



HAL
open science

Filmer et rendre visible les quartiers populaires dans la Tunisie en révolution

Ulrike Lune Riboni

► **To cite this version:**

Ulrike Lune Riboni. Filmer et rendre visible les quartiers populaires dans la Tunisie en révolution. Sciences de la société: Les cahiers du LERASS, 2015, 94, pp.121-136. 10.4000/sds.2487. hal-02392246

HAL Id: hal-02392246

<https://hal.science/hal-02392246v1>

Submitted on 3 Dec 2019

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.

Pour citer cet article : RIBONI U. L., « Filmer et rendre visible les quartiers populaires dans la Tunisie en révolution », *Sciences de la Société*, 94, 2015, p.121-136.

**

Filmer et rendre visible les quartiers populaires dans la Tunisie en révolution.

Ulrike Lune RIBONI

Les usages des technologies numériques audiovisuelles dans le processus révolutionnaire tunisien se révèlent porteurs d'enjeux de visibilité renouvelés. Des productions vidéos hétérogènes tentent ainsi de pallier l'invisibilité des habitants marginalisés des quartiers populaires à qui reste déniée la reconnaissance du rôle fondamental joué dans la révolution de janvier 2011. L'analyse de vidéoclips produits par des rappeurs et de séquences vidéo réalisées par un habitant d'un quartier populaire de Tunis éclaire ainsi les termes de cette lutte pour la visibilité et la reconnaissance, entre processus de légitimation, estime de soi et constitution d'une identité collective.

The uses of audiovisual digital technologies in the Tunisian revolutionary process are revealing renewed visibility issues. Heterogeneous video productions attempt to overcome the invisibility of marginalized neighborhood residents to whom the recognition of the fundamental role played in the revolution of January 2011 is still denied. The analysis of music videos produced by rappers and clips taken by an inhabitant of a popular neighborhood of Tunis enlighten the terms of the struggle for visibility and recognition, from legitimation process and self-esteem to the creation of collective identities.

Los usos de las tecnologías digitales audiovisuales en el proceso revolucionario tunecino revelan problemáticas de visibilidad renovadas. Así, algunos vídeo tratan de paliar la invisibilidad de los habitantes de barrios marginados que todavía no están reconocidos como protagonistas de la revolución de enero 2011. El análisis de videoclips producidos por raperos y de secuencias tomadas por un habitante de un barrio popular de Túnez aclara los términos de la lucha por la visibilidad y el reconocimiento, entre procesos de legitimación, autoestima y creación de identidad colectivas.

L'expression « révolution Facebook » a été utilisée par de nombreux médias français et internationaux pour désigner les soulèvements populaires tunisiens et égyptiens initiés fin 2010. Si cette formule a par la suite été remise en cause, à juste titre, par une partie des observateurs et analystes de ces événements (Ferjani, Mattelart, 2011), l'importance de considérer l'usage des nouveaux médias dans la genèse, le développement et la postérité des mouvements sociaux contemporains ne se dément pas et s'affirme au contraire comme un impératif. Internet et les nouvelles technologies ont été largement utilisés par les acteurs des soulèvements arabes, et les outils numériques d'enregistrement audiovisuel ont en particulier joué un rôle prépondérant. Des dizaines de milliers de vidéos¹ ont ainsi été produites et partagées depuis décembre 2010, principalement par des anonymes ou des « militants autonomes² ». Les productions vidéos adoptent des formes variées qu'il est possible de distinguer en deux catégories selon qu'elles sont réalisées en plan-séquence sans intervention du filmeur sur la situation ou sa mise en images, ou qu'elles sont l'objet d'une mise en scène contemporaine de la prise de vue ou d'un montage a posteriori. L'analyse de ces deux types de productions initiée dans nos travaux précédents révèle des usages complexes et diversifiés, au service de la mobilisation mais aussi de processus de réappropriation de la représentation de soi et du collectif, à rebours des catégorisations trop rapides qui ne voudraient voir dans l'usage de ces technologies que des pratiques de « journalisme citoyen » (Riboni, à paraître). Il est par ailleurs possible de saisir l'émergence et la persistance de problématiques liées à la visibilité en considérant comme beaucoup de Tunisiens que le moment insurrectionnel de janvier 2011 n'est que l'introduction de la révolution, et que « la lutte pour se faire entendre ou se faire voir n'est pas à considérer comme un aspect périphérique mais au contraire central des soulèvements politiques et sociaux contemporains » (Voirol, 2005a). Ainsi, nous nous attacherons dans cette contribution à des usages de la vidéo au-delà du moment insurrectionnel des premières semaines de décembre 2011 pour considérer des pratiques médiatiques dans le temps long du « processus révolutionnaire ». Depuis le 14 janvier 2011, les usages de la vidéo numérique ont évolué au gré de la professionnalisation³ des acteurs, du développement des outils technologiques, et de l'ouverture du paysage médiatique. Les formes les plus « primitives » prises sur le vif ou sommairement montées persistent cependant et il n'est pas possible de considérer l'évolution des pratiques selon un processus linéaire. On assiste à la fois à l'émergence du vidéo-blog, au développement de considérations esthétiques de la part des militants et à la permanence des enregistrements spontanés via les caméraphones soutenant le développement des usages communicationnels (Gunthert, 2012). L'observation des usages de la vidéo révèle en outre l'existence d'importants enjeux de représentation, par exemple autour des « quartiers populaires » à la périphérie des centres urbains. Dans le paysage des vidéos en ligne, nous avons en effet identifié deux types de production qui prennent en charge cette représentation et qui, malgré leur rareté, ont bénéficié

¹ Il n'est pas possible d'évaluer précisément le nombre de vidéos produites. Pour celles qui ont été mises en ligne, les sites qui les hébergent ne fournissent pas d'outils de recherche suffisant à l'établissement de statistiques. Ils considèrent en effet uniquement les marqueurs textuels (titre, description) établis par les internautes et sont rarement pertinents, quels que soient les mots clefs de recherche. Ils ne peuvent être éclairants qu'en termes d'échelle.

² Tels que se définissent les jeunes militants tunisois, en opposition aux organisations politiques traditionnelles.

³ « Professionnalisation » est ici entendu en terme de carrière militante ou médiatique.

d'une importante diffusion : des vidéoclips produits par des rappeurs et des séquences réalisées par un habitant d'un quartier populaire de Tunis, mis en ligne sur les sites Facebook et Youtube entre 2010 et 2013. L'hétérogénéité de ce corpus est l'occasion d'interroger les représentations qu'auto-construisent les acteurs de leurs conditions d'existence, dans deux registres d'image dissemblables, aux intentions et conditions de production différentes. Nous nous attacherons donc à décrire ces productions comme des objets sociaux, en considérant leur contenu tout autant que leur contexte en ligne⁴, les conditions de production ainsi que les intentions affichées par leurs auteurs⁵. Nous questionnerons les représentations ainsi construites et nous tenterons de déterminer les termes de la lutte pour la visibilité et la reconnaissance⁶ qu'elles définissent.

La « révolution du cactus⁷ ».

La révolution tunisienne n'a pas été initiée par les classes moyennes des grandes villes, mais par des groupes sociaux marginalisés originaires des régions intérieures et littorales : ouvriers du bassin minier de Gafsa qui s'étaient soulevés en 2008, chômeurs et « diplômés-chômeurs » de Sidi Bouzid, Menzel Bouzaiene, Thala, Kasserine et des autres villes du centre-ouest et du sud. Dans la chronologie de la révolte, la contestation n'a en effet atteint Tunis qu'à partir du 10 janvier, et ce par l'intermédiaire des quartiers les plus déshérités de sa périphérie. La première manifestation sur la grande avenue Bourguiba n'aura lieu que la veille du départ de Ben Ali, le 13 janvier. Le 23 janvier, ce sont encore eux, les chômeurs des villes du centre-ouest, qui entament une marche jusqu'à Tunis pour réclamer la démission du gouvernement de transition qui compte encore de nombreux membres du RCD⁸ dans ses rangs. Arrivés à Tunis, les protestataires occupent la place de la Kasbah (aussi appelée place du Gouvernement) et obtiennent la démission du gouvernement. Lors de cet épisode dit de la « Kasbah 1 », et durant les manifestations qui l'ont précédé, le slogan « *la, la li liqsa*⁹ ! » aura côtoyé les autres revendications, symptôme d'un malaise social profond. Comme le rappelle en effet Habib Ayeb (2011), la géographie de la révolte correspond à « la marginalisation spatiale, économique, sociale et politique d'une partie du pays et de la société au profit d'une

⁴ En particulier textuel : titres, descriptions ou commentaires.

⁵ Sur la base d'un entretien réalisé avec l'un d'eux à Zahrouni dans la banlieue de Tunis en novembre 2013 et d'interview ou de déclarations publiques rapportées par des journalistes. En ce qui concerne les rappeurs, les entretiens n'ont en effet pas encore été réalisés.

⁶ On concevra ici la lutte pour la visibilité et la lutte pour la reconnaissance comme étroitement liées, la première étant en un sens, antérieure à la seconde selon la distinction établie par Olivier Voirol.

⁷ Cette expression est opposée par nombres d'acteurs de la révolution tunisienne à la formule toute médiatique de « révolution du jasmin ». Le cactus est la plante des régions désertiques de la Tunisie qui subissent la marginalisation économique et d'où est issue la révolte. La plante symbolise la résistance et la ténacité dans un milieu hostile. Le mot arabe pour désigner le cactus, *sabbar*, est par ailleurs proche de *sabr*, la patience. Ces multiples sens sont pour beaucoup un résumé de ce qui a caractérisé cette révolution.

⁸ Le RCD, Rassemblement Constitutionnel Démocratique est le parti fondé par Ben Ali.

⁹ « Non à la marginalisation ! »

autre ». Les richesses et les pouvoirs sont concentrés dans les métropoles du nord et de l'Est du pays, au détriment des autres régions où le chômage et la pauvreté sont synonymes d'exclusion et d'émigration. La fracture est saillante et le phénomène est autant économique que social. Comme beaucoup en témoignent¹⁰, la société tunisienne est en effet divisée par le « régionalisme », synonyme d'un repli identitaire basé sur l'appartenance régionale et d'un racisme nord-sud exacerbé qui, s'il a été oublié pendant l'euphorie révolutionnaire des semaines de janvier, n'a pas tardé à refaire surface. Les termes dépréciatifs pour désigner les populations du sud prolifèrent dans le vocabulaire courant¹¹ comme « *jboura* », les arriérés ou « *min wra al-blakek* », littéralement celui qui vient de derrière les panneaux de signalisation, c'est-à-dire avant les premières traces de la civilisation. Sur Facebook, des pages regroupent des milliers de membres autour de revendications régionales, en s'affirmant « contre » les « *jboura* » comme la page « *anti-jboursa Tunis wled bled* » (tunisois) ou « *anti-jboursa 100 % swahliya* » (sahéliens). Ce « régionalisme » se trouve être le résultat d'un passé colonial qui a durablement décomposé tous les possibles fondements d'une identité nationale, et de politiques de développement inégalitaires basées sur une « redistribution sélective des ressources avec un investissement particulier sur les classes moyennes » (Ayeb, 2011) menées depuis l'Indépendance, au détriment d'une grande partie de la population. Par ailleurs, cette marginalisation concerne également les quartiers périurbains du « grand Tunis » qui regroupent les populations les plus déshéritées. Ces quartiers, désignés comme « populaires¹² », sont le résultat de l'implantation rapide de populations rurales dont l'installation dans des « habitats spontanés » s'est faite en l'absence de réseaux d'assainissement, d'électricité, et de connexion avec le reste de la ville (Hafedh, 1995). Malgré des programmes de réhabilitation¹³, pour la plupart inadaptés (Khaldi, 2012), ces quartiers restent marginalisés tant géographiquement et économiquement, que socialement.

La révolution initiée en 2011 aurait pu être l'occasion d'une revalorisation sociale de ces villes et quartiers oubliés et de leurs habitants, en particulier les plus jeunes qui, s'engageant pour certains inconditionnellement dans la mobilisation collective, ont reconquis une part de la dignité qui leur avait été confisquée (Allal, 2011). Le processus révolutionnaire aurait ainsi pu « recompose [r] de fond en comble l'ordre de la visibilité et les hiérarchies de la reconnaissance sociale » (Voirol, 2005b). Mais si une ville de l'intérieur comme Sidi Bouzid est aujourd'hui indissociable de la révolution¹⁴, de nombreuses autres villes comme Redeyef ou Kasserine ont été oubliées des hommages officiels. De même, les quartiers populaires de Tunis par qui la révolte est arrivée à la capitale, ont vu leur rôle négligé. La révolution a parfois même renforcé le sentiment d'exclusion pour certains habitants des quartiers

¹⁰ Les opinions exprimées en ligne sur les blogs ou sur le média indépendant Nawaat en témoignent : <http://nawaat.org/portail/tag/regionalisme/>

¹¹ Le phénomène est proche de celui qu'il est possible d'observer en Italie où la fracture nord-sud est particulièrement prononcée.

¹² Les tunisois n'utilisent le mot « banlieue » que pour désigner la zone périphérique nord ou sud.

¹³ Programmes financés en particulier par la France au travers de l'Agence Française de développement.

¹⁴ C'est la ville où Mohammed Bouazizi s'est immolé et où les toutes premières manifestations ont eu lieu en décembre 2010.

populaires qui se sont sentis exclus du processus révolutionnaire dès le départ. Une personne interrogée dans le quartier de Saïda Manoubia affirmera ainsi, [même] « la révolution n'est pas pour nous » (Ayeb, 2012).

Luttes pour la visibilité et la reconnaissance.

Les quartiers populaires et leurs habitants, d'abord marginalisés et aujourd'hui privés de la reconnaissance qui leur revient en tant qu'acteurs principaux de la révolution qui a bouleversé le pays, se trouvent engagés dans une lutte pour la visibilité et pour la reconnaissance (Honneth, 2000) de leur engagement, de leur existence et de leur identité. En effet, la plupart des batailles politiques qui ont suivi le départ de Ben Ali et qui ont encore cours concernent la reconnaissance : reconnaissance du statut de « martyr » pour ceux ayant perdu la vie pendant la révolution et pendant l'insurrection du bassin minier de Gafsa en 2008 dont le rôle précurseur est encore minoré, reconnaissance du statut de « blessés de la révolution »¹⁵, ou encore reconnaissance du rôle joué par les jeunes émeutiers et abandon des poursuites pénales à leur encontre. Dans les gouvernorats de Kasserine, Sidi Bouzid, Tataouine ou encore Gafsa, les manifestations et sit-in portant ces revendications se sont ainsi succédés sans relâche depuis trois ans. Récemment encore, en mai 2014, une campagne intitulée « Moi aussi j'ai brûlé un commissariat », était destinée à sensibiliser l'opinion sur le sort des centaines de jeunes encore en instance de jugement pour des faits commis pendant les semaines qui ont précédé le départ de Ben Ali.

Ces luttes emploient aussi parfois des formes plus radicales pour se *rendre visibles* : certains blessés de la révolution, pour la plupart originaire de quartiers populaires, ont entrepris des grèves de la faim, des tentatives de suicide devant des bâtiments officiels et se sont cousu la bouche pour symboliser leur impuissance et la violence du silence qui leur est imposé. Ces actions ont systématiquement été filmées, leur visibilité s'appuyant autant sur leur mise en œuvre dans l'espace public que sur leur enregistrement et diffusion en ligne.



Des blessés de la révolution se cousent la bouche en signe de protestation. Capture d'écran de vidéo.

À ces « événements pour l'image » (Riboni, à paraître (b)) viennent s'ajouter d'autres types

¹⁵ L'enjeu de la reconnaissance de ces statuts est à la fois judiciaire et économique. Pour les blessés il s'agit d'obtenir des soins et des indemnités au titre du sacrifice fait au profit de la nation. Le parti Ennahda, conscient de l'importance de ce dossier pour rallier l'opinion publique, leur avait promis des rétributions pendant sa campagne électorale.

de production qui constituent les jalons d'une lutte pour la visibilité de nature différente. En effet, comme dans la période insurrectionnelle de 2011 où la *karama*, la dignité, s'est avérée une revendication centrale¹⁶, les luttes pour la reconnaissance qui sont actuellement à l'œuvre ont des visées autant légales que morales. Ainsi, le refus d'octroyer la reconnaissance du statut de martyrs et blessés de la révolution aux habitants de Redeyef et du bassin minier¹⁷ est souvent perçu comme une « atteinte à l'honneur¹⁸ » des hommes et des femmes qui se sont battus. Il ne s'agit plus seulement de revendiquer une reconnaissance légale, mais une légitimité en tant que membre de la communauté nationale et ainsi non plus seulement de rendre visible des revendications mais de rendre visible un groupe social marginalisé. La visibilité médiatique est alors perçue comme nécessaire à la visibilité sociale contre la marginalisation et les préjugés et face à l'absence de représentation médiatique (télévisuelle ou cinématographique), d'autres types de médiations visuelles tentent ainsi de pallier cette invisibilité.

« From the *houma* », vidéoclips et processus de légitimation.

« Elle parle notre langue, pas celle des beaux quartiers¹⁹ », dira un jeune homme de la chanson « *Houmani* », probablement l'un des plus grands succès populaires de ces dernières années. Interprété par les rappeurs Hamzaoui Med Amine et Kafon et publié sur Youtube le 14 septembre 2013, le morceau a aujourd'hui atteint les treize millions de visualisations, talonnant les plus grands tubes internationaux. Le succès fut tel au moment de sa sortie que les radios nationales qui n'avaient jusqu'à présent jamais diffusé de rap, le diffusèrent en boucle pendant plusieurs semaines (sans un quelconque reversement de droits d'auteurs). En dialecte tunisien, l'adjectif *houmani* est dérivé du nom *houma*, que les Tunisiens traduisent en français par « quartier populaire ». Un *houmani* serait donc un habitant d'un quartier populaire²⁰. La chanson décrit le quotidien de ces populations et le sentiment d'injustice et d'indignité en des termes crus : « Nous vivons comme des ordures dans une poubelle... [la vie] est étouffante ici ». Mais c'est aussi un chant d'espoir qui en appelle à la fin « [des] larmes, [de] l'injustice, [du] pessimisme » et de la division : « venez dans nos quartiers, rapprochez-vous ».

¹⁶ L'un des principaux slogans du soulèvement tunisien énonçait les revendications suivantes : « pain, liberté, dignité nationale » ou « emploi, liberté, dignité nationale » selon les versions.

¹⁷ La mobilisation des collectifs pour les blessés et martyrs de la révolution a finalement abouti à l'adoption, le 2 juin 2014 par l'Assemblée Constituante d'un article qui amnistie les auteurs de violences, pendant une période précise s'étendant du 17 décembre 2010 au 28 février 2011. Cette période exclut de fait les mobilisations qui ont suivi les assassinats de l'opposant de gauche Chokri Belaid et du député Mohamed Brahmi en 2013, mais surtout le soulèvement du bassin minier de Gafsa en 2008.

¹⁸ Ahsen, entretien réalisé à Redeyef en novembre 2013.

¹⁹ « Un monde d'info », *France info*, 9/01/2014.

²⁰ Le mot n'existe cependant pas tel quel. C'est une invention des auteurs de la chanson qui a d'ailleurs été largement saluée pour ses trouvailles linguistiques.



Captures d'écran du vidéoclip de « Houmani » de Hamzaoui Med Amine et Kafon

La scène émergente du rap est en effervescence en Tunisie depuis que des espaces de liberté – même maigres²¹ – se sont ouverts. Il s'est développé à la fin des années quatre-vingt-dix chez les « *ouled el houma* » de Tunis, les « enfants de quartiers ». Ainsi, à Tunis comme ailleurs, « l'émergence du rap s'est [...] produite selon un rapport étroit et affirmé au phénomène urbain, à son essor, à sa gestion, et aux configurations sociales auxquelles il a donné lieu » (Fayolle, Masson-Floch, 2008). Le rapport au milieu social dont elle est issue est ainsi une composante essentielle et constitutive de cette culture qui en fait « un mouvement [susceptible de] nous renseigner sur les valeurs véhiculées en milieu urbain et, plus particulièrement au sein de la jeunesse » (Boucher, 1998). Comme souvent, c'est en particulier aux marges urbaines que le rap tunisien se trouve lié et la marginalisation, la pauvreté et l'exclusion en sont les thèmes de prédilection.

Ces caractéristiques ont fait du rap un genre musical à même de prendre en charge la représentation de la réalité vécue par une part importante de la population, et il a naturellement accompagné les bouleversements politiques et sociaux qui ont secoué le pays. Par ailleurs, le rap s'est considérablement politisé et radicalisé pendant cette période et l'absence d'une industrie musicale à même de canaliser et normaliser cette expression lui a permis de conserver son authenticité. Sa popularité est de fait très importante, malgré une diffusion commerciale inexistante en dehors de très rares concerts qui sont les seules occasions pour les artistes de s'autofinancer. En effet, après une courte période de visibilité médiatique dans les mois qui ont suivi la révolution, le rap est de nouveau relégué à son unique moyen de diffusion : internet. Les morceaux publiés sur Facebook, Youtube et désormais Soundcloud sont cependant écoutés et visualisés des dizaines, parfois des centaines de milliers de fois. Facebook et Youtube impliquent également un type de diffusion dans lequel le visuel a une large place. Depuis quelques années, certains auteurs se sont ainsi saisis de l'image vidéo pour faire exister dans leurs clips les réalités les plus marginales.

²¹ Depuis 2011, une dizaine de rappeurs (El Général, Klay BBJ, Weld El 15, Phenix...) ont fait des séjours en prison pour des chansons considérées trop provocatrices ou sous le prétexte de la consommation de cannabis qui est encore aujourd'hui un motif d'emprisonnement.



Captures d'écran du vidéoclip de « Houmani » de Hamzaoui Med Amine et Kafon

Le succès d'« *Houmani* » est peut-être également dû à son clip comme en témoignent certains commentaires sur internet. « Amal Haouet » écrit ainsi : « Moi ce qui m'a marquée, c'est les images du clip. Il est vrai qu'on voit de plus en plus ce genre d'images authentiques on va dire dans les clips/vidéos, surtout de rap. On en voit presque jamais dans des vidéos d'autres genres musicaux en Tunisie²² ». Le clip est tourné à l'Ariana, un quartier de la banlieue nord de Tunis d'où est originaire Hamzaoui, et mêle une description naturaliste des conditions de vie matérielle de ses habitants – rues défoncées, murs fissurés, débris et détritiques – aux gestes du travail, de l'attente et du désœuvrement. La menace que constitue la présence policière est figurée par une voiture de police saisie dans le trafic ou un « A.C.A.B. ²³ » écrit sur un mur. Les habitants sont montrés dans leurs activités mais aussi frontalement dans des plans souvent serrés, face caméra, constituant une galerie de plus d'une cinquantaine de portraits. Enfants, vieillards, travailleurs – vendeurs ambulants, cordonnier, nettoyeur des rues, barbier – et jeunes désœuvrés regardent la caméra, le visage souriant ou grave.

²² Commentaire sur le blog de Mehdi Lamloum, 29/10/2013 : http://www.pinklemonblog.com/2013/10/7oumani-au-dela-de-la-musique.html?utm_source=feedburner&utm_medium=twitter&utm_campaign=Feed%3A+PinkLemon+%28Pink+Lemon%29

²³ Acronyme du slogan international « *All Cops Are Bastards* ».



Klay BBJ & Hamzaoui Med Amine - "RITOUCHI" zakataka - زانكتاكا



Hamzaoui Med Amine - الموت حياه - الموت حياه



Klay BBJ & Hamzaoui Med Amine - "RITOUCHI" zakataka - زانكتاكا



New Klay Bbj - شيلونا - Chilouna 2014

Captures d'écran de vidéoclips de Hamzaoui Med Amine et/ou Klay BBJ

Plusieurs autres clips, des rappeurs Hamzaoui Med Amine et Klay BBJ en particulier mais aussi Phenix par exemple, adoptent ce style documentaire et donnent à voir les espaces urbains et leurs habitants. Ces espaces sont souvent, ceux de leurs origines (qu'ils habitent encore pour certains) comme l'Ariana pour Hamzaoui, ou Beb Jedid²⁴ pour Klay BBJ. En ce sens, ces clips se rapprochent d'une convention propre à la culture hip-hop qui veut que l'exaltation de ses origines – souvent modestes – soit un gage d'authenticité. Les rappeurs, comme les graffeurs, sont « de la rue » ou « *from the hood*²⁵ » selon l'expression américaine consacrée et se représentent donc dans la rue. Ainsi, les rappeurs tunisiens se filment dans les rues de l'Ariana ou de la médina, posant avec des habitants, riant avec des enfants et montrent leur appartenance à la communauté qu'ils décrivent. Plusieurs autres conventions des clips de rap sont reprises par les rappeurs tunisiens, comme le travelling arrière où le rappeur au premier plan s'avance suivi d'une foule²⁶ – manière de signifier à la fois la confrontation et la représentativité de la parole du chanteur. Les prises de vue depuis un espace surplombant la ville sont également conventionnelles. Là encore les rappeurs s'inscrivent littéralement dans la ville, mais se placent également en retrait, ou en surplomb. « *Houmani* » fait exception sur ces points puisque les rappeurs n'apparaissent jamais, contrairement à la plupart des autres clips. Cependant, la présence des filmeurs et la relation qu'ils instaurent aux filmés, sont particulièrement visibles. De nombreux gestes de reconnaissance, sourires et saluts, sont adressés au hors-champ et les quelques personnes qui manifestent de la méfiance en réalisant

²⁴ Beb Jedid est une zone de la médina de Tunis, aujourd'hui une des zones les plus pauvres du centre ville.

²⁵ « du ghetto »

²⁶ « *No Pasaran* » et « *Chilouna* » de Klay BBJ par exemple.

être filmées se prêtent ensuite au jeu. Les visages, par définition silencieux bien qu'ils s'agissent parfois dans une parole inaudible, se trouvent liés au texte de la chanson et deviennent l'illustration contenue de la misère et de l'espoir, comme en témoigne l'interprétation d'un internaute : « ce qui est vraiment touchant dans la vidéo c'est les regards vides et figés de ces gens démunis qui continuent leur vie avec beaucoup d'amour et d'espoir surtout²⁷ ».

En termes de production, une comparaison rapide entre les vidéoclips réalisés avant et après 2011-2012 permet de saisir l'importance de l'évolution des conditions de production. Contrairement aux premiers, les caractéristiques techniques et esthétiques des vidéoclips les plus récents laissent présager d'un matériel de qualité et d'une production d'envergure. L'accès au matériel professionnel est en effet plus aisé et l'ouverture du marché de l'audiovisuel a coïncidé avec la création de sociétés de production qui offrent aujourd'hui leurs services à de nombreux artistes. Ceux-ci sont par ailleurs souvent proches des jeunes créatifs qui composent ces sociétés comme c'est le cas pour *No Pasaran Production Audiovisuelle*, qui produit des clips de rap et affiche son engagement en faveur d'un changement démocratique. Cependant, les morceaux enregistrés « dans l'urgence », et qui ne bénéficient d'ailleurs pas forcément d'une création visuelle les accompagnant, sont encore très répandus, même chez les artistes les plus connus. Par ailleurs, internet restant le seul espace de diffusion, les vidéoclips sont conçus pour cet espace, mis en ligne sur Youtube et partagés très largement sur Facebook.

« *Zahrouniyé* » et la constitution d'un « nous ».

Le quartier populaire est également au centre des productions vidéos mises en ligne sur la page Facebook « *Zahrouniyééééé* زهرونيات ». Créée en décembre 2010 à l'initiative d'un jeune homme de Zahrouni, un quartier populaire de Tunis, la page compte plusieurs centaines de vidéos constituées pour une part de vidéos de sources variées (vidéoclips, vidéos Youtube, extrait de journaux télévisés...) et pour une autre de réalisations originales. Ces dernières donnent à voir le quartier et ses habitants en plans-séquences dans les micros-événements de la vie quotidienne et dans des petites saynètes, plus ou moins improvisées. Younes²⁸ dit vouloir représenter le quartier et « casser les préjugés » sur les quartiers populaires en le montrant comme « un quartier comme les autres²⁹ ». Il raconte également avoir été l'administrateur de plusieurs autres pages Facebook où il critiquait le parti islamiste Ennahda³⁰ et avoir créé cette dernière page par « défi », pour démontrer que « ce n'est pas que moi, c'est tout le quartier ». Il affirme en effet être l'administrateur de la page mais fédérer un groupe d'une cinquantaine de jeunes. Sa démarche a donc un double objectif : celui de représenter son quartier qu'il perçoit comme stigmatisé, et celui de s'opposer à la politique du parti Ennahda.

²⁷ Commentaire sur le site de France 24, 17/11/2013 : <http://observers.france24.com/fr/content/20131115-tunisie-houmani-hamzaoui-kafon-rap-pauvrete-transforme-phenomene>

²⁸ Nom fictif.

²⁹ Entretien réalisé à Zahrouni en novembre 2013.

³⁰ Une des principales forces politiques du pays depuis le départ du dictateur Ben Ali.



Captures d'écran de vidéo de la page Facebook Zahrouniyét

À mi-chemin entre ces deux types de production, Younes a également filmé à plusieurs reprises des blessés de la révolution pendant un sit-in en octobre 2013, témoignant du lien étroit entre les registres de revendications des blessés de la révolution et celles des populations des périphéries. Par ailleurs, la première vidéo mise en ligne sur la page est celle réalisée par un « *harrag*³¹ » tunisien au cours de sa traversée de la Méditerranée³². Enfin, la page pourtant créée en 2010 ne comporte quasiment aucune vidéo réalisée pendant la révolution, ni par Younes, ni par un autre filmeur anonyme. Cette absence s'avère significative dans un pays où des dizaines de milliers de vidéos ont été réalisées entre décembre 2010 et février 2011. Interrogé sur ce point, il affirmera considérer comme beaucoup que la révolution « c'est maintenant », qu'elle vient tout juste de commencer et que ses vidéos sont des « vidéos de la révolution ».

On peut distinguer deux types de vidéos qui correspondent aux deux objectifs que revendique Younes. Les premières concernent le commentaire politique. Ce sont des séquences dans lesquelles les habitants se mettent en scène en train de chanter des chansons traditionnelles dont les paroles sont réécrites pour critiquer le gouvernement, et en particulier le parti Ennahda. Ce sont également des saynètes dans lesquelles l'actualité politique est commentée par un « personnage récurrent », un jeune homme du quartier, ami de Younes, qui au fil des vidéos, revendique sa subjectivité dans des mises en scène burlesques. Dans l'une d'elle, il invite un âne à manger une liasse de papiers représentant la constitution en écho au lapsus très médiatisé d'un ministre qui avait prononcé par erreur le mot « âne » au lieu de « dialogue » national³³. Enfin, on trouve également des prises de paroles politiques spontanées, comme

³¹ « Celui qui brûle » (ses papiers ou les frontières), nom donné à ceux qui traversent la méditerranée clandestinement sur des embarcations de fortune.

³² Le phénomène des migrants clandestins concerne directement les quartiers et les villages les plus marginalisés.

³³ En arabe les deux mots ont des consonances proches.

celles d'un vieillard, sollicité à plusieurs reprises. Ces vidéos établissent la contestation politique à Ennahda comme un des aspects de l'identité collective du quartier. En participant aux chants ouvertement critiques ou en apparaissant simplement dans les vidéos de cette page, les habitants revendiquent ouvertement ou tacitement leur opposition.



Captures d'écran de vidéo de la page Facebook Zahrouniyé

Un deuxième type de vidéo a pour décor « les coins les plus moches pour montrer la réalité du quartier » – l'insalubrité des bâtiments, les rues inondées à chaque averse faute d'évacuations, les ordures qui ne sont pas ramassées – mais aussi les lieux de la sociabilité, cafés et salon de barbier. Dans ces espaces, Younes traque les expressions de générosité, de solidarité ou de talent des habitants. Il filme les prouesses vocales a cappella d'enfants, d'adolescents et de jeunes hommes, dans le salon d'un barbier, sur des chaises de plastique au milieu de gravats, dans la pièce vide de ce qui paraît une maison abandonnée, ou encore devant le mot « Italia » tagué sur un mur. Il filme aussi la construction d'une maison à laquelle participent les jeunes du quartier, saisissant les symptômes de la pauvreté – le ciment et le sable sont mélangés avec les pieds faute d'équipement – et s'attachant à démontrer la solidarité des habitants (il le déclare dans le commentaire qui accompagne la vidéo). Il filme également d'autres types de situations collectives, comme un combat de bouc auquel assiste un groupe de jeunes hommes, ou « un après-midi à la plage » des habitants de Zahrouni où des dizaines de familles réunies sur un rocher entonnent des chants en cœur. En outre, les chanteurs solitaires sont parfois accompagnés dans le cadre par un auditoire dont la proximité physique – ils tiennent parfois le chanteur par les épaules – et les regards-caméra expriment une position qui n'est pas celle de spectateurs, mais de « proches », garants par leur présence de la fierté de toute la communauté. Contrairement aux vidéoclips, Younes ne s'attache pas aux gestes du travail quotidien. Pour lui, ce n'est semble-t-il pas le travail, mais la solidarité et le talent musical qui font la valeur des habitants du quartier. Le risque de céder à une représentation quasi orientaliste d'un « gentil petit » chanteur – dans plusieurs séquences un enfant chante seul, isolé dans des espaces nus choisis pour leur résonance – est cependant systématiquement écarté par l'ironie, le jeu, le plaisir certain qu'ils semblent y prendre, et la complicité qui

s'exprime dans chaque séquence. Les contenus ouvertement politiques – dans les textes même de certaines chansons – participent en outre à dépasser une apparente superficialité.

L'attention portée à la représentation de la cohésion est proche de celle produite par les citoyens-filmeurs anonymes pendant le moment insurrectionnel de janvier 2011 (Riboni, à paraître (a)), et révèle la complexité des intentions à l'œuvre dans ces « actes d'image ». Il s'agit ainsi autant de produire des représentations susceptibles de « promouvoir » le quartier tout en donnant à voir les difficultés des conditions d'existence, que de produire des représentations susceptibles de participer à la constitution d'une identité collective. L'adresse est ainsi double : les vidéos sont destinées « aux yeux des gens du quartier » autant qu'à ceux qui y sont étrangers. Younes affirme également vouloir « donner la parole aux délinquants » ou aux « clochards » pour leur rendre « leur place dans le quartier ». Là encore, il s'agit d'un double mouvement contre l'exclusion de certains individus dans les frontières de la communauté et contre l'exclusion de la communauté dans les frontières nationales. Par ailleurs, pour les habitants du quartier, le fait de prendre part à ces vidéos est susceptible d'acter leur appartenance. Ils acceptent d'apparaître sous le logo « *Zahrouniyét* », participant à la constitution du capital positif de cette identité et en retirant par là même d'éventuels bénéfices symboliques.

Conclusion

Les vidéoclips de rap et les vidéos réalisées par Younes se distinguent par leur esthétique et les conditions de leur réalisation. Les premiers poursuivent pour une part des intentions artistiques et leurs outils sont de qualité professionnelle ou semi-professionnelle. Les vidéos de Younes sont quant à elles réalisées au moyen d'un appareil photo numérique rudimentaire et montées sommairement. Par ailleurs, la présence à l'image des rappeurs (mis à part dans *Houmani*) dans le respect des représentations traditionnelles du mouvement hip-hop s'oppose à l'absence de figure tutélaire dans les vidéos de Younes. Poursuivant cependant un même objectif de représentation, les deux types de production adoptent des « imageries » similaires : la misère est rendue visible dans la dégradation des espaces de vie, les fissures d'un mur, les débris d'un toit qui s'est effondré ou les trous dans la chaussée. Les valeurs positives – solidarité, générosité, fierté – et l'espérance s'incarnent quant à elles dans les corps : attitudes et visages. Ces représentations s'appuient ainsi autant sur le sentiment de révolte (misère, mépris) que l'identification positive (solidarité, fierté..).

Dans les deux exemples, l'expression de la lutte pour la visibilité et la reconnaissance adopte en outre une forme réunissant valorisation et dénonciation (valeurs morales positives / indignité des conditions de vie), et contenu à caractère expressément politique. Les chansons de Klay BBJ sont en effet quasiment toutes à caractère politique et le rappeur se fait le porte parole de la contestation de la censure ou de la loi criminalisant la consommation de cannabis (qui permet depuis toujours aux pouvoirs qui se sont succédés d'incarcérer facilement la jeunesse contestataire). Les productions de Younes sont également critiques envers le pouvoir politique incarné par le parti Ennahda et il n'hésite pas à épouser les causes des blessés de la révolution en filmant et diffusant leurs actions.

Les deux types de production sont par ailleurs définis par leurs auteurs comme vouées à rendre compte du réel : malgré une attention importante portée à la mise en scène et au montage, Younes affirme en effet que « la vidéo, c'est pour montrer le réel », Hamzaoui Med

Amine définit quant à lui son morceau comme un « miroir³⁴ » des quartiers qu'il dépeint. Les engagements des auteurs témoignent en outre d'une volonté d'agir sur le réel : produire du débat, provoquer l'adhésion, obtenir la reconnaissance, mais aussi stimuler la solidarité et l'appartenance en créant des situations de partage et de cohésion. Si comme le croit Axel Honneth, « l'engagement dans la lutte politique [...] rend à l'individu une partie du respect de soi qu'il avait perdu », l'usage de la vidéo participe de ce recouvrement en permettant l'appropriation ou réappropriation de la représentation du collectif et du singulier en individus agissants. La représentation que construit Younes est en effet celle d'un peuple fier, farceur, solidaire, doué et profondément critique. La vidéo s'avère ainsi un prétexte au lien social et à la constitution d'une identité collective. Younes se définit comme une sorte d'éducateur qui occupe les jeunes désœuvrés du quartier par le jeu – les mises en scène et les chants – ou le travail – la construction d'une maison – et les conduit à construire une image d'eux-mêmes valorisante. Comme les vidéos des foules manifestantes donnent à voir le peuple autant qu'elles le font exister, celles de Zahrouni opèrent le même mouvement performatif en montrant et renforçant à la fois les sentiments de solidarité ou d'appartenance.

Le clip de « *Houmani* » et les autres clips similaires participent de ces processus, et l'absence d'ancrage dans un quartier précis – « *Houmani* » ne concerne pas uniquement le quartier de l'Ariana – appuie sans doute moins les « processus de constitution d'un « nous » que « les processus de légitimation d'un groupe social » (Voegtli, 2009). En outre, si les vidéos produites par Younes n'ont pas de statut, les vidéoclips sont des productions à même d'intégrer le système médiatique traditionnel, celui de la diffusion musicale, télévisuelle par exemple. Cependant, en ligne, sur les sites Facebook ou Youtube, les deux types de vidéo empruntent les mêmes circuits de diffusion, recueillent le même nombre de visualisations³⁵ et font indistinctement l'objet de partage et commentaires. Ces derniers laissent par ailleurs entendre que le même caractère réaliste est attribué à ces représentations, malgré les différences manifestes en terme de production. Des études de réception approfondies seraient cependant nécessaires pour mesurer l'impact différencié de ces objets.

Par ailleurs, comme le rappelle Olivier Voirol, « la visibilité n'est pas un gage de reconnaissance » et les milliers de personnes qui ont écouté et regardé « *Houmani* » n'ont pas permis qu'advienne une réelle reconnaissance sociale en faveur des habitants des quartiers populaires. Pire, le succès d'une des seules chansons dans laquelle il leur était possible de se reconnaître, pouvait lui aussi leur être confisqué. « Qui a le droit d'écouter « *Houmani* » ?³⁶ » demandait ainsi un internaute face à la récupération de la chanson par les élites et les

³⁴Auffray Elodie, « Houmani, la chanson "miroir" des quartiers tunisiens », 26/11/2013, *L'Express*, en ligne :

http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/houmani-la-chanson-miroir-des-quartiers-tunisiens_1302555.html (consulté le 10/09/2014)

³⁵ La page Zahrouniyét compte quelques 44000 abonnés et les vidéoclips sont visualisés en moyenne des dizaines de milliers de fois.

³⁶Lamloun Mehdi, « 7oumani, au delà de la musique », 22/10/2013, Blog : http://www.pinklemonblog.com/2013/10/7oumani-au-dela-de-la-musique.html?utm_source=feedburner&utm_medium=twitter&utm_campaign=Feed%3A+PinkLemon+%28Pink+Lemon%29 (consulté le 11/09/2014)

privilegiés, qui renvoyèrent, tel un boomerang, l'image des « Miss Tuning 2014³⁷ » dansant au rythme du morceau dans une soirée de gala strictement privée. En décembre 2014, c'est la vidéo de Beji Caïd Essebsi, candidat à la présidentielle, tapant des mains sur le morceau sur un plateau de télévision qui faisait le tour de l'internet tunisien, indignant les opposants.

Pourtant, si les vidéoclips d'Hamzaoui ou de Klay BBJ et les séquences réalisées par Younes ne suffisent pas à influencer les orientations politiques et à changer radicalement l'image des quartiers populaires, ils sont susceptibles de restituer une part de fierté à qui en avait été dépossédé, et dans le cas de Zahrouniyét, de créer du lien social et de renforcer les solidarités. La situation du tournage, puis la mise en partage (en ligne), placent en effet les vidéos au cœur des relations sociales et des pratiques communicationnelles. Par ailleurs, la visibilité que ces formes tendent à produire concerne autant un « rendre visible » aux yeux des « autres », qu'aux yeux des proches et à soi-même, articulant ainsi les différents registres de reconnaissance tels que définis par Axel Honneth entre reconnaissance sociale et reconnaissance interpersonnelle. Ainsi, si la revendication d'un « statut » – de martyr ou de blessé de la révolution – inscrivent ces luttes dans le paradigme de la reconnaissance tel que définit par Nancy Fraser (2004), en termes de « justice »³⁸, dans les productions qui revendiquent la mise en visibilité des quartiers marginalisés, « dignité de soi et reconnaissance sociale [vont] de pair » (Voirol, 2005b). Par ailleurs, comme pour le mouvement des sans-terre du Brésil (Bleil, 2005), la visibilité est pour les habitants de Zahrouni à la fois un développement de pratiques ou représentations qui font exister le groupe dans l'espace social, et une façon de se rendre visible à lui-même en constituant une identité collective. Ainsi, la vidéo tend à la mise en visibilité du quartier à ceux qui lui sont étrangers et à la constitution d'une identité collective³⁹ pour ceux qui l'habitent. Si en contexte insurrectionnel la vidéo est un outil susceptible de participer à la conscience d'injustices partagées et d'intérêts collectifs, elle s'affirme donc ici comme un éventuel outil de légitimation de groupes sociaux marginalisés, et comme un objet incontournable du recouvrement de l'estime de soi et de la construction des identités collectives constitutives des mobilisations à venir.

ALLAL A., 2011. « “Avant on tenait le mur, maintenant on tient le quartier !” Germes d'un passage au politique de jeunes hommes de quartiers populaires lors du moment révolutionnaire à Tunis », *Politique africaine*, n° 121, pp. 53-67.

AYEB H., 2011. « Géographie sociale et géopolitique de la révolution tunisienne : la révolution de l'Alfa », *Maghreb - Machrek*, n° 210, pp. 61-77.

³⁷ShemsFM Tunisie, « Houmani fait danser les Miss Tuning 2014 », 10/04/2014, Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=QCbT-P1o0bI> (consulté le 11/09/2014)

³⁸ « Traiter de la reconnaissance comme d'une question de justice a un deuxième avantage : cela fait du déni de reconnaissance un tort relevant de l'ordre du statut »

³⁹ L'éventuelle articulation entre une identité de groupe (quartier) et une identité de subalterne reste quant à elle incertaine.

- AYEB H., 2012. « Saida Manoubia, un quartier populaire de Tunis entre marginalité et stigmatisation », Blog *Demmer*, en ligne : <http://habibayeb.wordpress.com/2013/10/07/saida-manoubia-un-quartier-populaire-de-tunis-entre-marginalite-et-stigmatisation/> (consulté le 8/09/2014)
- BLEIL S., 2005. « Avoir un visage pour exister publiquement : l'action collective des sans terre au Brésil », *Réseaux*, n° 129-130, pp. 123-153
- BOUCHER M., 1998. *Rap, expression des lascar. Significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris : L'Harmattan.
- FAYOLLE V., MASSON-FLOCH A., 2008. « Rap et politique », *Mots. Les langages du politique*, en ligne : <http://mots.revues.org/9533> (consulté le 10/09/2014)
- FERJANI R., MATTELART T., 2011. « Les Révolutions 2.0 n'ont pas eu lieu », *Médias*, n° 30, pp. 70-94.
- FRASER N., 2004. « Justice sociale, redistribution et reconnaissance », *Revue du MAUSS*, n° 23, pp. 152-164
- GUNTHER A., 2012. « La révolution de la photographie vient de la conversation », Blog *L'Atelier des icones*, en ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2456> (consulté le 24/02/2014).
- HAFEDH S., 1995. « L'insertion des immigrants ruraux dans le tissu urbain du grand Tunis », *quartiers de la ségrégation Tiers monde ou Quart monde*, Paris : Karthala & Institut Maghreb-Europe, pp. 131-149.
- HONNETH A., 2000. *La lutte pour la reconnaissance*, Paris : Le Cerf.
- KHALDI L., 2012. « Réhabilitation et nouvelles problématiques de l'urbanisme dans les quartiers populaires en Tunisie », *Outre-Terre*, n° 33-34, pp. 413-417.
- RIBONI U. L., à paraître (a). « “Citoyens-filmeurs” de Tunisie et d’Égypte : représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte ».
- RIBONI U. L., à paraître (b). « Représentations mobilisatrices et stratégies visuelles pour convaincre et fédérer dans les productions vidéo de la Tunisie en révolution », Actes du colloque *Quand l'image (dé)mobilise*, (Namur 19-21/03/2014).
- VOEGTLI M., 2009. « Identité collective », *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris : Les presses de Science Po.
- VOIROL O., 2005 (a). « Les luttes pour la visibilité, Esquisse d'une problématique », *Réseaux*, n° 129-130, pp. 89-121.
- VOIROL O., 2005 (b). « Présentation », *Réseaux*, n° 129-130, p. 9-36.