces biens culturels profondément structurée par les rapports de genre.

La classification hiérarchique descendante effectuée avec Iramuteq procède d'un décompte des mots, qui sont alors réunis par classes lexicales selon un double principe de co-occurrence et d'opposition entre les classes. Le dendrogramme (fig. 2) montre donc à la fois ces classes lexicales et leur opposition, qui est proportionnelle à leur éloignement. La statistique textuelle rend ainsi lisible « les grandes architectures thématiques qui structurent le corpus » (Guaresi, 2021, 71). On observe ici huit classes plutôt uniformes puisqu'elles comprennent chacune entre 11% et 15% des segments de textes classés. La branche de droite, avec les classes 6 et 5 en bleu, renvoie au monde lexical du jugement négatif avec des termes tels que détester, tomber, mauvais, inutile, perdre son temps. Cette branche concerne exclusivement des productions françaises, ce que confirment les anti-profil : l'origine de production américaine est en effet absente de ces classes. Ces fictions françaises appartiennent aux genres de la comédie (classe 5) et du drame ou de la comédie (classe 6) et concentrent une surreprésentation des avis masculins. En résumé, des fictions sérielles françaises telles que *Clem* ou *Juste un regard* sont âprement critiquées par des hommes, à l'instar de ce verbatim qui accompagne une note de 0,5/5 :

La série phare de TF1, que je déteste et dont je ne comprends ni le succès ni l'engouement. En fait si, c'est la première chaîne qui la diffuse donc les gens suivent comme des moutons, à base de "ça peut pas être mauvais, ce sont les meilleurs" [...] C'est niais et surjoué, on a une accumulation de clichés qui rend peu crédible cette série qui est en fait un téléfilm sans envergure qui rencontrera un succès auprès de certains ados et ménagères de plus de 50 ans<sup>9</sup>.

La seconde branche du dendrogramme est composée de six classes. À l'extrême opposé de ces critiques acerbes, les classes 8, 4 et 3 marquent un jugement positif et une

<sup>9</sup> L'intégrité contextuelle du message n'étant pas préservée ici, j'ai fait le choix d'une anonymisation légère en ne mentionnant pas le pseudo du contributeur ou de la contributrice.

prise de parole souvent féminine avec des termes tels que : adorer, super, sympa, rigoler, intéressant, plaisir. Ces avis positifs concernent des productions françaises appartenant au genre judiciaire (classe 8) ou policier (classes 4 et 3). De plus, les personnages féminins sont mis à l'honneur dans la critique : les avis célèbrent les performances d'actrices et les personnages d'avocates et de policières. La classe 8, à l'extrémité gauche du dendrogramme, est emblématique d'une expérience spectatorielle positive, à l'instar de cette critique féminine enthousiaste de la série *Le tueur du lac* notée 5/5 : « tellement bien cette série ! j'adore le duo de Lise et Clovis, dégoûtée qu'elle soit terminée, j'espère une autre saison avec les mêmes acteurs ! ». Parmi les anti-profilés de cette classe on retrouve d'ailleurs le pronom personnel « on », dont l'absence souligne la dimension personnelle d'une expérience spectatorielle qui s'énonce sur le mode du « je ».

Enfin, un troisième monde lexical composé de trois classes (2, 7 et 1) assez homogènes est consacré à la série d'action *L'Arme fatale*. Seule production américaine du corpus, elle y est aussi surreprésentée quantitativement en nombre d'avis publiés. *L'Arme fatale* fait l'objet d'une critique favorable tant du point de vue de l'expérience spectatorielle que de l'analyse de ses propriétés. Le jugement dont bénéficie la série américaine apparaît plutôt consensuel. Or, du point de vue des rapports de genre, ce consensus est particulièrement significatif puisque, s'agissant d'une série d'action américaine, portée par un duo masculin, c'est-à-dire un bien culturel connoté au masculin, la critique amateur féminine et masculine se fédère autour d'un consensus prolifique et positif, contribuant à maintenir ainsi le masculin comme norme de la critique.

L'introduction des variables relatives au genre sériel, à l'origine de production et au genre des contributeurs·rices donne ainsi à lire une axiologie des biens culturels structurée par l'opposition entre productions françaises et productions américaines, mais aussi entre séries connotées au féminin et au masculin. Cette structuration genrée des capitaux symboliques prêtés aux séries télévisées est également apparue dans une précédente enquête par entretiens avec des étudiant·es, lesquelles distinguent les séries américaines des productions françaises, mais aussi séries de références associées au masculin et séries

populaires connotées au féminin (Biscarrat, 2015). Dans le contexte d'une diffusion télévisuelle classique, le consensus formé autour d'une série américaine masculine souligne, même dans sa déclinaison très amateur, la permanence d'une norme critique construite au masculin.

Enfin, les personnages féminins font souvent l'objet d'avis très clivés. Le capitaine Marleau, interprété par Corinne Masiero dans la série policière éponyme est emblématique de ces crispations interprétatives, comme on peut le lire dans les deux avis suivants :

Hier soir j'ai regardé mon premier Marleau (l'épisode 'Brouillard en Thalasso') et je dois dire que j'ai été charmé !! Je ne suis pourtant pas fan de séries policières (qu'elles soient françaises ou anglo saxonnes d'ailleurs) mais là le charme de ce capitaine de gendarmerie pas comme les autres a opéré !! [...] Ca change des gourdes habituelles qu'on se trimballe à la télé !

On assiste, c'est dans l'air de ce temps triste et pessimiste, à une sévère et pénible discrimination. Exit les enquêtrices féminines, élégantes, distinguées et sympathiques ( je n'ai même pas osé écrire jolies et séduisantes ! ). Place aux Vera, Marleau ... Triste, très moche et vraiment désolant.

L'agentivité féminine incarnée par les protagonistes de ces séries françaises, dans le cas présent une enquêtrice qui déjoue les assignations de genre familiales et amoureuses hégémoniques (Béliard et Lécossais, 2021), agit comme un condensateur des tensions interprétatives relatives aux luttes pour la visibilité des groupes minoritaires, ici les femmes. Les tentatives de réagencement des régimes de monstration et rapports de pouvoir qui les sous-tendent produisent adhésions, rejets et figements qui se matérialisent dans les critiques laudatives ou au contraire oppositionnelles formulées à l'endroit des protagonistes féminines. Ces accents soulignent en creux le caractère inattendu, improbable, de ces représentations au regard d'une norme masculine qui demeure puissante dans cette déclinaison profane de l'exercice critique.

## Conclusion

À partir de la critique féministe du travail numérique, cette contribution a cherché à développer une lecture de la participation amateur qui ne se résume ni à la critique de l'exploitation marchande ni à la célébration de la créativité des publics. Pour cela, j'ai souscrit à la proposition de Virginie Julliard (2013) consistant à mobiliser le genre à la fois comme concept et comme observable, tant pour l'analyse du dispositif sociotechnique que des contenus critiques produits. Trois manières d'explorer le corpus ont été déployées. D'abord, il s'est agi de situer l'enjeu économique de la participation en ligne, saisie comme du *digital labor*, pour le modèle d'affaires du site. Cette approche par les archives permet d'inscrire l'analyse dans une perspective matérialiste qui articule les rapports de production et les traces numériques constituées en observables. Les opérations suivantes ont interrogé l'énonciation (qui parle) et le discours (pour dire quoi). Il résulte que les femmes constituent un groupe minoritaire dans la critique profane en ligne, d'abord quantitativement puisqu'elles sont sous-représentées en dépit de compétences critiques similaires à celles de leurs homologues masculins. De plus, les séries qui sont connotées au féminin font l'objet d'une critique beaucoup plus contrastée et notamment d'avis négatifs masculins prononcés. L'organisation genrée de la publication d'avis sur Allociné semble en cela assez proche des autres plateformes du marché : « IMDb est un espace de domination masculine au sein duquel les récits androcentrés s'adressant à une audience masculine sont mieux évalués que leurs homologues féminins<sup>10</sup> » écrit Boyle (2014, 36) au sujet du principal site d'avis.

On peut dès lors identifier trois apports de la recherche. Le premier concerne les résultats produits : ils montrent que la norme masculine de l'activité critique se déploie également dans son versant profane, tant du point de vue de la participation que des goûts culturels. D'un point de vue méthodologique ensuite, l'étude a le souci de la transférabilité puisque la méthode déployée peut être appliquée à d'autres corpus. Enfin, son troisième apport est davantage épistémologique. L'analyse de la participation en ligne à la fois comme

<sup>10</sup> « *IMDb is a male-dominated space where male-oriented narratives appealing to male audiences are more highly valued than their female equivalents* », ma traduction.

travail numérique et rapport affectif procède d'une critique féministe dans le champ des études médiatiques qui cherche à agencer l'ambivalence des rapports d'exploitation mais aussi de plaisir que vivent les femmes dans leurs consommations culturelles.

Dans le cas présent, le travail numérique non-rémunéré effectué pour la plateforme est d'autant plus inégalitaire que les femmes n'en retirent pas les mêmes gratifications et ne subissent pas les mêmes coûts que les hommes. En effet, leur prise de parole les situe dans un espace structuré par une norme masculine qui valorise peu leurs goûts et consommations culturelles. Si l'anonymat des critiques peut faciliter la publication, il n'en demeure pas moins que les contributrices doivent franchir le pas de la prise de parole publique, ce qui va à l'encontre de leur socialisation. Participer en ligne est d'autant plus pour elles une forme d'exploitation que ce travail gratuit pour la plateforme est doublé d'un travail de gestion de la contradiction d'une norme critique masculine incorporée. Un complément d'enquête par entretiens serait ici bienvenu pour mieux saisir le travail que représente la gestion de cette ambivalence, mais aussi mettre au jour les temporalités de cette activité contributive réalisée, à certains âges de la vie, dans les temps interstitiels de la double-journée. Enfin, les contributrices sont moins à même de retirer des capitaux de leur travail puisque le Club 300 ne recense qu'un nombre limité d'élu·es. La mise en relation de la dimension matérielle de l'exploitation, par l'étude de l'éditorialisation du site, et de ses ressorts idéologiques du point de vue du genre s'inscrit à cet égard dans les *Feminist Cultural Studies* en venant questionner ce que Guillaumin qualifie comme « l'appropriation matérielle de l'individualité » (1978, 17), à la fois par le capitalisme de plateforme et la domination masculine.

## Bibliographie

- Albenga Viviane, Bachmann Laurence (2015), « Appropriations des idées féministes et transformation de soi par la lecture », *Politix*, vol.109, n°1, p. 69-89.
- Allard Laurence (2000), « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux*, vol.18, n°99, p. 131-168.
- Arcy Jacquelyn (2016), « Emotion work. Considering gender in digital labor », *Feminist Media Studies*, vol.16, n°2, p. 365-368.
- Beauvisage Thomas, Beuscart Jean-Samuel, Cardon Vincent, Mellet Kevin, Trespeuch Marie (2013), « Notes et avis des consommateurs sur le web. Les marchés à l'épreuve de l'évaluation profane », *Réseaux*, vol.1, n°177, p. 131-161.
- Béliard Anne-Sophie (2014), « Jeux croisés entre critique amateur et critique professionnelle dans les blogs de séries télévisées », *Réseaux*, vol.183, n°1, p. 95-121.
- Béliard Anne-Sophie, Lécossais Sarah (2021), « “Trouver sa liberté dans un cadre imposé” : la création sous contrainte des séries télévisées », *Effeillage*, vol.10, n°1, p. 58-62.
- Benghozi Pierre-Jean (2012), *Entreprises culturelles et internet : contenus numériques et modèles d'affaires innovants*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Biscarrat Laetitia (2015), « Le genre de la réception. Stéréotypes de genre et fiction sérielle », *Communication*, vol. 33, n°2, disponible sur : <http://journals.openedition.org/communication/5775> (page consultée le 11/10/2021).
- Bonaccorsi Julia, Croissant Valérie (2015), « “Votre mémoire culturelle” : entre logistique numérique de la recommandation et médiation patrimoniale. Le cas de *Sens Critique* », *Études de communication*, n°45, p. 129-148.
- Boyadjian Julien, Olivesi Aurélie, Velcin Julien (2017), « Le web politique au prisme de la science des données. Des croisements disciplinaires aux renouvellements épistémologiques », *Réseaux*, vol.204, n°4, p. 9-31.
- Boyle Karen (2014), « Gender, comedy and reviewing culture on the Internet Movie Database », *Participations. Journal of audience and reception studies*, vol.11, n°1, p. 31-49.
- Cardon Dominique, Casilli Antonio (2015), *Qu'est-ce que le digital labor ?*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions.
- Casilli Antonio (2019), *En attendant les robots. Enquête sur le travail du clic*, Paris, Seuil.
- Chedaleux Delphine (2018), « Construire un regard sur la réception de *Cinquante Nuances de Grey* : une ethnographie en ligne », *Poli - Politique de l'Image*, p. 82-91.
- Combes Clément (2013), *La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle*, thèse de doctorat, Paris, École Nationale Supérieure des Mines de Paris.



- Cossetta Anna (2012), « Que donnent les femmes sur le Web ? », *Revue du MAUSS*, vol.39, n°1, p. 391-404.
- Delias Lucie (2019), « Les facteurs de l'autonomie face à l'informatique connectée chez les retraités français », *RESET*, n°8, disponible sur : <http://journals.openedition.org/reset/1321> (page consultée le 11/10/2021).
- Dujarier Marie-Anne (2014 [2008]), *Le travail du consommateur. Comment nous coproduisons ce que nous achetons*, Paris, La découverte.
- Dulong Delphine, Matonti Frédérique (2007), « Comment devenir un(e) professionnel(le) de la politique : l'apprentissage des rôles au Conseil régional d'Île-de-France », *Sociétés & Représentations*, n°24, p. 251-267.
- Dupuy-Salle Manuel (2010a), « Une figure de "l'individu-créateur" comme accompagnement des mutations du marché promotionnel cinématographique : le cas du "club 300" d'Allociné », *Romanian Journal of Journalism & Communication*, vol.5, n°1, p. 57-66.
- Dupuy-Salle Manuel (2010b), « L'intégration des fans dans les stratégies de valorisation de contenus contribue-t-elle au développement des "industries créatives" ? », *Tic&société*, vol.4, n°2, disponible sur : <http://journals.openedition.org/ticetsociete/905> (page consultée le 11/10/2021).
- Farchy Joëlle, Méadel Cécile, Sire Guillaume (2015), *La gratuité à quel prix ? Circulation et échange de biens culturels sur internet*, Paris, Presses des Mines.
- Federici Silvia (2016 [2012]), *Point zéro : propagation de la révolution. Salaire ménager, reproduction sociale, combat féministe*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe.
- Fiske John (1992), « The cultural economy of fandom », in Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, London & New York, Routledge, p. 30-49.
- Frith Simon (1981), *Sound Effects*, London, Constable.
- Fuchs Christian (2014), *Digital Labour and Karl Marx*, Londres & New York, Routledge.
- Gardey Delphine (2003), « De la domination à l'action. Quel genre d'usage des technologies de l'information ? », *Réseaux*, vol.21, n°120, p. 87-117.
- Hall Stuart (2017 [2007]), « Les *cultural studies* et le centre de Birmingham », in Maxime Cervulle (dir.), *Stuart Hall. Identités et culture. Politique des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, p. 71-134.
- Guaresi Magali, Scrimieri Maria Grazia (2021), « Sorcières. Analyse textométrique et littéraire d'un projet éditorial de femmes », *Cahiers Sens public*, p. 61-94.
- Hirata Helena (2002), « Travail et affects. Les ressorts de la servitude domestique. Note de recherche », *Travailler*, vol.8, n°2, p. 11-26.
- Hochschild Arlie Russell (2012 [1983]), *Le prix des sentiments. Au cœur du travail émotionnel*, Paris, La découverte.

- Jarrett Kylie (2017), « Le travail immatériel dans l'usine sociale : une critique féministe », *Poli – Politique de l'image*, n°13, p. 12-25.
- Jarrett Kylie (2016), *Feminism, Labour and Digital Media. The Digital Housewife*, Londres & New York, Routledge.
- Julliard Virginie (2013), « Éléments pour une "sémiotique du genre" », *Communication & langages*, vol.177, n°3, p. 59-74.
- Jullier Laurent (2010), « Politiquement (in)correct : OSS 117 dans les forums de discussion d'AlloCiné », *Studies in French Cinema*, vol.10, n°3, p. 289-301.
- Kergoat Danièle (2000), « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », in Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélène Le Doaré & Danièle Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Puf, coll. « Politique d'aujourd'hui », p. 35-43.
- Matthieu Nicole-Claude (1991), *L'anatomie politique*, Paris, Côté Femmes.
- McRobbie Angela, Garber Jenny (2008 [1975]), « Filles et subcultures », in Hervé Glevarec, Éric Macé, Éric Maigret (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, ArmandColin/Ina, p. 81-92.
- Otterbacher Jahna (2012), « Gender, writing and ranking in review forums : a case study of the IMDb », *Knowledge and Information Systems*, n°35, p. 645-664.
- Pasquier Dominique, Beaudouin Valérie, Legon Thomas (2014), « *Moi je suis donne 5/5* ». *Paradoxes de la critique amateur en ligne*, Paris, Presses des Mines.
- Quemener Nelly (2018), « "Vous voulez réagir ?". L'étude des controverses médiatiques au prisme des intensités affectives », *Questions de communication*, vol.33, n°1, p. 23-41.
- Ratinaud Pierre, Marchand Pascal (2012), « Application de la méthode Alceste aux "gros corpus" et stabilité des "mondes lexicaux" : analyse du "CableGate" avec Iramuteq », *Actes des 11<sup>e</sup> Journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*, Université de Liège, p. 835-844.
- Rodríguez-Modroño Paula, Pesole Annarosa, López-Igual Purificación (2022), « Assessing gender inequality in digital labour platforms in Europe », *Internet Policy Review*, n°11(1), disponible sur : <https://doi.org/10.14763/2022.1.1622> (page consultée le 5/06/2022).
- Sandau Jules (2018), « Le "cinéphile 2.0" et ses autres : publics et réceptions de *Drive* sur AlloCiné », *Genre en séries*, n°7, disponible sur : <http://journals.openedition.org/ges/607> (page consultée le 11/10/ 2021).
- Scholz Trebor (2013), *Digital Labor. The internet as playground and factory*, Londres & New York, Routledge.
- Sellier Geneviève (2013), « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinéma* », *Communication*, vol.32, n°1, disponible

sur : <http://journals.openedition.org/communication/4951> (page consultée le 9/09/2021).

Sellier Geneviève (2005), « *Gender studies* et études filmiques », *Cahiers du Genre*, vol.38, n°1, p. 63-85.

Simonet Maud (2018), *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?*, Paris, Textuel.

Smyrnaioi Nikos (2017), *Les GAFAM contre l'internet. Une économie politique du numérique*, Bry-sur-Marne, Ina Éditions.

Terranova Tiziana (2013 [2000]), « Free labor », in Trebor Scholz (dir.), *Digital Labor. The internet as playground and factory*, Londres & New York, Routledge, p. 33-57.

Tubaro Paola, Coville Marion, Le Ludec Clément, Casilli Antonio (2022), « Hidden inequalities : the gendered labour of women on micro-tasking platforms », *Internet Policy Review*, 11(1). Disponible sur : <https://doi.org/10.14763/2022.1.1623> (page consultée le 9/09/2021).

Zoonen van Liesbet (2006 [1994]), *Feminist Media Studies*, Londres, Sage.