



HAL
open science

**”Juste un peu de vidéo.” La vidéo partagée comme
langage vernaculaire de la contestation : Tunisie
2008-2014**

Ulrike Lune Riboni

► **To cite this version:**

Ulrike Lune Riboni. ”Juste un peu de vidéo.” La vidéo partagée comme langage vernaculaire de la contestation : Tunisie 2008-2014. Sciences de l’information et de la communication. Université Paris 8 - Saint-Denis, 2016. Français. NNT: . tel-02392337

HAL Id: tel-02392337

<https://hal.science/tel-02392337v1>

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.

Université Paris 8 - École doctorale Sciences Sociales (ED401)
Centre d'Étude sur les Médias, les Technologies et l'Internationalisation (CEMTI)

Doctorat en Sciences de l'information et de la Communication

«Juste un peu de vidéo.»
La vidéo partagée comme langage vernaculaire
de la contestation: Tunisie 2008-2014.

Ulrike Lune Riboni

Thèse dirigée par Alain Bertho et Jacques Guyot

Soutenue le 6 décembre 2016

Composition du jury :

- M. Alain Bertho**, Professeur des Universités, Université Paris 8 / LAVUE (Directeur de thèse)
- M. Mouloud Boukala**, Professeur agrégé, Université du Québec à Montréal - Ecole des médias / CELAT (Rapporteur)
- M. Patrick Deshayes**, Professeur des Universités, Université Lyon 2 / LESC (Rapporteur)
- M. André Gunthert**, Maître de Conférences, EHESS / CRAL
- M. Jacques Guyot**, Professeur des Universités, Université Paris 8 / CEMTI (Directeur de thèse)
- M. Armand Mattelart**, Professeur en sciences de l'information et de la communication
- M. Jacques Walter**, Professeur des Universités, Université de Lorraine / CREM (Rapporteur)

Sommaire

| | |
|---|------------|
| Résumé et mots-clés | 5 |
| Sommaire | 7 |
| INTRODUCTION | 9 |
| PARTIE I : Penser les mouvements sociaux, les images et leurs usages | 19 |
| Introduction à la première Partie | 21 |
| Chapitre 1 : Filmer et mettre en ligne la révolte, une pratique militante ou « ordinaire » ? | 23 |
| I. Usages militants de l'image animée, perspectives historiques et évolutions..... | 23 |
| II. Mouvements sociaux et engagements contemporains..... | 36 |
| III. Usages sociaux contemporains..... | 38 |
| Chapitre 2 : Images et sciences sociales | 45 |
| I. Des sciences sociales « visuelles » ?..... | 45 |
| II. Mouvements sociaux et images..... | 54 |
| III. Usages sociaux et images..... | 61 |
| Conclusion des chapitres 1 et 2..... | 66 |
| Chapitre 3 : Problématique et méthodologie | 69 |
| I. Des usages socio-politiques de l'image en contexte protestataire..... | 69 |
| II. Corpus et terrain..... | 86 |
| PARTIE II : Contextes et prémices | 111 |
| Introduction à la deuxième Partie | 113 |
| Chapitre 4 : Contextes de développement et d'émergence des pratiques de la vidéo vernaculaire partagée | 117 |
| I. Régimes visuels, opacité, images manquantes..... | 117 |
| II. Socio-politique de la révolution..... | 128 |
| Conclusion du chapitre 4..... | 135 |
| Chapitre 5 : « Contre-visualités » pré-insurrectionnelles | 137 |
| I. « Usages communs » en contexte autoritaire..... | 138 |
| II. Le soulèvement du bassin minier de Gafsa comme point aveugle..... | 149 |
| III. Les « militants autonomes » tunisois, premiers usages..... | 156 |
| IV. Hors-champ..... | 167 |
| Conclusion du chapitre 5..... | 170 |
| PARTIE III : Plans-séquences, moment insurrectionnel et anonymes | 173 |
| Introduction à la troisième Partie | 175 |
| Chapitre 6 : Filmer et partager | 176 |
| I. Filmer..... | 176 |
| II. Partager..... | 184 |
| Chapitre 7 : Motifs, registres d'usage et fonctions | 189 |
| I. Filmer/partager l'espace public..... | 189 |
| II. Filmer/partager le peuple..... | 192 |
| III. Filmer/partager la parole..... | 203 |
| IV. Filmer/partager la violence..... | 212 |
| V. Filmer/partager le désordre..... | 220 |
| VI. Filmer/partager la destitution..... | 225 |

| | |
|--|------------|
| VII. Filmer/partager sa présence..... | 234 |
| VIII. Hors-champ..... | 238 |
| Conclusion des chapitres 6 et 7..... | 241 |
| Chapitre 8 : Une contestation visuelle ? | 247 |
| I. Images crues | 248 |
| II. Images émotives | 255 |
| III. Images subjectives | 259 |
| IV. Images pauvres | 265 |
| Conclusion du chapitre 8..... | 271 |
| PARTIE IV : Nouvelles luttes pour la reconnaissance, montages, mises en scènes et pratiques collectives | 277 |
| Introduction à la quatrième Partie | 279 |
| Chapitre 9 : Mémoire du soulèvement et reconnaissance de ses acteurs..... | 285 |
| I. Redeyef, la résistance comme identité | 285 |
| II. La jeunesse lycéenne entre provocations et normalisation des formes vidéo | 288 |
| III. Blessés, martyrs et dispositifs visuels | 294 |
| IV. Militants autonomes et individualités polyphoniques | 305 |
| Conclusion du chapitre 9..... | 313 |
| Chapitre 10 : Marginalisation et reconnaissance des classes populaires..... | 317 |
| I. <i>Zahrouniyét</i> et la constitution d'un « nous » | 319 |
| II. « <i>From the houma</i> », vidéo-clips et processus de légitimation | 329 |
| III. Pitbulls, <i>zatla</i> et marginalité agressive | 343 |
| Conclusion du chapitre 10 | 347 |
| CONCLUSION | 353 |
| BIBLIOGRAPHIE | 369 |
| VIDÉOGRAPHIE..... | 407 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS (hors captures d'écran)..... | 426 |

INTRODUCTION

« Sans les images, le soulèvement n'aurait pas eu lieu¹. » Cette phrase prononcée par un Tunisien en 2011 paraît résumer à elle seule les interrogations qui entourent les images depuis des décennies et qui paraissent se faire plus prégnantes encore aujourd'hui. Les images seraient-elles dotées de pouvoirs ? Seraient-elles en mesure de provoquer soudainement la chute d'un dictateur, d'*ouvrir les yeux* de milliers d'hommes et de femmes et de les faire déferler dans les rues ? Ou bien est-ce à dire que sans les images, le soulèvement n'aurait pas eu lieu comme la guerre du Golfe n'eut pas lieu² ? Car ce que désigne cette phrase n'est pas « les images », mais un certain type d'images produit par dizaines de milliers pendant les semaines insurrectionnelles de janvier 2011 en Tunisie. Sans croire à un déterminisme de l'image comme on a cru à celui de la technique, annonçant promptement que sans Facebook, les révolutions n'auraient pas eu lieu, nous voilà amenés à nous interroger sur la croyance que traduit cette affirmation et sur le phénomène qu'elle désigne.

La plupart des mobilisations contemporaines, mouvements sociaux mais aussi phénomènes émeutiers, s'accompagnent depuis plusieurs années d'images photographiques et vidéo produites par les acteurs même des événements. Le soulèvement populaire causé par les mesures soudaines d'augmentation des prix du gaz et de l'essence en 2007 en Birmanie en est sans doute l'un des premiers exemples. Malgré l'importance de la répression et l'organisation d'un « blackout » médiatique de la part des autorités, le soulèvement put connaître un écho international grâce à la diffusion d'images,

¹ Jamal Zran dans « Images of revolution », Al Jazeera English, 19 octobre 2011 [En ligne : <http://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraworld/2011/10/2011101974451215541.html>] Consulté le 15 janvier 2013.

² *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* est le titre d'un ouvrage de Jean Baudrillard publié en 1991 (Baudrillard, 1991). Il fait écho à la couverture médiatique de cette guerre qui constitue un tournant dans la représentation des conflits. Sur-médiatisée, la guerre du Golfe est aussi la première guerre « sans images », la représentation ayant été soigneusement contrôlée et orchestrée par les services militaires américains.

essentiellement vidéo, réalisées au cœur même des manifestations. Ces images furent cependant le fruit d'une production organisée. Une association basée à Oslo, *Voice of Burma*, permit aux manifestants de se coordonner sur place et organisa la sortie des images par satellite, l'accès à Internet étant considérablement entravé. La production et la diffusion s'en trouvèrent ainsi centralisées et les chaînes de télévision étrangères comme CNN se fournirent en image auprès de cet interlocuteur unique. Le soulèvement iranien de juin 2009 en réaction à la réélection de Mahmoud Ahmadinejad, révéla l'enregistrement vidéo et sa mise en ligne à grande échelle comme une pratique massive, anonyme et cette fois désorganisée. Aucune coordination ne prit en charge la production et sa diffusion fut réalisée individuellement via internet. Les révoltes arabes initiées moins de deux ans plus tard en Tunisie et en Égypte ont vu la consécration de ce phénomène : des milliers d'images numériques auto-diffusées par leurs auteurs ont envahi les sites de partage de contenus et les réseaux sociaux.

Cette production d'images qui utilise en particulier la vidéo numérique constitue un phénomène nouveau par son ampleur et par les formes qu'elle adopte. Il s'agit en effet, dans la majorité des cas, d'enregistrements courts et ne faisant que rarement l'objet d'un montage. Ces enregistrements sont saisis au cœur même des manifestations, sit-in ou émeutes, c'est-à-dire des répertoires d'actions (Tilly, 1986) des mobilisations propres à l'espace public. Ce sont des foules en marche, des foules chantant ou scandant des slogans, des affrontements avec la police ou l'armée, mais aussi des séquences de plusieurs minutes donnant à voir une voiture en proie aux flammes ou la confusion de corps jetés dans des courses effrénées dont ni la destination ni la cause ne sont données à voir. Par ailleurs, s'il est difficile d'en évaluer le nombre, ces productions se comptent probablement en dizaines de milliers et ne cessent de croître à chaque évènement.

Ces productions anonymes semblent se placer dans des marges exclues de toute légitimité, qu'elle soit journalistique, artistique ou militante. Ce sont les images des « quidams », des citoyens « ordinaires », des objets « sans intention », « sans rareté et sans qualité » (Chéroux, 2012 : 13), des « images pauvres » (Steyerl, 2009 ; Harcha et Pereira, 2014). Et alors que les sociologues de l'action collective commencent à prendre en compte

les productions iconographiques dans l'analyse des mobilisations et que les *Cultural Studies* britanniques ont contribué à légitimer l'étude des cultures populaires, ces productions restent encore aujourd'hui déconsidérées. Elles semblent perçues comme des objets bâtards, enfants illégitimes de l'art et du journalisme autant que du militantisme.

Plusieurs constats ont ainsi été à l'origine de cette recherche : tout d'abord, la prise en compte tardive et encore mineure des potentiels de l'image comme objet d'étude par les sciences sociales et parmi les rares recherches sur le sujet, la prédominance d'analyses sur la photographie au détriment de la vidéo. Nous avons également été frappés par le mépris de nombreux discours, autant médiatiques que scientifiques, pour ces objets ne semblant donner à voir que la pulsion scopique (Lindeperg, 2013) d'individus en mal de sensations ou de « chasseurs d'images » (Ferro, 1991 : 87) mal intentionnés³. Les usages observés durant les révoltes qui ont traversé les pays de la Méditerranée auront créé l'impératif à contrebalancer ce dernier constat. Enfin, cette recherche part de la conviction des potentiels résidant dans l'analyse d'un geste à la fois héritier de décennies de pratiques et absolument contemporain, qui place l'image au centre du vécu, de l'expérience et de la lutte.

De l'Iran à la Tunisie, des médias audiovisuels aux acteurs.

En 2011, nous avons mené une précédente recherche sur les processus de récupération et d'appropriation des vidéos des soulèvements iraniens et tunisiens par les médias audiovisuels, en particulier occidentaux (Riboni, 2011). Notre étude qui portait sur le traitement médiatique des soulèvements par deux chaînes françaises, France 2 et France 24, avait révélé des processus complexes de domestication des matériaux que nous désignons à l'époque comme « amateurs ». Les caractéristiques formelles de la prise de vue non-professionnelle semblaient à même de constituer un « effet de réel » particulièrement apprécié de médias d'informations en quête d'authenticité, à condition que le *dire* des

³ « Chasseurs d'images » était employé pour désigner les premiers opérateurs des actualités cinématographiques.

images « muettes » soit maîtrisé par divers procédés : un effacement du son d'origine, l'utilisation indifférenciée de ces images parmi d'autres sources non identifiées ou encore le montage et la suppression de parties entières de séquences, changeant de fait le cours de l'action et du sens. L'inclusion de ces vidéos dans le système médiatique avait donc un prix et ne permettait pas de pouvoir prendre la mesure des possibilités de ce qui constituait pourtant des témoignages hors du commun. Nous concluons alors un article par ces mots :

« Le « Soyez nos yeux » de la BBC⁴ ou le « Vous aussi vous pouvez être nos yeux autour du monde » de l'émission « Les Observateurs » de France 24⁵ sont des injonctions trompeuses. Il est indispensable d'affirmer que ces productions audiovisuelles ne peuvent être « nos yeux ». Elles sont l'expression de ceux qui ont vu et vécu ces mobilisations au présent. Ce sont *leurs* yeux. » (Riboni, 2016 : 69)

Pour tenter d'approcher ces *yeux*, la Tunisie et son processus révolutionnaire dont la phase la plus visible a eu lieu en janvier 2011 nous est apparue incontournable. Si ce n'est pas là que « tout a commencé », c'est là qu'il nous fallait commencer, car si la révolte iranienne de 2009 avait été écrasée malgré les centaines de filmeurs et les milliers de manifestants, en Tunisie peut-être que « les images [avaient] gagné⁶ ».

⁴ En 2005, quelques heures après les attentats de Londres survenus dans le métro et face à l'impossibilité d'être sur place, la BBC mettait en ligne un appel aux contributions amateurs : « *We want you to be our eyes* ».

⁵ Jingle de l'émission qui sollicite chaque semaine les contributions amateurs au moyen de sa plateforme en ligne.

⁶ « Les images ont gagné, ils ne pouvaient plus dire ce qu'ils voulaient. », Entretien réalisé à Tunis le 10 novembre 2013.

Des vidéos « activistes », « amateurs » ou « citoyennes » ?

De quelles vidéos⁷ parle-t-on ? Dans les productions médiatiques et scientifiques, les vidéos produites à l'occasion de mobilisations sociales et mises en ligne sur internet sont désignées comme des vidéos « activistes » ou « militantes », comme des vidéos « amateurs » ou comme du « journalisme citoyen ». Ces trois expressions recouvrent des sens et désignent des généalogies distinctes.

Les (rares) publications récentes s'intéressant aux usages de la vidéo dans le cadre de mobilisations produites en sciences sociales ont pour objet les « *activist videos* » (Razsa, 2014 ; Askanius, 2013) ou la « production filmique activiste » (Poupin, 2013). Ces expressions inscrivent donc ces vidéos dans une généalogie spécifique, celle de l'image militante, et en particulier du film et de la vidéo, dont l'histoire peut-être retracée de ses premiers usages par les cinéastes engagés dans les années trente au *mashup* politique propre à l'activisme sur internet. D'autres observateurs désignent les productions audiovisuelles actuelles réalisées en dehors des circuits de production médiatiques ou artistiques comme « amateurs ». Ce terme, initialement destiné à « celui qui aime » est aujourd'hui utilisé pour distinguer les contenus professionnels (en particulier médiatiques) des contenus non-professionnels. Désigner ces productions comme des vidéos amateurs les inscrit donc dans une tout autre généalogie, celle des pratiques amateurs, de la photographie ou du film en particulier. Nos vidéos ne seraient dès lors plus les héritières des films militants mais des films de famille. Enfin, à l'intersection entre le militant et l'amateur, une nouvelle figure (ré) émerge depuis quelques années dans les discours politiques et médiatiques, celle du « citoyen ». Le terme est en particulier de plus en plus utilisé pour désigner les pratiques et les usages non-professionnels. On ne parlera cependant pas de « vidéo citoyenne », le terme

⁷ Le terme « vidéo » recouvre plusieurs sens. Il désigne à la fois le support de prise de vue (technologie vidéo) et un format, entendu généralement comme court (une vidéo). Le mot adopte ces deux sens de manière claire quand il est spécifié par un deuxième terme : « art vidéo » et « jeu vidéo » sont donc des formes d'art et de jeu qui utilisent la technologie vidéo alors que « *video advocacy* » (plaidoyer) et « vidéo-clip » sont des formes de vidéo, militante dans le premier cas et musicale dans le second. Le terme vidéo renvoie donc autant à l'image animée numérique qu'au format court qui résulte de l'utilisation de ce format. Dans cette étude, le terme désigne cette deuxième acception.

étant généralement employé dans l'expression « journalisme citoyen » ou « *citizen journalism* » (Bowman et Willis, 2003) qui englobe de manière indéfinie les pratiques écrites ou visuelles. L'expression tend donc à spécifier l'usage comme étant destiné à la production d'information et, selon son usage, à désigner des pratiques de légitimation ou de remise en cause de l'industrie médiatique.

D'ores et déjà, comme le laisse présager la variété des expressions et des horizons de sens qu'elles désignent, il apparaît qu'il s'agit d'objets complexes au croisement d'enjeux autant techniques que sociaux et politiques. Plusieurs enjeux président ainsi à notre étude : tout d'abord, contribuer à convaincre de l'importance de considérer les productions « pauvres » ou « communes » habituellement exclues des considérations théoriques. Comme en réponse à l'objection « Mais ils filment sans réfléchir ! » qui nous était faite dans une conversation où nous avons exposé nos interrogations, il s'agira précisément de trouver les manières d'interroger des gestes d'enregistrement exécutés apparemment spontanément ou « sans réfléchir ». Pour ce faire, un deuxième enjeu est celui de construire une méthodologie pour constituer un corpus vidéo à partir d'internet et pour donner à voir et à comprendre le corpus d'images ainsi constitué. Il s'agit enfin de contribuer à la compréhension des dynamiques protestataires, des usages contemporains des images et des liens qui se tissent entre les deux. Pratiques « ordinaires », corpus numériques, mobilisations sociales et usages sociaux seront donc au cœur de notre entreprise.

Plusieurs décentrement nous seront ainsi nécessaires : géographique d'abord, pour tenter de regarder ces images depuis les lieux où elles ont été produites ; temporel ensuite, pour tenter de les penser dans une histoire des pratiques. Par ailleurs, pour penser les milliers de vidéos produites pendant les semaines de janvier 2011, nous nous attacherons à les prendre en compte dans un « paysage » de pratiques. Il nous est en effet apparu que considérer ces usages comme survenus subitement avec une mobilisation tout aussi subite tendait à dés-historiciser les pratiques autant que la révolte. De même, penser ces pratiques comme le résultat d'un surgissement aurait présagé d'une disparition qu'il fallait mettre à l'épreuve sur les années suivantes.

Plan de la recherche

La première partie du travail sera consacrée à un état de l'art des travaux en rapport avec notre objet et à une présentation des choix méthodologiques qui ont conduit la recherche et en particulier la construction du corpus. Nous introduirons cette partie par une mise en perspective historique des usages militants des images animées. Il nous faudra ensuite interroger les spécificités contemporaines des mouvements sociaux mais aussi les processus de démocratisation technologique pour appréhender les dynamiques sociales déterminant le développement des pratiques de l'image que nous souhaitons étudier.

Dans une deuxième partie, nous présenterons les contextes socio-politiques et visuels de la Tunisie dans lesquels se développent ces usages. Nous adopterons une présentation complexe tenant compte des régimes visuels médiatiques, des formes d'occupation de l'espace public mais aussi des héritages socio-historiques qui ont pu marquer les pratiques contemporaines de l'image. Nous présenterons ensuite le contexte social et politique dans lequel l'insurrection s'est enracinée. Ces différents niveaux de contextualisation nous permettront de prendre la mesure de la complexité des facteurs favorisant le développement des pratiques et motivant la prise d'images. Nous aborderons ensuite les premières productions vidéos que nous avons pu observer dans la période pré-insurrectionnelle entre 2008 et 2011 et qui désigneront un certain nombre de récurrences et de hors-champ.

Dans une troisième partie, nous aborderons les productions les plus difficiles à appréhender, les plans-séquence réalisés par des anonymes dans le moment insurrectionnel. Nous commencerons par rendre compte de la dimension plurielle de ces objets au travers d'une description des spécificités des modes de prise de vue et de diffusion. Nous nous attacherons ensuite à présenter les « motifs » que nous avons pu extraire de l'analyse de ce corpus principal et les registres d'usages qu'ils désignent. Enfin, nous tenterons d'interroger l'esthétique commune de ces objets visuels si particuliers et la teneur des enjeux qui la sous-tendent. Dans ces trois moments, nous rendrons compte des situations mises en image, des modes de prise de vue et de partage ainsi que de la nature de l'esthétique propre à ces productions.

La dernière partie portera sur les productions réalisées dans la période post-insurrectionnelle, à partir de février 2011. Animée de tensions sociales nouvelles ou réactualisées, cette période a donné lieu à une variété de vidéos délaissant l'urgence de l'insurrection mais désignant néanmoins la mémoire du soulèvement, la reconnaissance de ses acteurs, et plus généralement des populations marginalisées, comme des enjeux de lutte prenant corps dans les images partagées.

PARTIE I : Penser les mouvements sociaux, les images et leurs usages

Introduction à la première Partie

La production et l'auto-diffusion massive d'images par les acteurs des événements constituent un phénomène nouveau qui se développe depuis une dizaine d'années. Pour saisir la portée des transformations à l'œuvre, il est nécessaire de distinguer ces usages de l'image d'usages précédents. De quels usages s'agit-il ? Comme nous l'évoquons en introduction, on pourrait en effet considérer ces productions comme des « vidéos militantes », des « vidéos amateurs » ou comme du « journalisme citoyen », et dès lors les inscrire dans différentes généalogies : sont-elles héritières du photojournalisme, du film de famille ou du cinéma militant ? Cette première interrogation brièvement introduite comme une question de terminologie s'avère en réalité constituer un enjeu majeur à même de déterminer des cadres théoriques d'analyse. Il s'agit également d'une première étape pour tenter de répondre à une première question fondamentale : que sont ces images ? Pour déterminer s'il s'agit de pratiques de « journalisme citoyen », une confrontation au corpus sera nécessaire et cette interrogation devra donc être reportée à la troisième partie de notre développement. Les deux autres généalogies peuvent être d'ores et déjà interrogées et constituer un point de départ pour la définition de nos objets.

Nous présenterons tout d'abord une synthèse chronologique de l'histoire des usages militants de l'image animée à même de rendre compte de ses évolutions majeures. Par usages militants nous entendrons ici parler des usages liés aux mobilisations sociales, excluant les usages propagandistes tels que menés par les régimes communiste ou nazi, les partis politiques ou les organisations syndicales. Les caractéristiques des mobilisations contemporaines et les évolutions des techniques de production et de diffusion des images nous obligeront ensuite à replacer ces usages dans la perspective plus large des usages sociaux des images. Ces histoires ne pourront être que partielles étant donné la variété des expériences et des terrains qu'elles recouvrent, en particulier en ce qui concerne les usages militants qui ont adopté des formes variées en Amérique latine, en Europe ou dans le monde arabe, marqués par des contextes nationaux spécifiques. Par ailleurs, la rareté des études sur l'histoire des usages militants et des usages sociaux des images dans le monde

arabe, est également une contrainte importante à l'établissement de ces histoires, nous présenterons donc une synthèse de ces évolutions avec pour seule ambition de fournir des jalons historiques et sociologiques. Dans un deuxième chapitre, nous interrogerons la manière dont les sciences sociales se saisissent des images. Comme le premier chapitre nous l'aura indiqué, nous étudierons plus particulièrement la sociologie des mouvements sociaux et la sociologie des usages. Nous présenterons enfin nos choix méthodologiques, l'établissement de notre corpus et les différentes phases du travail de terrain.

Chapitre 1 : Filmer et mettre en ligne la révolte, une pratique militante ou « ordinaire » ?

I. Usages militants de l'image animée, perspectives historiques et évolutions

1. Le cinéma militant et les premiers collectifs vidéo

« Aucune image de la télévision ne veut ni ne peut nous refléter.
C'est avec la vidéo que nous nous raconterons ».

Maso et Miso vont en bateau,
réalisé par C. Roussopoulos, D. Seyrig, I. Wieder et N. Ringart, 1976.

Les images ont été très tôt considérées comme un instrument de propagande privilégié par nombre de mouvements politiques organisés, en particulier dans les régimes communistes. Le cinéma en sera l'outil privilégié. Les premiers théoriciens du cinéma, soviétiques pour la plupart, comme Sergueï Eisenstein qui théorisa le « montage d'attractions », contribueront à penser les images animées comme des moteurs émotionnels puissants à même de convaincre et de mobiliser un spectateur acquis au spectacle des images. Si le cinéma est donc d'abord mis à profit d'entreprises idéologiques, nombre de partis politiques dédiant des cellules spécifiques au développement de productions filmiques (voir par exemple pour le PCF : (Marie, 2005), il est également rapidement considéré pour sa capacité à donner à voir les réalités marginales. Il ne s'agit plus alors d'user du cinéma pour refléter les stratégies d'une organisation mais pour refléter une réalité sociologique exclue des représentations. Le cinéaste Alexandre Medvedkine, bien qu'au service d'une entreprise d'État, celle de l'URSS des années trente, sera ainsi un des premiers à considérer le cinéma comme un outil au service des prolétaires. Il est l'inventeur du « ciné-train », un train équipé de tout le matériel nécessaire à la réalisation de court-métrages (enregistrement, développement, montage...) avec lequel il traversa l'Union Soviétique au début des années trente avec pour objectif de dresser un portrait de la classe laborieuse.

Le cinéma accompagnera par la suite la plupart des luttes sociales des décennies suivantes, se détachant peu à peu des organisations telles que les partis. La période de mai 1968 en France et la décennie soixante-dix sont par exemple marquées par l'engagement de nombreux cinéastes dans les mobilisations sociales (Hennebelle, 1976), pour la plupart liés au parti communiste ou à des organisations de gauche, mais entreprenant des projets indépendamment de celles-ci. Ils conçoivent le cinéma comme un « cinéma de combat » ou « cinéma d'intervention » au service des classes populaires et de leurs luttes, caractérisé par des démarches collectives et un développement en marge des circuits commerciaux. De nombreux collectifs de cinéastes émergent comme le Groupe Dziga Vertov⁸ dont fera partie Jean-Luc Godard, et le Groupe Medvedkine⁹ (Vigna, 2006) avec le documentariste Chris Marker, qui accompagneront la plupart des grandes mobilisations, en particulier ouvrières, des années soixante-dix (on peut également citer les collectifs Cinélutte, Slon, Iskra...). Ces expérimentations seront en partie inspirées par l'expérience de deux cinéastes soviétiques, Dziga Vertov¹⁰, et Alexandre Medvedkine précédemment évoqué. Les groupes Dziga Vertov et Medvedkine seront à l'origine de quelques dizaines de films courts, en particulier documentaires dont les plus connus ont été réalisés avec des ouvriers de la région de Besançon et de Sochaux entre 1967 et 1974.

À la même période, des développements techniques majeurs rendront par ailleurs possible l'émergence de nombreux collectifs audiovisuels militants (Duguet, 1981) : les caméras telles que le Portapack, la première unité de vidéo légère composée d'un magnétoscope et d'une caméra, les enregistreurs sonores mobiles et le format vidéo au coût mineur par rapport à celui de la pellicule. Ces outils plus accessibles et plus mobiles seront employés par des « collectifs vidéo d'intervention » comme Vidéo Out, Vidéo 00, Vidéo Cent Fleurs, Vidéa, Les Insoumuses ou encore Videofreex aux Etats-Unis (Colley et al., 2015). Si ces collectifs sont contemporains des précédents, ils sont caractérisés par leur

⁸ Voir : « Jean-Luc Godard et le groupe Dziga Vertov », 5DVD, Éditions Intermedio/Potemkine, 2003.

⁹ Voir : « les groupes Medvedkine », 2 DVD, Éditions Montparnasse, 2006.

¹⁰ Dziga Vertov est l'auteur du film d'avant-garde « L'homme à la caméra » (1929) qui marquera une génération de cinéastes russes et européens et d'un des premiers traités théoriques du cinéma, le « Ciné-oeil ». Voir : (Vertov, 1996)

usage d'une technologie spécifique, la vidéo, par un travail au long court sur des sujets plus circonscrits que les luttes ouvrières en général tels que le droit à l'avortement, le féminisme, les minorités homosexuelles, ou encore le nucléaire. Par ailleurs, leur projet s'appuie plus sur une opposition non plus au cinéma dominant mais aux représentations télévisuelles. Les femmes, telles que Carole Roussopoulos par exemple (Fleckinger, 2010), sont plus nombreuses dans ces collectifs et les partis pris formels diffèrent. Aux États-Unis, les collectifs vidéos produisent des films sur les gangs new-yorkais ou les luttes latino-américaines telles que celles des Zapatistes ou des piqueteros argentins (Cardon et Granjon, 2010).

En pellicule ou en vidéo, cinéastes engagés et collectifs ont partagé des préoccupations et des attentions communes, que ce soit pour les conditions de production (hors des circuits commerciaux, collectives, en collaboration plus ou moins directe avec les acteurs des luttes et conduisant pour certains à l'effacement de la figure de l'auteur) ; les expérimentations de formes et d'esthétiques radicales dans une période marquée par la remise en cause de la « société du spectacle » ; la théorisation de l'audiovisuel comme outil de discours avec le développement du genre du « vidéo-tract » ; ou encore la conception de la pratique de la production audiovisuelle comme émancipatrice.

Ces expérimentations enthousiastes et optimistes allant jusqu'à concevoir la création audiovisuelle et en particulier le support vidéo comme une révolution en soi (Youngblood, 1988) à même de transformer les représentations et par là même les hiérarchies sociales, disparaîtra petit à petit avec l'enthousiasme révolutionnaire de la décennie :

« Cette conjonction, rare, entre un mouvement social extrêmement fort et novateur et une nouvelle technologie de communication, la vidéo était une efflorescence fragile à durée brève de vie. » (Mignot Lefebvre, 2005 : 37)

L'image continuera cependant à faire l'objet d'une croyance jusqu'à aujourd'hui inébranlée dans un pouvoir de « révélation » : révélation de réalités sociales marginales et de rapports de domination d'abord, l'audiovisuel pouvant restituer figure et parole aux « invisibles » et

aux « inaudibles », révélation des violences d'état ensuite, dans une conception de l'image comme preuve qui donnera naissance à des formes de pratiques vidéos spécifiques.

2. Vidéo-activisme, copwatching et video advocacy

Si la décennie 1970-80 est marquée par une conception du cinéma comme outil d'émancipation, la décennie suivante abandonne en partie le 7ème art et les prétentions artistiques au profit d'une conception plus utilitaire de l'image animée au service de revendications politiques et d'un « militantisme informationnel » (Cardon et Granjon, 2010). Le vidéo-activisme se perpétue avec le développement des outils numériques de moins en moins chers mais les expériences collectives sont plus rares et l'image animée retourne en partie au service des organisations. Plutôt que d'être le moteur de l'organisation collective, la production audiovisuelle redevient en quelque sorte accessoire, un outil de communication certes investi mais plus rarement théorisé. Simultanément, l'émergence d'expériences de télévisions alternatives, locales, communautaires ou « guérilla » telles que Paper Tiger Television aux États-Unis (Boddy, 1988) modifie également les enjeux de représentation et la conception des modes de diffusion.

La décennie 90 est également marquée par un événement important qui place l'image au coeur des violences sociales et de leur dénonciation : en 1991, le passage à tabac par des policiers d'un jeune afro-américain, Rodney King, est filmé par un vidéaste amateur. Ce n'est pas le premier cas de violence policière à l'encontre des minorités noires américaines mais son enregistrement et sa diffusion provoque l'indignation et consacre alors la vidéo comme un outil de la preuve à même de scandaliser et de mobiliser, mais aussi de permettre d'engager des poursuites judiciaires. Il est en effet probable que l'affaire n'aurait jamais conduit à un procès sans l'existence de cette preuve visuelle, et malgré son échec à permettre la condamnation des responsables – les policiers sont en effet acquittés un an plus tard – elle est également au cœur du processus de cristallisation de la colère qui conduira aux plus grandes émeutes qu'ait connues Los Angeles. Cet événement donnera naissance à une conception particulière de l'image comme preuve et à une pratique spécifique, celle du

copwatching (littéralement surveillance de la police), qui conçoit l'image comme un outil de défense et d'offensive privilégiée dans la lutte contre les violences policières. Le *copwatching* est alors une pratique militante et donne lieu à la constitution de quelques collectifs qui s'en revendiquent spécifiquement.

Dans le même temps, la modernisation du marketing et de la communication d'entreprise affecte en quelque sorte la communication militante, en particulier dans le champ du militantisme écologique ou humanitaire (Troit, 2014). Des organisations comme l'américaine Witness dont le slogan est « *see it, film it, change it* », revendiquent l'usage de la vidéo comme outil de dénonciation, au service de campagnes publiques pour des causes sociales (Gregory, 2010). Ces plaidoyers écologistes ou humanitaires désignés en anglais comme *video advocacy* ne prennent plus en compte des enjeux de critique esthétique ou des interrogations sur les modes de production, et abandonnent la vidéo sociale au profit du langage de la communication.

3. Le « tournant vidéo » de l'activisme sur internet

Les années quatre-vingt-dix sont également marquées par le développement de l'activisme sur internet. Celui-ci redéfinit un certain nombre de pratiques militantes et peut-être synthétisé en trois phases distinctes selon Laurence Allard et Olivier Blondeau (Allard et Blondeau, 2007a) : une première phase de « désobéissance électronique » (Allard et Blondeau, 2007a : 39) recouvrant les activités de piratage informatique et d'utilisation d'outils tels que le fax ou le téléphone pour harceler les institutions, la période des listes électroniques, entre 1995 et 2001 environ, qui fédèrent des individus non organisés et donnent lieu à de nouvelles formes d'engagement moins totalisantes que le militantisme traditionnel et une troisième phase désignée comme le « tournant vidéo » de l'activisme sur internet et plus largement le « tournant culturel » caractérisé par la diffusion de productions culturelles alternatives. Les usages militants de la vidéo se densifient en effet avec les potentialités nouvelles offertes par internet. Si on retrouve des usages classiques qui usent de ressorts propres au « vidéo-tract », d'autres types de pratiques émergent ou se renouvèlent telles que le *found footage* (Brenez, 2002), qui consiste à remonter des images

(*footage*) trouvées (*found*). Ce procédé, largement utilisé par les cinéastes de l'underground américain qui consiste à « resignifier des images » (Allard et Blondeau, 2007a : 110) déjà existantes empruntées alors au cinéma, est en quelque sorte remis au goût du jour avec les images des industries médiatiques. *Mashup* (mélange d'images et de sons disparates), remix et détournement (garder l'intégrité d'une séquence, en en changeant uniquement les dialogues) s'imposent comme des formes expressives souvent porteuses d'une critique politique. On rencontre également des montages critiques du discours médiatique réalisés par des collectifs d'intermittents par exemple. Ainsi, « la figure de l'artiste, sacralisée comme modèle d'individualité, se dissout dans un expressivisme généralisé issu de subjectivités polyphoniques » (Allard et Blondeau, 2007b : 17), et l'art engagé laisse place à des pratiques de réappropriation. Le *Reclaim the streets* des collectifs revendiquant la réappropriation de l'espace public est en quelque sorte devenu un *Reclaim the images*. En somme, là où les militants vidéo des premiers temps croyaient en la caméra comme outil de révélation de réalités marginales, les *hactivistes* vidéo se saisissent d'images déjà existantes pour les resignifier. Par ailleurs, la critique esthétique qui motivait les pratiques telles que le *found footage*, devient un « expressivisme », un « individualisme expressif » (Allard et Blondeau, 2007b : 4) qui tend potentiellement autant à mettre en œuvre une critique politique qu'à construire et donner à voir une subjectivité.

4. La vidéo aujourd'hui

Aujourd'hui, de nombreux militants continuent de se revendiquer de la pratique du *copwatching* qui vise à surveiller la police pour empêcher ou dénoncer ses exactions (Meyer, 2010). Le rôle des images en manifestation fait cependant également l'objet de vives critiques et de débats houleux au sein même des organisations militantes¹¹, la mise en ligne qui implique une diffusion à l'aveugle ou même le streaming en direct pouvant

¹¹ On verra par exemple en France les débats qui ont agité le mouvement contre la loi « Travail » de 2016. Voir par exemple : « Ne nous photographiez pas, rejoignez-nous ! », *paris-luttes.info*, 31 mai 2016. [En ligne : <https://paris-luttes.info/ne-nous-photographiez-pas-5919>] Consulté le 14 juin 2016 ; « De l'usage des caméras en manifestation », *paris-luttes.info*, 13 juin 2016. [En ligne : <https://paris-luttes.info/de-l-usage-des-cameras-en-6126>] Consulté le 14 juin 2016.

constituer un potentiel danger pour les militants. Cette remise en cause des caméras dans les manifestations est donc une problématique contemporaine qui était potentiellement exclue des débats des années soixante-dix et quatre-vingt : ce qui était perçu comme une mise en lumière de problématiques et groupes invisibilisés tend à être considéré aujourd'hui comme une potentielle surexposition.

Avec le *copwatching*, la plupart des pratiques que nous avons décrites persistent aujourd'hui, bien que le cinéma militant tel qu'il avait été employé dans la décennie soixante-dix ait été considérablement marginalisé. Quelques documentaristes s'en revendiquent encore mais les collectifs tels qu'ils existaient entre 1968 et 1980 semblent avoir totalement disparu et les expérimentations formelles considérant les formes esthétiques comme des enjeux politiques dans le sillage du situationnisme semblent également avoir fait long feu du côté des cinéastes. Comme nous l'évoquions, ces formes de critique esthétique sont cependant en partie reprises par les internautes bien qu'animées de nouveaux enjeux. Les collectifs vidéo attachés à un militantisme informationnel sont également en déclin en même temps que la plupart des expériences de télévisions alternatives locales, bien que les revendications et les expériences médiatiques contre-hégémoniques persistent et se déplacent, des canaux analogiques à internet, comme ce fut le cas des *telestreet*¹² italiennes dans les années 2000 (Sedda, 2015).

5. Monde arabe et Tunisie

« À ceux qui secrètent le poison de Ringo, Maciste, Bond, nous opposerons Youssef Chahine, Mohamed Hondo, Tewfik Salah, Rachedi, Ghalem, Hamina et d'autres... Au décor anesthésiant d'Hollywood et Cinecittà, nous opposerons la réalité de nos bidonvilles et de nos villages perdus dans les montagnes et la brousse. »

Premier numéro de Charit cinéma, revue de la Fédération tunisienne des ciné-clubs, 1972.

¹² « Nées en même temps que la généralisation des usages d'Internet, les Telestreet étaient un réseau de télévisions pirates de quartier qui exploitaient les cônes d'ombre des chaînes officielles en offrant une programmation alternative à la télévision généraliste. » (Sedda 2015)

Les évolutions des usages militants des images que nous avons présentés concernent cependant majoritairement le monde occidental. Du côté du Maghreb et du Moyen Orient, les héritages ne sont pas tout à fait les mêmes bien qu'un certain nombre de points communs puissent être dégagés. Le cinéma a ainsi également été particulièrement investi d'enjeux contestataires dans la période des années 1970 (voir par exemple pour la Syrie : Boëx, 2014) mais sous des formes différentes. Si les études sur ces objets et leurs auteurs font cruellement défaut, il semble que ces engagements aient rarement été portés par des collectifs de cinéastes ou de vidéastes se déclarant et se nommant comme tels bien que les réseaux d'interconnaissance de ces milieux aient constitué de véritables pôles de résistance. La rareté de ces collectifs et de projets de « cinéma d'intervention » ou de « vidéo-activisme » a sans doute de multiples facteurs d'explication, à commencer par les spécificités des contextes sociaux et politiques. Le poids de la censure et de la répression dans les pays gouvernés par des régimes autoritaires est ainsi à prendre en compte. Le peu de sources à disposition concernant les usages de la technologie vidéo ne nous permet de citer que les usages militants les plus documentés, correspondant à ceux des organisations, en particulier les organisations de résistance armée, plutôt qu'à ceux de collectifs militants plus marginaux. Le commandant de la résistance afghane, Ahmad Sha Massoud (Devictor, 2014), ou bien le Hezbollah par exemple (Lamloum, 2009 ; Calabrese, 2013), se sont illustrés par des usages militants des images animées principalement pour des objectifs de communication. L'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) se dotera également d'une « Unité Cinéma ». ¹³

Plus que des collectifs indépendants se destinant à la production d'œuvres, le monde arabe en particulier maghrébin a cependant été marqué par des expériences collectives de diffusion au travers des ciné-clubs qui ont constitué des espaces de politisation très importants. C'est particulièrement le cas en Tunisie où la Fédération tunisienne des ciné-clubs (FTCC) a pu compter jusqu'à 60 000 adhérents en faisant la deuxième force politique du pays, aux côtés du syndicat Union Générale du Travail (UGTT) (Corriou, 2016). Sous-tendu par un projet en faveur des cinémas arabes et de la promotion de la langue arabe en

¹³ Renommée ensuite « Groupe du cinéma palestinien » puis « Films de la Palestine »

général dans un pays encore sous colonisation française, et inscrivant ensuite plus clairement « son combat dans le tiers-mondisme et l'anti-impérialisme, critiquant l'alignement de la politique étrangère tunisienne sur le camp occidental » (Corriou 2016 : 149), le mouvement des ciné-clubs contribuera ainsi à former « un peu plus que d'inoffensifs cinéphiles » (Ancona-Léger, 2016).

Enfin, si le militantisme visuel des années 1980-1990 s'est déplacé du terrain du cinéma à celui de la télévision avec l'émergence de la vidéo, et peut-être d'une critique esthétique à un « militantisme informationnel » avec l'émergence des médias de masse, cette évolution semble avoir suivi le même cours dans le monde arabe bien que les contextes audiovisuels locaux aient également été un facteur déterminant de l'orientation de ces pratiques. La conscience accrue de la censure des médias (voir Partie 2, Chapitre 4) aura ainsi potentiellement orienté les résistances. Le développement des chaînes d'information en continu et en particulier la prédominance d'Al Jazeera dans le monde arabe auront contribué au désinvestissement du cinéma comme mode de critique : « Alors que dans les années 1960 le cinéma national s'est donné pour mission, en plus de sa vocation artistique, d'informer, dans les années 2000, c'est la télévision qui assure cette fonction » (Chikhaoui, 2013 : 9)¹⁴. Par ailleurs, selon l'auteur de ces lignes, à la télévision succèderaient ensuite les images en ligne, mettant à nouveau en échec le cinéma : « le rôle des petites caméras et des téléphones portables a été tel que le cinéma militant apparaissait comme complètement obsolète » (Chikhaoui, 2013 : 14). Le constat est amer et se veut un éloge du cinéma, face à la télévision et aux images des « amateurs », seul à même selon lui de porter un regard distancié favorable à la réflexion. Cette considération bien que discutable établit cependant les productions actuelles comme des évolutions venant concurrencer des pratiques et formes précédentes de militantisme visuel.

¹⁴ Pour les articles consultés en ligne nous ne spécifierons pas le numéro de page qui n'est pas reproduit, mais le numéro de paragraphe –quand il est spécifié – apparaissant dans la version en ligne.

6. Les usages actuels

L'âge d'or des années 1970 est passé et la FTCC traverse depuis plusieurs années une période bien moins faste, correspondant aux années de socialisation de la plupart de nos filmeurs actuels. Par ailleurs, « le ciné-club, et plus largement le cinéma, relève bien d'une culture urbaine » (Corriou 2016 : 147) et concerne donc une part seulement de la population. Pourtant, plusieurs de nos enquêtés auront d'eux-mêmes signalé leur expérience des cinés-clubs comme fondatrice de leurs engagements, et pour certains de leur désir de filmer. Par ailleurs, quelle que soit son activité actuelle, « la FTCC continue de bénéficier de cette aura contestataire » (Corriou 2016 : 138) et les jeunes qui ont participé à ses activités dans les années 2000 auront donc également lié l'expérience des images animées à celle du politique. S'ils n'ont pas nécessairement constitué des espaces de production d'images ou de récits alternatifs s'appuyant sur le visuel, les « ciné-klab¹⁵ » ont participé à inscrire les enjeux de représentation au cœur du politique et la contestation ou la résistance au cœur des enjeux de représentation.

Parmi les usages contemporains, s'il est peu probable que le *copwatching* ait atteint les pays arabes au moment de son développement aux États-Unis dans les années 1990, des revendications portant sur la surveillance de la police au moyen des caméras ont été observées dans les soulèvements initiés en 2010, en particulier en Égypte. Des publications et des productions visuelles ont en effet repris la rhétorique de la caméra comme arme (de défense) qui était le propre des mouvements de *copwatching*. Les similitudes des représentations graphiques (Fig. 1), malgré l'absence d'usage de l'expression laissent d'ailleurs présager un héritage direct. Les problématiques récentes, considérant l'usage des images en manifestation comme potentiellement problématique, n'ont quant à elles semblé-t-il pas eu d'échos, l'auto-médiatisation quelle que soit sa forme étant encore perçue comme nécessaire face aux médias traditionnels alliés aux pouvoirs autoritaires. On perçoit dès lors que la composition du paysage médiatique et l'échelle de diffusion des outils orientent les perceptions sociales des pratiques et des usages.

¹⁵ Littéralement « ciné-chien » mais qui semble ici prendre le sens de « ciné-club des enrégés » (Corriou 2011)

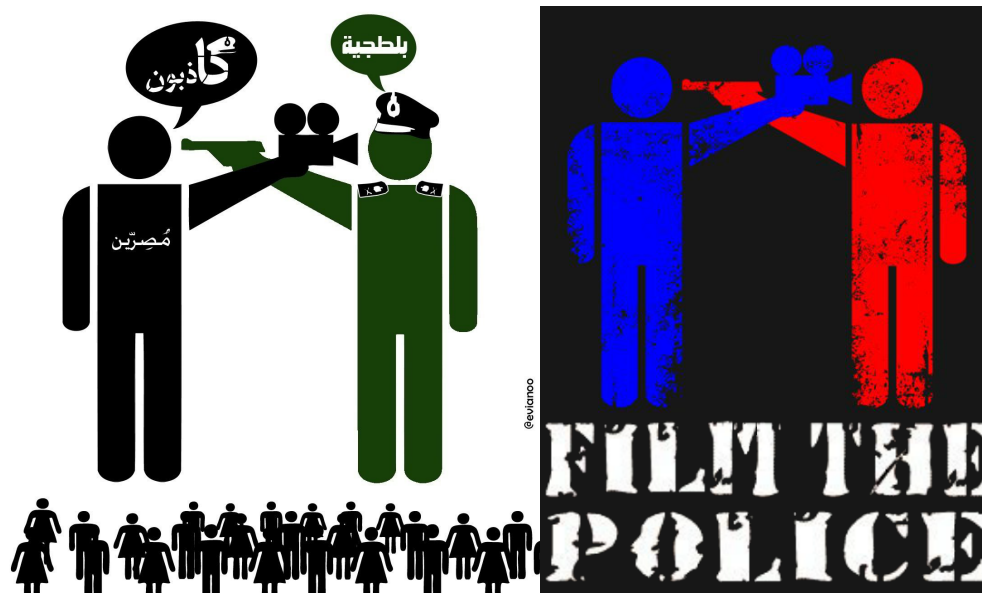


Fig. 1 Logo du collectif égyptien Mosireen¹⁶ - Logo du collectif « West Denver Copwatch »

Par ailleurs, mis à part le collectif de cinéastes Abounaddara en Syrie qui produit collectivement des courts-métrages depuis le début du conflit, ou le collectif de vidéo-activistes Mosireen en Égypte qui a collecté et diffusé des milliers de vidéos produites par des anonymes depuis la place Tahrir, la pratique individuelle et non stratégique est très largement majoritaire. En Tunisie nous n'avons pu observer quasiment aucun collectif vidéo similaire. Ainsi, le collectif médiatique alternatif Nawaat qui jouera un rôle très important dans la contestation, des collectifs plus amateurs réunissant quelques apprentis journalistes comme Zarzis TV¹⁷, ou encore les blogueurs tunisois ont produit de la vidéo mais ne revendiquent pas plus son usage que celui de la photographie ou de l'écrit. Par ailleurs, nous n'avons pas non plus rencontré d'expérience collective d'archivage de ces contenus qui sans organisation sont donc destinés à disparaître dans les méandres de la

¹⁶ Le policier à droite accuse le manifestant d'être un « *baltegyya* », un homme de main, un voyou. Le manifestant répond « menteur ». Ce logo correspond à une campagne menée par le collectif Mosireen pour dénoncer et prouver l'usage de balles réelles (nié par les militaires).

¹⁷ Zarzis TV n'est pas une télévision alternative comme son nom le laisse présager, mais une page Facebook créée par trois jeunes habitants de Zarzis au sud de la Tunisie

toile. On notera cependant une exception : Zahrounyét est une expérience de production vidéo au long court usant d'une page Facebook comme moyen de diffusion qui peut s'apparenter à un collectif, fédéré autour d'un jeune homme d'un quartier populaire de Tunis (voir Partie 4, Chapitre 10). L'usage de pages Facebook ou de chaîne Youtube semble en effet avoir supplanté les expériences télévisuelles analogiques. Enfin, on rencontre une grande similarité dans les usages propres à l'activisme sur internet, les pratiques de type remix, *mashup* et détournement d'images sont en effet également très répandues.

Conclusion

On observe donc des différences dans les héritages liés au militantisme visuel mais un paysage actuel relativement similaire pour le monde arabe comme pour l'Europe et les États-Unis. Deux évolutions semblent pouvoir être observées de la même manière : le passage de productions au service des organisations à des modes de production indépendants, se détachant en partie d'entreprises idéologiques, ainsi que la disparition progressive ou la rareté de collectifs réunis dans le but de produire des objets filmiques. Si les expériences de télévisions militantes locales persistent dans certains pays, sous des formes évoluées s'appuyant principalement sur internet, elles sont en quelque sorte animées d'un autre projet.

On peut ainsi d'abord désigner trois types de militantisme par l'image animée : un premier qui use de l'image comme preuve par le film ou la vidéo documentaire¹⁸ ou par l'enregistrement brut d'exactions policières, un deuxième qui use de la vidéo comme d'un support de discours dans des formes de type vidéo-tract ou *video-advocacy* et un troisième qui base sa critique sur le réemploi d'images existantes du cinéma (*found footage*) ou des industries médiatiques (*mashup*) et qui appuie sa contestation politique sur une critique

¹⁸ Dans un but synthétique, nous n'avons pas abordé ici le cinéma de fiction, qui s'avère bien entendu également un champ d'investissement de la contestation par l'image animée.

esthétique. Ces trois conceptions ne correspondent donc pas à trois périodes mais se renouvèlent ou s'épuisent au gré des mutations sociales et des évolutions techniques, dans un rapport de co-détermination de la technique et du social.

Enfin, un autre type de productions vient donc s'inscrire au cœur des luttes et serait susceptible de constituer une quatrième catégorie. La plupart des mobilisations contemporaines font ainsi l'objet d'une production d'images « spontanées », saisies principalement dans le feu de l'action et en particulier dans le cadre des actions de rue, manifestations, sit-in et émeutes, réalisées par des anonymes, mises en ligne sur internet par milliers et se résumant pour la plupart à des saisissements sans intervention de montage. Ces productions se distinguent par leurs modes de production, leurs auteurs et leurs formes : elles sont réalisées par des individus non organisés en collectifs, elles excluent les constructions complexes et donc en apparence toute critique esthétique ou discours militant au profit d'une sorte de « pur présent » documentaire. Ces distinctions rejoignent cependant une part des caractéristiques observées dans les productions récentes que ce soit la « critique expressiviste » sur internet ou le *copwatching* : les productions individuelles ont remplacé les productions collectives et les « quidam » ont remplacé les cinéastes et les militants organisés.

Comme cette brève histoire le laisse présager, le *paysage* vidéo actuel a plusieurs origines, au croisement d'enjeux autant sociaux que techniques. Deux pistes doivent donc être explorées, celle de modifications contemporaines dans les formes d'engagement et les formes d'organisation des mobilisations sociales, et celle de modifications contemporaines dans les usages des images, induites en particulier par les nouvelles technologies.

II. Mouvements sociaux et engagements contemporains

Les mouvements sociaux récents tels que les différents mouvements *Occupy* ou Indignés, les mouvements dits « des places » comme Tahrir en Égypte, Maidan en Ukraine ou Taksim en Turquie et la plupart des soulèvements arabes sont marqués par des modes d'organisation et de déploiement particuliers : ils sont rarement guidés par des organisations traditionnelles tels que partis ou syndicats (bien qu'il ne faille pas immédiatement conclure à leur disparition), sont peu hiérarchisés et ne semblent pas avoir comme par le passé de projet politique clair, ni l'objectif d'une prise de pouvoir. Par ailleurs, aux grandes mobilisations de masses s'ajoutent des formes émeutières, fugaces, locales mais innombrables et qui surgissent dans des formes similaires dans le monde entier. Aux grands mouvements ouvriers et aux luttes qui se développent en dehors de la sphère industrielle, succèdent ainsi des mouvements de masse sans idéologies identifiables, constitués d'hommes et de femmes au faible capital militant.

Les modes d'engagement subissent en effet également des modifications que les différents analystes de l'action collective interprètent différemment : il s'agit selon les auteurs d'une crise du militantisme caractérisée par des « engagements distanciés » opposé à « l'engagement militant » (Ion, 1997 ; Ion, 2012) qui était celui des grandes organisations, ou au contraire d'une « défection constituante » (Allard et Blondeau, 2007b), c'est-à-dire une défection comme stratégie politique et non plus comme symptôme d'une perte (du grand « nous » des mouvements ouvriers). Celle-ci serait propre au militantisme ayant émergé avec internet et manifesterait plus une crise « des organisations elles-mêmes, de leur forme, de leur rapport au pouvoir, à la subjectivité » qu'une crise de l'action politique (Allard et Blondeau, 2007b : 3). Quel que soit le point de vue adopté, les auteurs s'accordent cependant à observer une transformation dans les modes d'engagement caractérisés par l'individuation et un investissement intermittent, bien que le « dévouement complet à la cause » (Mathieu, 2013) n'ait pas pour autant disparu et que les niveaux d'investissement fluctuent également pour un même individu (Fillieule, 2001). Symétriquement, les mobilisations voient la participation importante d'individus

jusqu'alors dépolitisés ou tout du moins n'appartenant à aucune organisation. Les révoltes arabes auront ainsi été accompagnées par des organisations syndicales ou quelques partis d'opposition mais auront surtout été animées et portées par des « manifestants ordinaires » (El Chazli, 2012) donnant lieu à des « révolutions d'anonymes » (Baczko et al., 2013). Ainsi, si une organisation traditionnelle comme l'UGTT a joué un rôle important dans la mobilisation tunisienne (Yousfi, 2015), la part de citoyens non affiliés à des organisations politiques est restée majoritaire.

Si le militantisme se transforme, les formes et usages des productions visuelles dans les luttes sociales en seraient naturellement et proportionnellement transformées. Dès lors, les vidéos spontanées non-montées et produites individuellement pourraient constituer une nouvelle phase du militantisme visuel, se faisant écho de l'individuation, de la déhiérarchisation et de la perte de valeur du discours militant traditionnel et potentiellement du discours tout court. Ce que Alain Bertho désigne comme « le temps des émeutes » (Bertho, 2009) pourrait alors avoir produit son pendant visuel, que les acteurs médiatiques auront hâtivement désigné comme *riot porn*, littéralement « porno émeutier ».

Cependant, si l'individuation des engagements militants paraît avoir affecté les modes de production, la modification des mouvements et des engagements contemporains ne semble pas être la seule explication au développement de ces pratiques et de ces objets. Ainsi, si le développement des productions graphiques à l'esthétique publicitaire au sein des organisations semble influencé par le développement moderne des métiers de la communication et la facilité d'accès aux outils numériques de retouche et de création d'images, les images d'enregistrement spontanées produites par des milliers de personnes sans capital professionnel spécifique dans lesquelles notre corpus s'inscrit ont également bénéficié d'évolutions sociales et techniques. Elles s'ancrent ainsi dans une redéfinition globale des usages des images qui affecte autant l'évènement que la quotidienneté. Aux « manifestants ordinaires » (El Chazli, 2012) correspondent ainsi des pratiques ordinaires ou « usages communs » qui nécessitent également d'être décrits et mis en perspective.

III. Usages sociaux contemporains

1. Des évolutions techniques déterminantes

Depuis l'invention de l'image d'enregistrement, les usages et les pratiques se sont singulièrement transformés au gré des mutations sociales et des évolutions technologiques. Comme nous le décrivions précédemment, certains usages militants se sont en effet développés dans des périodes de mutations sociales importantes et se sont également appuyés sur des développements technologiques spécifiques tels que la vidéo ou la caméra Portapak. Les usages sociaux de l'image fixe et de l'image animée suivent des évolutions similaires, bien que pour la seconde, le développement des usages désignés comme « amateurs » ait été entravé par la plus grande complexité des outils et des modes de production. Au moins quatre évolutions technologiques ont initialement contribué à modifier les pratiques de l'image et ont par conséquent conditionné une part des usages que nous observons aujourd'hui.

Tout d'abord, la diffusion d'appareils de prise de vue bon marché et à l'utilisation simplifiée, depuis les premiers appareils photo Kodak destinés aux « amateurs » au début du siècle, jusqu'aux appareils numériques automatiques, a contribué à une démocratisation progressive de la photographie et de l'image animée d'abord réservées à une élite économique et culturelle¹⁹. Pour l'image animée, cette démocratisation s'appuie sur des technologies spécifiques : la caméra Super 8 d'abord, la première caméra dédiée à ceux qu'on désigne alors comme amateurs, supplantée ensuite par les caméras vidéo « grand public ». Aux caméras autrefois réservées aux studios de cinéma, succèdent ainsi des caméras mobiles, légères et faciles d'utilisation ; et aux usages propres aux cérémonies ou aux grands événements qui nécessitaient l'intervention d'un professionnel, succèdent des usages plus quotidiens qui donnent naissance à ce qui sera désigné comme le « film de famille » (Odin, 1999).

¹⁹ Pour cette histoire voir les travaux de André Gunthert et Clément Chéroux par exemple.

La dématérialisation des supports initiée dans les années 1990 constitue une deuxième transformation importante : « la numérisation, en réduisant la matérialité des images, leur confère une plasticité et une mobilité nouvelles. » (Gunthert, 2014) Sous formes de fichiers, les images s'échangent plus facilement et plus rapidement grâce aux ordinateurs et bientôt au réseau internet. Par ailleurs la dématérialisation a également pour conséquence de supprimer la contrainte économique que constitue la pellicule et a ainsi plusieurs effets : la limite du nombre de clichés ou du nombre de minutes d'enregistrement est abolie et le raté n'a plus de coût, permettant à chacun, même aux non initiés de s'emparer de l'outil. La remise en cause des contraintes techniques voit ainsi les limites du « photographiable » (Bourdieu, 1965) ou de « l'enregistrable » redéfinies : chacun pouvant se saisir de l'appareil, même sans formation préalable, les outils se faisant de plus en plus légers et de moins en moins coûteux, tout devient possiblement enregistrable, sans limites de sujets ni de lieu.

L'association des outils de prise de vue au téléphone mobile, objet de l'intimité et de la quotidienneté, a également des effets considérables sur les usages des images. L'appareil de prise de vue n'étant plus destiné à une unique fonction, les prises de vues non préméditées sont favorisées, détachant un peu plus la production d'images du cérémonial de la pratique événementielle. La production d'images accompagne ainsi naturellement la quotidienneté consacrant potentiellement toute expérience en micro-événement. Contrairement à l'image fixe, la vidéo continue cependant d'être réservée à des usages spécifiques, ses caractéristiques techniques entravant significativement les conditions de diffusion et de partage.

Enfin, l'avènement du web social et d'objets de prise de vue connectés comme les smartphones a révolutionné non seulement les modes de production mais également les possibilités de diffusion. Les images s'échangent entre proches au moyen du MMS et dans un réseau de connaissance grâce à la connexion directe aux réseaux sociaux, inscrivant cette production d'images au cœur des relations sociales. Si des sites comme Flickr créé en 2004 mettent à l'honneur la photographie et permettent les commentaires et les échanges,

c'est Facebook créé en 2006 qui est à l'origine de la modification la plus importante des usages. Facilitant en effet les possibilités d'échange des images et leur donnant une place importante au sein même de son interface, Facebook destiné à la conversation et au partage de contenus dans un réseau de connaissances, fait de la photographie un des jalons de ces échanges : le site est aujourd'hui la plus grande banque d'images au monde²⁰. Pour l'image animée, le site Youtube créé en 2006, constitue un tournant majeur. Il s'agit en effet de la première plateforme expressément dédiée à l'image animée et à ses usages « amateurs », consacrant dès son origine l'enregistrement de la quotidienneté au détriment des pratiques habituellement perçues comme culturellement légitimes telles que les pratiques artistiques. Ses créateurs inscrivent en effet le *self*, l'individu, au cœur de son projet comme l'énonce le slogan de la plateforme, *Broadcast yourself*, *Diffusez-vous*, et le titre de la première vidéo mise en ligne le 21 avril 2005 par un des créateurs, *Me at the zoo*, *Moi au zoo*.

Un dernier développement technologique, la *webcam*, la caméra connectée ou directement intégrée à l'ordinateur, se trouve lié aux usages de la plateforme Youtube. L'objet a une fonction précise, se filmer soi-même, qui en déterminera significativement les usages. Il sera ainsi utilisé soit pour communiquer par visiophonie, soit pour exprimer des opinions, des émotions ou des savoirs dans les formes de type vidéo-blog ou *vlog*, qui émergent au tournant des années 2000. Si la visiophonie est en partie un échec²¹, ne correspondant pas aux besoins ou aux formes majoritaires de sociabilité, le vidéo-blog connaît un développement fulgurant. Il s'appuie donc sur la combinaison de deux technologies – un outil de prise de vue, la *webcam* et un moyen de diffusion, Youtube – et s'insère dans des constructions sociales en mutation.

²⁰ Le 14 octobre 2008, 10 milliards de photos avaient été mises en ligne sur Facebook : publication officielle de l'entreprise Facebook sur la page « Facebook Engineering », <https://www.facebook.com/notes/facebook-engineering/10-billion-photos/30695603919/> (Consulté le 15 août 2016)

²¹ En dehors de Skype.

2. Banalisation, simultanéité, conversation

On assiste ainsi aujourd'hui à trois évolutions majeures dans les usages sociaux des images. Tout d'abord, comme souligné précédemment, une banalisation de l'acte d'enregistrement dont la « valeur au quotidien devient celle d'une rencontre avec l'inattendu, le fortuit, la magie de l'instant présent et le désir d'expression dans l'instant, pour lui-même » (Rivière, 2006 : 121). Dès lors,

« là où la photographie pouvait être assimilée à une technique de répétition de la fête comme moment d'exception dans des situations d'exception et en dehors de toute routine quotidienne, elle devient au contraire l'instrument d'objectivation de l'individu dans toute sa singularité, dans toute sa vérité non sociale, dégagée de ses habits de fête ou de ses habits sociaux. »
(Rivière, 2006 : 126)

S'il ne s'agit plus de fixer l'évènement, il s'agit désormais de fixer l'émotion, d'enregistrer ce qui est drôle, émouvant ou surprenant²²...

Une deuxième transformation concerne la temporalité de l'acte d'enregistrement. L'image digitale ne nécessitant plus de développement, elle est regardable et partageable immédiatement, permettant une mise en confrontation immédiate entre le monde et son image. La dématérialisation permet par ailleurs une production accrue et des possibilités de stockage quasi infinies, remettant en cause sa fonction de pérennisation. Ainsi, l'image digitale pourrait remettre également en cause le processus même de mémorisation : « La pratique actuelle est l'opposé de la trace documentaire incarné par l'album de famille, elle alimente l'utopie d'une vie photographiée en continu avec une mémoire intégrale où tout

²² Cependant, les limites du « photographiable » sont déterminées autant par les possibilités techniques que par les conventions sociales, et si ces limites se réduisent, de nouvelles conventions ou ritualités émergent. Ainsi, le *selfie* (autoportrait réalisé avec un smartphone), la *foodphotography* (le fait de photographier sa nourriture) tendent à constituer de nouveaux « genres » avec leur propres codes esthétiques et pratiques de diffusion. De la même façon, le vidéo-blogging est une pratique ayant ses propres normes et genres tels que le « DIY » (*do it yourself*) ou les vidéos de jeunes filles prodiguant des conseils de maquillage. Enfin, « ce qui est photographiable traduit des normes sociales plus ou moins explicites selon les contextes » (Rivière 2006 : 124) et les normes sociales n'ayant pas disparu, des limites morales ou éthiques continuent d'être mise en avant par les acteurs sociaux. Ainsi, la mise en image de certaines situations comme les enterrements, ou de lieux tels que le camp d'Auschwitz par exemple, est régulièrement fustigée.

est bon à garder, incompatible avec le processus même de la mémorisation qui implique de retenir et trier pour éliminer. » (Jonas, 2010 : 30) Pourtant, « faire mémoire²³ » continue certainement d'être une des motivations à l'origine de la prise de vue.

Enfin, « la révolution de la photographie vient [sans doute] de la conversation » (Gunthert, 2012a) Les images numériques constituent des objets *sur* lesquels communiquer et *avec* lesquels communiquer (Beuscart et al., 2009). Montrer l'image réalisée immédiatement ou a posteriori peut être un moteur de communication : les images permettent par exemple d'initier une discussion à propos d'une personne, un voyage ou de la pratique d'un sport. En ce sens elles peuvent constituer un « stock de ressources conversationnelles [...] pour alimenter ou susciter des interactions sociales » (Bationo et Zouinar, 2009 : 159). Par ailleurs, les images peuvent constituer des expressions en soi quand elles sont partagées grâce aux outils technologiques tels que le téléphone (MMS) ou l'ordinateur connecté (e-mail et réseaux sociaux). Il peut s'agir de partager une « vision », une émotion, ou d'optimiser l'efficacité d'une communication (transmettre une information difficile à mettre en mots). Communiquer *sur* et *avec* peut également être pensé comme une évolution de l'un à l'autre :

« Dans la « culture Kodak », un groupe de personnes, des amis proches ou des membres d'une famille, partage des anecdotes orales à propos des images qui leur sont montrées. Les éléments narratifs que s'échangent les personnes se trouvent à la fois dans les photos, mais aussi et surtout dans les liens qui les réunissent. En revanche, dans la nouvelle culture de l'image numérique, l'image photographique va elle-même, de façon exclusive, être porteuse d'éléments conversationnels qui nourrissent les échanges entre des inconnus. » (Beuscart et al., 2009 : 94)

3. Un processus similaire mais décalé

Dans le monde arabe, on assiste à un processus identique de démocratisation des usages de l'image jusqu'alors réservés à une élite. Les contextes nationaux, marqués pour certains

²³ Selon les termes d'un enquêté : Partie 3, Chapitre 7.

par des régimes autoritaires et des fractures économiques saillantes, seront cependant déterminants dans la temporalité de cette démocratisation. Ainsi, les développements techniques étant pour la plupart importés dans les pays arabes, la démocratisation suit une chronologie similaire bien que décalée. L'accès individuel aux technologies de l'image, aux appareils photo et aux caméras vidéo personnelles, est par exemple retardé par les gouvernements coloniaux qui garderont la mainmise sur les outils et les productions photographiques et audiovisuelles jusqu'aux Indépendances. Les premiers photographes de studio ou techniciens de cinéma tunisiens apparaissent ainsi après le départ des Français. Il faut ensuite attendre « la décennie 1990 pour que la caméra numérique soit utilisée aussi bien par le maquis terroriste que par la société villageoise pour fêter ses mariages. » (Carlier, 2007 : 36) Cependant, si les outils actuellement utilisés sont généralement technologiquement moins avancés, hormis dans les grandes villes comme Sfax ou Tunis, et si l'accès à internet est plus complexe que dans les pays européens par exemple, on assiste bien au même mouvement de banalisation de l'acte d'enregistrement et au développement des usages conversationnels.

Conclusion

La démocratisation des outils, la banalisation de l'acte d'enregistrement, et la remise en cause de l'image comme « solennisation », diluent les usages événementiels dans une multitude de pratiques quotidiennes autant utilitaires (photographier un document administratif, un objet de consommation, pour en garder trace ou s'en servir en situation), que sociales (photographier un plat, filmer une activité quelconque, pour la partager avec quelqu'un et en faire un ressort d'interaction). Si les mobilisations sociales et a fortiori les situations révolutionnaires constituent ou produisent des événements au sens de changements de l'ordre des choses, de déstabilisation d'un état stable, les caractéristiques des usages des images dans ces situations correspondent aux évolutions décrites. Le nombre incommensurable d'enregistrements et leur nature témoignent d'un usage banalisé et la mise en ligne d'une volonté de partage et donc d'échange social autour des images. Ainsi, de la même façon que le détachement progressif des expériences de « cinéma

militant » des grandes organisations s'explique à la fois par des facteurs techniques – la démocratisation des outils de prise de vue et de montage – et des facteurs sociologiques – le déclin des grandes organisations ou la valorisation de la figure de l'auteur – ces usages de la vidéo sont donc le résultat d'évolutions technologiques et sociales autant que d'évolutions dans les modes d'engagement. Cependant, au contraire du « cinéma militant » dont les auteurs ont longtemps été des professionnels de l'image ou des artistes, les usages de la vidéo s'inscrivent à l'intersection de deux types d'usages que nous pourrions désigner comme les usages militants et les usages communs, et par là même deux histoires, celle des usages de l'image dans les mobilisations sociales et celle des usages communs ou sociaux des images dans la vie quotidienne.

On distingue également que ce que nous avons jusqu'à présent désigné comme les usages « militants » mériteraient d'être reconsidérés aujourd'hui pour inclure les pratiques des individus non organisés, tout comme les pratiques « ordinaires » mériteraient d'être considérées pour leur potentielle dimension politique. Cette première conclusion nous conduira donc, d'abord, à questionner les modes d'interrogation des images par les sciences sociales en général, puis plus spécifiquement par les champs de recherche concernés par les mouvements sociaux et les usages.

Chapitre 2 : Images et sciences sociales

I. Des sciences sociales « visuelles » ?

1. Anthropologie et sociologie « visuelles »

Les images au sens de productions graphiques, photographiques ou audiovisuelles ont rarement été considérées par les sciences sociales. Comme le remarquaient encore des historiens au début des années 2000 :

« alors que le développement des technologies d'enregistrement, de reproduction ou de télédiffusion des documents iconiques a engendré, depuis le milieu du XIXe siècle, une expansion de la production et de la diffusion des images, sous une multiplicité de formes et d'usages qui n'a d'équivalent dans aucune période de l'histoire, l'exploitation des ressources de ce gisement ne recouvre encore qu'une faible part du possible » (Dorléac et al., 2001 : 1).

Ce point aveugle s'explique en partie par une défiance historique de la recherche scientifique envers les productions visuelles, considérées comme moins fiables que les sources textuelles. Selon Jean-Paul Terrenoire qui s'interrogeait dès les années quatre-vingt sur ce désintérêt et cette « disqualification » de l'image comme donnée autant que comme instrument, une sorte « d'habitus scientifique » fondé sur l'écriture et le rapport au texte serait en cause (Terrenoire, 1985 : 511). D'autres auteurs désignent la spécificité des objets contemporains qui « appartiennent pour leur plus large part à la catégorie des images d'enregistrement (photographie, photogravure, cinéma, vidéo, images digitales) », et, se trouvant « frappés du sceau de la technique et de l'utilité » au contraire des représentations antiques ou médiévales, nécessitent des compétences d'analyse spécifiques (Dorléac et al., 2001 : 1). En dehors de l'histoire de l'art, discipline légitime pour penser les productions symboliques, point de salut ? Comment alors penser les productions populaires qui n'appartiennent pas au champ artistique ?

Certaines disciplines des sciences humaines et sociales se revendiquent d'une approche « visuelle ». C'est le cas de l'« anthropologie visuelle », souvent définie comme une « branche » ou sous-champ de l'ethnographie qui utilise principalement l'image comme outil d'observation et de collecte de données et/ou comme moyen de restitution des résultats. L'image est donc utilisée au niveau de l'enquête, par les chercheurs, par les groupes observés sur sollicitation des premiers, et/ou pour restituer les résultats et diffuser les connaissances anthropologiques. Cette dernière démarche consiste à réaliser un objet diffusable, souvent filmique, qui sera désigné comme « film ethnographique », lui-même « branche » du cinéma documentaire. Des anthropologues importants comme Margaret Mead ou Jean Rouch ont contribué à la construction de ce champ de réflexion marqué entre autre par une des préoccupations centrales de l'anthropologie, celle de garder trace de cultures traditionnelles sur le point de disparaître : seuls, en effet, le cinéma et la vidéographie seraient en mesure de « saisir et de conserver [...] l'image de civilisations qui s'éteignent devant nos yeux » (Mead, 1979 : 14).

La « sociologie visuelle » affiche des objectifs comparables et ne semble se distinguer que par l'ancrage disciplinaire et théorique qui lui est propre et par l'usage de la photographie plutôt que du cinéma. Le sociologue Howard Becker contribuera par exemple à introduire les questions visuelles dans le champ de la sociologie avec un article important, « Photography and sociology » (Becker, 1974) où il affirme que photographie et sociologie ont en commun le projet « d'exploration de la société ». Les travaux de Douglas Harper (2016 [1982]) ou de Jon Wagner (1979) seront également fondateurs pour ces questionnements, dans une considération de l'image photographique comme « outil » de la sociologie. Si elle ne s'est pas développée en France comme une sous-discipline bénéficiant d'une importante littérature méthodologique comme l'anthropologie visuelle, la sociologie visuelle fait l'objet d'une attention renouvelée depuis le développement de l'image numérique et la diversification des pratiques. On remarque cependant que les écrits méthodologiques la concernant continuent très souvent de citer des références anthropologiques.

Anthropologie et sociologie visuelles sont l'une comme l'autre difficiles à définir et à délimiter. Il convient pour les saisir de distinguer les types d'approches selon que l'image est utilisée par les enquêteurs ou les enquêtés, selon qu'elle est produite ou analysée par les chercheurs, selon qu'elle est utilisée au niveau de l'exploration ou de la restitution. Plusieurs auteurs distinguent ainsi trois approches : la recherche *en*, *avec* ou *sur* l'image (Maresca, Meyer, 2013), autrement définie comme « sociologie avec les images », « production subjective d'images » par les enquêtés et « recherche vidéo-photographique sur le terrain » (Losacco 2007).

Les enquêtes utilisant l'image pour restituer des résultats de recherche, en particulier au travers de films de recherche ou de films ethnographiques sont donc des recherches *en* images. Cet usage conçoit le film comme pouvant transmettre des savoirs scientifiques, et est destiné à la dernière phase de la recherche, la restitution. Les prises de vues sont cependant souvent réalisées pendant l'enquête, rejoignant dès lors la catégorie suivante.

La recherche considérant l'image comme un outil soutenant le dispositif d'enquête, pour ses qualités d'enregistrement et/ou de production d'interactions avec les sujets observés est une recherche *avec* ou *par* l'image. Cette démarche s'est constituée en méthodologie et a fait l'objet d'une production de littérature spécifique. L'utilisation des photographies comme support dans le cadre de l'entretien par exemple a ainsi été théorisée et désignée sous le terme de « *photo-elicitation* » par Douglas Harper (2002). On parle également « d'observation filmante » quand la vidéo est utilisée sur le terrain d'enquête. Elle est alors définie par certains auteurs comme une catégorie de l'enquête ethnographique (Lallier 2011) au même titre que l'observation participante. On trouve enfin l'expression « film d'entretien » (Vallée, 2015) pour l'utilisation de la vidéo comme support dans la situation d'entretien. L'enregistrement vidéo est alors un outil au même titre que l'enregistrement audio au moyen d'un dictaphone pour permettre la retranscription. Nous ajouterons dans cette catégorie la recherche qui considère l'image non plus comme outil mais comme source, au même titre que le texte, pour comprendre les phénomènes sociaux (Lambelet, 2010).

Enfin, la recherche *sur* l'image considère l'image comme un objet d'étude, en tant que production culturelle, susceptible de révéler des constructions sociales ou anthropologiques. Cette approche s'avère encore rare en sociologie et anthropologie malgré son développement récent. En effet l'image peut être un des objets d'analyse mais constitue rarement le corpus principal. Elle sera d'abord un exemple ou une illustration venant étayer la démonstration avant d'en être le sujet. On trouve ici quelques exceptions qu'il nous apparaît nécessaire de détailler pour en distinguer les approches théoriques.

2. Types de corpus d'images et modes d'interrogation

Un type d'approche *sur* les images consiste à considérer des corpus photographiques ou audiovisuels propres à un support (photographie, cinéma, productions télévisuelles..) et à un genre, une période, un espace géographique. On trouve ainsi des études portant sur des productions culturellement situées comme le cinéma populaire Nigérian dit Nollywood (Colleyn, 2011), les telenovelas brésiliennes (Perreau, 2011), ou sur des productions historiquement situées comme la photographie pendant les dites « années de plomb » en Italie (D'Almeida, 2010) par exemple. Ce sont des recherches menées principalement par des anthropologues ou des historiens du cinéma ou de la photographie.

D'autres travaux adoptent une focale légèrement différente, analysant non plus des types de productions mais des types de représentations (Hall 1997). Seront alors questionnées les représentations des femmes, des racisés ou des minorités sexuelles par exemple, dans le cinéma, à la télévision ou dans la photographie. Ces études s'appuient en général sur une littérature issue du champ de *Cultural Studies* principalement développé par des auteurs nord-américains ou britanniques, en dehors et au croisement de la sociologie, de l'anthropologie et de la philosophie. Les *Cultural Studies*, intimement liées à plusieurs courants théoriques critiques issus de la dite *French Theory*²⁴ et de l'école de Francfort ont mis en œuvre une critique de la culture au prisme des cultures populaires, minoritaires ou

²⁴ Expression utilisée en particulier aux Etats-Unis pour désigner les travaux des philosophes français tels que Jacques Derrida, Michel Foucault ou Gilles Deleuze.

contestataires. Pour les travaux ayant pour corpus des productions visuelles, il peut ainsi s'agir de critiquer les représentations construites par les industries culturelles, d'analyser les constructions sociales telles que la féminité ou la masculinité dans les productions dominantes ou au contraire dans les productions populaires ou minoritaires, de penser les négociations de sens qui se construisent entre auteurs, diffuseurs et spectateurs... L'essai de théorie cinématographique « Visual Pleasure and Narrative Cinema » de Laura Mulvey (1999) interrogeant le « regard masculin » dans le cinéma ou les travaux de Richard Dyer (2004 [1986]) sur la représentation des noirs dans le cinéma hollywoodien sont précurseurs de ce type d'approches. À partir de ce projet critique, nourri peut-être plus spécifiquement d'histoire de l'art et cherchant à considérer la singularité de l'image, plusieurs auteurs tendent à penser les images dans le cadre de « cultures visuelles ».

Les *Visual Studies* ou *Visual Cultural Studies*²⁵ offrent ainsi une alternative nouvelle à la recherche *sur* l'image. Là où « la sociologie visuelle part d'un postulat sociologique, selon lequel l'image peut fournir au chercheur un matériau d'enquête d'une pertinence équivalente à d'autres types de données (tels que les résultats statistiques, les récits de vie, les entretiens ou les observations « immédiates »), les *Visual Studies* ou les *Bildwissenschaften*²⁶ partent d'un postulat visuel. » (Boidy, 2014 : 14) Pour certains, la *visual culture* désigne l'histoire des images, pour d'autres elle est le fondement d'une « théorie sociale de la vision » (Jenks, 1995 : 1). Si la définition de ce champ reste compliquée à établir et une histoire des idées reste à faire²⁷, le point commun de ces travaux semble être une conception de(s) l'image(s) comme dispositif de pouvoir. La « culture visuelle » se trouve en conséquence définie à la fois comme un patrimoine d'images ou de signes visuels mais aussi comme « un champ d'interactions sociales autour des images, champ constamment traversé par des rapports de pouvoir liés à des conflits d'identités et de

²⁵ Les deux formulations semblent pour certains désigner une différence d'approche significative. Il s'agirait dans un cas « d'études du visuel » et dans l'autre « d'études de la culture visuelle ». La première se serait en quelque sorte détachée du projet des *Cultural Studies* en considérant le visuel comme un champ autonome et en niant de fait les implications sociales de la production, circulation et réception des images et par là même les processus de médiation dans lesquelles elles sont insérées. Nicolas Mirzoeff tend quant à lui à rejeter le terme d'études en raison de son ancrage académique (Mirzoeff 2009).

²⁶ Le champ allemand équivalent aux *Visual Studies* et que l'on peut traduire par « sciences de l'image ».

²⁷ Voir le travail épistémologique de Maxime Boydy (2016a ; 2016b).

mémoires » (Brunet, 2009). Les limites des corpus d'images sont dès lors plus floues et les auteurs travaillent sur des « imageries », des iconographies ou des « iconologies », qui, selon la redéfinition de W.J.T. Mitchell (2009) désigne principalement la construction visuelle du champ social. Il peut ainsi s'agir de retracer la généalogie et les effets sociaux d'une « culture visuelle » telle que celle du black bloc (Boidy, 2014) ou du dinosaure (Mitchell, 1998), d'interroger le genre de représentations et donc la perception du monde que les technologies satellites contribuent à engendrer (Kurgan, 2013), ou de désigner la figure du clone comme allégorie d'une période socio-historique (Mitchell, 2011).

En ce sens, et comme le suggère le sous-titre d'un des ouvrages majeurs de ce champ de recherche, *Image, texte, idéologie* de WJT Mitchell (2009), il s'agit principalement d'une critique iconologique de l'idéologie. Dès lors, une limite se fait jour. Les développements théoriques étant principalement orientés vers une critique de la domination, les iconographies produites par les « dominés » restent encore largement exclues des réflexions. Par ailleurs, à l'inverse du biais de la sociologie des usages qui ne considérerait que les pratiques au détriment des productions (voir plus loin « Usages et images »), les auteurs du champ des *Visual Studies* ne considèrent que trop rarement les pratiques et les usages à l'origine des images et de leur réception. La question même du corpus semble faire défaut ou ne constitue pas un des enjeux de la réflexion. Les images sont mobilisées au titre d'évocation et les illustrations intégrées à la plupart de ces ouvrages sont rarement analysées précisément. Un article sur l'utilisation du schéma managérial par le système capitaliste (Buck-Morss, 2010) usera ainsi d'illustrations jamais citées dans le texte.

Ces auteurs permettent cependant de penser la « construction sociale du visuel » autant que la « construction visuelle du social » et son articulation (Mitchell, 2014 (2006) : 343). Ainsi, si la conception d'images immanentes qui « voudraient » (Mitchell, 2006) ou « agiraient » (Bredekamp, 2015) semble parfois omettre le rôle des acteurs de la diffusion (techniques, médiatiques...) cette pensée permet de saisir que la mise en image d'un réel peut influencer sur sa perception autant que sur son état. Ce que Nathalie Heinich définit comme un capital visuel – en ce qu'il est « accumulable, transmissible, rapportant des

intérêts, convertible » (Heinich, 2012 : 51) – désigne la visibilité comme productrice de valeur. Elle est un enjeu de pouvoir pour les personnalités (vedette vient d'ailleurs du latin *vedere*, voir), autant qu'elle peut-être un manque pour les exclus contraints à l'invisibilité (Voirol, 2005 ; Le Blanc, 2009).

Nicholas Mirzoeff (2011) avec son ouvrage *The right to look* fait par ailleurs un développement important en proposant les concepts de « Visualité » et « contre-visualité ». La notion de Visualité se réfère donc à une série de mécanismes qui ordonnent et organisent le monde et, en le faisant, naturalisent les structures de pouvoir et celles de l'exclusion. La Visualité ne correspond pas à des images mais à des formes de domination s'actualisant dans le domaine du visible, au travers du contrôle du regard, non seulement au sens du panoptique tel que décrit par Foucault (1975), mais aussi dans l'établissement de régimes embrassant tout le corps social. L'originalité de sa proposition est de penser cette domination en articulation avec sa potentielle contestation. Cet apport important dans la pensée du pouvoir nous apparaît particulièrement intéressante et nous tenterons donc de questionner ces concepts à partir de notre terrain (Partie 2 et 3) : là où Mirzoeff identifie des oeuvres ou des personnes incarnant une résistance à la domination, qu'en est-il des productions visuelles des « dominés » ?

3. De la recherche sur les images à celle sur les pratiques

La « production subjective d'images » (Losacco, 2007 : 10) par les enquêtés à la demande des enquêteurs peut faire l'objet d'une analyse des modes d'auto-représentation des sujets mais aussi des interactions autour de la pratique. Elle rejoint cependant la recherche *par* ou *avec* l'image au sens où cette production est quasi systématiquement sollicitée et supposée « permettre aux sujets de la recherche d'exprimer visuellement leur propre conception du monde » (Losacco, 2007 : 11). En effet ces recherches sont principalement le fait d'anthropologues apportant des technologies et savoir-faire à des populations culturellement isolées. C'est le cas par exemple des enquêtes menées par les anthropologues Sol Worth et John Adair (Worth et Adair, 1997) auprès des indiens Navajo en 1972 ou Terence Turner avec les indiens Kayapo entre les années 1960 et les années

1990 (Turner, 1992). Certains auteurs de ce champ de recherche adoptent un point de vue spécifique, orienté vers les *processus* de médiation ou de production, plutôt que vers les images produites : « L'analyse doit se concentrer moins sur les qualités formelles du film/video comme texte, et plus sur les médiations culturelles qui s'opèrent *par* les films et productions vidéos. » (Ginsburg, 1991 : 4) Terence Turner (1992) plaide également pour un déplacement du regard des « technologies de représentation » aux « processus sociaux de médiation » (Turner, 1992 : 6). En ethnographes, il s'agit donc pour ces chercheurs d'observer les modes de production des films par leurs enquêtés et l'effet de ces activités sur les communautés dans lesquelles elles s'opèrent. Cette approche concentrée sur les modes de production s'avère intéressante mais nécessite donc de définir des groupes numériquement restreints et culturellement homogènes.

Cette littérature particulièrement féconde a étrangement peu incité les anthropologues d'aujourd'hui à se saisir des possibilités offertes par les technologies visuelles numériques. Pourtant ces technologies dont les acteurs se saisissent désormais seuls, sans injonction ni apprentissage dicté par des chercheurs, permettent en quelque sorte l'aboutissement de ces démarches anthropologiques qui pensaient l'image auto-produite comme un vecteur privilégié de la compréhension de l'altérité. L'auto-production de photographies et de vidéos par des milliers d'hommes et de femmes d'aujourd'hui est en effet un terrain qui pourrait s'avérer particulièrement riche « d'expressions visuelles de conceptions du monde » telles que les guettaient les anthropologues. Les rares recherches qui investissent aujourd'hui ce champ considèrent en particulier les pratiques d'individus appartenant à des groupes culturels spécifiques, et s'attachent souvent à interroger les modes de représentations de soi sur internet²⁸. On citera par exemple des études anthropologiques sur la mise en récit de soi faisant usage de technologies vidéo sur le mode du « *digital storytelling* » (Truchon, 2016) ou du vidéo-blog, par des jeunes Inuits (Wachowich et Scobie, 2010) ou des jeunes Montréalaises d'origine haïtienne (Boukala, 2016) par exemple, ou des études plus générales sur les modes d'interaction et de faire communauté

²⁸ On citera également les travaux de Alain Bertho (2009, 2011, 2016) qui interrogent les images partagées comme un potentiel langage de l'émeute.

sur Youtube (Wesch, 2009). Cet intérêt pour les processus et enjeux de la représentation de soi sur internet est également présent dans des travaux issus des S.I.C. mais dans une perspective qui n'a plus que rarement les images pour objet.

Conclusion

Des sciences sociales « visuelles » aux « études visuelles », le visuel est donc traité en source, méthodologie d'enquête sur le terrain, objet d'étude, ou concept théorique. Les corpus sont définis par les genres, supports et contextes sociologiques, géographiques ou historiques ou par « cultures visuelles » au sens d'imageries, de « figures » culturelles ou de formes de domination mises en œuvre dans le champ du visible. L'image comme source ou outil, c'est-à-dire ce qui constitue la majeure partie de la littérature des sciences sociales « visuelles » s'avère donc éloigné de notre projet dans lequel l'image est objet d'étude. Nous n'adopterons pas non plus une approche considérant des « imageries » ou des « cultures visuelles », vouée à analyser la construction socio-historique de représentations. Nos objets et nos questionnements se trouvent cependant au croisement de certaines de ces approches. Ainsi, les travaux d'anthropologie visuelle considérant des productions culturellement situées et les interactions mises en acte par la pratique de l'image, nous seront utiles pour penser certains des objets et usages que nous serons amenés à observer, en particulier concernant les productions localisées (Partie 4 Chapitre 10). Les travaux propres au champ des *Visual Studies* ou *Visual Cultural Studies* et les travaux de Nicolas Mirzoeff en particulier, seront également fructueux pour penser un « contexte visuel » (Partie 2, Chapitre 4) de développement des pratiques que nous serons amenés à étudier et interroger les productions vidéos comme de potentielles « contre-visualités » (Partie 2, Chapitre 6). Les spécificités de nos objets (contexte autoritaire/protestataire, pratiques communes...) nous contraindront par ailleurs à nous appuyer sur d'autres méthodologies. En premier lieu, penser les vidéos produites dans le processus révolutionnaire tunisien suppose en effet de penser ces objets dans leur rapport à la mobilisation politique. La sociologie des mouvements sociaux paraît dès lors féconde.

II. Mouvements sociaux et images

Comme le remarquaient encore récemment les auteurs d'une publication sur « l'iconographie protestataire », « on ne peut [...] manquer d'être surpris par le peu d'attention portée à l'iconographie protestataire (ou plus largement aux documents visuels) par les spécialistes de l'action collective » (Dézé, 2013 : 2). Comme nous le soulignons précédemment, l'image fixe ou animée est rarement considérée comme un objet d'étude par la sociologie et la recherche sur les mouvements sociaux ne fait pas exception. De manière générale, l'analyse de l'image dans les mobilisations a d'abord été celle de l'écriture comme image, c'est-à-dire de l'iconographie, et reste le fait d'historiens et non de spécialistes de l'action collective. On rencontre ainsi des travaux sur des objets tels que la banderole (Artières, 2013), l'affiche (Gervereau, 1997 ; Royer et al., 2014), les symboles mondialisés de mouvements politiques comme ceux du parti communiste (Buton, 2013) ou les productions graphiques accompagnant un mouvement social comme par exemple Solidarnosc (Artières et Rodak, 2008).

Récemment, le graffiti a fait l'objet d'une importante production scientifique, en particulier dans le contexte de la révolution égyptienne de 2011. Ce type d'expressions visuelles ont cependant été analysées très majoritairement sous le prisme de l'art, choisissant de désigner ces productions comme *street art*. Il paraît étonnant que malgré la spécificité de ces expressions contestataires, les approches théoriques ne semblent pas se distinguer de celles portant sur des objets plus traditionnels, rapportant en quelque sorte des productions potentiellement issues de la culture populaire à la culture légitime. Un autre type d'approche consiste à penser le graffiti dans son rapport à l'espace public (Abaza, 2012 ; Khatib, 2013 ; Ouaras, 2015) et quelques rares travaux tentent par ailleurs de lier la production symbolique dans la rue aux usages d'internet (Carle et Huguet, 2015). Les dizaines d'articles et d'ouvrages illustrés (Karl et al., 2014 ; Gröndahl, 2013 ; Saber, 2014) consacrés aux graffitis égyptiens révèlent cependant une attention sélective pour des objets contemporains et urbains, omettant généralement d'inscrire ces analyses dans une histoire des formes ou cédant à un certain ethnocentrisme qui ne voudrait voir dans ces révolutions que des *blogueurs* (Guaaybess, 2015) et des *graffeurs*. Ces réserves émises, nous

retiendrons cependant plus d'éléments des travaux sur les productions graphiques que de ceux sur les productions audiovisuelles qui peinent à sortir d'une approche disciplinaire peu féconde pour les objets contemporains.

Par ailleurs, parmi les rares travaux qui interrogent les productions symboliques des mobilisations sociales, très peu considèrent les productions vidéos. La publication évoquée précédemment, sur « l'iconographie protestataire » ne comporte ainsi qu'un article prenant en compte les productions vidéo (Boëx, 2013c). En introduction les auteurs le revendiquent d'ailleurs, oubliant de fait l'une des contributions du numéro : « C'est à ce type d'image que l'on s'intéressera dans cette contribution, laissant ainsi de côté les images dites « animées » ou « mobiles » (films, vidéos, clips) et en « séquences » (bandes dessinées). » (Dézé, 2013) L'image animée implique pourtant une méthodologie en partie spécifique. Là encore, les rares travaux portant sur des productions vidéos liées à des mobilisations sociales sont souvent le fait d'historiens du cinéma et non de sociologues des mouvements sociaux. Ainsi, si les travaux sur la vidéo et la période des années 1980 sont rares, le cinéma a fait l'objet d'une attention spécifique. Les travaux d'historiens portent en particulier sur des auteurs engagés, comme le cinéaste soviétique Sergueï Eisenstein dans la révolution de 1917 par exemple (Laurent, 2003 ; Amengual, 1990). Cet attachement à la figure de l'auteur, propre en particulier à la tradition française des études filmiques, exclu de fait une réflexion sur les pratiques communes de l'image animée.

Les rares publications s'intéressant aux usages de la vidéo dans le cadre de mobilisations ont pour objet les « *activist videos* » (Razsa, 2014 ; Askanius, 2013) ou la « production filmique activiste » (Poupin, 2013). La littérature portant sur les productions symboliques des mouvements sociaux considère ainsi principalement les productions « militantes » ou « activistes », c'est-à-dire les productions conçues par des « entrepreneurs de cause » (Traïni, 2009a : 106), des organisations, ou tout du moins avec des visées stratégiques. Dans le cadre tunisien, il s'agirait alors d'étudier les quelques dizaines de vidéos produites par les militants de Tunis qui ne constituent qu'une part minoritaire des productions réalisées dans le processus révolutionnaire. Comme nous l'évoquions précédemment, la sociologie des mouvements sociaux a pourtant depuis longtemps

identifié la complexité des engagements contemporains. Plusieurs auteurs ont également souligné l'intérêt de considérer les espaces non formellement identifiés comme politiques dans la compréhension des dynamiques de mobilisation (Wright, 2012) et d'interroger les pratiques des individus « ordinaires », en dehors des organisations structurées (Allard et Blondeau, 2007b ; Granjon, 2001). « L'accent mis sur l'engagement révolutionnaire d'acteurs initialement distants de la politique ne revient pas à oublier la participation de militants aguerris ni à verser dans le piège de « l'immaculée contestation » ou du pur spontanéisme révolutionnaire » (Deluermoz et Gobbille, 2015 : note 41). Il s'agit plutôt d'aller contre la tendance de la sociologie des mouvements sociaux à ne prendre en compte que les mouvements et les acteurs organisés au détriment des « acteurs individuels » (Bennani-Chraïbi et Fillieule, 2012 : 778) et de reconnaître « la contribution propre des « anonymes » » (Deluermoz et Gobbille, 2015 : 6). Par ailleurs, comme nous l'avons également évoqué, la dynamique même de la mobilisation tunisienne ne peut que nous inciter à considérer ces individus non organisés et leurs productions. Reflétant parfaitement la structure de la révolte, les productions « ordinaires » s'imposent comme un des jalons de la compréhension des événements, excluant de fait une approche de la production d'images uniquement en termes de productions militantes et de représentations stratégiques.

Les travaux des sociologues des mouvements sociaux sont plus généralement orientés vers le rapport aux médias, aux usages des technologies et à la communication des mouvements sociaux et des organisations. Les études portent alors sur les conflits de cadrage (Snow et al., 1986) entre militants et journalistes (Champagne, 1984) et plus généralement la relation aux médias dominants (Neveu, 1999), sur les usages militants d'internet (Granjon, 2001) ou encore sur les expériences de médias alternatifs (Cardon et Granjon, 2010). Une part de ces travaux tente donc de penser la dimension symbolique des mouvements sociaux et les représentations qu'ils produisent, représentations dans lesquelles productions textuelles et visuelles se côtoient. Ces études considèrent cependant rarement les productions visuelles de manière spécifique et ne permettent pas de penser les productions dont les visées stratégiques sont mineures ou difficiles à saisir.

Un développement récent dans la sociologie des mouvements sociaux laisse cependant entrevoir de nouvelles perspectives de recherche *sur* les images. Plusieurs auteurs plaident en effet pour une « analyse visuelle » (*visual analysis*) des mouvements sociaux (Doerr et al., 2013) pouvant investir trois axes de recherche : « l'expression visuelle » des mouvements ; la « représentation visuelle » des mouvements (par des acteurs extérieurs, médiatiques par exemple) ; les enjeux de visibilité propres aux mouvements. Si le deuxième axe s'attache à une analyse classique des représentations médiatiques, notre objet d'étude se trouve précisément au croisement des deux autres axes en tant qu'expression visuelle et en tant qu'outil au service de la visibilité. Quatre exemples d'« expression visuelle » sont proposés par les auteurs de la publication :

- Les images destinées à produire un « choc moral » (Jasper, 1999) comme les images de fœtus dans les mouvements contre l'avortement ou les images d'animaux torturés dans les mouvements pour la défense des animaux ;
- Les manipulations/subversion de contenus visuels comme forme de critique et objet de la critique comme dans les mouvements « anti-pub » ;
- Les symboles, marqueurs de soutien et de reconnaissance comme le carré rouge du mouvement étudiant canadien ou le ruban rouge de la lutte contre le sida, ou marqueurs d'appartenance politique comme la faucille et marteau communiste ;
- L'utilisation du corps comme medium et comme image, par la performance (drag queen), l'exposition de la nudité (Femen) ou l'usage de vêtements noirs (black bloc).

Parmi les deux premiers exemples qui concernent des productions symboliques, le premier mérite d'être examiné plus précisément. Plusieurs auteurs s'attachent à interroger le rôle des émotions dans les processus d'engagement (Jasper, 1999 ; Goodwin et al., 2001) et ont été amenés à considérer les « dispositifs de sensibilisation » mis en place par les militants, dispositifs souvent constitués d'éléments visuels tels que des photographies. Dans des manifestations contre l'avortement ou contre la corrida (Traïni, 2009b) et la violence faite aux animaux, les militants se munissent « d'images choc » dans le but de provoquer un « choc moral » (Jasper, 1999) à même d'engager émotionnellement puis pratiquement les

spectateurs. Au-delà des photographies, les mises en scène comme dans le *die in*²⁹ des manifestations contre le Sida (Broqua et Fillieule, 2012) sont également questionnées en ces termes. Ces études qui souhaitent se défaire du paradigme de l'acteur rationnel interrogent pourtant ces objets en termes de « dispositifs » et supposent la mise en place de stratégies de sensibilisation par des « entrepreneurs de cause » (Traïni, 2009a : 106). Ce concept de « dispositif de sensibilisation » s'avère opérant sur des mobilisations numériquement réduites et aux processus de cadrage identifiables : les recherches usant de ce cadre d'analyse portent ainsi sur des luttes localisées et des collectifs identifiables. Il s'avère en effet complexe de désigner des « entrepreneurs de cause » à l'échelle d'une révolution ou d'une crise politique mettant en cause des milliers de personnes. Les stratégies visuelles de mouvements de cette ampleur paraissent impossibles à interroger, à moins d'en distinguer un à un les acteurs. Ce concept nous sera ainsi utile pour penser les mobilisations spécifiques en faveur des martyrs et des blessés par exemple mais restera inopérant pour la part majeure des productions spontanées.

Par ailleurs, comme nous l'avons évoqué, l'analyse visuelle des mouvements sociaux implique également de considérer les enjeux de « visibilité ». Le terme visibilité, et l'expression dérivée « mise en visibilité », recouvre deux sens complémentaires : celle de rendre visible à un niveau perceptif, et celle de faire connaître et de rendre légitime une cause auprès du public. Les mouvements sociaux contemporains sont marqués par cette double nécessité : se faire connaître est un moyen de sensibilisation à la cause mais se rendre visible est aussi une revendication à l'origine même de la mobilisation. Pour saisir ce deuxième aspect, l'apport des concepts de « reconnaissance » (Honneth, 2013) et de visibilité au sens de « visibilité sociale » (Voirol, 2005) s'avèrera fécond.

Enfin, une autre publication récente plaide pour une considération majeure de la sociologie des mouvements sociaux pour les images et en appelle même au développement d'une « sociologie visuelle des mouvements sociaux » (Cuny et Nez, 2013). Le constat du

²⁹ Mené en particulier par les militants d'ActUp, il s'agit de s'allonger sur la chaussée pour « donner à voir » les morts du sida.

désintérêt précédemment évoqué occupe plus de deux pages (p. 32-34), et est présenté par les auteures au moyen de quatre exemples dont la publication précédemment évoquée « Émotions... Mobilisation ! » (Traïni, 2009) dans laquelle « aucune image » ne figure et la quasi-totalité des contributions « se focalisent davantage sur le contenu textuel des mobilisations » (Cuny et Nez, 2013 : 33). Fort de ce constat, trois pistes de recherche sont proposées :

- « Décrire les pratiques par les images »
- « Analyser les représentations que véhiculent les images »
- « S'intéresser aux usages sociaux des images »

La première piste rejoint donc l'usage des images comme sources (Lambelet, 2010) pour observer et décrire l'action collective en train de se faire, « le comportement des acteurs et leurs interactions, le déroulement de l'action et sa dynamique » (Cuny et Nez, 2013 : 62). La deuxième piste questionne les représentations dans le but d'expliquer « les objectifs des mouvements sociaux, leurs stratégies et leurs identités collectives » (Cuny et Nez, 2013 : 63). La troisième piste propose de penser les usages des images, c'est-à-dire « moins le contenu même des images que leurs usages et effets sociaux sur les pratiques » (Cuny et Nez, 2013 : 64).

Nous nous proposons au contraire de combiner ces deux derniers types d'approche pour que représentations et usages cessent d'être séparés. Comment déterminer en effet la manière dont « les images d'autres rassemblements forment ou transforment le cours des rassemblements » (Lambelet, 2010) sans penser ensemble contenus et usages des images ? Ainsi, quand les auteures affirment que « la photographie et le film [...] permettent, en raison de certaines de leurs spécificités d'agir directement sur la perception ordinaire, de l'informer et dans certains cas, de la transformer » (Cuny et Nez, 2013 : 10), il est nécessaire de penser que ce n'est pas tant la photographie et le film que leur diffusion qui permet cet « agir ». L'image ne peut dès lors pas être pensée en dehors de ses processus de diffusion et donc de ses usages. Les « contre-images médiatiques » (Cuny et Nez, 2013 : 16) n'existent que parce que leurs modes de diffusion leur permettent de concurrencer les

médias traditionnels. En somme, si une photographie ou une vidéo n'est pas diffusée, elle ne peut rendre « visible » une réalité.

Conclusion

On aura donc perçu dans cet état de la littérature liée à l'action collective que la place des images reste problématique bien que des publications récentes plaident pour leur considération. De ce fait, les concepts à notre disposition pour penser les modes de production/diffusion et les représentations dans le cadre des mobilisations sont rares. Les principaux biais sont causés par un manque de considération des spécificités des objets et pratiques contemporains marqués par :

- l'usage de l'image animée qui nécessite des méthodologies d'analyse spécifique,
- les formes d'engagement « distancées » ou en dehors des organisations qui impliquent de décentrer une analyse qui se concentrerait sur les militants,
- l'importance des usages communs qui excluent une analyse focalisée sur la figure de l'auteur et sur des usages stratégiques.

Les mobilisations contemporaines et la considération de la révolution tunisienne nous invitent donc à prendre en compte les productions visuelles d'individus non organisés et la complexité des enjeux de cette production. Comme notre première partie le laisser présager, il nous faut dès lors dépasser le cadre de la sociologie des mouvements sociaux pour interroger les usages « communs » des images.

III. Usages sociaux et images

Les études portant sur les « usages » appartiennent généralement au champ de la sociologie dite « des usages³⁰ » qui interroge, principalement depuis les années 1980, les usages des technologies. En France notamment, le Centre National d'Études des télécommunications (CNET devenu Orange Labs), ainsi que la revue Réseaux, portés par des chercheurs comme Patrice Flichy, Josiane Jouët ou Yves Toussaint ont été fondateurs dans le développement de courant de recherche accompagnant le développement de la téléphonie, des réseaux télématiques (Minitel) et d'Internet. Dans la continuité de la sociologie des médias, le développement académique des sciences de l'information et de la communication a également participé à l'intérêt pour ces objets de recherche. Enfin, d'autres centres de recherche autour de Bruno Latour (Centre de sociologie de l'innovation) ou de Luc Boltanski (Groupe de sociologie politique et morale) ont également porté leur attention sur les objets techniques et leur rôle dans l'édification du social (Denouël et Granjon, 2011).

Concernant les technologies de l'image et les « pratiques communes », on rencontre aujourd'hui des études³¹ portant sur les usages des outils comme la caméra numérique (Lachance, 2013), l'appareil photo (Tinkler, 2008) et le cameraphone (Scifo, 2005 ; Bationo et Zouinar, 2009). D'autres travaux interrogent les pratiques liées au partage d'images, sur internet (Beuscart et al. 2009 ; Gunthert 2014) ou par MMS (Koskinen et Kurvinen, 2002 ; Okabe, 2004 ; Van House, 2006 ; Villi, 2007). Des études s'attachent aux usages sociaux dans le contexte général de la vie quotidienne (Rivière, 2006), dans le contexte familial (Odin, 1999 ; Jonas, 2007) ou dans le cadre de l'interaction amoureuse (Aziz, 2014 ; Schwarz, 2010). Enfin, quelques recherches interrogent les sociabilités

³⁰ Nous délaissions ici les débats concernant le choix des termes entre « pratique » et « usage ». En effet, ces débats concernent précisément un aspect propre aux technologies, la part de contrainte induite par l'objet ou le dispositif et de fait la tension entre l'usage prescrit et l'usage effectif. Bien que le terme « praticien » nous semble plus pertinent qu'« usager » en ce qui concerne notre objet, nous serons amenés à utiliser l'un ou l'autre des deux termes indistinctement. Pour une synthèse rapide de ces débats voir par exemple : (Jahjah, 2015).

³¹ Les études portant sur les technologies de l'image ne se revendiquent pas nécessairement de ces héritages.

visuelles dans des contextes nationaux spécifiques, en particulier extra-européens comme la Chine (Gai, 2009) ou l'Afrique (Werner, 2002). Ces études adoptent donc des focales variées : selon le type de technologie (caméra, appareil photo, cameraphone), le profil sociologique (adolescents par ex.), le contexte social d'usage (familial, amoureux) ou encore le pays. Elles interrogent par ailleurs deux champs principaux que sont les relations sociales, et en particulier les processus de communication et d'interaction, et les processus de construction identitaire.

L'ouvrage coordonné par Pierre Bourdieu en 1965, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, s'avère précurseur d'une sociologie des usages considérant plus particulièrement les pratiques de l'image. L'ouvrage est basé sur des études sociologiques et de marché réalisées entre 1958 et 1963 et constitue un recueil d'articles de différents auteurs comme Jean-Claude Chamboredon ou Luc Boltanski. L'enquête aborde à la fois la « pratique photographique » et « la signification de l'image photographique » et interroge plusieurs usagers, des amateurs de photographie des photoclubs aux professionnels de la presse ou de la publicité. La première partie, principalement centrée sur « la pratique commune » est rédigée par Pierre Bourdieu. Il y définit « l'acte photographique [comme une] promotion ontologique d'un objet perçu en objet digne d'être photographié, c'est-à-dire fixé, conservé, communiqué, montré et admiré » (Bourdieu, 1965 : 39). Cette « promotion ontologique » accompagne un certain nombre d'évènements de la vie sociale comme les cérémonies familiales, les réunions amicales, ou les vacances d'été (Bourdieu, 1965 : 39). Notant que les photos de famille montrent essentiellement des moments cérémoniaux (première communion, mariage, etc.), Bourdieu analyse la photographie sous l'angle de sa fonction familiale en montrant comment elle solennise ces moments, renforce la cohésion du groupe familial et contribue à l'intégration des membres à celui-ci. Il cherche par ailleurs à déceler des « attitudes de classe » dans les usages de la photographie. Il note par exemple que pour les familles paysannes, contrairement aux citadins, les photographies sont liées à la sphère intime et leur exposition dans les espaces collectifs de la maison se trouve assimilée à une indécence (elles sont plus volontiers conservées dans des boîtes ou des tiroirs) (Bourdieu, 1965 : 45). Il questionne enfin la genèse et la diffusion des normes contraignant l'usage dans le cadre de l'institution

familiale. Décrits par Bourdieu, les usages de la photographie reflètent ainsi la société dans laquelle ils ont cours, celle des années 1950, avec la centralité de l'enfant au sein du noyau familial, la prégnance des fractures sociales ville-campagne ou le développement de la photographie touristique propre à cette nouvelle « société des loisirs ».

Pierre Bourdieu définit la démarche entreprise dans *Un art moyen* comme « une méthode originale visant à saisir dans une compréhension totale les régularités objectives des conduites et l'expérience vécue de ces conduites. » (Bourdieu, 1965 : 11) Il interroge donc « l'adoption » de la pratique photographique et les « normes d'usage » sur la base de « régularités » observables qui sont selon lui le propre de cette pratique. Il affirme en effet : « On ne peut manquer d'être frappé d'abord par les régularités selon lesquelles s'organise la pratique commune : il est peu d'activités qui soient aussi stéréotypées et moins abandonnées à l'anarchie des intentions individuelles. » (Bourdieu, 1965 : 39.) « Les régularités qui vont ensuite retenir l'attention du sociologue sont celles qui présentent un sens manifeste, et que l'on peut donc qualifier de conventions. [...] Par « pratique photographique », il désigne ainsi un petit sous-ensemble de conventions d'usage de la photographie. » (Boutet, 2009 : 185) En adoptant l'approche de Pierre Bourdieu nous pourrions donc affirmer que les pratiques de la vidéo dans la période insurrectionnelle se sont affirmées comme « conventionnelles ». Aux mariages et aux ritualités familiales s'ajouterait ainsi une pratique événementielle propre aux événements publics tels que la manifestation. L'évènement public et les usages propres aux commémorations, événements sportifs ou politiques se trouvent cependant absents des analyses de Pierre Bourdieu. Son approche des pratiques sous le prisme de la famille en tant qu'institution exclut en effet une approche de type culturaliste, s'inscrivant peut-être dans ce que Manuel Bouter désigne comme « une tradition de la sociologie française qui décrit comme « familiaux » des phénomènes qui pourraient être décrits comme « populaires ». » (Boutet, 2009 : 184) Mais c'est l'échelle même de l'analyse qui exclue l'évènement public : considérant la pratique à l'échelle du noyau familial, Bourdieu omet de fait les situations qui relèvent d'autres types de constructions identitaires collectives, telles que nationales par exemple. Par ailleurs, Bourdieu n'interroge pas les régularités formelles. Celles-ci sont généralement absentes des considérations comme s'il était impossible de penser ensemble les pratiques et les

productions. De manière générale, l'analyse des usages des technologies de l'image n'est pas l'analyse des usages de l'image.

En ce qui concerne les « pratiques communes » de l'image, les quelques travaux qui s'attachent à des types de productions plutôt qu'à des outils considèrent à nouveau quasi exclusivement les images fixes, à l'exception des films de famille analysés par Roger Odin (1999) et des études portant sur les pratiques vidéo de type *mashup*, remix ou détournement (Allard et Blondeau, 2007b). Si ces études contiennent de nombreux points d'appui pour notre travail, elles interrogent les pratiques, les interactions sociales et la construction du sens autour des pratiques mais, là encore, rarement le contenu et la composition des images elles-mêmes, omettant de fait une part importante des enjeux de ces usages. D'un autre côté, les recherches portant sur les images animées en considèrent rarement les usages sociaux (mis à part le « film de famille »). En effet, les études filmiques et les théories du cinéma s'attachent principalement à l'objet « film » ou « cinéma », avec le projet de décrire et interpréter les dispositifs d'expression de l'intentionnalité d'un auteur, excluant de fait les pratiques de l'image qui ne sont pas le fruit d'une démarche élaborée en amont. Par ailleurs, la dimension sociale du cinéma est abordée principalement dans sa réception avec les études portant sur l'expérience collective de la salle de cinéma.

Les travaux d'André Gunthert, bien que portant quasi exclusivement sur les images fixes, s'avèrent riches d'enseignements quant aux usages contemporains des images numériques. Croisant une approche historique à une analyse pointue des objets contemporains, son travail, proche par certains aspects de la démarche bourdieusienne précédemment évoquée bien que critique quant à ses résultats, est un des rares à penser spécifiquement les usages des images autant que de leurs technologies. Sa méthode d'analyse considère à la fois des corpus d'images « thématiques », c'est-à-dire des « imageries » pour en retracer l'histoire, et à la fois des « genres » comme celui du selfie.

Cependant, les usages sociaux des images évoqués jusqu'ici ne sont que jamais compréhensifs des usages « politiques ». La « pratique commune » ou les usages communs des images semblent exclure de fait les usages contestataires. La relation entre images et

politique ne semble dès lors considérée que dans le cadre de la philosophie, l'histoire ou la sociologie de l'art et des pratiques artistiques. Il s'agit par exemple d'interroger l'engagement de l'artiste, l'essence politique de l'art ou son rôle social. Ces cadres d'analyse excluent de fait la part désormais majeure de production non artistique et ne permettent pas de penser les pratiques. Nous voilà revenus à notre point de départ.

Conclusion

La sociologie des usages est depuis son origine orientée vers l'analyse des usages des technologies. Ce prisme technique conduit l'analyste à s'interroger sur les modes d'appropriation et la part de contrainte induite par les dispositifs et nécessite dès lors d'interroger une technologie à la fois. Notre approche considérant des productions culturelles qui mobilisent plusieurs outils techniques, du téléphone portable à l'ordinateur et plusieurs dispositifs numériques, une interrogation en termes d'appropriation/contraintes ne nous semble dès lors pas fructueuse. L'approche initiée entre autres par Pierre Bourdieu observe quant à elle les pratiques autour non plus d'une technologie spécifique, mais d'un objet protéiforme, la photographie. Si le contenu des images est rarement abordé autrement qu'en termes généraux (« des paysages », « des portraits »...), il parvient à unir une réflexion sur les pratiques de prise de vue, de partage/exposition des photographies, considérant autant l'équipement des foyers en appareils photo, leur rapport à la matérialité des images une fois tirées sur papier et les élaborations de sens et normes sociales qui entourent les pratiques. Cependant, comme pour les autres travaux évoqués, la dimension contestataire des usages est de fait exclue d'un cadre d'analyse dont l'échelle est l'institution familiale. L'analyse des usages sociaux est en effet conditionnée par l'échelle qui sera choisie pour l'analyse : contexte social, historique, géographique ou profil sociologique déterminé par le genre, la tranche d'âge, le milieu social... Il nous sera donc nécessaire d'adopter une perspective plus macro-sociale pour réussir à intégrer les usages individuels qui se tissent dans un rapport à un monde social en transformation : citoyenneté et rapport à l'état sont en effet au coeur des enjeux et des motivations qui conduisent aux usages que nous serons amenés à observer.

Conclusion des chapitres 1 et 2

La sociologie des mouvements sociaux paraît donc tarder à considérer l'image comme un objet d'étude, et rares sont les publications qui la prennent en compte autrement que comme un outil du dispositif d'enquête ou une source. Les recherches portant spécifiquement *sur* les images ont quant à elles souvent pour objet les productions artistiques, et les relations entre images et engagement sont en conséquence interrogées principalement par ce prisme, qui exclue de fait nos objets. Les études récentes qui prennent en compte des productions symboliques des mouvements sociaux ne considèrent que très rarement la vidéo et les quelques exceptions ne s'attachent alors qu'aux productions des « activistes », omettant de fait la complexité des engagements contemporains. Les développements récents autour des processus émotionnels constitutifs des mobilisations ont fourni des points d'appui intéressants qui nécessitent cependant d'être mis à l'épreuve de la complexité des formes d'engagement et des spécificités culturelles de notre terrain. De leur côté, les auteurs ayant participé à construire le champ de recherche dit des *Visual Cultural Studies* ont développé de nouveaux outils pour penser la relation entre visuel et politique et ont pris en compte les images comme des objets multiples et complexes détachés du seul domaine artistique. Cependant ces travaux s'attachent principalement à décrire et dénoncer les processus de domination et considèrent de fait rarement les productions des « dominés ». Enfin, de manière générale, si les usages sociaux de la photographie font l'objet d'une importante littérature, ceux de l'image animée restent encore peu étudiés.

On perçoit donc ici la tension qu'il nous faut affronter entre une approche dépolitisée des pratiques communes, une approche « an-empirique » des pratiques contestataires et une approche critique des processus de domination visuelle omettant leur contestation. Déconsidérés par la recherche sur les mouvements sociaux comme par la recherche sur les images, les usages politiques de l'image animée s'avèrent donc difficiles à appréhender dans les cadres théoriques existants. Il apparaît cependant qu'une combinaison de plusieurs

approches traversant ces champs de recherche pourra permettre une appréhension complexe des phénomènes que nous souhaitons étudier.

Un dernier écueil, et non des moindres, traverse l'ensemble des travaux et des approches que nous avons cités jusqu'à présent. La quasi-totalité de ces recherches concerne le monde occidental, l'Europe en tête, à l'exception des travaux d'anthropologie visuelle cités en première partie et des quelques travaux sur les graffitis égyptiens. Si les postures de recherche n'en sont pas pour autant dévaluées, certaines spécificités culturelles et historiques restent à prendre en compte. De manière générale, la rareté des études portant sur l'histoire récente des productions iconographiques et de leurs usages dans le monde arabe aura été une contrainte majeure pour l'ensemble de notre travail.

Chapitre 3 : Problématique et méthodologie

I. Des usages socio-politiques de l'image en contexte protestataire

À la croisée des études portant sur les usages sociaux de la photographie et de celles portant sur les usages militants de l'image dans les mouvements sociaux se trouve donc un champ inexploré qui pourrait être défini comme l'étude *des usages socio-politiques de l'image animée en contexte protestataire*. Notre démarche consiste à interroger les manières et pratiques par lesquelles des individus se saisissent du médium audiovisuel et le partagent dans un contexte protestataire. Une telle interrogation est donc compréhensive d'usages « militants », « protestataires » ou « ordinaires », c'est-à-dire des producteurs au capital militant variable et de productions portant des revendications plus ou moins formulées. Une approche en termes d'usages socio-politiques implique également de considérer que ces productions ont une fonction sociale au-delà des revendications explicites.

Choisissant de porter notre attention aux individus plutôt qu'aux organisations, nous questionnerons les usages de l'image animée par les acteurs non-institutionnels de la mobilisation tunisienne. Les productions réalisées par des organisations telles que des partis ou syndicats seront donc exclues. Il s'avère d'ailleurs que ces organisations ont très peu investi le médium audiovisuel. Ainsi, plutôt que d'interroger comment des militants ont utilisé une technologie pour mobiliser, il nous apparaît pertinent de considérer les usages différenciés des acteurs de la mobilisation et de nous questionner sur le sens même de ces pratiques au cœur du processus révolutionnaire. Des distinctions pourraient donc être établies sur la base du capital militant ou du degré d'organisation, n'ayant cependant pas accès au profil sociologique des producteurs hormis pour un nombre très réduit d'entre eux, nous établirons des distinctions en termes d'élaboration des productions (forme) et d'enjeux de lutte (fonction).

Dans cette étude, le terme « usages » ne sera pas rapporté à une technologie – la vidéo numérique – ou à un objet technologique – la caméra numérique – mais à un type de production symbolique, l’image animée. Partir des productions n’est pas travailler sur des « traces numériques » ou « traces d’usage » (Denouël et Granjon, 2011) d’une technologie numérique, mais bien s’attacher à des contenus et à leurs circulations. Par ailleurs, s’il est possible de considérer ces productions comme des sources d’information (plus ou moins fiables) sur les faits et les événements ou comme des outils facilitant l’étude des situations qu’elles documentent, nous nous proposons ici de les considérer comme des formes expressives complexes. Ainsi, il ne s’agira pas de penser l’image en dehors de sa production et de son partage, comme un objet indépendant existant par et pour lui-même, mais au contraire de penser l’image comme un objet social mettant en jeu des technologies (caméraphone, internet) autant que des contextes sociaux. Nous parlerons ainsi de « vidéos partagées ».

1. La vidéo reflet et agent

La lecture des études portant sur le rôle des T.I.C. dans les mobilisations conduit à identifier deux types d’interrogations sur la base d’un rôle constitutif ou constituant des technologies. Il s’agit de déterminer comment les usages des T.I.C. *reflètent / influent sur* les formes d’engagement, les modes d’action, les processus organisationnels mais aussi plus largement les processus de subjectivation, de politisation et de construction identitaire. Les études portant sur les productions cinématographiques d’une période historique interrogent dans les mêmes termes les représentations et leur circulation, comme des reflets et des agents de contextes sociaux. Cette double interrogation constituera le fil rouge de notre analyse. Il s’agira d’interroger dans notre cas ce que les usages des vidéos partagées *reflètent* du processus révolutionnaire et de ses acteurs, et comment ces usages sont susceptibles d’*influencer sur* le processus révolutionnaire et ses acteurs. Il s’agira ainsi de déceler les différentes fonctions attribuées à la vidéo, les différents enjeux de représentation qu’elles prennent en charge, la nature de l’investissement symbolique des acteurs dans cette pratique ou encore le potentiel contestataire ou subversif de ces images en elles-mêmes. Ainsi, la « construction sociale du visuel » et la « construction visuelle du social »

(Mitchell, 2014 (2006) : 343) seront pensées en articulation pour déterminer quels sont les enjeux de visibilité et de représentation à l'origine des modes de prise de vue et de partage et ce que ces modes de prise de vue et de partage peuvent produire en retour.

Les usages de l'image animée par les acteurs non-institutionnels du processus révolutionnaire tunisien impliquent plusieurs types de pratique et plusieurs types d'objets. Les objets que nous avons jusqu'à présent désignés comme vidéos « spontanées » ne constituent qu'une part des productions individuelles. Elles côtoient en ligne des productions construites aux auteurs et objectifs clairement énoncés, des productions « expressivistes » (Allard et Blondeau, 2007b : 4) contestataires usant d'images et de sons de multiples origines ou encore des productions audiovisuelles alternatives. Ce *paysage* vidéo de formes variées et aux objectifs variables a donc pour point commun d'avoir été constitué par des Tunisiens, d'utiliser l'image animée comme mode d'expression contestataire et de circuler en ligne de manière indifférenciée. Pour interroger les productions spontanées nous choisissons donc de prendre en compte la variété des usages. Il ne pourra s'agir de prétendre embrasser cette variété dans son intégralité mais de mettre en regard des formes et usages pour interroger les spécificités des productions spontanées et ce que révèle leur prolifération dans le moment insurrectionnel.

Enfin, nous porterons notre attention sur une période longue, de 2008 à 2014 environ pour rendre compte de la persistance et/ou la modification des usages et de leurs enjeux. Une sociologie des événements révolutionnaires portant attention aux productions symboliques uniquement dans le cadre du moment insurrectionnel ne nous paraît pas être suffisante pour aborder la complexité de ces phénomènes. Le choix de cette période est également motivé par une conception des événements de 2011 comme processus.

Usages des images animées, individus ordinaires et temps long d'un processus révolutionnaire formeront donc la toile sur laquelle notre enquête souhaite se déployer. Nous présenterons tout d'abord ce que nous entendons par « processus révolutionnaire » et les raisons de ce choix, puis le mode d'appréhension des images animées qui fonde notre méthodologie. Nous questionnerons ensuite les expressions communément employées pour

désigner les principaux objets de notre corpus afin de déterminer les présupposés théoriques et politiques que nous souhaitons écarter au profit d'une appellation, et partant d'une conception, alternative. Nous présenterons enfin la méthodologie adoptée pour constituer et analyser le corpus ainsi que pour aborder le terrain et la teneur du *paysage* vidéo sur lequel nous appuierons notre enquête.

2. La révolution comme processus

Vouloir retracer la généalogie et la chronologie des événements qui ont conduit au départ du président Ben Ali s'avère complexe et considérer cette séquence historique comme close au moment du départ du président est déjà un parti pris contestable. En effet, au-delà des faits et de la succession des événements qu'il est possible de retracer, nommer les événements, en désigner les acteurs, déterminer un début et une fin représente déjà l'affirmation d'un positionnement théorique et politique. La chronologie que nous avons retenue se base sur celle que les acteurs que nous avons rencontrés ont le plus souvent invoquée et rejoint celle établie par plusieurs chercheurs tels que Chokri Hmed, Amin Allal, ou Habib Ayeb. Cette chronologie retient trois séquences principales de ce que nous choisirons d'appeler le processus révolutionnaire tunisien : le soulèvement du bassin minier de 2008 comme étant l'évènement fondateur le plus récent (Chouikha et Geisser, 2010 ; Allal, 2010) ; le « moment insurrectionnel » initié peu après le 17 décembre 2010, date de l'auto-immolation de Mohammed Bouazizi, jusqu'au départ de Ben Ali le 14 janvier 2011 et les deux occupations successives dites de la *Kasbah* 1 et 2 entre le 15 janvier et le 27 février 2011 (Hmed, 2016) ; et une troisième séquence encore en cours, marquée par les débats autour de la Constitution et par les élections présidentielles de décembre 2011 avec l'élection de Moncef Marzouki et celles de novembre 2014 avec l'élection de Béji Caïd Essebsi³².

³² On pourra également ajouter les protestations qui ont eu lieu à Ben Guerdane, liées à la fermeture de la frontière avec la Libye en août 2010 (Allal 2010, 2011, 2012).

Le soulèvement de 2008 dans le bassin minier de la région de Gafsa est une des mobilisations les plus importantes qu'ait connues la Tunisie depuis les « émeutes du pain » de janvier 1984. La publication des résultats d'un recrutement mené par une des seules institutions pourvoyeuses d'emplois de la région, la Compagnie des Phosphates de Gafsa, met le feu aux poudres. L'attribution des postes est en effet jugée clientéliste et injuste. La région minière et en particulier la ville de Redeyef est alors secouée par un mouvement de révolte qui durera près de 6 mois et sera très durement réprimé. Cette lutte qui intervient trois ans avant la séquence de 2011 peut aujourd'hui être considérée comme un moment fondateur. Ainsi, si le soulèvement tunisien est généralement résumé aux 29 jours (Salmon, 2016) du 17 décembre au 14 janvier, il nous apparaît nécessaire de replacer ces jours dans le temps long d'une colère larvée, caractérisée par le souvenir de l'écrasement du soulèvement de 2008 et par la permanence de « réseaux dormants » (Hmed, 2012). Le « moment insurrectionnel » lui-même ne peut être résumé à ces 29 jours : de nombreuses manifestations et grèves locales ont perduré après le 14 janvier et les suicides politiques³³ se sont multipliés pendant les semaines et mois qui ont suivi le départ de Ben Ali. Enfin, en février, une marche dite « caravane de la liberté » a conduit des centaines d'habitants des villes les plus déshéritées du centre du pays jusqu'à la place de la Kasbah à Tunis pour réclamer la démission du gouvernement provisoire. Cet épisode, qui est reproduit deux fois de suite, est également un moment important trop souvent oublié par les observateurs. En effet, des centaines de personnes étrangères à la capitale occupent une place, s'auto-organisent pendant plusieurs jours et repartent victorieuses après avoir obtenu la démission du gouvernement provisoire.

Par ailleurs, cette prise en compte du temps long est l'occasion de reconnaître à la plupart des acteurs que nous avons rencontrés le sentiment de dépossession de leur engagement et parfois de leur sacrifice. Pour de nombreux habitants de Redeyef³⁴, de Kasserine ou de Menzel Bouzaiene, leur lutte a été confisquée. Pas seulement par le gouvernement islamiste ou par les salafistes tel que les médias occidentaux l'ont

³³ Nous désignons ici par « suicide politique » les très nombreuses auto-immolations qui ont émaillé les années, mois et semaines qui ont précédé et succédé le moment insurrectionnel de début 2011.

³⁴ Ville du gouvernorat de Gafsa où a eu lieu la majeure partie du soulèvement de 2008.

promptement dénoncé³⁵ mais par une certaine élite politique et intellectuelle qui, s'octroyant le pouvoir de déterminer les dates de la révolution, s'appropriait le droit d'exclure un pan entier de citoyens dont l'engagement ne serait jamais reconnu, réitérant en quelque sorte par la « mise sous silence » de la répression précédemment subie. Ainsi, alors que pour la majorité des organisations politiques et des médias tunisiens, les événements sont désignés comme la « Révolution du 14 janvier 2011³⁶ », « localisant l'évènement dans la manifestation devant le ministère de l'Intérieur avenue Habib Bourguiba à Tunis et inscrivant cette date dans l'histoire officielle, à Sidi Bouzid et dans sa région, population et militants parlent, eux, de « Révolution du 17 décembre 2010 » (Hmed, 2012 : 40). En outre, il paraît pertinent de ne pas retenir l'auto-immolation de Mohammed Bouazizi comme l'origine du soulèvement puisque de nombreux autres cas avaient eu lieu dans les semaines et mois précédents, mais de considérer la *réaction* à cette auto-immolation comme décisive (Hmed, 2011). Comme le détaille l'article de Chokri Hmed (2012), cette réaction est due à plusieurs facteurs tels que la politisation immédiate de l'évènement par des militants ou des raisons contingentes telles que la tenue d'un des plus grands marchés de Tunisie le jour suivant, permettant une diffusion de la nouvelle de bouche-à-oreille.

Cette prise en compte des événements de 2008 et la considération de l'importance des « réseaux dormants » (Hmed 2012) ne nous conduira pas cependant à trancher la question de l'autonomie d'un « temps court » par rapport au « temps long » des structures qu'interroge la sociologie des crises politiques et des révolutions (Hmed et Jeanpierre, 2016). Nous retiendrons la conception d'une temporalité des mouvements sociaux autant déterminée par des effets structuraux que par des dynamiques localisées (McAdma et Sewell, 2001) et incertaines (Jeanpierre, 2011). Nous ne prétendons pas non plus trancher la question de la pertinence de la catégorie de « révolution ». Si certains auteurs plaident pour une prise de distance d'avec celle-ci au profit de la notion de « crises politiques » par

³⁵ Voir par exemple : Cavailès T., « Tunisie : la révolution confisquée par les salafistes? », *Les Inrocks*, 17 septembre 2012. [En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2012/09/17/actualite/tunisie-la-revolution-confisquee-par-les-salafistes-11304448/>] Consulté le 24 février 2015.

³⁶ Le 14 janvier est consacré également de manière officielle non seulement dans les commémorations mais également par l'établissement d'un jour férié ou le choix de renommer « Place du 14 janvier » une des principales places de Tunis.

exemple qui possède l'avantage « de ne pas porter avec elle de jugements normatifs sur la nature politique de la rupture historique » (Hmed et Jeanpierre, 2016 : 8), nous permettrons d'employer ici cette catégorie prisée par les acteurs et qui désigne, plus qu'une analyse, une perception de l'évènement.



Fig. 2 Capture d'écran. Sans doute le premier rassemblement après l'immolation de M. Bouazizi, autour de sa charrette le 17 décembre 2010 à Sidi Bouzid et potentiellement la première vidéo « spontanée » de la séquence de 2011 [Bouazizi_17.12.10] @.

3. La vidéo comme discours

Les objets filmiques quels qu'ils soient constituent des preuves et des témoignages précieux des espaces, des situations et des acteurs qu'ils documentent. Cette dimension documentaire dépasse les intentions de leurs auteurs comme l'affirme l'historien Marc Ferro (1973 : 114) : « L'homme à la caméra filme involontairement bien des aspects de la réalité, [...] le document a aussi une richesse et des significations qui, sur le moment, ne sont pas perçues. » Les objets filmiques sont également bien plus que de simples enregistrements du réel et l'approche sociologique ou historique qui tendrait à les considérer comme des sources ne peut donc pas se départir d'une réflexion critique

similaire à celle mise en œuvre pour les sources textuelles. Les sources étant produites par des personnes, elles portent en effet trace de la subjectivité de celles et ceux qui les ont produites et ce quelle que soit la supposée neutralité de leur statut (comme les documents administratifs par exemple). Ce qui pourrait apparaître comme un biais peut dès lors devenir un atout fondamental : les documents renseignent autant, si ce n'est plus, sur leurs auteurs que sur ce qu'ils montrent comme l'affirme à nouveau Marc Ferro quelques années plus tôt :

« La même image offre l'envers de son information, c'est-à-dire l'univers mental du caméraman, à la fois peintre et chroniqueur. On apprend ainsi ce qui intéresse un artiste ou une société, les faits qu'elle juge dignes de conserver en mémoire ; on apprend ce qui la scandalise, l'émeut ou la passionne. » (Ferro, 1968 : 581)

Jean-Louis Comolli ne dit pas autre chose quand il affirme :

« Enregistrant ce qu'elle fabrique, la machine caméra nous renseigne donc sur la logique et l'historique des gestes de qui la manœuvre ; plus que cela, elle enregistre le contexte de ce qu'elle fabrique, l'entour de l'image fabriquée, l'auréole du monde enregistré » (Comolli, 2012 : 42)

En somme « l'image inform[e] souvent plus sur celui qui la sais[it] et la diffus[e] que sur ce qu'elle représent[e] » (Ferro, 1993 : 14) et toute image, en particulier documentaire, dépasse les intentions de son auteur en ce qu'elle enregistre des parts de réalité qu'il n'aurait pas perçues sur le moment et pas eu l'intention de saisir, tel un « *Blow Up effect*³⁷ », et en ce qu'elle contient également des informations sur son auteur et la société dans laquelle il évolue.

Dès lors, une distance se fait jour entre ce que les auteurs disent de leurs images et de leurs usages et ce que les images révèlent à leur insu. Nos premiers entretiens ont en effet

³⁷ Du film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni réalisé en 1967 dans lequel un photographe découvre dans une de ses photographies ce qu'il pense être un cadavre. Cette découverte a lieu au moment du développement et il ne l'avait pas vu au moment de la prise de vue. Ce que nous désignons ici comme « Blow Up effect » serait donc ce contenu non-intentionnel des images.

été marqués par des réponses évasives et qui semblaient témoigner du peu de réflexivité accompagnant les pratiques mais aussi d'un investissement symbolique faible. Cependant, plusieurs observations ont contribué à réévaluer l'investissement des auteurs dans cette pratique. Nous pourrions rejoindre ainsi l'idée selon laquelle « les sujets ne détiennent pas toute la signification de leurs comportements comme donnée immédiate de la conscience » et « les comportements enferment toujours plus de sens qu'ils ne le savent et ne le veulent » (Bourdieu, 1965 : 18). Il ne s'agira cependant pas pour nous de confronter les discours aux objets mais simplement de prendre en compte la part de discours que contiennent les objets. En effet, là où Bourdieu propose de confronter « sens vécu des comportements » et « significations objectives », c'est-à-dire les paroles des acteurs au regard du sociologue, nous tenterons de faire émerger, par l'observation, une parole des acteurs contenue dans leurs productions.

Cette approche considère en quelque sorte la vidéo comme une forme de langage qu'il s'agirait de rendre intelligible.

« La surveillance et contre-surveillance mises à part, la vidéo est la forme vernaculaire de notre ère, la façon commune et quotidienne avec laquelle les individus communiquent. La vidéo est la façon dont les gens se placent par rapport aux événements et décrivent ce qui se passe. En termes existentiels, la vidéo est devenue le point de vue de chacun. C'est un outil pour cadrer l'existence et l'identité³⁸ ». (Sherman, 2008 : 161)

Cette affirmation définit la vidéo à la fois comme une « forme vernaculaire » avec laquelle les « individus communiquent », faisant sans doute écho à l'usage traditionnel du terme vernaculaire pour désigner les langues indigènes comme les dialectes, et comme un « point de vue ». C'est donc à la fois un outil de communication pur et simple comme le serait l'écrit, et un outil pour « cadrer l'existence et l'identité », un outil au service de la construction de sens, pour les autres mais aussi pour soi.

³⁸ « *Surveillance and counter-surveillance aside, video is the vernacular form of the era – it is the common and everyday way that people communicate. Video is the way people place themselves at events and describe what happened. In existential terms, video has become every person's POV (point of view). It is an instrument for framing existence and identity.* »

Pour cela, le chercheur doit donc dépasser le contenu informatif des images et cesser de les considérer comme des bribes d'information réalisées par des apprentis journalistes au regard neutre (ou le revendiquant comme tel). Comme le dit la théoricienne de la photographie Ariella Azoulay :

« Lire des photographies pour davantage que leur contenu informationnel c'est commencer à apprendre leur langue, à l'intérioriser et l'affiner, à écrire sa grammaire intérieure, à recueillir, préserver et élargir leur vocabulaire et à créer de nouvelles façons de penser l'avenir à travers elles³⁹ ». (Azoulay, 2011)

Les vidéos ne circulant pas sans contexte, il faudra également tenter de prendre en compte l'environnement textuel qui accompagne les images et constitue cette forme expressive.

Considérer les vidéos comme des objets expressifs est aussi considérer que des phénomènes émeutiers et leurs participants ne sont pas privés de parole et de revendication comme le suggéraient Alain Bertho (2009) ou Laurence Allard et Olivier Blondeau (2007c) à propos des émeutes françaises de 2005 en observant les productions en ligne. Si Alain Bertho prenait en compte principalement les plans-séquences documentant des émeutes, le choix des objets établi par Laurence Allard et Olivier Blondeau semblait cependant ne pas correspondre à la formulation de leur interrogation, « La racaille peut-elle parler ? ». Les producteurs semblaient réunis sur la base de la thématique abordée par leurs productions – les émeutes – plutôt que par leur origine sociologique (incluant ainsi un artiste ayant réalisé un jeu vidéo par exemple), rien ne semblant indiquer qu'ils aient pu prendre part aux émeutes. Les modes d'analyse considérant que les formes expressives nous seraient nécessairement intelligibles (et adressées) impliquent également un potentiel biais. Le chercheur se trouve en effet confronté aux limites de son propre langage : prétendre rendre compte de discours nécessite d'avoir pu les comprendre et de ne pas les déformer.

³⁹ « *To read photographs for more than their news content is to begin to learn this language, to interiorize and hone it, to write its inner grammar, to collect, preserve and expand its vocabulary and to create new ways of thinking the future through it.* »

L'entreprise s'avère en partie impossible et il nous faudra donc admettre que notre restitution sera celle d'un regard situé, sans doute aveugle à certaines spécificités et particulièrement sensible à d'autres.

Pour commencer d'interroger ces biais de perception, nous tenterons de rendre compte des limites de plusieurs expressions utilisées généralement pour désigner ce que nous avons jusqu'à présent appelé « vidéos spontanées », la part majoritaire des productions de la période que nous souhaitons étudier. Nous ferons état des présupposés théoriques et politiques que ces expressions communes induisent. Nous exposerons ensuite le choix d'une désignation alternative.

4. La vidéo vernaculaire partagée

Riot porn

L'expression *riot porn* est utilisée principalement dans la sphère médiatique⁴⁰. Cependant, certains auteurs du champ académique s'en saisissent également (Razsa, 2014) pour désigner les vidéos d'affrontement entre manifestants et forces de l'ordre, sans en interroger le sens. L'expression signifie quelque chose comme « porno émeutier » mais comme pour tous les néologismes, il n'existe pas de dictionnaire étymologique ou historique et il s'avère difficile de retrouver l'origine et les usages du terme. Le dictionnaire collaboratif en ligne « Urban Dictionary » propose une définition qui assimile le *riot porn* spécifiquement à la vidéo et au site Youtube :

⁴⁰ Le terme est utilisé surtout dans les médias anglo-saxons mais a connu un intérêt nouveau de la part des médias français pendant le mouvement contre la loi « Travail » en 2016. Plus d'une vingtaine d'articles l'utilisent comme ici le Huffington Post : « riot porn, ces reportages centrés sur les bagarres rangées et les débordements ». Guyonnet P., « L'histoire derrière cette vidéo virale de la manifestation du 28 avril contre la loi Travail », *Huffington Post*, 30 avril 2016. [En ligne : http://www.huffingtonpost.fr/2016/04/30/video-manifestations-loi-travail-tension-simon-guillemin_n_9813222.html] Consulté le 21 juin 2015.

« Différentes formes de médias montrant des émeutes, des protestations ou des grèves, regardés par plaisir. Implique généralement des expressions excessives de brutalité policière.

“Je voulais aller au lit à une heure raisonnable mais je suis resté debout jusqu’à 3h du matin à regarder du *riot porn* sur Youtube.“ »⁴¹

Le mot *porn* diminutif de *pornography*, semble être utilisé en anglais pour désigner l’objet d’une consommation ou pratique obsessionnelle et un intérêt voyeur. Dans ses acceptions les plus courantes, il apparaît ainsi que l’expression désigne à la fois un type d’objet et un type de pratique. Comme nous le concluons d’une enquête rapide sur les usages de ce terme :

« on pourrait dire que le « riot porn » est selon le contexte :

- un type de vidéos représentant des émeutes et par extension un type d’esthétique,
- un type de consommation (compulsif..) de vidéos d’émeutes,
- un type de traitement médiatique mettant en avant les affrontements ou la violence d’une mobilisation. » (Riboni, 2016a)

Si le sens de l’expression est investi différemment selon l’acteur qui l’utilise, entre condamnation et provocation, il semble qu’il soit majoritairement employé comme « une catégorie destinée à désigner (et par là même construire) la déviance » (Riboni, 2016a) c’est-à-dire à désigner certains objets et certains usages comme déviants. L’expression nous apparaît en conséquence réductrice et ne saurait correspondre à notre projet.

Vidéo amateur

À l’heure d’une redéfinition des pratiques de production et de consommation des contenus culturels, le terme « amateur » est remis en cause à juste titre par de nombreux observateurs des pratiques numériques. L’émergence des expressions « proam » pour « professionnel-amateur » (utilisé pour définir les pratiques semi-professionnelles) ou

⁴¹ « *Various forms of media that show people rioting, protesting, or striking that is watched for enjoyment value. Usually involves excessive police force and brutality. “I wanted to go to bed at a reasonable hour but stayed up till 3 AM watching riot porn on youtube.”* »

[En ligne : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Riot%20Porn>] Consulté le 16 août 2016.

« prosommateur » pour « professionnel-consommateur » (utilisé pour désigner la professionnalisation des consommateurs tendant à devenir producteurs de contenus) est révélatrice d'une redéfinition des rôles, statuts et pratiques, due en particulier à la démocratisation de l'accès aux technologies et aux savoirs. Cette redéfinition nécessite par conséquent une redéfinition sémantique. Selon Laurence Allard et Olivier Blondeau, l'amateurisme est aujourd'hui un « expressivisme » (Allard et Blondeau, 2007a), André Gunthert suggère quant à lui une nouvelle définition par les usages, considérant qu'aujourd'hui les conditions de production et d'usage des images reposent principalement sur une distinction entre public et privé (Gunthert, 2012b). L'expression « image privée » ne nous semble cependant pas satisfaisante pour définir nos objets. Comment définir en effet un cadre de diffusion ou un usage privé ? De quelle échelle s'agit-il ? La mise en ligne restreinte à un cercle « d'amis » est-elle considérée privée par rapport à une mise en ligne sur un site sans accès différencié comme Youtube ? Les limites entre privé et public sont fluctuantes et constamment renégociées dans les usages en ligne et une telle distinction semble ainsi difficile à établir. Nous pourrions préférer à ces termes celui de « autoproduit » qui bien qu'à nouveau ambigu (un professionnel peut autoproduire un contenu) permet de déplacer la distinction au niveau du contenu et de ses conditions de production. Le terme « autoproduit » nous permet cependant de distinguer ces productions mais pas de les définir. Par ailleurs, si parler de vidéos activistes exclut la complexité des engagements, parler de vidéos amateurs, privées ou auto-produites exclut toute dimension politique.

Journalisme citoyen

Jusqu'à présent, la remise en cause des médias dominants « et/ou la mise en œuvre de dispositifs alternatifs d'information » (Cardon et Granjon, 2010) pouvait être définie par le néologisme « médiactivisme » (dans la tradition anglo-saxonne ou italienne principalement). L'activiste médiatique semble désormais avoir en quelque sorte disparu au profit du « citoyen ». Si l'expression « journalisme citoyen » ne constitue pas tout à fait une évolution sémantique de l'expression précédente, sa généralisation ne paraît cependant pas neutre. Elle participe à la fois d'une légitimation de l'action – le citoyen a un droit de parole

légal – et d’un effacement de l’aspect conflictuel ou contestataire. Le terme s’avère en effet ambigu : il suggère un certain engagement, civique donc, tout en l’assignant à une forme de contestation dans un cadre légal. Cette expression est-elle révélatrice d’une évolution sociale où la participation, si elle reste critique, perd en conflictualité ? Ou est-elle le résultat d’un cadrage politique et médiatique ? Il nous apparaît quoi qu’il en soit que le terme « citoyen » ne peut être un descriptif adapté pour désigner les pratiques de la vidéo.

On notera qu’il est cependant investi autrement dans le contexte tunisien. Il est en effet au cœur des enjeux de redéfinition des rapports à l’État et à la représentation et se trouve très massivement mobilisé dans le langage courant, dans les débats ou les slogans depuis le début de la mobilisation. Son usage est le symptôme de revendications ayant trait à la citoyenneté à différentes échelles : nationale pour des citoyens exclus de la « chose publique » pendant des décennies, régionale pour des populations spécifiquement marginalisées. Au « journaliste citoyen » on pourrait alors opposer un « citoyen-filmeur » comme nous le suggérons dans plusieurs articles (Riboni, 2015a ; 2015b). Utilisé ainsi, le terme définit cependant le producteur plutôt que la production et semble donc insuffisant pour caractériser nos objets. Enfin, au-delà du terme « citoyen », c’est bien la dimension « journalistique » de ces pratiques qui reste à interroger.

Les termes « riotporn », « amateur », ou « journalisme citoyen » ne nous paraissent ainsi pas satisfaisants pour spécifier les usages de la vidéo. Le terme « riotporn » implique une considération morale problématique. Le terme « amateur » caractérise le producteur (non-professionnel) ou la qualité (inférieure) du contenu et exclut les enjeux politiques tout comme la désignation « auto-produit » ; et le terme « privé » suggère une distinction difficile à établir. Enfin, le terme « citoyen » engage une conception des usages au service ou dans la concurrence des institutions médiatiques et inscrit la contestation dans un cadre légal qui n’est pas nécessairement pertinent dans tous les contextes.

La vidéo vernaculaire partagée

Le terme « vernaculaire » apparaît comme une sorte de synonyme d'amateur dans la plupart de ses usages courants. Il est surtout utilisé en anglais, en général pour désigner les objets et pratiques non-professionnels ou non-commerciaux. De nombreux auteurs anglophones usent de ce terme pour désigner les vidéos qui circulent sur Youtube. Ainsi, dans la publication coordonnée par Geert Lovink et Sabine Niederer, *Video Vortex, Responses to Youtube* (Niederer et Lovink, 2008) issue du colloque annuel du même nom qui réunit la plupart des analystes anglo-saxons travaillant sur les *online videos*, le terme est employé plus de 15 fois. Il n'est cependant quasiment jamais défini, exception faite d'un article intitulé précisément « *Vernacular video* » (Sherman, 2008). L'auteur ne donne pas à proprement parler de définition mais son développement tend à désigner ces formes comme opposées aux oeuvres artistiques. Il interroge en effet comment les artistes, et en particulier les *video artists*, se saisissent ou non de la « forme vernaculaire » : « Les artistes doivent embrasser, mais dépasser, la forme vidéo vernaculaire⁴². » (Sherman, 2008 : 164) L'acception semble ainsi rejoindre celle, traditionnelle, qui oppose l'amateur à l'artiste ou qui interroge le populaire au travers de la culture légitime.

Une publication française récente a également repris le terme à son compte pour désigner précisément certaines pratiques de l'image d'enregistrement, ici photographique. Dans *Vernaculaires, essai d'histoire de la photographie*, Clément Chéroux (2012) définit tout d'abord la photographie vernaculaire comme ayant une fonction utilitaire. Il s'agit par exemple des photographies militaires, médicales ou ethnographiques, des vues aériennes, des images servant de documents de travail pour les artistes, les professionnels tels que les architectes, ou de preuves pour les constats d'assurance par exemple (Chéroux, 2012 : 11). Pour faire vernaculaire, ces photographies utilitaires doivent cependant avoir perdu leur fonction initiale affirme Clément Chéroux :

⁴² « *Artists must embrace, but move beyond, the vernacular forms of video.* »

« Il faut également préciser qu'une photographie utilitaire ne devient réellement vernaculaire qu'à partir du moment où elle perd sa valeur d'usage initial [...]. La photographie vernaculaire répond à un mode d'« inemploi », elle est définitivement « hors service ». (Chéroux, 2012 : 13)

La définition s'étend par ailleurs étrangement vers une autre catégorie dont la fonction « utilitaire » paraît moins évidente, mais qu'il serait « arbitraire de vouloir séparer trop imperméablement » :

« La photographie vernaculaire est aussi domestique. La famille est l'une de ses principales zones d'intervention ou de circulation. Les portraits de premiers communiant, les photographies de mariage, les images réalisées dans les villages par les photographes ambulants ou forains et, qui plus est, toute la production des amateurs constituent l'autre grand réservoir de vernaculaire. » (Chéroux, 2012 : 11)

Photographie « utilitaire » et photographie « amateur » constitueraient donc les deux faces d'une photographie vernaculaire. On perçoit ici l'imprécision de l'expression ou son ambiguïté, soulignée également par son auteur : « Bien qu'il soit possible de définir les traits caractéristiques de la photographie vernaculaire, elle demeure difficile à appréhender. » (Chéroux, 2012 : 13) Il attribue cependant cette difficulté au rapport qu'elle entretiendrait avec l'art :

« Ceci probablement à cause du rapport d'ambiguïté, qu'elle entretient avec son autre, l'art – ou que celui-ci entretient avec elle. Il faut en effet comprendre que si la plupart des photographies utilitaires ou domestiques ont été produites sans vouloir artistique, cela ne veut pas dire pour autant qu'elles soient totalement dénuées de qualités esthétiques. » (Chéroux, 2012 : 13)

Le terme vernaculaire est ainsi à nouveau rapporté à une opposition entre une production amateur, ou an-artistique et une production artistique. Plus précisément, selon Clément Chéroux, « ce n'est qu'à partir du moment où l'imagerie vernaculaire entre dans la sphère culturelle qu'elle devient l'autre de l'art [...] la photographie n'est vernaculaire que lorsqu'elle tend un miroir à l'art (Chéroux, 2012 : 14) ». Le terme est donc jusqu'à présent utilisé sur un mode descriptif et imprécis, en opposition à « artistique », et comme pour

notre usage du terme « amateur », dans une sorte de glissement par rapport à sa définition initiale. Le terme, du latin *vernaculus*, indigène, désigne ce qui est propre à un pays ou à une communauté. Il est originellement employé pour désigner les dialectes, entendus comme « langues vernaculaires ». La dimension non-professionnelle, ou an-artistique est donc absente de sa définition initiale.

Pour prendre en compte les usages communs et les usages politiques ou peut-être plus exactement la dimension politique des premiers, la proposition de Peter Snowdon (2014) de réinvestir et repolitiser le terme « vernaculaire » selon le sens défini par Ivan Illich dans ses travaux des années 1980 nous paraît dès lors une piste particulièrement fructueuse. « L'indigène » selon Illich désigne les pratiques et les productions réalisées chez soi, par opposition à celles de l'échange (principalement marchand). Les « pratiques vernaculaires » sont ainsi décrites comme « des activités qui permettent à une communauté d'être autonome par rapport au marché et à l'état, activités qui permettent la subsistance et réduisent la dépendance⁴³. » (Snowdon, 2014 : 407) Cette « subsistance » est par ailleurs entendue « non seulement comme une relation d'autonomie aux moyens matériels, mais également comme un dialogue complexe entre individuel et collectif⁴⁴ » (Snowdon, 2014 : 407). En outre, « le vernaculaire est intrinsèquement performatif et essentiellement ancré au fondement de nos expériences corporelles⁴⁵ » (Snowdon, 2014 : 408). Nous verrons que cette définition considérant à la fois la part corporelle, collective, performative et politique de la pratique apparaît particulièrement pertinente. Appliqué à la vidéo, on peut penser ces productions comme la revendication d'une autonomie, d'une indépendance de la représentation par rapport à celle construite par l'état. Dès lors, il nous serait possible de penser ces objets comme l'expression potentielle d'une sorte d'« éthique de la subsistance visuelle ». Cette définition s'avère productive pour notre travail en ce qu'elle nous permet de re-politiser la conception d'usages qui bien que réalisés en contexte de protestation

⁴³ « *Illich identified vernacular practices as those activities that help make any given community autonomous from both the market and the State – activities which enhance subsistence, and reduce dependency.* »

⁴⁴ « *The term “subsistence” in particular is intended by Illich in a strong sense, which implies not only an autonomous relation to the means of material survival, but also a complex dialogue between the individual and the collective.* »

⁴⁵ « *The vernacular is intrinsically performative; it is essentially rooted in the primacy of bodily gesture and action.* »

semblent prendre la forme d'usages communs, et nous oriente également vers la prise en compte de certains usages qui précèdent et succèdent le moment insurrectionnel des semaines de janvier 2011. Un dernier élément reste à préciser. Notre travail portant principalement sur les productions mises en ligne et le partage étant un des fondements de ces pratiques, nous désignerons les vidéos de notre corpus comme « partagées ». Nous parlerons ainsi de « vidéos vernaculaires partagées » produites par les acteurs du processus révolutionnaire tunisien.

Nous nous appuyerons sur un corpus constitué de près de 400 vidéos produites en Tunisie depuis 2008, récoltées sur internet et archivées. Des entretiens réalisés à l'occasion d'un terrain en Tunisie en 2013 et une observation des pratiques de partage sur le site Facebook viendront étayer et compléter les observations réalisées sur les objets. Le corpus sur lequel s'appuie cette recherche n'étant pas un fonds d'archives constitué comme le serait un fonds photographique, son établissement constitue une part non négligeable du travail, impliquant des difficultés techniques majeures, mais aussi des choix méthodologiques décisifs.

II. Corpus et terrain

1. Internet n'est pas un fonds d'archives

À la fois terrain d'enquête et fonds documentaire, Internet s'avère un environnement d'une richesse incroyable pour la recherche dans de nombreuses disciplines, autorisant l'accès et la consultation immédiate des ressources, l'observation de leur circulation, l'ouverture d'un dialogue à l'échelle mondiale avec les acteurs, mais aussi entre chercheurs. Des opportunités qui sont néanmoins à mettre en regard avec les difficultés offertes en retour. Internet n'est pas un fonds d'archives mais un espace caractérisé par le flux et la circulation.

Il existe deux niveaux de déplacement dans ce flux : à partir des – éventuels – moteurs de recherche propres aux sites et des moteurs de recherche généraux tels que Google. Les réseaux sociaux comme Facebook ou Youtube, principaux supports de diffusion de nos objets, n’offrent pas d’outils adaptés à la recherche. En effet, il est impossible de faire une recherche par thème ou par date sur Facebook car la plateforme ne possède tout simplement pas de moteur de recherche autre que celui destiné à retrouver des contacts⁴⁶. Sur Youtube, la recherche s’effectue uniquement par mots-clés et il n’est pas possible de mener une recherche pour date mais uniquement de filtrer les résultats avec les filtres suivants : « dernière heure », « aujourd’hui », « cette semaine », « ce mois-ci » et « cette année ». Il est ensuite possible de trier par « date de mise en ligne » ou par « vues ». Il est donc impossible en apparence de faire une recherche au-delà de l’année en cours. Google permet en partie de contourner ces restrictions en utilisant des codifications de type : « site : facebook.com tunisie » puis en filtrant les résultats par type, « vidéos », et par période, « 1/1/2011 - 1/2/2011 » par exemple.

Cependant, ces outils plus ou moins performants et permettant des recherches plus ou moins « avancées » sont basés sur une reconnaissance textuelle des mots constituant ou étant associés à un contenu. Pour les moteurs de recherche généraux tels que Google, la popularité, c’est-à-dire le nombre de citations et de visualisations est également un critère de hiérarchisation des résultats. Les recherches textuelles fournissent des résultats bien peu satisfaisants quand il s’agit de contenus visuels. En effet, la recherche ne peut donc porter que sur l’environnement textuel de l’image. Pour une vidéo sur Youtube, ces ressources textuelles sont au nombre de trois et sont définies par les utilisateurs : le titre de la vidéo, la description et les tags associés. Ils ne sont pas nécessairement descriptifs et s’avèrent bien souvent imprécis quand ils le sont. Par ailleurs, description et tags étant facultatifs, l’indexation d’une vidéo sur Youtube repose parfois uniquement sur son titre. Les descripteurs sont donc bien minces et rarement pertinents quant au contenu.

⁴⁶ Les outils de Facebook sont cependant en constante évolution. La possibilité d’utiliser des *hashtags*, jusqu’à présent propres à Twitter, est par exemple récente.

L'échelle de la recherche est également un facteur de difficulté. Pour les mots-clés « *Iran protest* » le site Youtube propose environ 11 000 vidéos, 32 000 pour « *Tunisia protest* », 123 000 pour « *Egypt protest* ». Ces chiffres étant basés sur des données textuelles, ils ne peuvent donc être considérés que de manière indicative et il est tout simplement impossible d'évaluer avec précision le nombre de vidéos mises en ligne sur une période donnée depuis l'un de ces pays sans avoir accès aux données conservées par Youtube. Il est cependant probable que le nombre de vidéos mises en lignes pendant ces évènements soit effectivement de l'ordre de dizaines de milliers. Dans ce fourmillement d'images dont il est impossible de saisir l'ampleur, le commencement ou la fin, le travail du chercheur se fait délicat. Lev Manovich décrit ainsi les problèmes de visualisation et donc d'appréhension des « collections » en ligne constituées de dizaines de milliers d'éléments :

« Si l'on considère la taille des collections contemporaines de médias, il est tout simplement impossible de visualiser leur contenu avant même de commencer à formuler des questions et hypothèses, voire de sélectionner des échantillons destinés à une analyse plus pointue. [...] L'impossibilité de visualiser une collection dans son ensemble nous empêche de comparer des séries d'images ou de vidéos, de dégager des tendances d'évolution sur une durée, ou d'appréhender une partie de la collection au regard de l'ensemble. » (Manovich, 2012 : 26)

Les « collections » n'en sont pas. Elles sont mouvantes, sans cesse remises à jour et constituées d'éléments fluides. En effet, la mise en ligne n'est que le point de départ des processus de diffusion. Les contenus circulent d'un site à l'autre de plusieurs manières. Une vidéo pourra être relayée au moyen d'un lien hypertexte renvoyant à la page du site qui l'héberge – on parlera alors de vidéo « *embedded* », « intégrée ». Une vidéo peut également être copiée et mise en ligne à nouveau, des dizaines, parfois des centaines de fois, qualité et durée originelle se perdant au gré des copies. Elle pourra être remise en ligne sous-titrée, parfois sonorisée ou remontée... L'image se fait ainsi « rumorale » (Froissart, 2002), de chaînes Youtube en blogs en pages Facebook. Le terme *channel* désignant les comptes Youtube s'apparentant dès lors plus à *chain*, une chaîne humaine plus qu'une chaîne de télévision... Là encore, aucun outil n'est – pour le moment – accessible au chercheur pour suivre ces circulations et pour ainsi appréhender les phénomènes de viralité.

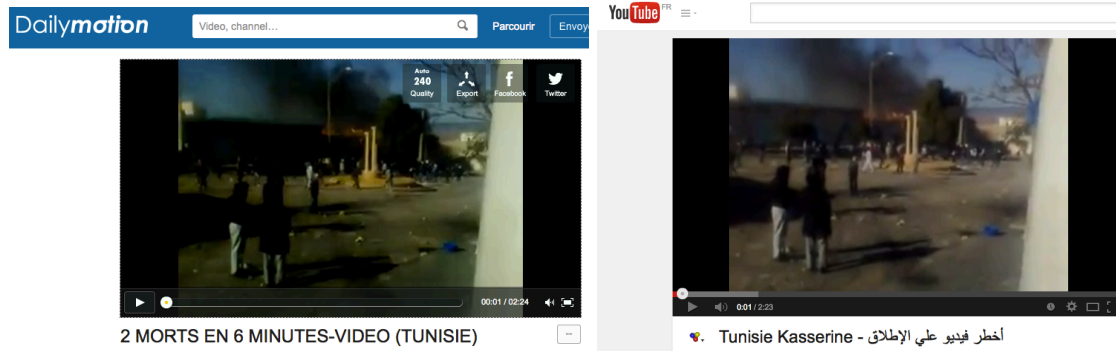


Fig. 3 Capture d'écran. La même vidéo retrouvée sur Dailymotion et sur Youtube.

L'analyse de la circulation n'est pas envisageable sans pisteur automatisé, mais il est possible de comparer des versions en s'appuyant sur la date de mise en ligne, le nombre de visualisation et la qualité de l'image (Fig. 4) pour tenter de définir si ce n'est la vidéo originale, tout du moins l'une des premières mises en ligne.

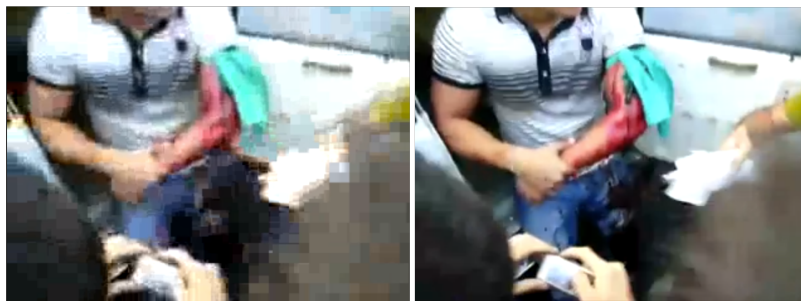


Fig. 4 Captures d'écran. Deux versions d'une même vidéo.

Par ailleurs, parce qu'internet n'est pas un fonds d'archives, la pérennité des images n'est pas assurée. Les images circulent, les contenus sont mis à jour de secondes en secondes et disparaissent régulièrement et sans préavis. Bien peu d'études quantifient cette « perte » mais l'urgence de la conservation de ce patrimoine de productions humaines est désormais reconnue. Ainsi les initiatives d'archivage de l'internet par des institutions nationales se multiplient (Bibliothèque du Congrès Américain aux États-Unis, Bibliothèque Nationale de France et Institut National de l'Audiovisuel, en France). Concernant la vidéo, une analyse statistique de sites ayant catalogué des vidéos du soulèvement égyptien, réalisée par le laboratoire *Web Science and Digital Libraries Research Group* de l'Université américaine de Old Dominion (Salah Eldeen, 2012), évalue la disparition de ces

contenus à 10 % tout juste un an après leur mise en ligne. Internet est ainsi un terrain mouvant et inconstant qui interroge le rapport à la mémoire et à sa constitution.



Fig. 5 Capture d'écran de vidéos n'étant plus accessibles.

La constitution d'un corpus à partir de données mises en ligne n'est donc pas sans poser de problèmes du point de vue des outils de la recherche, de la pérennité des documents, de l'échelle des collections et du positionnement du chercheur au sein du réseau qu'il observe. Le chercheur contemporain est confronté à la fois à une masse de données sans précédent et à un manque cruel d'outils de collecte et de sauvegarde adaptés. En outre, il est amené à manipuler des données dont il n'est pas le producteur et ne connaît parfois pas la source (discours écrits ou oraux, images, vidéos...). Comment dès lors constituer un corpus non exhaustif (le nombre de données étant trop important par rapport aux possibilités d'analyse) cohérent, à partir d'éléments non préalablement hiérarchisés et sans outils de recherche documentaire appropriés ? La constitution du corpus a fait l'objet d'un travail d'élaboration complexe, nécessitant l'établissement d'un protocole de recherche documentaire, la constitution d'une archive et la mise en place d'un système d'indexation adapté. Il nous faut tout d'abord revenir sur les conditions de la mise en ligne de contenus vidéos en Tunisie.

2. Équipements, accessibilité et contrainte en Tunisie

Niveau d'équipement

Les usages de la vidéo reposent sur un certain nombre d'équipements qui sont en partie définis par le contexte technique et économique tunisien. Le téléphone portable tout d'abord s'avère être l'outil privilégié sinon exclusif de prise de vue, les appareils photo étant relativement peu répandus en dehors des centres urbains, et peu utilisés d'après nos observations. Le nombre de téléphones mobiles vendus atteint aujourd'hui les 14 millions, contre 12 millions en 2011. Cependant, les smartphones représentent encore seulement 15 % des téléphones en 2015⁴⁷. Les observations de terrain concordent, le nombre de smartphones nous a paru très faible, en particulier en dehors de la capitale et des villes en général. Les smartphones les plus répandus sont les « Everték », une marque tunisienne qui propose des téléphones à des prix accessibles pour le marché tunisien (environ 200 euros pour un smartphone dernier cri). Malgré la rareté des smartphones, les téléphones mobiles que nous avons pu observer, pour une grande part des Nokia, Samsung ou Alcatel de très petite taille, incluent quasiment tous une fonction photo et vidéo. Ces appareils ne sont cependant donc pas directement connectés à internet.

Jusqu'à très récemment, les échanges de données, en particulier d'images, se faisaient principalement en bluetooth, de téléphone à téléphone ou de téléphone à ordinateur. Mais la mise en ligne des images est très fréquente depuis 2011. Concernant les ordinateurs personnels l'Institut National des Statistiques tunisien faisait état d'environ 16 ordinateurs pour mille habitants en 2012 et environ 21 en 2014⁴⁸. Le taux de pénétration d'internet est actuellement évalué à environ 50 % (il aurait représenté environ 35 % en 2011) classant la

⁴⁷ Etude Deloitte, 2015.

[En ligne : <http://www2.deloitte.com/tn/fr/pages/deloitte-en-tunisie/articles/notre-histoire.html>] Consulté le 24 août 2016.

⁴⁸ Rapport « Tunisie en chiffres 2013-2014 », I.N.S.

[En ligne : [http://www.ins.tn/sites/default/files/publication/pdf/tec-newform-51-web%20\(1\).pdf](http://www.ins.tn/sites/default/files/publication/pdf/tec-newform-51-web%20(1).pdf)] Consulté le 24 août 2016.

Tunisie au 10e rang pour la région MENA⁴⁹ et au 66e mondial⁵⁰. Comme pour le téléphone mobile, ces chiffres sont cependant à relativiser par rapport aux disparités territoriales. Une étude datée de 2004 de l'Institut National de Sondages tunisien faisait état d'une différence d'environ 10 % du nombre d'utilisateurs d'internet entre Tunis (alors 14 %) et une ville du centre-sud comme Gafsa (alors 5 %)⁵¹. Il est difficile de savoir si ces disparités se sont réduites ou si le niveau de pénétration a augmenté proportionnellement. Toujours est-il que là encore, les observations de terrain rendent compte d'un accès privé à internet bien moindre dans les villes du sud et du centre. Les cybercafés ou *publinets* (centres publics d'Internet) restent encore les principaux lieux d'accès à internet. Ceux-ci bénéficient également d'une répartition inégalitaire puisqu'ils étaient totalement absents des zones rurales jusqu'en 2008⁵² (Ben Hassine, 2008 : 48). Ces disparités d'équipement reflètent des disparités de développement particulièrement saillantes. Elles imposent une vigilance accrue quant aux hypothèses en faveur de déterminismes technologiques et sont un des symptômes d'une fracture sociale qui s'avère quant à elle tout à fait déterminante quant aux usages que nous souhaitons étudier.

Ces chiffres permettent tout d'abord de relativiser les usages et de prendre en compte les très grandes disparités territoriales et sociales qui correspondent à la géographie économique de la Tunisie : en dehors des grandes villes, les ordinateurs personnels et l'accès individuel à internet sont rare. Cette observation permet par ailleurs de prendre la mesure de l'investissement que représente la mise en ligne. Si elle est beaucoup moins aisée qu'avec un smartphone connecté et qu'elle nécessite de se rendre expressément dans un *publinet*, elle est donc potentiellement le signe d'un geste volontaire investi d'une signification importante. Nous faisons ici l'hypothèse que les conditions d'usage des

⁴⁹ Acronyme utilisé dans les pays anglo-saxons pour désigner la « région » Moyen-Orient et Afrique du Nord : « Middle East and North Africa »

⁵⁰ Tunisie Sondage, 2014.

[En ligne : <http://www.webdesign.tn/meel/infographie-tunisie-revolution-internet-en-marche/>] Consulté le 24 août 2016.

⁵¹ Rapport « Tunisie en chiffres 2004 », I.N.S.

[En ligne : <http://www.ins.tn/fr/themes/technologies-de-communication#sub-402>] Consulté le 24 août 2016.

⁵² « Les Publinets sont implantés uniquement dans les villes importantes et chefs-lieux de gouvernorats. Aucun Publinet n'est installé dans un village en zone rurale, même dans les petites villes. »

technologies sont déterminantes dans la compréhension des intentions. On remarque au contraire que si les outils de prise de vue sont sommaires, ils sont très répandus, le plus petit téléphone à bas coût ayant potentiellement une fonction vidéo. D'après les discussions auxquelles nous avons pu assister dans les espaces de vente de matériel, la fonction photo et/ou vidéo est d'ailleurs une des fonctions qui motive l'achat d'un appareil plutôt qu'un autre⁵³.

Usages d'internet et censure

En ce qui concerne l'usage des réseaux sociaux, le nombre d'utilisateurs de Facebook serait passé d'environ deux millions à presque cinq millions aujourd'hui. C'est moins qu'en Syrie (environ 6 millions), au Maroc (environ 7 millions) ou en Égypte (environ 19 millions). Par ailleurs, les utilisateurs sont en très grande majorité âgés de 18 à 29 ans⁵⁴. Les autres réseaux sociaux utilisés en Tunisie se classent très loin derrière : environ 400 mille pour LinkedIn et 38 mille pour Twitter⁵⁵. Concernant Youtube, les chiffres ne sont malheureusement pas accessibles. Nos observations de terrain tendent cependant à confirmer un usage massif de ces sites par lesquels de nombreuses informations et échanges sociaux circulent.

Outre le niveau d'équipement et le nombre d'utilisateurs des réseaux sociaux, les usages ont également été déterminés par la censure pratiquée par le gouvernement de Ben Ali avant et pendant la période insurrectionnelle de 2011. Il est à noter que le gouvernement de Ben Ali appliquant une politique volontariste en faveur du développement de l'économie numérique a paradoxalement en partie favorisé l'accès des Tunisiens à internet au travers de campagnes de financement pour les particuliers en facilitant l'achat d'ordinateurs

⁵³ En 2012 nous avons pu remarquer que la deuxième option souvent recherchée était la fonction « torche » qui permet d'utiliser le téléphone comme lampe de poche. Les Tunisiens rencontrés nous ont expliqué que cette fonction était utile pour pallier à l'absence d'éclairage public, en particulier dans les cages d'escalier...

⁵⁴ Rapport « Arab Social Media Report » menée par la Dubai School of Government, 2015.

[En ligne : <http://www.arabsocialmediareport.com/home/index.aspx>] Consulté le 24 août 2016.

⁵⁵ Tunisie Sondage, 2014.

[En ligne : <http://www.webdesign.tn/meel/infographie-tunisie-revolution-internet-en-marche/>] Consulté le 24 août 2016.

personnels ou pour les entreprises et l'administration. La Tunisie a été jusqu'à accueillir le Sommet Mondial sur la Société de l'Information (SMSI) en 2005, affichant le pays comme particulièrement ouvert aux innovations de ce secteur. Ce développement a cependant été accompagné de la mise en place d'une « cyberpolice » comptant plusieurs centaines de membres et qui a censuré allègrement l'accès à de nombreux sites d'information, hébergeurs de contenus, blogs personnels, réseaux sociaux etc. (Lecomte, 2013b) En 2008, pendant le soulèvement du bassin minier de Redeyef, l'accès à Facebook est ainsi coupé pendant plusieurs semaines. Pendant les semaines de janvier 2011, les sites Youtube, Dailymotion, Vimeo, What.tv, Blip.tv et la plupart des plateformes vidéo, déjà difficilement accessibles depuis 2008, voient leur accès en partie ou totalement bloqué, contraignant les internautes à investir d'autres sites de partage de contenus tels que Twitvid et Twitpic, Justin.tv ou Telly.com. Le contrôle de l'internet est ainsi basé sur la réglementation, le filtrage de contenus et la persécution ciblée d'opposants.

La mise en ligne de contenus est ainsi une opération contrainte par des conditions matérielles et par le poids de la censure jusqu'à 2011. On gardera ainsi à l'esprit que l'enregistrement vidéo est une opération distincte de la mise en ligne et que nos observations des contenus en ligne concerneront une part seulement des producteurs, des productions et/ou un certain type de contexte évènementiel.

3. Chercher, trouver, conserver, analyser

Chercher, trouver

Dans la perspective de dégager des « régularités observables » de la pratique vidéo liée au processus révolutionnaire sur le long terme, et contraint par la nature même de nos objets, nous avons choisi d'adopter une démarche inductive. La démarche a été conduite en deux temps : l'établissement d'un corpus et la réalisation d'entretiens exploratoires, tous deux complétés ensuite par la recherche d'éléments de corpus ciblés et d'entretiens complémentaires. Il ne s'agit pas ici d'analyser le type de contenus audiovisuels qui s'échangent par internet (dans lesquels les contenus issus des industries culturelles sont souvent majoritaires) mais bien d'interroger quels types de situations font l'objet d'un enregistrement vidéo et d'un partage en ligne et quels en sont les caractéristiques formelles et contextuelles.

La première phase, que nous nommerons « déambulation raisonnée » fut destinée à visionner un très grand nombre de vidéos d'abord sur Youtube puis sur Facebook, et à repérer des récurrences ou régularités, dans les situations filmées et dans les manières de filmer. La « déambulation » a été guidée par une recherche par mots-clefs en français, anglais et arabe et par une attention aux suggestions des plateformes explorées. Sur la base des récurrences identifiées, nous avons pu dans une deuxième phase orienter la recherche vers des objets et des formes précises pour tenter de confirmer ou infirmer les normes ou conventions d'usage ainsi repérées. L'exhaustivité étant exclue, l'établissement de statistiques a été écarté au profit de la détermination de « motifs » sur la base de récurrences observables. L'observation puis l'analyse des régularités ont été établies grâce à un archivage et une indexation minutieux des objets trouvés.

Pour la période insurrectionnelle de décembre 2010 et janvier 2011, l'établissement des mots-clefs de recherche, d'abord généraux tels que « révolution », « émeute », « manifestation », a été orienté ensuite sur des « épisodes » précis tels que les massacres de

Kasserine, Thala et Regueb les 8 et 9 janvier 2011 ou les événements dits de la « Kasbah 1 et 2 » en janvier et février 2011 par exemple. Là encore, les descripteurs employés varient énormément d'un utilisateur à l'autre, une vidéo provenant de Thala dont le mot « Thala » ne serait pas présent dans les descripteurs textuels et qui aurait été mise en ligne en février s'avèrerait ainsi quasi indécélable. Si un accès à une recherche par pays ou ville de mise en ligne – que seul un accès au back-office de Youtube serait en mesure de permettre – serait nécessaire pour permettre une analyse fine des contenus partagés, une recherche même conditionnée par ses mots-clefs permet cependant de faire émerger un certain nombre d'objets singuliers. Par ailleurs, plusieurs chaînes Youtube particulièrement fournies en vidéo se sont imposées d'elles-mêmes pour les contenus mis en ligne pendant la période insurrectionnelle. Ces chaînes sont pour la plupart probablement tenues par des Tunisois ou des membres de la diaspora tunisienne à l'étranger étant donné que l'accès à Youtube a été entravé plusieurs fois pendant les semaines de janvier comme nous l'évoquions précédemment. Il s'agit donc d'utilisateurs « agrégateurs » qui ont remis en ligne des vidéos publiées sur d'autres plateformes et en particulier sur Facebook. La multiplication des plateformes au gré de la censure pendant les semaines de janvier a en effet conduit à une dispersion des contenus. Dans la dernière phase de la recherche, un saut qualitatif a été permis par l'accès direct aux comptes Facebook d'un certain nombre de Tunisiens, obtenu grâce au travail de terrain effectué sur place.

Pour prendre en compte ces pratiques dans un paysage vidéo, plusieurs sous-corpus sont ensuite venus compléter ce premier. Tout d'abord, un corpus de vidéos produites dans le contexte autoritaire a permis de fournir un premier regard aux usages dans la période pré-insurrectionnelle. Ensuite un corpus de vidéos produites après les semaines de janvier a été constitué pour interroger les évolutions des usages liées à certains enjeux de représentation ayant émergé dans la période post-insurrectionnelle. Les productions réalisées par les militants tunisois ont été faciles à retracer et permettent d'observer l'évolution de leurs pratiques. Les autres sous-corpus nous ont pour une part été signalés par des Tunisiens, comme la page Facebook Zahrouniyét (Partie 4, Chapitre 10), et d'autres ont fait l'objet d'une recherche similaire à celle décrite précédemment, entre « déambulation raisonnée » et repérage de problématiques saillantes dans le débat social de la période.

Conserver

De nombreux acteurs – journalistes, activistes et autres usagers du net – étant concernés par ces contenus et aux prises avec le volume des informations ainsi que leur volatilité, nous avons consacré une partie du travail à l'étude des quelques expériences de recensement et archivage mis en œuvre par des collectifs ou des individus. Parmi elles, nous avons suivi le projet *Crowdvoice*, plateforme d'agrégation de contenus et d'informations sur les protestations dans le monde créé en 2011 par le collectif Mideast Youth⁵⁶ spécialisé dans la réalisation d'outils multimédias destinés à « soutenir l'accès à l'information, la liberté d'expression et les droits des minorités⁵⁷ ». Nous avons rencontré une des responsables du projet, Esra'a Al Shafei originaire du Bahrein, avec qui nous avons pu échanger longuement sur les enjeux liés à notre corpus. Nous avons également rencontré Okhin, un des membres du collectif de hackers Telecomix⁵⁸ qui avait entrepris de constituer une archive des vidéos provenant de Syrie sous la forme d'un portail vidéo avec des connexions sécurisées dans le but de soutenir les contestataires. Par la suite, nous avons pris contact avec le journaliste Thibault Lefevre à l'origine du projet *Iranian Stories*⁵⁹ défini comme une « plateforme multimedia sécurisée de recueil et de diffusion de témoignages liés aux premières révoltes médiatisées en masse par leurs propres acteurs : les révoltes iraniennes, commencées pendant l'été 2009⁶⁰. » Enfin, nous avons observé le travail du collectif égyptien Mosireen⁶¹ qui a constitué une archive importante de vidéos pendant et après les événements de début 2011 en les recueillant directement auprès des producteurs, en particulier sur la place Tahrir. L'étude de ces différentes expériences, des choix techniques et éthiques de leurs auteurs, et les questionnements et difficultés qui ont traversé notre propre travail, nous ont conduits à l'élaboration d'un projet présenté à la MSH Paris Nord en 2012 visant à élaborer un protocole de recherche et d'archivage des vidéos liées

⁵⁶ Devenu désormais Majal. Site web : <https://majal.org/>

⁵⁷ Site web de Mideast Youth : <https://www.mideastyouth.com/>

⁵⁸ Site web de Telecomix : <http://telecomix.org/>

⁵⁹ La plateforme n'est désormais plus accessible.

⁶⁰ Blog Mediapart consacré à l'initiative : <https://blogs.mediapart.fr/edition/iranian-stories>

⁶¹ Site web de Mosireen : <http://mosireen.org/>

aux mobilisations sociales. Ce projet a conduit par la suite à l'élaboration d'un programme de recherche pluridisciplinaire, *Mémoires/Mobilisations visuelles*⁶². L'écriture de ces projets et les divers séminaires menés collectivement ont été d'une grande richesse et ont nourri la réflexion autour de notre corpus que nous continuions de constituer parallèlement.

Indexer / analyser

Le choix du logiciel pour établir l'indexation a été long et fastidieux. Après plusieurs essais infructueux sur des logiciels de gestion de collections audiovisuelles (films ou DVD), nous sommes revenus au premier support expérimenté : un fichier Excel. L'avantage de cette solution est qu'elle permet de filtrer les contenus sur la base des descripteurs textuels choisis lors de l'indexation et donc de pouvoir naviguer dans l'archive sur la base de récurrences. Le désavantage du fichier Excel est de ne pouvoir bénéficier d'un aperçu visuel des vidéos, ni de lien direct au fichier stocké sur l'ordinateur. Par ailleurs, tous les champs doivent être laborieusement remplis à la main. Par la suite, le logiciel de gestion bibliographique Zotero permettant de saisir certaines informations (métadonnées) automatiquement a été privilégié, malgré le caractère figé des critères d'indexation propres à chaque ressource. Ainsi pour une ressource désignée comme « enregistrement vidéo » (contrairement à « article » ou « livre » par exemple), un certain nombre de champs sont préétablis et ne permettent pas de définir des critères d'indexation ou des descripteurs spécifiques. Les deux logiciels ont donc été utilisés de manière complémentaire.

L'appréhension des plans-séquences qui constituent notre corpus principal s'avère particulièrement complexe de par leur nature. Les études filmiques ou l'histoire de l'art fournissent des outils permettant d'interroger les choix esthétiques qui sont à l'origine d'une œuvre ou d'un produit et qui sont les traces (volontaires ou non) d'une subjectivité ou d'une intention. Cependant, le chercheur se trouve relativement démuné dès lors que la

⁶² Pour un aperçu du projet et des séminaires de réflexion engagés voir : (Bertho et Riboni, 2014) et la page : <http://mobvisu.hypotheses.org/>

notion de création se trouve écartée et/ou que la réalisation ne semble pas avoir été préméditée. En l'absence de montage, les traces intentionnelles semblent d'autant plus minces. L'absence d'intention esthétique, d'élaboration ou de conceptualisation préexistant au geste ne signifie pas pour autant une absence de point de vue. Le cadrage et les situations filmées font ainsi l'objet d'un choix qu'il est possible de relever. Le fait même de filmer est significatif. Par ailleurs, ces productions sont pour la très grande majorité destinées à être partagées, en particulier via internet. Nous avons donc établi des critères d'indexation nous permettant d'élaborer une analyse des contenus et de prendre en compte les modes de partage.

Les vidéos ont tout d'abord été indexées sur la base des informations immédiatement accessibles :

- site de mise en ligne,
- titre,
- descriptif (le cas échéant),
- nom de l'utilisateur,
- date de mise en ligne,
- nombre de visualisations,
- durée,
- nombre de commentaires,
- commentaires,
- nombre de partages et de « *like* » (dans le cas de Facebook).

Dans le même temps, nous avons tenté de déterminer le lieu présumé de réalisation de la vidéo : pays, ville et quartier selon les informations disponibles.

Une première analyse visuelle a ensuite permis de déterminer un certain nombre de critères différentiels formels :

- échelle de plan,
- angle de prise de vue,
- mouvement de caméra,
- présence ou non de montage.

Concernant les vidéos de la période insurrectionnelle, nous avons enfin déterminé un certain nombre de différentiels concernant les situations filmées :

- Manifestation / Affrontement / Sit-in / Autre
- Blessés / Morts / Sang
- Contenu sonore : slogan(s) / chant(s) / monologue* / discussion / cri(s) / pleur(s) / coup(s) de feu / autre
- *Type de monologue : discours / témoignage
- *Genre de l'orateur
- Lieu public / Lieu privé
- Présence du filmeur à l'image
- Présence du filmeur au son
- Type d'interactions entre le filmeur et les acteurs présents dans le champ

Ainsi, après des visionnages approfondis, nous avons relevé les récurrences de situation et les récurrences formelles saillantes et avons constitué ces récurrences en critères d'indexation. De cette façon, nous avons pu identifier des « manières de faire » et des « motifs » récurrents, tels que dans des vidéos dans lesquelles les filmeurs retournent la caméra sur eux ou des vidéos saisissant spécifiquement ce que nous avons appelé des « personnes isolées » (Partie 3, Chapitre 7). Ces récurrences dans le faire et dans la forme ont été le fil conducteur de notre travail.

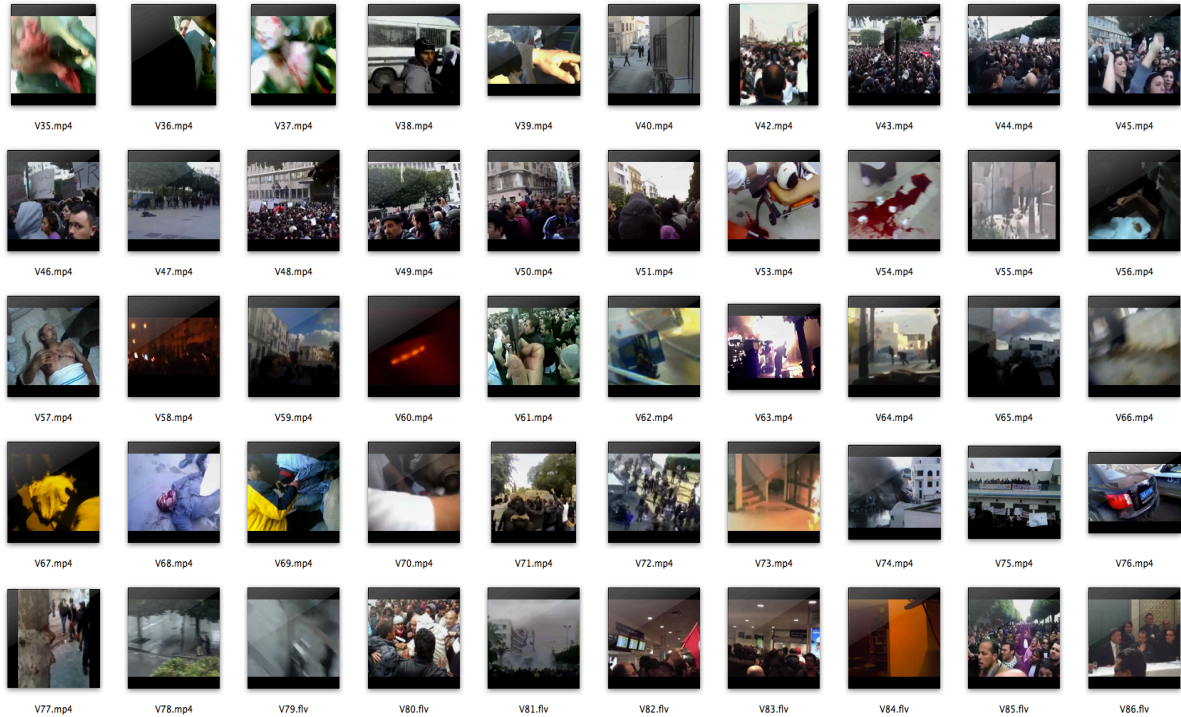


Fig. 6 Capture d'écran de l'archive personnelle de vidéos.

4. Un paysage vidéo

Catégories

Le paysage de vidéos produites et mises en ligne par des acteurs non-institutionnels pendant le processus révolutionnaire est catégorisable par type d'objets, selon leur degré d'élaboration c'est-à-dire leur découpage, leur construction et l'origine des sources qui les composent. On distinguera ainsi :

- Des montages constitués généralement de plusieurs sources : extraits de vidéos mises en ligne par d'autres utilisateurs, photographies, extraits de journaux télévisés... Ils peuvent inclure également de la musique et des cartons de texte.

- Des montages simples tendant à réunir deux séquences réalisées dans la même situation.
- Des « tournés-montés⁶³ ».
- Des plans-séquences de quelques secondes à plusieurs minutes sans intervention de montage.

Les plans-séquences sont des enregistrements, sans construction d'une narration nécessitant un travail de sélection et d'élaboration. La narration est interne à la prise de vue et au déroulement de la séquence. Le son est direct et la séquence est très généralement mise en ligne dans son intégralité, même quand celle-ci dure plusieurs minutes. Ce que nous avons désigné jusqu'à présent comme « vidéos spontanées » sont des plans-séquences.

Dans les montages, la représentation des événements est construite et sert un discours. Ce peut être de simples diaporamas ou des montages qui dénoncent les violences policières, qui reprennent les revendications ou se présentent comme des hymnes à la gloire des martyrs. On rencontre également des productions plus singulières qui, si elles n'ont pas fait l'objet d'un montage, sont le fruit d'une mise en scène. Parmi les productions « construites » nous pouvons distinguer quatre catégories :

- Des vidéo-tracts et « communiqués vidéo »
- Des vidéos commémoratives
- Des vidéo-blogs
- Des vidéo-clips

Les « vidéo-tracts » sont donc des montages dont la fonction est de servir un discours et les « communiqués vidéo », terme employé par leurs auteurs, sont des outils de communication d'individus se définissant rarement comme des collectifs mais intervenant à plusieurs. Nous désignons par « vidéos commémoratives » les montages d'images de sources variées, photo ou vidéo, productions amateurs ou extraits télévisés, destinés à

⁶³ C'est à dire que la séquence est montée au fur et à mesure par la succession des prises de vue plutôt que par un montage *a posteriori*.

commémorer une lutte : le soulèvement de Redeyef, la révolution, ou les martyrs par exemple. L'expression « vidéo-blogs » recouvre les vidéo-blogs classiques, face caméra, et les vidéos-blogs qui consistent à filmer et documenter un objet sur la durée comme par exemple son quartier ou sa ville. Les uns comme les autres sont caractérisés par une approche documentaire et des interventions de montage relativement réduites. Enfin, nous avons retenu des productions vidéo de type vidéo-clips, de rap en particulier qui offrent un contrepoint intéressant. Ce choix est motivé par une observation des échanges de contenus audiovisuels sur Facebook et par la place de ces productions culturelles dans le contexte protestataire.

Ces objets ont donc des conditions de production très différentes. Entre le plan séquence et le vidéo-clip, le fossé paraît abyssal. Pourtant, le fait qu'ils puissent prendre en charge les mêmes questions de représentations rend intéressante leur mise en regard, de la même manière qu'une photographie « privée » et celle d'un photjournaliste réalisées dans la même situation participent à la construction d'un évènement. Ces objets filmiques sont par ailleurs échangés indistinctement et se nourrissent les uns les autres, les plans-séquences fournissant très souvent la matière première à des vidéos commémoratives ou à des vidéo-clips. Par ailleurs, cette distinction par type d'objets plutôt que par types de producteurs permet d'ores et déjà de percevoir la spécificité des productions que nous avons jusqu'à présent désignées comme « spontanées ». L'absence de montage et d'un projet de réalisation en fait des objets à part dont l'analyse se révèle complexe.

Séquences

Reprenant les trois séquences qui constituent le processus révolutionnaire telles que nous les avons énoncées, nous pouvons donc penser trois « paysages » de vidéos pour la période pré-insurrectionnelle, insurrectionnelle et post-insurrectionnelle :

Paysage 1 : 2008-2011

- Des plans-séquences documentant des situations « ordinaires »
- Des plans-séquences et des montages concernant le soulèvement du bassin minier de Gafsa
- Des plans-séquences, des vidéo-blogs et des vidéos-tracts réalisés par les « militants autonomes » tunisois

Paysage 2 : décembre 2010-février 2011

- Des plans-séquences documentant la révolte au jour le jour

Paysage 3 : février 2011-2014

- Des « communiqués » vidéo pour diverses campagnes menées par les « militants autonomes » tunisois
- Des plans-séquences et des captures d'écran pour la reconnaissance des blessés et des martyrs
- Des mises en scènes, des vidéo-clips et des plans-séquences pour la reconnaissance des populations marginalisées

On observe, tout d'abord, que la grande majorité des vidéos produites avant 2011 sont soit des purs plans-séquences soit des purs montages, mais que les mises en scène sont très rares : il s'agit de saisir des images sur le mode de l'enregistrement ou de réaliser des montages d'images de sources variées. Pendant les premières semaines du soulèvement les productions mises en ligne ont très rarement fait l'objet d'un montage. Au bout de quelques jours voire quelques semaines apparaissent des productions plus construites nécessitant un temps d'élaboration long. Une fois le moment insurrectionnel en tant que tel passé, les

productions rétrospectives ou commémoratives émergent. Les formes continuent d'évoluer ensuite sensiblement au fil des mois. Il ne s'agit cependant pas d'une évolution linéaire, les productions les plus construites ne remplacent pas les productions spontanées mais s'y ajoutent. Si les formes de type vidéo-blogs étaient quasi inexistantes avant 2011, les plans-séquences non montés continuent d'être produits aujourd'hui, l'un ne remplaçant pas l'autre.

Comme on le perçoit ici, les plans-séquences et les montages nécessitent des outils d'analyses spécifiques. Par ailleurs, les productions anonymes et celles de collectifs – même éphémères – ne seront pas abordées de la même manière, les intentions étant plus explicites dans les secondes. Les plans-séquences de la période insurrectionnelle seront en conséquence abordés dans une partie distincte. La présentation des résultats d'analyse du corpus suivra donc un découpage par type d'objets (plans-séquences, montages et mises en scène) et par périodes (pré-2011, moment insurrectionnel de janvier 2011, post-14 janvier).

5. Terrains et entretiens

L'enquête de terrain en Tunisie

L'enquête de terrain a commencé en juin 2012 et s'est terminée en novembre 2014. Il a été constitué de quatre voyages de deux à quatre semaines chacun pour un total de trois mois sur place environ. Le premier voyage a été l'occasion d'un repérage exploratoire à Tunis durant lequel de nombreux contacts ont pu être pris. Les lieux publics de sociabilité étant rares même dans la capitale, les échanges ont surtout été occasionnés par des situations collectives dans des espaces privés comme les appartements. Le deuxième voyage, plus long, a été majoritairement dédié à des déplacements dans les villes et régions du centre et du sud : Sousse, Sfax, Gafsa, Redeyef et Tozeur. En dehors de Redeyef choisie pour son histoire spécifique (elle fut le berceau du soulèvement de 2008), les villes étapes ont été choisies pour permettre une compréhension des disparités et des réalités locales, du nord au sud, et obtenir des témoignages aux points de vue variés par rapport à une certaine

uniformité rencontrée à Tunis. Les deux derniers voyages ont été dédiés à l'approfondissement des entretiens et à une part d'observation participante à l'occasion de mobilisations ponctuelles. Une attention particulière a été portée aux équipements (appareils de prise de vue, équipements informatiques, réseau) et aux usages des cameraphones en situation.

Les prises de contacts et les entretiens ont été grandement facilités par ma proximité d'âge avec la plupart des enquêtés. Ils ont été également compliqués par les très nombreux journalistes et chercheurs qui m'ont précédé sur le terrain depuis 2011 et ont induit une certaine méfiance. Même si la position de chercheur semblait mieux perçue que celle de journaliste, l'absence de « retours » de la part des chercheurs ayant enquêté dans les mois qui ont suivi le soulèvement m'a été à maintes reprises signalé et semble-t-il perçu comme une marque de désintérêt ou de mépris. Ainsi, ma participation à des situations de sociabilité informelles sans tentatives d'orienter les discussions sur mon objet de recherche mais en manifestant une curiosité générale (sincère) pour les personnes a été très bénéfique aux relations d'enquête. De même, ma présence a été perçue plus positivement à partir du deuxième voyage, confirmant un intérêt durable et non passager. Cependant, le moment insurrectionnel étant passé et une certaine désillusion s'étant installée, la parole s'est avérée parfois difficile à recueillir. Mon origine et mon genre ont également pu être des handicaps, en particulier en dehors de la capitale. Cependant, l'établissement d'un protocole d'entretien très souple, sans enregistrement mais avec une prise de note manuelle et sans grille d'interrogation a manifestement facilité les échanges à plusieurs reprises.

Le recueil de la parole a pris trois formes distinctes : quatorze entretiens semi-directifs, trois discussions collectives « orientées » (pour un total de vingt-sept personnes différentes) et plusieurs dialogues informels. Les entretiens semi-directifs ont été réalisés à Tunis, Sfax et Redeyef avec treize jeunes hommes et une femme. Les quatorze enquêtés sont âgés de 23 à 34 ans à l'exception d'un homme de 42 ans. Parmi eux, la moitié se décrit comme

militants ou manifeste un capital militant⁶⁴ élevé marqué par des engagements dans l'Union Générale des Étudiants Tunisiens (UGET) pour trois d'entre eux, et dans des partis communistes ou socialistes interdits sous Ben Ali pour deux d'entre eux. L'un d'eux, qui ne s'est jamais engagé dans une organisation, citera cependant Marx et Edward Saïd comme références et moteurs de son action. Quatre d'entre eux ont par ailleurs été actifs dans des organisations culturelles comme l'Association Tunisienne d'Action Culturelle (ACTA) ou la Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs (FTCC). Enfin, deux ont bénéficié d'ateliers de formation au journalisme menés par le collectif tunisien Nawaat pour l'un et par une organisation française pour l'autre. Parmi les enquêtés interrogés à Tunis, plusieurs sont originaires d'autres villes et habitent à Tunis depuis moins de deux ans. L'un est originaire de Zarzis (ville côtière du sud, à la frontière Libyenne, point de départ de nombreux bateaux de clandestins) qu'il venait tout juste de quitter, un autre de Gafsa (ville de la région minière du centre, proche de Redeyef) et un de Regueb (ville du centre, zone de tradition agricole). Sur les vingt-sept enquêtés, quatre seulement ont un emploi fixe et à temps plein. Les autres sont étudiants, chômeurs, et vivent pour la plupart d'emplois précaires de courte durée. Par ailleurs, sept seulement sont des jeunes femmes qui, pour six d'entre elles, n'ont pu être interrogées qu'en situation collective. Les situations de discussions collectives ont donc été provoquées quand cela était possible. Par ailleurs, ces situations collectives ont également été imposées par des enquêtés se présentant aux rendez-vous à plusieurs ou donnant rendez-vous dans des lieux publics où des connaissances se joignaient souvent à la discussion.

Les entretiens n'ont pas été menés avec des filmeurs retrouvés depuis Youtube mais avec des individus rencontrés pendant les périodes de terrain sur place. La décision d'un entretien individualisé a été orientée par le profil des personnes rencontrées. Malgré une certaine uniformité d'âge, de sexe et de profil professionnel il a été porté une attention particulière à la variété des investissements et du capital militant et culturel. Ainsi, certains enquêtés ont une pratique très régulière de la vidéo, d'autres une pratique plus

⁶⁴ Quatre enquêtés ont exprimé une crainte quant à la publication de leur parole et malgré un rapport à l'anonymat en transformation (voir Partie 3, Chapitre 6), la plupart ont fait part d'une inquiétude persistante quant à leur sécurité, la répression de la jeunesse contestataire étant encore largement répandue dans le pays.

intermittente, certains ont une maîtrise de la diffusion de leurs images avec des usages trans-plateformes et d'autres se positionnent plutôt comme des spectateurs. Les entretiens ne visant pas à une sociologie des utilisateurs, ils ont été menés principalement pour recueillir des éléments de compréhension du contexte général des usages et des informations spécifiques concernant la production et la circulation des vidéos pendant la période précédant l'année 2011 et pendant le moment insurrectionnel de décembre et janvier. Ils ont également été l'occasion de saisir une part du « pouvoir » attribué aux images, du rapport émotionnel à celles-ci et des motivations différenciées à l'origine des usages. Certains entretiens ont été menés en mobilisant des matériaux vidéo, soit en sollicitant des suggestions de la part des enquêtés, soit en proposant des matériaux en ma possession. Il s'est agi d'observer les réactions des enquêtés au visionnage de certaines vidéos et de recueillir des informations de contexte pour faciliter la compréhension des situations filmées. L'instabilité des connexions internet dans la plupart des lieux n'a pas toujours permis de mener à bien ces dispositifs. Cependant, il nous apparaît que ce mode d'enquête consistant à utiliser des images comme support dans le cadre de l'entretien, théorisé et désigné sous le terme de « photo-élicitation » par Douglas Harper (2002) pour la photographie, mériterait d'être approfondi et systématisé. Par ailleurs, les outils (téléphone portable et ordinateur) étant mobilisés dans de nombreuses situations de la vie quotidienne, plusieurs situations et discussions informelles ont été riches d'enseignement.

La plupart des entretiens et des dialogues ont été menés après la première phase de travail de récolte et de traitement des matériaux vidéo. Ils ont donc été d'abord des outils de mise à l'épreuve d'hypothèses décelées depuis l'observation des matériaux. Par la suite, ils ont également été l'occasion de découvrir de nouveaux corpus d'images et d'accéder aux pages Facebook des personnes rencontrées, ouvrant ainsi la possibilité de nouvelles observations.

Facebook comme terrain

La prédominance de Facebook comme outil privilégié des échanges sociaux a pu être expérimentée directement sur le terrain. Ce fut le cas à Tunis où il s'est souvent avéré plus facile de prendre contact par ce moyen que par téléphone. Malgré une grande disparité d'accès à internet en dehors de la capitale, la quasi-totalité des informations concernant les mobilisations et les événements sociaux restent publicisés par ce biais. Il s'est ainsi avéré indispensable d'y être inscrit et connecté plusieurs fois par jours. L'accès à des pages Facebook privées a par ailleurs été permis grâce au premier terrain. Jusqu'à présent, le corpus et les observations avaient été réalisés principalement sur Youtube dont l'accès est public par défaut. Cet accès aux pages privées a permis de mener des observations individualisées des usages de la vidéo par les personnes interviewées. Il a également permis d'observer les usages à l'occasion d'événements précis (l'arrestation d'un militant, le meurtre de soldats par des djihadistes, l'assassinat de Mohammed Brahmî...) et le développement et la circulation en direct de contenus et d'informations. Ces observations en temps réel, menées tous les matins sur des durées variant de quelques jours à plusieurs semaines ont fait l'objet d'un « journal d'observation ». Les pages Facebook privées qui ont fait l'objet d'un suivi ciblé sont au nombre de 10. Parmi elles, 10 appartiennent à des individus ayant fait l'objet d'un entretien individualisé. Parmi les autres, cinq sont des pages tenues par des jeunes femmes et quasiment toutes appartiennent à des individus approchés de près ou de loin sur le terrain, dont les origines géographiques et sociales étaient donc connues. Ainsi, Facebook a permis d'accéder à une observation des usages en dehors des entretiens. L'observation de Facebook plutôt que Youtube a ainsi été privilégiée car elle permettait un accès plus aisé à la connaissance et au suivi des utilisateurs. Cependant, une attention particulière a été portée aux usages des différentes plateformes et à leur combinaison.

PARTIE II : Contextes et prémices

Introduction à la deuxième Partie

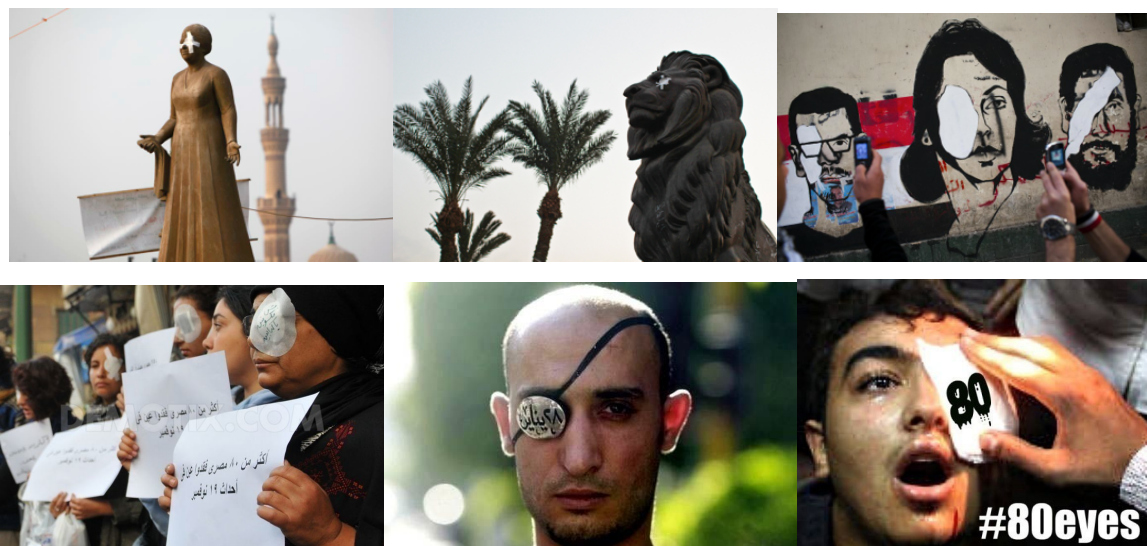


Fig. 7 Photographies. De gauche à droite et de haut en bas : Une statue de la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum, un des lions du pont Qasr Al-Nil au Caire, des graffitis dans la rue Mohammed Mahmoud au Caire, une marche au Caire en décembre 2011, le blogueur Ahmed Harara, une image de la campagne en ligne « #80eyes ».

Entre janvier et décembre 2011, plus de 80 personnes auraient perdu un œil en Égypte⁶⁵. Les *sniper* furent soupçonnés de viser délibérément les yeux dans le but d'aveugler ou tuer les manifestants et un homme en particulier, Mahmoud Sobhi El Shinawi un officier du Conseil Suprême des Forces Armées⁶⁶, fut surnommé le « *eye hunter* » ou « *eye sniper* », littéralement le chasseur d'yeux, suite à la publication d'une vidéo où il apparaissait, visant les manifestants. Sur de nombreux graffitis (Fig. 7) dans les rues du Caire, des portraits de martyrs ou de manifestants anonymes furent représentés avec un cache-œil ou un bandeau et plusieurs statues, dont celle d'un lion du pont Qasr Al-Nil à l'entrée de la place Tahrir, arborèrent un cache-œil blanc pendant plusieurs jours. Ahmed Harara, un blogueur bénéficiant d'une certaine notoriété, se fit connaître pour son cache-œil sur lequel était écrit « 28 janvier », date à laquelle il perdit son premier œil (il perdit le

⁶⁵ Tomlin J., « How eyepatches became a symbol of Egypt's revolution », *The Guardian*, 18 décembre 2011. [En ligne : <http://www.theguardian.com/world/shortcuts/2011/dec/18/eyepatches-egpyt>] Consulté le 24 août 2016.

⁶⁶ Le conseil militaire qui dirigea l'Égypte après le départ de Hosni Moubarak.

second quelques mois plus tard). Ce symbole fut réutilisé dans le cadre même d'une manifestation en décembre qui vit défiler des jeunes gens à l'œil couvert d'un cache-œil pour dénoncer la répression et contester la légitimité de l'armée à diriger le pays. Ce choix de cadrage (Snow et al., 1986) de la part des manifestants de dénoncer une répression faisant usage de balles réelles par la représentation de l'aveuglement n'est pas anecdotique et s'avère au contraire révélateur des enjeux majeurs qui entourent la visibilité dans le contexte autoritaire. Cette métaphore puissante a nourri les imaginaires et les représentations comme en témoignent les quelques photographies réunies ci-dessus. Si elle n'a pas été investie de cette façon en Tunisie, le « regard » s'est cependant affirmé comme un enjeu de lutte à plusieurs niveaux. Pour penser ces enjeux, le concept de « Visualité » nous semble une piste intéressante.

Dans son ouvrage intitulé *The right to look*, Nicholas Mirzoeff (2011) retrace une généalogie du regard colonial et analyse les différentes techniques d'organisation sociale destinées à naturaliser les structures de pouvoir au travers de trois exemples qui ont établi la domination occidentale : le régime esclavagiste de la plantation (1660-1860), le régime impérialiste (1860-1945) et le régime militaro-industriel (depuis 1945). Il présente ces régimes comme des illustrations du concept de « Visualité », un terme clé de la pensée impérialiste britannique du 19ème siècle emprunté au philosophe et historien écossais conservateur Thomas Carlyle. La « Visualité » est la capacité, ou plus exactement le pouvoir, de visualiser : le champ de bataille pour les généraux et par extension l'histoire pour le leader. Pour Carlyle, la Visualité est donc une catégorie politique : seuls ceux qui en sont dotés (les grands hommes, les « héros ») sont à même de diriger. La Visualité est une capacité mentale plutôt que perceptuelle, de visualiser ce qui est trop conséquent pour qu'une personne puisse le *voir*. Ainsi, la capacité à assembler une visualisation manifeste l'autorité du « visualisateur ». Il s'agit dès lors pour Mirzoeff de traiter la Visualité comme une approche théorique ayant des effets matériels, comme le panoptique tel que pensé par Foucault (1975). L'application de ce concept est difficile à saisir étant donné qu'il ne s'agit pas tant de « visuel » que de revendication d'une autorité du regard entendu autant au sens perceptif que théorique. Ainsi, la domination s'exprime par exemple par la phrase du représentant de l'ordre qui affirme « circulez, il n'y a rien à voir » (Mirzoeff, 2011b : 474)

et détermine ainsi qu'il a le pouvoir de décider de ce qui doit être vu, sans besoin d'exercer d'autre forme de contrôle du visible. Ainsi, là où le concept foucauldien de panoptique est clairement délimité par un exemple empirique, l'architecture carcérale de Jerémy Bentham, tout en conduisant à une conceptualisation théorique dense du contrôle social, la « Visualité » paraît difficile à circonscrire. Elle est tout à la fois contrôle social, naturalisation des structures de pouvoir, domination enfin, dans son acception la plus large.

À ce concept s'oppose celui de « contre-visualité » et celui de « droit de regard » défini comme un « droit de déterminer/modeler un réalisme autonome qui ne soit pas simplement en dehors du processus de l'autorité mais qui lui soit antagoniste » (Mirzoeff, 2011: 25). C'est donc, en conclut-il, la réclamation d'un « droit au réel » (Mirzoeff, 2011: 26). Pour lui, « la contre-visualité » se loge autant dans les actes des leaders des révolutions caribéennes tels que Toussaint Louverture, que dans des œuvres d'art comme des films ou des tableaux. Le réalisme pictural du 19^e siècle tout comme le néo-réalisme italien en sont ainsi selon lui des illustrations. Cette contestation d'une hégémonie visuelle prend par ailleurs appui dans la contestation c'est-à-dire dans la lutte politique. Là encore, ce qui peut-être désigné comme « contre-visualité » paraît donc difficile à circonscrire. Ces concepts nous paraissent cependant fructueux pour penser le visible comme un des espaces d'exercice de la domination, ou plus exactement, la détermination et la délimitation du visible comme manifestation de la domination, et complexifier en conséquence les enjeux des pratiques de l'image qui s'exercent sur ce même terrain. Le duo « Visualité » / « contre-visualité » permet en effet de penser la domination comme articulée à sa résistance.

Nous nous proposons ainsi de nous saisir de ces concepts pour penser tout d'abord le contexte de développement des pratiques de l'image comme « Visualité », puis ses formes de remises en cause. Nous nous saisirons cependant de ces concepts en les réinsérant en quelque sorte dans le domaine du visuel. Il s'agira ainsi de penser la domination et sa résistance comme des régimes visuels complexes constitués autant d'images que de modes d'apparition dans l'espace public par exemple. Le terme « Visualité » sera donc entendu comme synonyme de formes de domination s'actualisant dans le domaine du visuel et

de formes visuelles de domination. Il sera également employé au pluriel pour en souligner le caractère protéiforme.

Nous commencerons donc par considérer les régimes de visibilité propres aux environnements physiques et médiatiques, et donc les modes de présence – ou d’occupation – visuelle de l’espace public comme des espaces télévisuels et numériques. Si l’environnement visuel numérique ne peut être circonscrit de par sa nature ouverte et fluide, l’environnement physique urbain et l’environnement télévisuel constituent des espaces hermétiques et communicants. Nous décrirons d’abord les formes d’occupation des environnements visuels propres à la période autoritaire. Nous évoquerons également les formes de confiscation de la représentation de l’histoire, des individus et des marges qui ont marqué la visibilité comme un enjeu de lutte. Le rapport aux images et au visible devant être pensé à plusieurs échelles, nous interrogerons tout d’abord le rapport historique aux technologies de l’image, importées par les premiers colons, puis « l’ordre visuel » établi par le régime autoritaire de Ben Ali. Ces deux mises en contexte à un niveau local et à une échelle plus large nous seront nécessaires pour mesurer les enjeux qui entourent la représentation et la visibilité. Dans un deuxième chapitre, nous présenterons une description des enjeux majeurs de la période insurrectionnelle de 2011. Il ne s’agira pas simplement de décrire des dynamiques mais d’identifier des enjeux de représentation et de visibilité à même de nous éclairer sur les productions vidéos que nous souhaitons analyser. Ces contextes multiples, visuels et socio-politiques, historiques et contemporains, nous permettront une pensée complexe considérant les pratiques comme s’inscrivant dans des horizons d’attente, des héritages sensibles, des nécessités pratiques autant que des attentes morales. Enfin, nous tenterons de désigner les espaces de « contre-visualité » pré-insurrectionnelles qui ont cependant mis au défi les dominations précédemment décrites. Ces premiers regards nous permettront de dessiner la complexité du paysage dans lequel les pratiques de l’image mises en œuvre en 2011 et après ont pu se développer.

Chapitre 4 : Contextes de développement et d'émergence des pratiques de la vidéo vernaculaire partagée

I. Régimes visuels, opacité, images manquantes

1. Visualité coloniale et autoritaire

Si une histoire précise de la photographie, du film ou de la vidéo dans le monde arabe reste à faire, un regard sur ses aspects les plus connus permet de prendre la mesure des enjeux liés à la représentation. Nous ne nous attarderons pas sur les interdits de la représentation du vivant considérés comme propres aux mondes musulmans et dont les origines et les applications restent en réalité bien floues (Clément, 1995) mais sur les modalités de la représentation des mondes sociaux arabes et en particulier maghrébins, dans l'histoire. La photographie est semble-t-il introduite au Maghreb et au Machrek par l'intermédiaire des voyageurs puis des colons occidentaux dès le XIXe siècle. Les monuments de l'Égypte ancienne sont ainsi fixés sur des plaques sensibles par les voyageurs et les premiers photographes locaux sont formés dans les studios ouverts par les Européens. Au Moyen-Orient ce sont principalement les Arméniens qui sont choisis pour être portraitistes de l'Empire ottoman et qui auront le quasi-monopole de la photographie de studio. Ils sont choisis parce que chrétiens, soi-disant « réputés pour leur ingéniosité et leur aptitude à apprendre » et ne nourrissant théoriquement « aucune prévention à l'égard de la représentation figurative. » (Poignet, 2007 : 12) La photographie coloniale documentaire et ethnographique sert ensuite la colonisation en donnant à voir les paysages, les habitants et les rites si exotiques au regard occidental. Comme le souligne Omar Carlier, « la mainmise de la France sur le Maghreb [...] et l'émergence de la culture moderne de l'image, souvent associée à la photographie, sont largement synchrones » (Carlier, 2007 : 3). Par ailleurs, les commémorations de la colonisation comme le centenaire en 1929 en Algérie sont l'occasion de mises en scène qui seront « photographiées, filmées, médiatisées presque chaque jour par la presse illustrée » et participeront « pleinement au triomphe du visuel, à l'avènement de la culture de masse de l'image » (Carlier, 2007 : 22).

L'orientalisme des peintres est naturellement réinterprété en photographie, et aux peintures de « femmes aux bains » succèdent les cartes postales érotiques dévoilant cet obscur objet du désir que sont les femmes musulmanes. Ainsi, comme le rappelle Bruno Nassim Abouddrar (2014), auteur de *Comment le voile est devenu musulman* :

« Quand les Français sont arrivés en Afrique du Nord et qu'ils ont vu des femmes voilées, cela leur a paru insupportable, à la fois pour des raisons de pouvoir et pour des raisons érotiques. Le maréchal Bugeaud, colonisateur de l'Algérie, disait : "Les Arabes nous échappent, parce qu'ils dissimulent leurs femmes à nos regards".⁶⁷ »

L'enjeu de ce dévoilement n'est dès lors pas seulement érotique mais politique. Le photographe français Marc Garanger en service en Algérie en 1960 est assigné à la réalisation de portraits des autochtones en vue de l'attribution de cartes d'identité pour permettre le contrôle des populations. Si le portrait est imposé par le pouvoir colonial, la violence faite aux femmes est double puisqu'elles sont dévoilées de force comme en témoignera le photographe des années plus tard. La photographie sert alors le contrôle social. Les années suivant la décolonisation sont celles des images de propagande des divers régimes qui s'installent. En Tunisie, une autre vision de carte postale s'impose sous le régime de Bourguiba, donnant à voir un pays singulièrement moderne et prospère. Le régime de Ben Ali qui lui succède entérine une représentation construite, étrangère à la réalité quotidienne et à la misère. Comme pour tout régime autoritaire, il s'agit de faire correspondre l'image du pays aux réussites économiques et sociales revendiquées par son leader. Cette imagerie est alors destinée autant au peuple tunisien qui doit se soumettre et se conformer à cette vision dominante, qu'aux touristes occidentaux, essentiels à l'économie.

La photographie, au même titre que l'image animée, est donc longtemps porteuse d'une vision falsifiée et l'expression d'un « regard dominant », celui des colonisateurs puis des régimes autoritaires. Par ailleurs, dans les années qui précèdent la révolution, le régime de

⁶⁷ Vécrin A., « "Le voile, qui rend quasi invisible, est devenu l'image de l'islam" - Entretien avec Bruno Nassim Abouddrar », *Libération*, 14 mars 2014. [En ligne : http://www.liberation.fr/societe/2014/03/14/le-voile-qui-rend-quasi-invisible-est-devenu-l-image-de-l-islam_987166] Consulté le 24 janvier 2014.

Ben Ali ne se contente pas de construire la représentation de la Tunisie à son image mais modèle également un véritable « régime visuel » qui prend la forme d'une occupation du monde physique et des imaginaires.

2. Le « régime visuel » de Ben Ali

Comme tout régime autoritaire, celui conduit par Zine el-Abidine Ben Ali en Tunisie du 7 novembre 1987 au 14 janvier 2011 a travaillé à construire au fil des années une propagande élaborée. Le système était basé sur un verrouillage de l'information et un investissement considérable dans la communication, prenant appui sur le contrôle des médias papiers et audiovisuels, autant tunisiens qu'étrangers⁶⁸, grâce entre autres à l'Agence tunisienne de communication extérieure (Atce) créée en 1993. Au-delà des implications en termes de liberté d'agir et de conscience, la propagande contribue à verrouiller les registres de représentation et à exclure les individus de la construction symbolique de leurs identités (nationales, de genre, de classe...). Si les régimes « démocratiques » ne sont pas exempts de représentations imposées et stéréotypées, le contrôle des représentations et des imaginaires mis en œuvre dans le cas d'un régime autoritaire prend la forme d'une occupation des espaces publics et médiatiques par l'imposition d'un « ordre graphique » (Artières et Rodak, 2008) ou visuel. Une considération de certaines de ses applications par le régime autoritaire de Ben Ali est ainsi susceptible de nous renseigner sur la nature des « visualités aliénantes » qui ont occulté et construit les imaginaires tunisiens des vingt dernières années et en conséquence sur celle des « contre-visualités » (Mirzoeff, 2011) mises en œuvre en réponse. Il s'avère cependant difficile de décrire précisément les formes et les implications de cet « ordre visuel » dans le cas tunisien. Les archives des campagnes de communication du régime, de la communication publicitaire, de la télévision ou de la presse illustrée sont au mieux inaccessibles, au pire inexistantes, tout comme aucune cinémathèque ou institution publique ou privée n'a établi un fonds d'archives des productions cinématographiques. Les

⁶⁸ Voir le rapport accablant (dit « Livre noir ») publié par le gouvernement tunisien en 2013 dévoilant le système de corruption des journalistes et médias internationaux et désignant les responsables.

témoignages et les images documentant l'espace public pendant le régime de Ben Ali permettent cependant d'appréhender une part de son « occupation visuelle » et ainsi de la domination visuelle développée par le régime, basée sur deux symboles, un chiffre et une couleur, et sur le classique portrait du leader.

Le chiffre 7, correspondant au 7 novembre 1987, date de la prise de pouvoir – coup d'État – de Ben Ali a été imposé par le régime comme un symbole, d'abord commémoratif puisqu'il s'agit d'une date, puis très vite comme une marque graphique destinée à rappeler visuellement la mainmise du régime. Le chiffre a ainsi été apposé partout : sur les billets de banques, les lieux publics tels que les squares, les parcs, les noms de rues et boulevards, les habillages des carrefours, les enseignes des bars, cafés ou coiffeurs, ou encore les noms et logos des compagnies nationales telles que la compagnie aérienne Seven Air (aujourd'hui Tunisair) et la télévision nationale TV7 (aujourd'hui « Télévision tunisienne nationale »). Le symbole étant un chiffre et pas une forme graphique telle qu'une croix, il charrie une part de mysticité et de superstition. Il incarne également un rapport contrôlé au temps et à l'histoire. Ainsi, sur la place du 7 novembre, au bout de la grande avenue principale de Tunis, l'avenue Bourguiba, le dictateur fit construire une horloge sur laquelle le chiffre 7 remplaçait le 6. Cette modification mineure *donnait à voir* un pouvoir quasi surnaturel, à même d'agir sur toute chose, même la plus immuable, la plus insaisissable, telle que le temps.



Fig. 8 Photographies. Mobilier urbain sur des rondpoints représentant le chiffre sept.

La couleur mauve est également utilisée par le dictateur pour signifier son contrôle de l'espace public et son intégration presque organique à celui-ci. Alors que le 7 désigne une date et fait partie d'une réécriture historique, le mauve ne représente rien d'autre que la couleur préférée du président. Son apposition dans l'espace public exprime ainsi sa capacité à le transformer à son goût, *donnant à voir* sa puissance. Si elle habille les plateaux de télévision ou les logos des entreprises nationales comme La Poste, elle sera également apposée sur les ponts, en particulier sur les routes traversant le pays, comme autant de marquages visuels du territoire. Cette spectacularisation de la main mise sur le pays aurait pris semble-t-il des formes plus mégalomanes encore en intervenant sur le monde naturel lui-même, pour signifier sans doute la part divine du souverain. Des Tunisiens racontent ainsi que les arbres plantés dans les rues proches de l'avenue Bourguiba avaient soudain vu fleurir des fleurs mauves, chacun faisant des hypothèses sur la nature de la manipulation (avaient-ils teint les fleurs ou l'eau d'arrosage ?). Que l'histoire soit vraie ou non, elle rend compte de la perception de l'emprise autoritaire par les habitants.



Fig. 9 Captures d'écran. Site internet des douanes tunisiennes en 2011 et ancien logo de la télévision nationale TV7.

L'espace public est également occupé par les portraits du dictateur, dans les administrations, les écoles, dans les rues, dans des dimensions souvent impressionnantes, occultant de fait des pans entiers d'immeubles ou de route. Ces portraits pour la plupart en pieds étaient limités à trois pauses : une avec la main sur le cœur en signe de sincérité et de dévouement, une avec les mains serrées pour signifier l'unité de la nation, et la troisième avec les bras levés et ouverts comme distribuant la prospérité au pays (Chomiak, 2013). Les messages accompagnant ces images étaient souvent résumés à des slogans d'exaltation de

la nation, du progrès et du développement économique. Enfin, le drapeau tunisien est exhibé en toute occasion et l'image du pouvoir et de son leader est visuellement liée au symbole de la nation dans toutes ses représentations pour signifier l'incontestabilité de sa légitimité. L'espace public est donc saturé de rappels visuels du pouvoir en place, dans des formes spectaculaires destinées à mystifier sa nature, et les symboles nationaux sont confisqués ou réinterprétés.



Fig. 10 Photographies. Portraits du dictateur dans l'espace public.

3. Opacité et images manquantes

« Jamais autant qu'en Tunisie l'expression "pas de cadavre pas de crime" n'aura autant résonné⁶⁹ » affirmera un enquêté en évoquant les exactions et corruptions du régime de Ben Ali et de la famille Trabelsi. Le régime appuie sa politique répressive sur la disparition (des preuves mais aussi parfois des suspects eux-mêmes) et assoit sa corruption sur la dissimulation. Par ailleurs, l'absence d'archives ou leur usurpation, symptomatique d'une négation et d'une réécriture de l'histoire propre aux régimes autoritaires, est un des enjeux centraux de la transition. L'« Instance Vérité et Dignité » est ainsi chargée depuis 2011 de recenser les crimes commis pendant la dictature et d'ouvrir les archives de la présidence et

⁶⁹ Entretien réalisé à Tunis le 23 octobre 2013.

du ministère de l'intérieur (le 9 juin 2015 ces dernières étaient encore inaccessibles⁷⁰). Mais au-delà des exactions du régime Ben Ali, l'impossibilité de connaître et de *voir* l'histoire est dénoncée comme une confiscation : « On crée des générations d'amnésiques, privés de leur histoire⁷¹ ».

Ainsi, en Tunisie comme ailleurs, « les révolutions [...] se sont traduites par d'intenses relectures et réécritures des passés nationaux, se présentant [...] en véritables archéologies collectives (Mazeau et Sabaseviciute, 2014). » Les restaurations de musées se multiplient pour « réhabiliter la mémoire », de Habib Bourguiba en particulier, comme le musée *Ksar Al Marmar* dans un ancien palais du leader qui selon ses restaurateurs vise à « ressusciter vingt-cinq ans d'une époque sciemment occultée de l'histoire de la Tunisie⁷² ». Cette réhabilitation de l'histoire passe également par le visuel. Un enquêté témoigne ainsi de son émotion devant les photographies des *fellaga*⁷³ qu'il n'avait jamais vues auparavant. Ces photographies posées d'hommes fixant l'objectif dans leurs vêtements d'époque constituent pour lui une « preuve ». Il déclare ainsi « notre Histoire est toujours floue. Par exemple, qui a permis la décolonisation ? Bourguiba ou les *fellaga* ? Il manque des preuves, des images pour y répondre⁷⁴. » Pour lui, les images sont donc seules à mêmes de « révéler » l'histoire et l'image est synonyme de preuve, révélant une croyance inaltérée dans les images d'enregistrement, malgré les mésusages dont il a pu être témoin. De même, l'absence d'images des « émeutes du pain », un des plus importants soulèvements de l'époque

⁷⁰ « Tunisie: Les enquêteurs sur la dictature réclament l'accès aux archives policières », *Al Huffington Post Maghreb*, 9 juillet 2015 [En ligne : http://www.huffpostmaghreb.com/2015/06/09/tunisie-dictature_n_7544082.html] Consulté le 24 août 2016.

⁷¹ Entretien réalisé à Tunis le 12 octobre 2013.

⁷² « Monastir : Le musée "kasr Al Marmar" est la résurrection d'une époque sciemment occultée de l'histoire de la Tunisie », *Directinfo Tunisie*, 18 mars 2013.

[En ligne : <http://directinfo.webmanagercenter.com/2013/03/18/monastir-le-musee-kasr-al-marmar-est-la-resurrection-dune-epoque-sciemment-occultee-de-lhistoire-de-la-tunisie/>] Consulté le 24 août 2016.

⁷³ Le terme de *fellaga* ou *fellagha* désigne les combattants tunisiens ou algériens se battant pour l'indépendance de leur pays alors sous domination française entre 1952 et 1962.

⁷⁴ Entretien réalisé à Tunis le 23 octobre 2013.

contemporaine⁷⁵, constitue également un point aveugle déterminant dans le rapport aux images, en particulier des luttes.

4. Regards sur la télévision

Le paysage télévisuel est composé de chaînes nationales à la solde des différents régimes et de chaînes internationales tour à tour autorisées ou interdites mais que le satellite et le détournement des paraboles ne permettront rapidement plus d'entraver. Rai Uno, Antenne 2 puis France 2, Canal Horizons Tunisie – filiale du groupe Canal + – ART – bouquet numérique de sept chaînes à capitaux saoudiens – ou encore Al Jazeera et Al Mustakillah composent une offre télévisuelle complexe.

« Vue de l'extérieur ; la configuration actuelle [2002] du champ télévisuel tunisien peut difficilement échapper aux commentaires stéréotypés. Ceux qui, au nom du particularisme historique et géographique, auraient tendance à présenter la Tunisie comme un carrefour de civilisations millénaires nécessairement ouvert sur le monde et sur les images venues d'ailleurs, et ceux qui au contraire ne retiendraient que la banalité typique d'un petit pays subissant la domination culturelle triadique de Hollywood, de l'ancien colonisateur et des monarchies pétrolières du Golfe. » (Ferjani, 2002 : 155)

Si on pourrait en effet conclure bien trop vite à l'un ou à l'autre des scénarios, la télévision constitue bien l'espace privilégié de la propagande d'état d'un côté et du monopole des représentations occidentales de l'autre, exception faite des chaînes arabes. Dans une perspective critique, à l'encontre d'une réception conçue comme nécessairement passive, elle est cependant également un espace de négociations. Ainsi, entre « images du nord, images d'orient, images de l'autre, images de soi, pour soi, dans ce champ de bataille identitaire et commercial, le téléspectateur péregrine » (Bras, 1999 : 241) et compose lui-même son menu. On pourrait même désigner les peuples algériens ou tunisiens habitués à

⁷⁵ Ces émeutes ont eu lieu entre décembre 1983 et janvier 1984 suite à l'augmentation des prix du pain et des produits céréaliers comme la semoule, base de l'alimentation tunisienne, bénéficiant jusque là d'une subvention étatique. Les affrontements ont duré plus de 3 jours et fait plus de cents morts. Le président Bouguiba finit par renoncer à cette augmentation.

la « quête des images de l'autre » (Ferjani, 2002 : 157) au moyen des paraboles piratées (Madani, 1995 ; 2002) comme bien moins dupes que le spectateur français habitué à se contenter des chaînes françaises puis francophones. La consommation audiovisuelle est en effet très tôt nourrie par les chaînes internationales et nécessite des arrangements avec la légalité et des bricolages techniques qui impliquent le déploiement « d'arts de faire » (Bras et Chouikha, 2002) selon l'expression de Michel de Certeau (1990). Le succès fulgurant de Rai Uno dans les années 1980 en Tunisie est ainsi un phénomène intéressant (Malchiodi, 2002). La méfiance dans les instances médiatiques est en quelque sorte immédiatement assimilée par de nombreux spectateurs qui auront l'occasion de comparer le traitement des « émeutes du pain » de 1984 sur la chaîne nationale et sur la chaîne italienne.

« Trois ans plus tard, la révolte d'octobre 1988 en Algérie allait fournir une nouvelle occasion pour le déploiement des pratiques de la rétention de l'information et propulser ainsi la télévision italienne comme seule source d'information crédible. » (Ferjani, 2002 : 157)

En 2000 ce sont les funérailles de Bourguiba boudées par les chaînes d'état mais retransmises par Al Jazeera qui la propulsent dans les foyers. Puis la chaîne Al Mustakillah (« L'indépendante ») avec une émission exclusivement consacrée à la Tunisie qui donnera « la parole aux personnalités de l'opposition démocratique non reconnue par les autorités. » Ainsi en août 2001 Hamma Hammami, fondateur du Parti communiste ouvrier tunisien est invité et « pour la première fois dans l'histoire du pays, le discours de l'extrême gauche passe de la médiatisation écrite, souvent clandestine, à celle audiovisuelle » (Ferjani, 2002 : 158). Bien entendu les Tunisiens ne se nourrissent pas uniquement d'actualités télévisées et de débats mais aussi de variétés et de jeux télévisés. En outre comme nous l'avons vu, certains événements seront étouffés avec succès et les paraboles n'y pourront rien. Quoiqu'il en soit, ce paysage audiovisuel et la variété des pratiques spectatoriennes n'empêchent pas d'affirmer que la plupart des Tunisiens n'étaient probablement pas dupes du théâtre d'ombres offert à leur vue. Si la méfiance à l'égard des chaînes occidentales a probablement été variable selon les contextes, ils ont sans doute très tôt perçu, quelle que soit la chaîne, la déformation de la représentation de leur réalité et pris la mesure des enjeux de pouvoir entourant le champ audiovisuel.

Conclusion

Ainsi, l'espace public est sous occupation visuelle, l'histoire et sa visibilité sont confisquées et l'espace médiatique est saturé de représentations contrôlées bien que s'aménagent des espaces de négociation. Le régime règne par son opacité et les Tunisiens regardent la télévision « par ennui⁷⁶ » autant que pour chercher des *autres*, autres images et autres réels. Les visualités aliénantes régissent les vies des citoyens de l'espace public à l'espace médiatique, des imaginaires nationaux aux identités individuelles. La conscience de la censure et la méfiance dans les médias, bien que largement partagée dans le monde, a sans doute été expérimentée plus vivement par les citoyens tunisiens et inscrivent également les pratiques de l'image dans des enjeux spécifiques. Pour le dire autrement, si le « manifestant ordinaire » français perçoit les médias traditionnels avec une certaine méfiance, son engagement dans la prise de vue des événements n'est pas nécessairement nourri des mêmes inquiétudes quant à une représentation falsifiée. L'expérience de la censure et d'un autoritarisme non dissimulé engage autrement le geste d'enregistrement et de diffusion. En conséquence, certains usages tels que retourner la caméra sur soi ou filmer les cadavres (Partie 3, Chapitre 7) ne pourront être analysés dans la même perspective que si ces pratiques étaient mises en acte dans un pays Européen par exemple. On remarquera par ailleurs que les visualités aliénantes contemporaines auxquelles ont pu et peuvent être soumis les Tunisiens ne se résument probablement pas à celles voulues par le régime de Ben Ali pour imposer son régime. En effet, la prégnance de la publicité, dans l'espace public ou médiatique, serait également à prendre en compte pour penser « l'empire visuel » (Buck-Morss, 2007) dans sa complexité.

Quoi qu'il en soit, la destruction de l'« ordre visuel » voulu par Ben Ali se manifestera comme une revendication centrale de la contestation du régime. Ainsi, si la créativité graphique du mouvement Solidarnosc peut être appréhendée comme une réponse à

⁷⁶ « On ne regarde la télévision que par ennui. L'ennui nous contrôle. » Entretien réalisé à Tunis le 23 octobre 2013.

« l'ordre graphique » imposé par le régime communiste polonais de l'époque (Artières et Rodak, 2008), l'émergence de pratiques de l'image dans la révolution tunisienne peut être l'expression d'une réponse à l'occupation symbolique des espaces publics et médiatiques, et à la confiscation de la représentation des citoyens, de leur histoire et de leur présent. Filmer et partager peut alors représenter une réappropriation de la représentation confisquée par le régime Ben Ali, pour prendre en charge la représentation de son pays et des siens à l'étranger dans un double rapport à une domination visuelle coloniale et une domination visuelle autoritaire.

II. Socio-politique de la révolution

Comme nous l'affirmions dans la première partie, le terme « révolution » est employé par la plupart des Tunisiens pour désigner les semaines de janvier 2011 et pour certains le processus débuté en 2008. Il est intéressant de remarquer que le terme est rarement employé seul et que le nom qui vient le seconder détermine significativement l'interprétation de l'évènement. Les expressions « révolution du jasmin », « révolution Facebook » ou « 2.0 » tendent en effet à désigner des causes et des acteurs qui ne font pas l'unanimité. Les Tunisiens que nous avons rencontrés y opposent les expressions « révolution du cactus » et « révolution de la dignité » qui contiennent, nous le verrons, deux des enjeux majeurs du soulèvement. De même les mots choisis pour l'un des principaux slogans du soulèvement tunisien s'avèrent révélateurs : « pain, liberté, dignité nationale⁷⁷ » ou « emploi, liberté, dignité nationale⁷⁸ » selon les versions. La première version date des années 1980 marquées par les « émeutes du pain ». La deuxième version est une actualisation de la première qui revendique la spécificité du mouvement de 2011. Ces trois niveaux de revendication résument à eux seuls une grande part des enjeux de la contestation et doivent être pensés de manière articulée pour n'exclure ni les facteurs politiques (liberté) et économiques (pain ou travail) ni les dimensions morales (dignité) de ce soulèvement qui s'avèrent intrinsèquement liés. Si le besoin de libération de la chape de plomb imposé par un régime autoritaire étouffant et violent pourrait être suffisant à expliquer la révolte, les disparités socio-économiques et l'expérience partagée du mépris paraissent faire la spécificité de ces soulèvements contemporains et méritent d'être détaillés.

⁷⁷ « *Khobz, horia, karama wataniya* »

⁷⁸ « *Choghl, horia, karama wataniya* »

1. La « révolution du cactus⁷⁹ »



Fig. 11 Photographie. Entrée de la ville de Sidi Bouzid.

Les acteurs du soulèvement ont des profils sociologiques variés : syndicalistes de l'UGTT (ou de l'UGET pour les plus jeunes) et militants ou ex-militants d'organisations de gauche, pour la plupart interdites sous Ben Ali, professions supérieures tels que médecins et avocats, jeunes tunisois au fort capital culturel, diplômés chômeurs et chômeurs non-diplômés et affiliés à aucune organisation... L'absence de leader personnifié ou d'organisation aura retenu l'attention de la plupart des observateurs, comme ce sera le cas pour l'Égypte. Mais la variété des profils ne saurait faire oublier l'origine géographique et sociologique de la majorité des individus y ayant participé. La révolution tunisienne n'a en effet 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 en 2008, chômeurs et « diplômés-chômeurs » de Sidi Bouzid, Menzel Bouzaïene, Thala, Kasserine et des autres villes du centre-ouest et du sud. Dans la

⁷⁹ 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 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.

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 RCD⁸⁰ 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 (Hmed, 2016). Lors de cet épisode dit de la « Kasbah 1 », et durant les manifestations qui l'ont précédé, le slogan « *la lil-iqsa !* » (« Non à la marginalisation ! ») 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 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. Le taux de chômage des régions « de l'intérieur » représente environ le double de la moyenne nationale auquel s'ajoutent une carence d'infrastructures de santé, d'éducation et une insuffisance des services et réseaux de transport.

La fracture est saillante et le phénomène est autant économique que social. Comme beaucoup en témoignent⁸¹, la société tunisienne est en effet divisée par ce qui est désigné comme le « régionalisme », synonyme d'un repli identitaire basé sur l'appartenance régionale mais surtout 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 courant⁸² 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

⁸⁰ Le RCD, Rassemblement Constitutionnel Démocratique est le parti fondé par Ben Ali.

⁸¹ Les opinions exprimées en ligne sur les blogs ou sur le média indépendant Nawaat en témoignent. Voir par exemple ici : <http://nawaat.org/portail/tag/regionalisme/>

⁸² Le phénomène est proche de celui qu'il est possible d'observer en Italie où la fracture nord-sud est particulièrement prononcée.

civilisation. Sur Facebook, des pages regroupent des milliers de membres autour de revendications régionales, en s'affirmant « contre » les « *jboura* » comme la page « *anti-jboura Tunis wled bled* » (tunisois) ou « *anti-jboura 100 % swahliya* » (sahéliens⁸³). 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. Cette absence de redistribution économique ou l'orientation volontaire de politiques de développement sur des régions au détriment d'autres ont conduit non seulement à une fracture économique et sociale de grande ampleur, mais également à une expérience collective du mépris.

2. La « révolution de la dignité »

La revendication de « dignité », *karama*, énoncée dans le principal slogan est donc ici à considérer avec une attention particulière. La plupart des Tunisiens désignent d'ailleurs la révolution comme celle de la dignité (Khiari, 2011), en opposition au bucolique « révolution du jasmin » que leur ont assigné la plupart des médias occidentaux. L'usage de ce terme s'avère enraciné dans l'histoire du militantisme tunisien comme le rappelle Michael Bechir Ayari (2011b) : d'une revendication anti-coloniale qui en faisait un synonyme d'indépendance, renvoyant « d'abord à la volonté de l'homme colonisé d'accéder au rang d'être humain », elle devint synonyme de développement dans les années Bourguiba, faisant de la modernisation de l'économie une condition de la dignité nationale. Ces deux acceptions, l'une faisant de l'indépendance la condition de recouvrement de la dignité nationale, et l'autre considérant la lutte pour la dignité et la gloire de la patrie indissociable de la bataille contre le « sous-développement », lient indéfectiblement la *karama* au *watan*, la patrie⁸⁴. Cette revendication de dignité est ainsi formulée à l'échelle

⁸³ Le Sahel désigne les zones côtières autour des villes de Sousse et Monastir.

⁸⁴ Entendue ici comme entité politique, différent de la « *omma* », l'union des croyants (musulmans) parfois utilisé comme synonyme de patrie.

nationale, dans un usage de l'expression a priori réservée aux représentants de l'État qui s'expriment en son nom. C'est aussi une formule qui considère la dignité comme une revendication collective⁸⁵.

Un autre terme utilisé dans la plupart des dialectes maghrébins (probablement plus spécifiquement en Algérie) nous apparaît par ailleurs révélateur des fondements moraux des révoltes qui ont conduit aux révolutions de 2011. Le terme *hogra* ou *hagra*, probablement de l'arabe littéraire *haqara*, mépris, est utilisé précisément pour désigner la violence symbolique exercée par un pouvoir. Il signifie en effet le dédain, le mépris, l'injustice, ou l'humiliation exercés par un pouvoir à l'égard d'une population ou par un puissant sur un faible. Il est devenu de fait un synonyme « d'abus de pouvoir ». Comme tous les termes dialectaux, il est difficile pour un non spécialiste d'en retrouver l'origine exacte et la littérature manque cruellement. Il a cependant semble-t-il été utilisé spécifiquement pendant le mouvement algérien de 2001⁸⁶ mais aussi en France, en particuliers par les jeunes issus de l'immigration maghrébine. Le livre de Mogniss Abdallah, *Rengainez, on arrive* (Abdallah, 2012), fait ainsi la chronique des luttes menées en France contre la « hagra policière et judiciaire » des années soixante-dix à aujourd'hui.

Le terme est donc unique en son genre puisqu'il tend à nommer précisément le mépris comme une violence sociale, en désignant spécifiquement l'Etat comme responsable. Dans son usage courant, il s'agit semble-t-il principalement de l'État anciennement colonisateur, l'État français dans le cas du Maghreb. L'utilisation de ce terme rejoint donc la revendication de dignité à l'échelle nationale telle qu'elle fut en usage en Tunisie, portée par un peuple humilié par la colonisation. Par ailleurs, comme le décrit Sadri Khiari (Hibou et Khiari, 2011), les racines de la colère tunisienne sont probablement à chercher dans une

⁸⁵ En Égypte aussi, la revendication de dignité s'avère centrale. Le slogan a été repris presque à l'identique, mais la dignité ne se revendiquait plus comme « nationale » mais « humaine » (« *Eish, horia, karama insaneya* » : Pain, liberté, dignité humaine). Ce glissement sémantique n'exclut cependant pas une forte revendication de l'appartenance à la nation égyptienne qui a pu s'exprimer sous d'autres formes.

⁸⁶ Comme le signale cette page Wikipedia :

[En ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Vocabulaire_politique_arabe] Consulté le 20 février 2014.

autre violence sociale, celle de l'amoralité⁸⁷ du régime Ben Ali. Dans sa capacité à contraindre « [...] chaque Tunisien a [en] être d'une certaine manière complice », elle aurait conduit à des formes « d'auto-dévalorisation collective et individuelle ». Plus qu'un sentiment de peur, « le système de répression et de surveillance développé sous Ben Ali [aurait] ainsi produit un sentiment d'indignité » (Hibou et Khiari, 2011). Le sentiment d'indignité a donc plusieurs dimensions selon les époques, selon qu'il est expérimenté à l'échelle nationale ou dans le cas d'identités locales, par des Tunisiens habitant les régions marginalisées ou par des Tunisois aisés. Pour les premiers, le fondement moral de la révolte possède en quelque sorte lui-même un fondement économique. Cependant, malgré les différentes interprétations possibles, le terme a su contenir une variété de revendications et cristalliser un sentiment partagé.

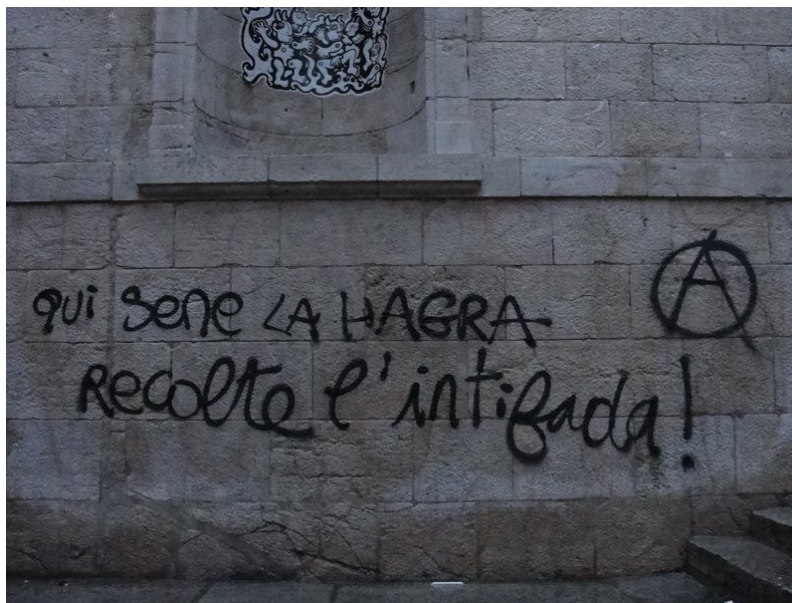


Fig. 12 Photographie. « Qui sème la hagra récolte l'intifada », graffiti, Lyon 2014.

⁸⁷ « Les pratiques dites mafieuses des sommets du pouvoir, l'arbitraire policier et administratif, la généralisation du clientélisme et de la corruption, ont contribué, au sein de toutes les couches sociales, à voir le pouvoir comme l'incarnation d'une autorité sans morale. » (Hibou et Khiari 2011)

La persistance et la réactualisation de la revendication de dignité semblent inscrire le processus révolutionnaire tunisien dans le paradigme proposé par Axel Honneth (2013) d'une « lutte pour la reconnaissance ». La lutte est alors motivée par le « déni de reconnaissance », le mépris et l'humiliation, c'est-à-dire par des motivations morales. Pour ne pas exclure l'hypothèse d'une mobilisation fondée sur des inégalités économiques telle qu'elle est généralement observée dans les mouvements sociaux et telle qu'elle s'actualise effectivement ici pour les raisons évoquées précédemment, une prise en compte des objections établies par Nancy Fraser (2011) semble fructueuse. Les enjeux de redistribution sont ainsi intégrés dans une conception de la revendication de reconnaissance comme revendication d'une « égale participation » (politique, économique, symbolique) à la vie collective, une revendication d'inclusion à la vie sociale plutôt qu'une reconnaissance de différences. Il s'agit ainsi d'une attente de reconnaissance de droits autant que d'un statut de sujet.

Cette considération peut être saisie comme un symptôme et le concept de reconnaissance est dès lors un point de repère intéressant pour questionner non plus les motivations à l'origine de la mobilisation mais celles à l'origine de la prise d'images. En effet, considérant que l'usage de la vidéo s'inscrit dans la mobilisation et s'y trouve indéfectiblement lié, il nous apparaît important de penser cet usage dans l'horizon d'attente qui est celui de la mobilisation. Ainsi, s'il ne nous est pas permis d'établir avec certitude les motivations à l'origine de la prise d'images, nous verrons qu'un certain nombre de pratiques seront éclairées par cette considération des motivations morales. Nous faisons ainsi l'hypothèse que l'usage de la vidéo s'inscrit dans cette revendication de reconnaissance, qu'il en est le symptôme et l'outil.

Conclusion du chapitre 4

On perçoit ici que les fondements moraux autant qu'économiques de la révolte, les régimes visuels successifs marqués par des représentations imposées, falsifiées ou absentes et par un espace public occupé visuellement par l'autorité, ainsi que la conscience accrue de la censure, constituent un terreau spécifique aux usages individuels de l'image. Cette présentation complexe de contextes de développement de la vidéo vernaculaire partagée nous permet ainsi d'identifier des enjeux de visibilité et des enjeux de représentation. Ces enjeux se déclinent autour de plusieurs problématiques : la représentation du passé, la représentation du peuple et de la nation tunisienne, la représentation du quotidien (réel et non fantasmé) et la visibilité et la reconnaissance des populations marginalisées.

L'identité collective nationale est ainsi un enjeu important : ébranlée par la colonisation puis construite par les régimes autoritaires successifs au détriment du peuple, elle sera au cœur des slogans et des revendications à l'occasion du moment insurrectionnel. La visibilité est quant à elle entendue comme « apparition publique », c'est-à-dire comme une visibilité nécessaire. En effet, « être tenu à l'écart de la dynamique d'apparition publique signifie être privé ou exclu d'une participation à la polis » (Voirol, 2005b : 94). La visibilité est dès lors nécessaire pour lutter contre la relégation : « Le phénomène majeur, à l'œuvre dans l'invisibilité sociale, est celui de la relégation. Par relégation il faut entendre l'expulsion d'une vie hors des espaces consacrés. » (Le Blanc 2009 : 14) Elle est synonyme d'exclusion des individus et des groupes, de marginalisation économique mais aussi d'altération de la conscience de soi :

« Être tenu à l'écart de la dynamique d'apparition publique signifie être privé ou exclu d'une participation à la polis, ce qui revient tout bonnement, dans la perspective d'Arendt, à une privation de réalité, puisque le sens de la réalité du monde est seulement garanti par la présence d'autrui et par l'apparence publique. Sans possibilité de se faire voir et entendre, c'est le sens de la réalité de soi qui s'altère. » (Voirol, 2005b : 94)

La visibilité est ainsi intimement liée à la reconnaissance sociale et constitue un enjeu de lutte fondamental autant individuel que collectif. Pour interroger la mise en œuvre de ces luttes, il est possible selon Olivier Voirol d'interroger les « procédés langagiers, visuels ou esthétiques, échappant aux formats médiatiques institués » (Voirol, 2005b : 115). Ainsi, étant donné que les luttes pour la visibilité « ne sauraient être appréhendées du seul point de vue de leur capacité à prendre place sur la scène médiatisée », les vidéos vernaculaires partagées semblent un terrain d'analyse particulièrement fructueux.

Ces enjeux de représentation et de visibilité désignés par l'analyse du contexte seront ainsi le point de départ de nos questionnements : sont-ils pris en charge ou se manifestent-ils dans les productions vidéo vernaculaires ? Si oui, sous quelles formes et dans quelle période ? Par ailleurs, l'analyse des contenus est-elle susceptible de désigner d'autres enjeux de représentation et de visibilité, d'autres espaces de contestation de la Visualité ?

Chapitre 5 : « Contre-visualités » pré-insurrectionnelles

Ce chapitre a fait l'objet d'une recherche et analyse en deux temps : nous avons tout d'abord mené une recherche générale, sur un mode exploratoire puis ciblé comme décrit précédemment, de vidéos ayant été mises en ligne avant 2011. Cette première exploration permet de dessiner un territoire de pratiques et de questionner quels en sont les possibles enjeux. Nous avons ensuite focalisé la recherche sur des vidéos concernant des luttes qui ont animé la période : le soulèvement du bassin minier de Gafsa qui y a eu lieu en 2008, et la lutte contre la censure qui s'est faite plus visible durant l'année 2010. Nous remarquerons dès à présent que ces usages sont relativement minoritaires. Contrairement au corpus de 2011 qui s'évalue en dizaines de milliers, il s'agit ici de plusieurs dizaines de vidéos par catégories. L'échelle se trouve bien entendu conditionnée par les possibilités techniques à disposition des acteurs : les outils de prise de vue sont moins répandus (les téléphones portables équipés sont moins nombreux) et l'accès à internet est limité. Youtube et Daylimotion sont par ailleurs bloqués par intermittence⁸⁸. À la contrainte technique de la mise en ligne s'ajoute ainsi souvent le défi de passer la censure. En conséquence, les contenus rencontrés sur ces sites sont déjà la pointe émergé d'un iceberg de productions communes qui ne sont pas mises en ligne ou sont mises en ligne ailleurs et disparaissent au gré des fermetures de compte des utilisateurs. Sans un état des lieux daté avec précision des coupures d'accès à Youtube ou Facebook dans la période de 2008 à 2011 il ne nous est pas permis de tirer de conclusions quant aux auteurs et moyens mis en pratique pour ces mises en ligne. Ces premiers résultats ne sauraient donc rendre compte de toutes les expérimentations autour de la visibilité mises en œuvres par les acteurs mais seront cependant pour nous l'occasion de mesurer la place des vidéos partagées dans la « banalité du quotidien » comme dans la contestation explicite et de prendre en compte les géographies parallèles qu'elles désignent.

⁸⁸ Voir le rapport de « openNet » de 2009 : [En ligne : <https://opennet.net/research/profiles/tunisia>] Consulté le 23 février 2015.

I. « Usages communs » en contexte autoritaire

Parmi les vidéos autoproduites ayant été mises en ligne avant 2011, nous avons identifié trois types de contenus plus spécifiquement récurrents : des vidéos de rencontres sportives, de fêtes du baccalauréat et de combats d'animaux. Le partage de vidéos autoproduites en dehors du cercle familial paraît ainsi majoritairement réservé à des événements collectifs fortement ritualisés.

1. La rencontre de football et le stade

De par la popularité des événements qui sont conduits en son sein, le stade est un espace public central de la vie sociale. L'année 2008 est en ce sens particulièrement intéressante. En effet, à l'occasion des commémorations annuelles du 7 novembre, date de la prise de pouvoir de Ben Ali, le discours traditionnel du chef de l'État a lieu dans le grand stade de football de Rabés, au sud de Tunis. Malgré la mise en scène parfaitement réglée, les 60 000 places du stade sont loin d'être remplies et lorsque deux jours plus tard, les rencontres nationales de football réunissant deux des plus grands clubs tunisiens, le Club Africain, et Espérance, voient une foule immense converger vers le stade, l'opposition entre le spectacle du pouvoir et le spectacle populaire paraît résumée en une seule image. Cette année-là, pour beaucoup de Tunisiens, la fête nationale avait bien lieu le 9 et pas le 7. Le stade est également un des premiers lieux de contestation du pouvoir. Il est en effet considéré par certains analystes comme un lieu important de politisation (Talon, 2011 ; Allal, 2014), et l'hypothèse ne semble pas contredite dans le cas de la Tunisie comme de l'Égypte où les *ultras*⁸⁹ ont massivement pris part aux mobilisations et en particulier aux affrontements avec la police (Dorsey, 2016). Comme dans les quartiers populaires où la haine de la police est construite et transmise par les harcèlements et les abus de pouvoir dans lesquels elle s'illustre, les supporters de football nourrissent une rancœur tenace pour les représentants de l'ordre public. Il n'est ainsi pas rare que les supporters d'équipes rivales s'allient dans des chants raillant la police mais aussi dans des affrontements parfois

⁸⁹ Supporters de football.

très violents contre les hommes chargés d'assurer l'ordre à l'intérieur et autour des stades. Ce « savoir-faire » émeutier sera d'ailleurs réutilisé lors des affrontements dans les quartiers populaires dans les premières semaines de janvier 2011 (Hmed, 2011). Les « shows » des supporters pendant les matchs – les supporters réalisent des compositions graphiques géantes et élèvent des bannières aux couleurs de leur équipe tout en faisant retentir des chants – sont également interdits à partir de 2010, le contenu controversé de ces spectacles ayant visiblement touché les susceptibilités du pouvoir. Il ne s'agit en effet pas tant de rivalité sportive que d'expressions ambiguës à destination de la police toujours mais aussi de la famille régnante (Chomiak, 2013). Le stade devient dès lors un espace de contestation privilégié.

Les vidéos réalisées lors des rencontres sont elles aussi un peu plus que de simples enregistrements d'exploits sportifs. Étant réalisées depuis les tribunes avec des appareils de prise de vue de basse qualité, elles ne permettent pas de donner à voir l'évènement sportif en lui-même. En effet, la distance d'avec la pelouse est telle qu'*on n'y voit rien*. Le match est dès lors relégué au second plan et l'internaute soucieux de revoir telle ou telle action ne trouverait dans ces objets aucune satisfaction. On pourrait alors considérer que la prise d'images dans le cadre de rencontres sportives est une sorte de « conformisme saisonnier » (Bourdieu, 1965 : 55) comme la photographie de monuments touristiques, une pratique répandue depuis la démocratisation des appareils de prise de vue. Comme la photographie touristique, elle aurait alors fonction « d'intégration » (Bourdieu, 1965 : 38) des individus, non plus seulement au noyau familial tel que décrit par Bourdieu, mais à des communautés amicales par exemple, s'insérant dans des espaces de socialisation en particulier masculins.

L'analyse de Bourdieu est cependant définitivement remise en cause par la spécificité des pratiques contemporaines que sont l'usage de l'image animée et la mise en ligne. On remarquera en effet que de la photographie touristique analysée par Pierre Bourdieu est un portrait stéréotypé où il s'agit d'inscrire un individu dans un décor. Les images que nous considérons ici ne sont ni des portraits ni des images fixes. Au contraire, la représentation du collectif et la temporalité fondent leur spécificité. La fonction « d'intégration » basée sur la représentation de l'individu dans l'image et le partage de cette image avec les proches

n'est cependant pas totalement exclue. L'absence de la figure dans le cadre est en partie remplacée par un effet de présence qui se donne à voir par le point de vue subjectif, en particulier au travers des mouvements de caméra. Le partage en ligne depuis un compte personnel, quel qu'en soit le nom (réel ou fictif) est également une manière d'individualiser l'image. On ne peut ainsi exclure que ces vidéos aient fonction d'intégration, au sein de groupes sociaux spécifiques et selon leurs modes de partage. Cependant, depuis que le partage n'est pas uniquement destiné à la cellule familiale ni amicale restreinte, la photographie et l'enregistrement vidéo implique nécessairement une fonction sociale élargie aux contours flous. Par ailleurs, l'évènement sportif étant en toile de fond, ce qui est donné à voir est dès lors ce qui se passe dans les tribunes, c'est-à-dire les chants des supporters, leur agitation, leurs bras qui se lèvent (Fig. 13). Ce qui est donné à voir n'est donc pas un évènement sportif, ni même un individu dans un décor, mais un « point de vue ». Les descriptifs des vidéos semblent confirmer cette hypothèse, on remarquera par exemple l'usage du terme « ambiance » dans le titre de plusieurs d'entre elles [av.13, av.14...] : qu'importe le match, c'est l'ambiance qui compte et ceux qui la vivent.



Fig. 13 Captures d'écran. Les supporters du « Culb Africain » filmés depuis les tribunes du stade El Menzah au nord de Tunis lors d'un match en 2009 [av.14] @.

En outre, au contraire des situations que nous analyserons ensuite, il s'agit de saisir et de partager des images d'évènements qui font déjà l'objet d'une médiatisation. En conséquence, si la prise d'images durant le soulèvement est en partie destinée à combler

une absence de couverture journalistique, celle depuis les « *curve*⁹⁰ » des stades en contexte autoritaire ne recouvre pas le même enjeu. Bien que la pratique ne soit pas explicitement interdite, filmer ou photographier le spectacle puis le partager en ligne s'apparente à un acte contestataire. En effet, le geste contient en lui-même plusieurs affirmations qui sont autant d'oppositions : en filmant, l'individu revendique le pouvoir de saisir sa propre image et d'en assurer sa diffusion, au détriment du spectacle tel que voulu par le régime. En conséquence, le regard omniscient des caméras n'est plus tout puissant et les dizaines de regards individuels s'opposent à l'œil unique télévisuel. Par ailleurs, les vidéos donnent également à voir ce qui échappe au spectacle audiovisuel, en particulier les relations conflictuelles entre les supporters et la police (Fig. 14).

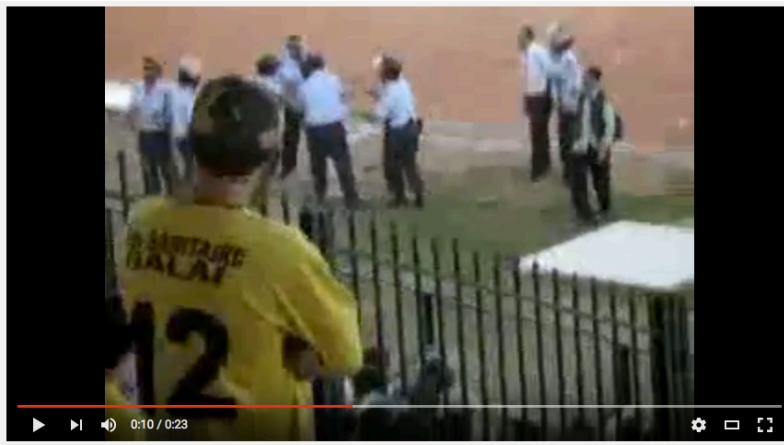


Fig. 14 Captures d'écran. La police extrait un supporter du Club Athlétique Bizertin des tribunes et l'interpelle violemment lors d'un match en 2007 [av.17].

Certaines vidéos sont mises en ligne dans l'objectif même de dénoncer la répression policière, même si la vidéo ne montre pas cette répression en action mais donne simplement à voir les chants des supporters ou l'agitation des tribunes. C'est alors le descriptif ou le titre qui accompagne sa mise en ligne qui révèle des intentions plus précises. Ainsi, ce descriptif qui accompagne une vidéo réalisée dans un stade en 2009 [av.14] et ne montrant

⁹⁰ « *Curva* » désigne les « virages » c'est-à-dire les courbes du stade occupées par les supporters des différentes équipes. On parlera ainsi de « *curva nord* » pour les supporters occupant la courbe au nord du stade, par exemple.

à première vue que l'ambiance d'un virage de supporters désigne-t-il l'amont de ce qui n'est pas contenu dans la séquence et ce qu'il faut « y voir » :

Mise en ligne le 14 déc. 2009

Match opposant le Club Africain (CA) au Club Sportif Sfaxien (CSS) marqué sous le signe de la répression, en effet la police a interdit aux groupes ultras de rentrer leur matos (ni bâche, ni tambours, ni drapeau, ni etandard, ni produits des groupes, ni t-shirt portant des symboles de liberté tel que che guevara) et fouille chaque supporters 4 fois minimum, malgré cela les clubistes résistent avec GRINTA ET GAR7A en faisant rentrer dans le virage nord une grosse quantité de fumigènes et les craquent au nez de la police impuissante... (filmé depuis le virage sud)

Fig. 15 Capture d'écran. Le descriptif d'une vidéo mise en ligne sur Youtube en 2009 [av.14].

Ce qui n'apparaissait qu'en arrière-plan est désigné par le descriptif et donne un tout autre sens à la séquence : dans le virage opposé, des lumières rouges qui s'allument à intervalle régulier révèlent des fumigènes qui sont « craqués » (c'est-à-dire allumés) « au nez de la police ». On trouve ainsi dans cette séquence plusieurs niveaux de lecture selon les deux plans que constituent la tribune depuis laquelle le filmeur enregistre la scène et la tribune d'en face. Le premier plan donne à voir « l'ambiance », qui ne contient pas en soi d'opposition explicite à la police, mais le descriptif oriente la lecture vers un deuxième champ d'abord invisible (Fig. 16) qui donne son sens au premier.



Fig. 16 Captures d'écran. Des fumigènes sont « craqués » dans la tribune opposée au filmeur. [av.14].

De très nombreuses vidéos contiennent le mot « craquage » dans le titre et sont donc destinées à montrer le moment du craquage des fumigènes qui est partiellement ou totalement interdit selon les périodes. Faire circuler ces vidéos va donc bien au-delà d'un partage d'intérêts sportifs et s'apparente à diffuser des scènes de contestation du pouvoir et

de la répression. Ce sont également des sortes de petites victoires, qui donnent à voir des affirmations de courage et de « résistance » selon les termes du descriptif précédemment évoqué.

Les vidéos des matchs de football ont donc plusieurs fonctions potentielles. Si elles servent à première vue à garder trace de la rencontre, de l'ambiance et d'en partager les meilleurs moments, participant potentiellement à des processus de socialisation, elles sont également un vecteur et une prolongation d'expressions contestataires et l'affirmation d'un point de vue, un regard individuel mettant au défi l'œil unique de l'autorité.

2. La *dakhla* et le lycée

La fête du baccalauréat est également un évènement collectif particulier dont la mise en image est intéressante. Cette fête, dont l'origine est incertaine se déroule 100 jours avant les épreuves du baccalauréat. S'il est difficile de déterminer depuis quand la coutume existe en Tunisie – elle est semble-t-il pratiquée également en Algérie dès la fin des années 1990 – l'évènement est documenté en vidéo depuis plusieurs années. Il s'agit d'une fête « défouloir » avant les examens qui a lieu dans l'enceinte même du lycée. L'enjeu de cette fête est de revendiquer une identité collective basée sur un établissement et une promotion spécifique et de marquer les mémoires des futurs bacheliers et des générations suivantes. Le spectacle doit en conséquence faire impression et les rivalités existantes ou générées par l'exercice, être visibilisées. La mise en image se trouve alors être à la fois l'outil incontournable de la comparaison entre les établissements et les promotions, et le potentiel fondement même de la compétition. Sans cette mise en image, pas de comparaison possible autrement qu'au travers des récits.

En Algérie, la fête est désignée comme une fête dangereuse par les autorités, en particulier dans la forme qu'elle adopte dans les lycées en dehors de la capitale où elle est désignée comme « Journée Hool », probablement pour « hooligans ». En Tunisie, elle est désignée comme un rite de *dakhla* (« entrée ») et on parle ainsi de la « *dakhla* du Bac », l'entrée désignant ici celle de l'âge adulte. La *dakhla* lycéenne tunisienne est également liée

au football puisqu'elle ressemble particulièrement à la *dakhla* du stade, le spectacle de supporters précédemment évoqué, qui accompagne l'entrée des joueurs sur le terrain lors des matchs réunissant les équipes les plus importantes. (Gonzalez-Quijano, 2015) La fête telle qu'elle est donnée à voir dans les vidéos est également visiblement liée au football puisque de nombreux codes propres au stade y sont repris tels que les fumigènes ou les chants scandés en ouvrant les bras (Fig. 17). Les vidéos de ces événements sont d'ailleurs, comme celles de stade, souvent intitulées « craquage » suivi du nom du lycée et parfois de la ville. Au-delà de ce réinvestissement de pratiques controversées assimilées au hooliganisme et en partie interdites, la fête est l'occasion de débordements fréquents, de la dégradation des locaux aux comportements à risque (usages de stupéfiants, bagarres...). La banderole révélée à cette occasion, initialement destinée à porter les couleurs du lycée, peut également s'avérer particulièrement provocatrice. Si elle ne vise pas le pouvoir en place, les slogans et illustrations qui y figurent se jouent souvent du politiquement correct.



Fig. 17 Captures d'écran. Fête du bac au Lycée « Naser » en 2008 [av.10] @ et au Lycée « 7 novembre » en 2010 [av.12] à Tunis.

Que ce soit par la reprise de codes propres au stade qui inscrivent cette fête dans une généalogie ludique mais aussi contestataire ou dans la réappropriation et la potentielle dégradation matérielle ou symbolique d'un espace policé déterminé par sa fonction institutionnelle, la fête du bac est donc un événement remettant en cause l'ordre établi. Dès lors, sa mise en image et son partage se trouvent également saisis dans cet horizon de significations.

3. Le combat de béliers et le quartier populaire

Enfin, nous avons pu observer un certain nombre de vidéos enregistrant des combats d'animaux et en particulier de béliers. Théoriquement encadrés par une « Fédération de béliomachie » reconnue par l'État⁹¹ qui finance et organise les rencontres, ils font régulièrement l'objet de pratiques illégales avec des rencontres non autorisées et des paris d'argent. Si les combats autorisés ont principalement lieu pendant la période de l'Aïd, la fête religieuse où chaque foyer achète un mouton pour le sacrifier, des combats illégaux ont lieu toute l'année. Par ailleurs, autorisés ou non, ces événements ont lieu exclusivement dans les quartiers populaires, comme ceux de El Kram ou El Ouardia, et sont donc intimement liés aux marges des grandes villes. Les vidéos mises en ligne concernent principalement les combats légaux qu'il est possible de reconnaître par l'importance de la foule réunie et par le titre qui contient les noms des deux béliers séparés par l'expression « vs » ainsi que la date. Certains utilisateurs de Youtube se spécialisent dans ce type de contenus et proposent des centaines de ces vidéos. Les combats illégaux font cependant également l'objet d'une mise en image et d'un partage. Ceux-ci ont lieu dans la rue et non sur des terrains choisis, ce qui est proscrit, et entre des béliers non « déposés » (Fig. 18).



Fig. 18 Capture d'écran. Vidéo d'un combat de béliers probablement non autorisé en 2008 [av.6].

⁹¹ Au contraire de l'Algérie où ces jeux très populaires restent considérés comme illégaux.

Comme les combats de chiens liés aux quartiers marginalisés et à la culture hip-hop, les combats de béliers en particulier illégaux peuvent être appréhendés comme des « rituels de résistance » (Hall et Jefferson, 1991) propres aux quartiers et populations marginalisées. Le partage de ces vidéos est ainsi le partage d'une culture marginale, d'ailleurs souvent condamnée dans le débat public, ou traité avec condescendance, en particulier par la presse (Ben Brik, 2013).

Conclusion

Les vidéos que nous avons présentées ici adoptent des formes peu variées, les montages sont rares ou destinés uniquement à écourter une séquence trop longue, et le plan séquence reste la forme la plus courante. En ce qui concerne les vidéos de la *dakhla*, on distinguera en effet celles présentées ici des montages élaborés destinés aux cercles familiaux et amicaux qui font l'objet d'une mise en image spécifique tels que des diaporamas de photographies, forme moderne de l'album photo. La mise en ligne de ce type de productions semble avoir d'abord une fonction utilitaire pour permettre le partage rapide dans un groupe restreint et sa fonction sociale paraît dès lors plus évidente, rejoignant en partie les observations de Pierre Bourdieu. L'enregistrement brut et sa mise en ligne pose quant à lui des questions plus complexes que nous avons tenté de détailler ici. On remarquera par exemple, comme c'est le cas de la plupart des vidéos que nous serons amenés à analyser, que de très nombreux autres filmeurs sont présents dans le cadre, donnant à voir de façon explicite le geste d'enregistrement comme motivé par des raisons individuelles : il s'agit d'avoir sa propre image de ce qui a lieu.

Ces trois événements constituent trois situations de compétition. La vidéo permet dès lors à la fois une mise en commun de savoir pratiques et une mise au défi des adversaires. En ce sens, la vidéo fait ici office de trophée. En outre, la *dakhla* du bac comme les combats de béliers au moment de l'Aïd constituent des sortes de « traditions inventées » (Hobsbawm, 1995), non plus par des états ou des institutions mais par des groupes définis socialement. Leur mise en image et leur partage constituent, dès lors, un outil de construction de ces événements collectifs comme « traditionnels ». Les vidéos de ce type

sont échangées et visionnées des dizaines de milliers de fois (93 901 vues⁹² pour [av.6] ci-dessus par exemple). En ce sens, elles sont « populaires » et inscrites dans des cultures populaires localisées, à un niveau géographique et/ou générationnel. On remarque d'ailleurs que ces trois types de vidéos continuent à être produites aujourd'hui et si les formes et les qualités visuelles évoluent, elles constituent désormais des figures établies du répertoire de vidéos partagées. Enfin, ces trois types d'évènements correspondent à trois types « d'espaces publics disputés » (Joseph, 1995) et de situations collectives sur lesquelles le contrôle social n'a pas totalement prise : le stade, le lycée et les quartiers marginalisés de Tunis ou des villes intérieures. Ces trois situations sont en effet théoriquement régulées par des institutions, même dans le cas des combats de béliers qui sont encadrés par une fédération. Pourtant, dans ces trois espaces, les encadrements institutionnels sont mis au défi.

Ces considérations permettent de modérer l'évidence d'une pratique de l'image à visée uniquement mémorielle et de prendre la mesure de la complexité des fonctions de la vidéo. Elles nous conduisent à deux conclusions : tout d'abord les productions culturelles et leurs usages partagés reflètent les dynamiques sous-jacentes de contestation de l'État ou de contournement de ses injonctions déjà à l'œuvre dans la société pré-révolutionnaire que confirment les travaux de terrain approfondis menés par des chercheurs comme Amin Allal (2012) ou Chokri Hmed (2011). Alors que la vidéo sert souvent à enregistrer des évènements familiaux ou des situations privées en général, les productions concernées par le partage à grande échelle donnent à voir des situations à la limite de la légalité et constituent en elles-mêmes des gestes d'affirmation d'un regard autonome. Ainsi, comme les graffitis contestataires laisseraient présager « d'espaces publics oppositionnels » (Negt, 2007) au sein de villes policées où la parole politique serait exclue de l'espace public, les vidéos mises en ligne dans cette période dessinent une géographie parallèle qui désigne des espaces et donne à voir des pratiques sociales destinées à rester inaperçues.

⁹² Chiffres relevés le 12 janvier 2016.

Ces « contre-conduites » (Allal, 2012) ne sont pas simplement mises en acte, elles sont également mises en images et partagées. S'il est difficile de déterminer leurs effets, on peut cependant suggérer que la banalisation de pratiques illégales ou socialement condamnées par la diffusion de leurs représentations n'est probablement pas sans conséquence. Le partage de « contre-conduites » contribue par ailleurs à la construction de communautés, réunies autour de pratiques et de formes culturelles, qui peuvent constituer des « réseaux passifs d'individus » reconnaissant ce qu'ils ont en commun (Bayat, 2010 : 23) et par là même les jalons de possibles communautés de contestation. Par ailleurs, plus que des effets, ces remarques signalent des intentions. Là encore le parallèle avec le graffiti s'avère intéressant : quel que soit son contenu, plus ou moins politique, il est une forme de contestation par le simple fait que sa mise en œuvre constitue une transgression. Si la réalisation d'une vidéo et sa mise en ligne ne sont pas comparables au fait d'intervenir illégalement sur un mur public, l'analogie permet cependant de prendre la mesure de l'importance du contexte : le partage de contenus auto-produits en ligne est d'autant plus remarquable que la menace de la répression et les difficultés techniques sont importantes. Dans ce contexte, ce qui pourrait être un « conformisme saisonnier » (Bourdieu, 1965), une pratique socialement partagée⁹³ comme peut l'être la photographie de grands événements sportifs, semble constituer au contraire une forme de transgression qui participe à des « empiètements silencieux du quotidien » (Bayat, 2010 : 90), des manières de gagner du terrain sur le contrôle social.

⁹³ On peut remarquer que le « conformisme saisonnier » (Bourdieu 1965 : 55) des touristes photographes est encouragé par la signalétique désignant les « points de vue » depuis lesquels photographier les paysages.

II. Le soulèvement du bassin minier de Gafsa comme point aveugle

1. Processus de diffusion

Le soulèvement de la ville de Redeyef dans le bassin minier de Gafsa en 2008 a duré plusieurs mois et a été filmé par une partie de ses acteurs. Cependant les images n'ont quasiment pas été diffusées. D'abord bien entendu parce que le paysage médiatique intégralement acquis au pouvoir avait intérêt à étouffer la contestation. Ensuite parce que les modes de diffusion autonomes étaient alors extrêmement réduits. Si comme nous l'avons décrit l'accès individuel à internet reste aujourd'hui compliqué pour une part encore importante de la population, il l'était alors encore plus, en particulier dans une ville comme Redeyef, épice de la contestation. Un habitant de Gafsa, à quelques kilomètres de Redeyef, raconte ainsi comment il apprit ce qui se passait dans la ville voisine :

« On a commencé à voir passer des cortèges énormes de voitures de police sur la route en direction de Redeyef. C'est la première fois qu'on voit un tel défilé. Et puis le soir, on voit revenir les camions et les voitures abimées, brûlées. On allume la télé et.. rien ! Dans les journaux, rien... Et puis on a fini par trouver qu'il y a une seule chaîne de télévision qui en parle, mais il faut changer de satellite et l'émission dure à peine une heure. Et puis on a trouvé une ou deux vidéos sur internet⁹⁴. »

Le principal acteur de la diffusion de ces images fut ainsi une chaîne du satellite, *Al Hiwar*. La chaîne aurait fourni une caméra à un instituteur qui se serait également chargé de recueillir les rushes réalisés par certains parmi les plus jeunes émeutiers qui avaient entrepris spontanément de filmer les affrontements avec leurs téléphones portables. Cette diffusion eut des effets limités, la chaîne étant difficilement accessible et très peu regardée par les Tunisiens. D'après les témoignages que nous avons pu recueillir, un certain nombre de vidéos sont également arrivées jusqu'à Gafsa par des chemins tortueux comme le raconte un habitant :

⁹⁴ Entretien réalisé à Tunis le 23 octobre 2013.

« Les fils des ingénieurs qui travaillaient dans le bassin minier venaient au lycée de Gafsa avec le bus de la CPG, la compagnie de phosphate. On récupérait la vidéo par eux. Les véhicules qui quittaient Redeyef étaient fouillés mais pas les véhicules de la compagnie. Avec des amis on se réunissait chaque semaine pour se montrer les images. On ne mettait pas en ligne, on le montrait aux gens autour de nous. À l'époque je n'avais pas la possibilité de me connecter tous les soirs et je vivais avec ma famille, j'étais donc susceptible de mettre en danger mes proches. »

Certaines images sont également arrivées jusqu'à Tunis par d'autres biais. Plusieurs témoins nous ont en effet parlé d'un DVD qui aurait circulé pendant quelques semaines⁹⁵. Un témoin évoque également une projection dans un lycée de Tunis organisée par des jeunes militants de l'organisation syndicale étudiante (UGET).

2. Une seule chaîne Youtube

Quelques images réalisées dans la ville de Redeyef ont été mises en ligne en 2008. Sur Youtube, nous avons en effet retrouvé une seule chaîne contenant en tout et pour tout six vidéos concernant Redeyef et mises en ligne dans les mois du soulèvement, les autres contenus étant des extraits de programmes audiovisuels. Sur les six vidéos, deux seulement sont des plans-séquences avec leur son d'origine [red1] [red5]. Les quatre autres sont des montages simples constitués d'un titre descriptif donnant le lieu et la date, et pour deux d'entre eux [red3] [red4], de photographies montées en diaporama. Les photographies sont mobilisées au titre « d'images-preuves » : dans une vidéo il s'agit de photographies de balles ou de cartouches de lacrymogènes [red3] ramassées semble-t-il par des manifestants, dans l'autre de visages et de corps portant des marques de coups [red4]. Les montages sont également agrémentés de musique, du rap en arabe pour trois d'entre elles et en français pour la dernière [red2]. On remarque également dans plusieurs d'entre elles des effets de transition propres aux logiciels de montage grand public.

⁹⁵ Il ne nous a pas été possible de retrouver une copie de ce DVD malgré toutes nos tentatives.



Fig. 19 Captures d'écran. Diaporama de photographies de cartouches de lacrymogènes et de balles en caoutchouc (?) [red3] @

Les séquences filmées dans la rue concernent les affrontements et sont systématiquement filmées depuis la ligne des manifestants, ces images « regardent à partir de l'émeute » (Bertho, 2009 : 212), les forces de l'ordre apparaissant au loin. Dans l'une d'elle on remarque qu'au moins deux émeutiers font signe à la « caméra » (Fig. 20) [red6]. Le premier apparaît cependant subrepticement, le plan étant coupé quelques secondes après son entrée dans le champ (le monteur n'avait pas souhaité le montrer ?). Les émeutiers manifestent ainsi leur conscience d'être filmés et semblent exprimer de l'enthousiasme mais aussi de la fierté par des gestes de victoire. On remarque également que très peu d'entre eux ont le visage masqué, comme c'est le cas des deux individus en question qui ne semblent donc pas craindre que leur visage soit filmé. La légèreté de ces expressions dans ce qui paraît une situation de grande tension et le montage accompagné de musique fait percevoir cette séquence comme une exaltation de l'émeute.



Fig. 20 Captures d'écran. Deux émeutiers font signe à la « caméra ». [red6] @

Dans une autre vidéo, il s'agit semble-t-il de filmer l'arrivée de renforts de forces de l'ordre. La séquence de 5 minutes est donc constituée de plusieurs plans où des petits groupes de ce qui paraît être des CRS, se déplacent à pied dans la ville au milieu des

habitants qui les regardent et parfois les invectivent. La séquence ne donne à voir aucune violence mais le fait que cette arrivée ait pour son auteur mérité d'être filmée la fait percevoir comme une « invasion ». Le montage des séquences accentue par ailleurs le nombre : ils semblent arriver de toutes parts.



Fig. 21 Captures d'écran. Des policiers s'avancent dans la rue. [red6]

On remarque ainsi que le plan-séquence non monté et sans ajout de titres ou de musique est minoritaire. Bien que les vidéos soient mises en ligne pendant les mois du soulèvement, il est probable que les prises de vue aient été réalisées plusieurs jours ou semaines avant, étant donné les contraintes techniques. La mise en ligne n'est donc pas encore contemporaine de la prise de vue comme ce sera le cas en 2011. Les situations mises en image concernent principalement le théâtre de l'affrontement, la rue, et deux registres d'usage se chevauchent : « l'image-preuve », c'est-à-dire des images destinées à servir de preuve de l'usage de lacrymogènes, de balles réelles ou de violences sur les personnes, et la mobilisation émotionnelle dans les montages mis en musique. Les différentes formes – photographies destinées à servir de preuves, images montées et musicalisées destinées à galvaniser, images rendant compte d'un sentiment d'oppression et de danger – rendent ainsi particulièrement prégnantes la variété des intentions. On notera dès à présent que cette diversité sera au contraire réduite dans les productions du moment insurrectionnel de 2011, donnant à voir des résonances plus manifestes et une sorte d'unité de regard. Enfin, une dernière observation concerne la mise en ligne : le même titre donné à plusieurs vidéos différentes – « redehyef 2008 » – et l'absence de tags témoignent d'une connaissance sommaire des enjeux référencement, contrairement à ce qui pourra être observé par la suite. Une dernière remarque concerne les usages sur Facebook : les images de Redeyef que nous

avons rencontrées sont principalement diffusées au travers d'extraits de chaînes télévisées internationales. C'est le cas par exemple sur la page Facebook TUNeZINE qui publie un reportage d'Al Jazeera sur le soulèvement de Redeyef en juin 2010 [red14]. Ces publications sont cependant rares et tardives.

3. Imaginaires visuels : le conflit israélo-palestinien

La projection dans un lycée de Tunis de vidéos tournées à Gafsa en 2008 organisée par des jeunes militants de l'organisation syndicale étudiante (UGET) aurait donné lieu à des réactions particulièrement significatives de la part des spectateurs. Un témoin rapporte ainsi :

« Ils ne voulaient pas croire que c'était en Tunisie. Au départ ils ont tous cru que c'était Gaza. Certains avaient même entrepris de chanter des slogans pour la libération de la Palestine. Et puis quand ils ont compris que ça se passait chez nous⁹⁶... »

Cet épisode en apparence anodin nous paraît très intéressant en ce qu'il permet de considérer ce qui est d'habitude rarement accessible à l'analyste, un imaginaire visuel : ainsi, les images d'affrontements et d'émeutes évoquent pour certains Tunisiens un imaginaire lié au conflit israélo-palestinien. En conséquence, la propagation de la révolte et des épisodes émeutiers durant l'année 2011 sera donc aussi potentiellement un « choc visuel » pour certains Tunisiens. Quelques publications sur Facebook confirment ce rapprochement dans les premiers jours de la révolte en décembre 2010 comme cette photographie de cartouches de lacrymogènes publiées par un internaute le 27 décembre avec ce commentaire : « Non c pas à Gaza, c'est à Menzel Bouziene, Sidi Bouzid !!! » (Fig. 22). On notera enfin que cet imaginaire de la résistance est explicite dans de très nombreux montages commémoratifs en particulier après 2011 qui utilisent des morceaux de musique populaire palestinienne.

⁹⁶ Entretien réalisé à Tunis le 23 octobre 2013.



Fig. 22 Capture d'écran. Publication d'un internaute tunisien sur Facebook avec ce commentaire : « Non c pas à Gaza, c'est à Menzel Bouziene, Sidi Bouzid !!! »

Conclusion

Dans cette première séquence, la diffusion des vidéos est donc grandement basée sur les échanges de supports matériels de la main à la main et considérablement entravée malgré l'intervention d'une chaîne satellitaire. Alors peu développé, internet ne permit pas de produire un écho suffisant à contrer l'*omerta* médiatique et le soulèvement et sa violente répression furent découverts tardivement « même par les habitants des régions voisines⁹⁷ ». Plusieurs personnes nous ont affirmé que beaucoup de Tunisiens n'eurent connaissance des événements que deux ans plus tard : « Imagine qu'il y a des gens qui ont découvert ce qui s'est passé à Redeyef après le 14 janvier⁹⁸ ! » Certains auraient alors acquis la conviction que la mobilisation avait échoué faute d'images, que l'absence d'images, ou tout du moins de leur diffusion, était susceptible d'empêcher qu'un événement tel qu'une mobilisation n'advienne et était susceptible de remettre en cause l'existence même de ce qui avait eu

⁹⁷ Entretien, *Ibid.*

⁹⁸ Entretien, *Ibid.*

lieu. Un enquêté dira ainsi en évoquant ces évènements : « Si on avait su.. Si on avait vu. Si on avait vu, ça aurait été différent⁹⁹. » Le pouvoir attribué aux images ne s'arrête alors pas à l'histoire. Leur absence est perçue par certains comme susceptible de mettre en échec le présent et la mobilisation étouffée dans le bassin minier de Gafsa en 2008 représente en conséquence une sorte de « traumatisme¹⁰⁰ » potentiellement constitutif des usages à venir. Un enquêté dira par ailleurs à propos des « une ou deux » vidéos trouvées en ligne sur les évènements de Redeyef : « C'est mon premier contact avec la vidéo¹⁰¹ », désignant ce moment comme fondateur.

⁹⁹ Entretien, *Ibid.*

¹⁰⁰ « C'est un traumatisme pour nous tous. » Entretien, *Ibid.*

¹⁰¹ Entretien, *Ibid.*

III. Les « militants autonomes » tunisois, premiers usages

Les vidéos que nous souhaitons présenter ici ont été réalisées par des auteurs identifiés. Il s'agit de jeunes tunisois au capital militant variable, socialisés en dehors de la plupart des organisations traditionnelles. Ils ont cependant pour certains fréquenté le syndicat des étudiants, l'UGET (Union Générale des Étudiants Tunisiens), pendant leurs années à l'Université, ont été socialisés dans des familles dont les parents ont transmis leurs engagements, et/ou se sont en partie politisés sur internet par le biais de listes de discussion, de blogs puis de réseaux sociaux. La plupart ont ainsi été actifs dans les différentes expériences de « cyberdissidence » ou de « blogs citoyens » (Lecomte, 2013b) et ont en conséquence utilisé internet comme moyen privilégié pour relayer leurs actions. Ces jeunes se définissent de manière variable et, n'ayant pas constitué d'organisation pérenne, sont difficiles à nommer. Nous utiliserons ici l'expression « militants autonomes » utilisée par l'un d'eux dans une vidéo de 2013 (Partie 4, Chapitre 9). La plupart d'entre eux se déclarent « apolitiques » ou « anarchistes », terme qui selon nos observations est en réalité utilisé comme synonyme du premier, dans le but de se démarquer de la politique traditionnelle, comme le confirme Romain Lecomte :

« Cette démarcation publique vis-à-vis de toute connotation « politique » renvoie à un profond désaveu de ces jeunes Tunisiens non « encartés » à l'égard des modes d'organisation et d'action de l'opposition tunisienne traditionnelle, mais aussi, inextricablement, à des considérations tactiques (prise en compte de la contrainte autoritaire) et stratégiques (mobiliser un grand nombre d'internautes « ordinaires »). » (Lecomte, 2013b : 8)

Entre 2010 et 2014, ces jeunes se sont constitués en divers collectifs, pour la plupart éphémères, réunissant entre une dizaine et une vingtaine de personnes selon les périodes, variant quelque peu au gré des amitiés et des investissements, mais avec un noyau dur de trois à quatre militants très actifs qui seront particulièrement exposés médiatiquement au moment des semaines de janvier 2011 et les années suivantes. Ces collectifs éphémères se réunissent autour d'une « campagne » et d'un slogan plutôt que d'un projet unifié : pour la liberté de la presse et contre la censure en 2010, contre l'usage de l'article criminalisant la

consommation du cannabis et utilisé à des fins répressives contre la jeunesse à partir de 2012, pour la dissolution de l'Assemblée Nationale Constituante en 2013 ou encore contre la loi de réconciliation économique permettant d'absoudre les politiques de l'ancien régime à partir de 2014. La variété des combats et des objectifs a ainsi produit des objets vidéos hétéroclites, constituant une nébuleuse de luttes et de revendications. L'observation de ce vaste corpus permet de prendre la mesure de l'évolution des investissements de la vidéo comme forme expressive, nous en présenterons ici la première phase, avant 2011. Pour rendre compte de ce corpus et de ses enjeux, nous avons distingué trois types d'usage : « l'image pour l'action », « l'image pour les mots » et « l'action pour l'image ».

1. L'image pour l'action

La période qui précède 2011 est marquée par le régime autoritaire du gouvernement dirigé par Ben Ali dans lequel les usages d'internet sont règlementés et contrôlés. Les réseaux sociaux et les sites et blogs d'opposants sont régulièrement censurés et leurs auteurs arrêtés¹⁰². En mai 2010, une dizaine de blogueurs se mobilise pour organiser une manifestation contre la censure qui touche de plus en plus de blogs et de sites de partage de photos et vidéos. La mobilisation avait été initiée en ligne avec la campagne « *Sayeb Sala7 (ya 3ammar)* », « (Ammar) lâche-nous », du nom d'un personnage imaginaire destiné à incarner la censure. Elle consistait en une sorte de manifestation virtuelle où des Tunisiens se photographiaient avec des slogans contre la censure. La manifestation prévue le 22 mai et désignée sous le nom d'opération « *Nhar 3la 3ammar* », « Sale journée pour Ammar », se veut donc être le prolongement dans la rue de cette mobilisation. Deux des organisateurs, Slim Amamou et Yassine Ayari¹⁰³, entreprennent alors de filmer les démarches légales pour obtenir l'autorisation de la manifestation. Ils réalisent trois vidéos [ammar1] [ammar2] [ammar3] entre le 14 et le 19 mai, comme une sorte de journal filmé où ils racontent au jour

¹⁰² La critique n'est cependant pas absente. Pour un résumé des différentes expériences de cyberdissidence et de médiactivisme en Tunisie dans cette première période voir : (Lecomte, 2013b)

¹⁰³ Rejoints ensuite par la bloggeuse Lena Ben Mehni.

le jour l'évolution des démarches, témoignant de fait de l'absurdité des procédures administratives (Fig. 23). Le 21 mai, la veille de la manifestation, les deux jeunes hommes n'ont pas réussi à obtenir l'autorisation officielle de la manifestation. Ils n'ont pas le temps d'annoncer son annulation et disparaissent pendant plusieurs heures. Dans la soirée, ils publient une nouvelle vidéo [ammar4], différente des précédentes, où Slim apparaît seul dans un lieu indéfini plongé dans le noir, la caméra à bout de bras, et annonce l'annulation de la manifestation. Malgré cette vidéo sous la contrainte et les pressions policières, ils récidivent quelques jours plus tard en publiant une nouvelle vidéo dans laquelle Slim raconte son arrestation [ammar5]. Les deux hommes réalisent ensuite une sixième vidéo [ammar6] autour du 25 juin où, assis à une terrasse de café, ils présentent les lettres qu'ils ont envoyées aux députés « pour les alerter sur la censure sur internet et leur demander d'évoquer cela en séance », se plaçant à nouveau dans une démarche « légaliste » (Lecomte, 2013a).



Fig. 23 Captures d'écran. Les trois premières vidéos de l'opération « *Nhar 3la 3ammar* » [ammar1] @ [ammar2] [ammar3].

Les premières vidéos sont réalisées dans le parking du Ministère de l'Intérieur, dans une voiture, dans un parc ou encore dans une chambre, et filmées à bout de bras. Chaque prise commence par un salut rituel aux spectateurs puis les deux hommes décrivent longuement en arabe tunisien les démarches entreprises en exposant des « preuves » à la caméra : documents officiels, preuves de dépôt à la poste ou cadran d'une montre pour attester de l'heure. La rigueur des descriptions de cette « aventure administrative » interminable produit en soi un effet comique accentué par la dérision du ton et des expressions. Les adresses se font à un public imaginé où se mêlent les concitoyens auxquels ils se confient et qu'ils enjoignent de les rejoindre, et les mystérieux censeurs contre lesquels ils se battent. Ainsi, ils en appellent parfois directement à « Ammar », comme dans la deuxième vidéo où Yassine, s'adressant toujours à la caméra déclare :

« – Écoute Ammar... J'ai deux mots à te dire. Toi tu es au-dessus des lois, nous nous les respectons. Toi tu ne respectes pas les règles du jeu, nous nous sommes honnêtes. Tu... (et se tournant vers Slim) est-ce que je peux dire un gros mot ?

– Non.

– Non... Mais tu as compris ».

Chaque vidéo se conclut enfin par un carton rappelant la date de la manifestation. Elles sont mises en ligne par Slim Amamou sur Facebook et Vimeo avec un titre sobre : « Organiser une manifestation en Tunisie » suivi du numéro de « l'épisode » et une description en français.

La construction en épisodes et la théâtralité – involontaire – de la disparition des deux hommes à la veille de la manifestation évoquent la forme narrative de la série télévisuelle. L'arabe tunisien, c'est-à-dire la langue du peuple en opposition à la langue du pouvoir et des administrations, habituellement exclu de l'espace médiatique, produit ici une proximité immédiate, de ton et de langage. Le style humoristique est également susceptible de toucher les internautes. Par ailleurs, la pluralité de l'adresse et la prise à partie du spectateur, la visibilité du dispositif, l'inscription dans le réel (décors naturels, références temporelles), la quotidienneté (ils mangent un sandwich, fument...) et l'intimité (intérieurs) rapprochent ces productions des formes traditionnelles du *vidéo-blog* qui ont fait le succès de la plateforme Youtube¹⁰⁴. Cette forme s'avère nouvelle pour la Tunisie où, en cette année 2010, l'anonymat conditionne encore les échanges et où la censure est des plus virulentes.

À ces six vidéos s'ajoutent par ailleurs deux autres légèrement différentes : la première est présentée comme une « Interview exclusive de Ammar 404 (fake) » [ammar8] et mise en scène comme un témoignage avec un homme en contrejour dont le visage n'est pas discernable. La deuxième, qui correspond sans doute à la première vidéo mise en ligne, est

¹⁰⁴ Voir à ce sujet : Wesch M., « An anthropological introduction to YouTube », Communication à la Library of Congress, Washington, 23 juin 2008. [En ligne : https://www.youtube.com/watch?v=TPAO-IZ4_hU] Consulté le 30 juin 2014.

simplement intitulée « nhar 3la 3ammar » [ammar7] et donne à voir Slim, seul, en train d'hésiter à couper un câble de ce qui pourrait être un dispositif explosif. Il paraît surpris par la caméra qu'il n'avait pas vue derrière lui et fait mine de cacher précipitamment l'objet avec un tissu. Le banc-titre pour appeler à manifester apparaît alors. Ces vidéos sont sur un registre humoristique similaire aux autres mais sont intégralement mises en scène et « jouées ».

Ces productions vidéo ainsi que les autres productions visuelles en particulier graphiques (ou vidéos de l'ordre du détournement produites cette fois par les internautes) ont donc contribué à rendre la campagne aussi drôle¹⁰⁵ qu'incarnée et à présenter ses auteurs comme inoffensifs. Elles constituent des « images pour l'action » au sens où « l'action » de demander l'autorisation d'une manifestation fait habituellement partie du hors-champ de l'action manifestante et n'aurait eu aucune visibilité sans cette mise en image. La mise en images est donc ce qui a pu littéralement « faire exister » ces démarches dans l'espace public étendu, en ligne.

2. L'image pour les mots

En novembre 2010, un mois à peine avant l'éclatement de la révolte, les jeunes militants lancent une autre campagne de mobilisation, non plus destinée à condamner la censure mais à s'y opposer par l'incitation et la production de contenus. La campagne est ainsi destinée à soutenir la création de blogs citoyens et est intitulée « *7ell blog* », « ouvre un blog » (Fig. 24). Elle s'appuie sur un site recensant les blogs¹⁰⁶ et sur une page Facebook. Celle-ci est cependant piratée en janvier 2011 et en conséquence fermée, perdant plusieurs mois de contenus dont semble-t-il des vidéos. Une nouvelle page¹⁰⁷ est alors ouverte mais aucune vidéo n'y figure. Nous avons cependant retrouvé deux vidéos

¹⁰⁵ Comme l'analyse Romain Lecomte, « Ammar, en tant qu'ennemi commun, a ainsi, malgré lui, contribué à trouver les cloisons qui existaient entre la minorité de « cyberdissidents » en quête de changement politique et la majorité des internautes tunisiens « ordinaires » en quête de divertissement et d'expression de soi. » (Lecomte, 2013a)

¹⁰⁶ <http://7ellblog.blogspot.fr/>

¹⁰⁷ <https://www.facebook.com/pages/7ellblog-hl-blwgh/188737377809037>

[7ellblog_AA] @ et [7ellblog_SA] mises en ligne sur le site « Telly » par Azyz Amami (le compte est aujourd'hui fermé et les vidéos inaccessibles). Les deux vidéos sont quasi identiques et mettent en scène Azyz Amami pour l'une et le même Slim Amamou pour l'autre. Ils apparaissent émergeant de l'obscurité à la lueur d'une allumette qui, utilisée ensuite pour brûler ce qui semble être un journal, illustre le slogan « journaliste, brûle ton journal et ouvre un blog ».

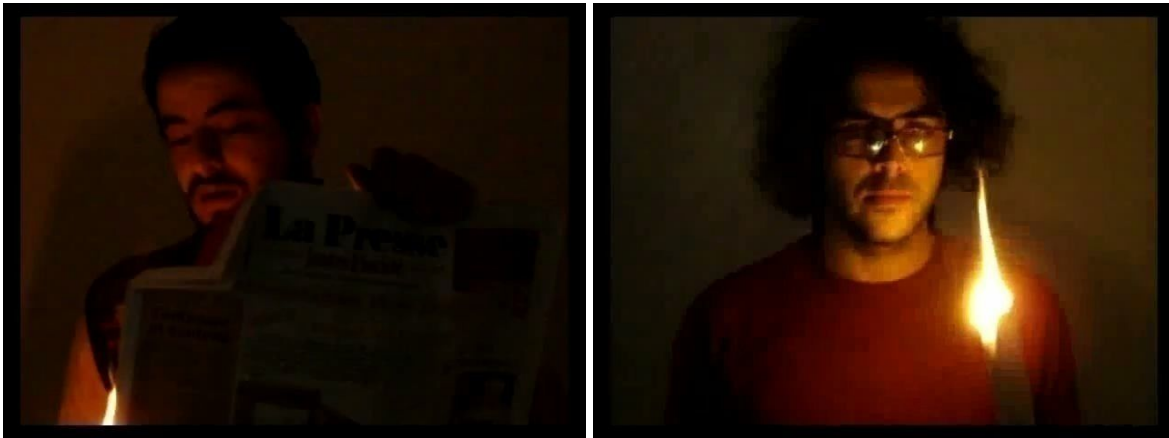


Fig. 24 Captures d'écran. Les deux vidéos pour la campagne « *7ell blog* » [7ellblog_AA] et [7ellblog_SA].

Le modèle de la caméra portée et de la prise de vue spontanée et improvisée est donc abandonné au profit d'un format court destiné à illustrer un slogan. La mise en images s'appuie sur une mise en scène préparée en amont et repose uniquement sur la symbolique. Si le ton reste provocateur, la dramatisation de noir et de la flamme éloigne ce genre de production de l'humour des débuts. Peu à peu la gravité s'installe, la vidéo devient un pur outil de communication et les formes se rapprochent de plus en plus du spot.

3. L'action pour l'image

Dans un contexte autoritaire, les actions dans l'espace public sont à haut risque et impliquent un coup important pour une efficacité mobilisatrice parfois mineure. Les actions réunissent donc souvent peu de participants ou se trouvent rapidement dispersées. Elles peuvent cependant acquérir un poids symbolique renouvelé par leur diffusion en ligne. Conscients des possibilités offertes par l'image et les réseaux, de nombreux activistes

interviennent dans l'espace de la rue sans l'investir, avec des actions dont la visibilité n'est plus assurée sur le moment mais a posteriori. Les *flashmobs* ou mobilisations éclair, surgissement rapide et temporaire dans l'espace public, sont ainsi destinées à être documentées. Ces actions ont l'avantage de réduire la prise de risque physique tout en marquant durablement les esprits par leur soudaineté.

En Tunisie, plusieurs actions de type *flashmob* ont été menées en 2010. Une des premières dont il existe des traces filmées est réalisée à Tunis le 28 décembre 2010 [flashmob] par les jeunes tunisois pour exprimer leur soutien aux contestations qui agitent les villes de l'intérieur et en particulier Sidi Bouzid, où Mohammed Bouazizi vient de s'immoler. Une petite dizaine de personnes se réunit ainsi à un arrêt de tramway et se déplace lentement sur les voies en se couvrant la bouche d'une main pour symboliser la censure (Fig. 25). Ils restent ainsi jusqu'à l'arrivée d'un tramway dont ils entravent le passage pendant quelques secondes et se dispersent peu après en applaudissant. L'action ne dure que deux minutes et est intégralement filmée. Un carton introduit la vidéo avec les premiers accords du morceau de Lenny Kravitz, « American Woman ». On peut y lire : « *Flashmob* mardi 28/12/2010 16h beb l'assal tunis ville en solidarité avec sidi bouzid ». Il est donc explicitement revendiqué qu'il s'agit d'une *flashmob* et sa fonction est également spécifiée. Lieu, date et heure finissent d'inscrire l'action dans un contexte précis. Enfin, la vidéo est signée : « by rezgui aymen » défile au bas de l'écran pendant les premières secondes. Comme c'est le cas ici, les *flashmobs* filmées sont la forme privilégiée des actions de solidarité ou « de soutien ». La vidéo s'apparente alors à la fois à une lettre à destination de ceux qui se mobilisent, pour les encourager, et à une sorte de pétition destinée aux adversaires, pouvoir exécutif et répressif, pour signifier que « nous » souscrivons à cette lutte. La vidéo est alors l'enveloppe sans laquelle la missive ne pourrait être envoyée. Un des participants affirmera ainsi : « la vidéo est le support qui offrira un sens à la *flashmob*¹⁰⁸. »

¹⁰⁸ Entretien réalisé à Tunis le 10 octobre 2013.



Fig. 25 Captures d'écran. Une flashmob en 2010 [flashmob]. @

D'autres vidéos montrant des actions qui ne se revendiquent pas nécessairement de la forme *flashmob* mais se définissent « en soutien » à une cause sont également comparables. La formule « en soutien » est ainsi présente dans le titre et/ou la description qui accompagne (nt) la vidéo en ligne, et l'action filmée est caractérisée par le petit nombre de participants et par la position centrale du filmeur. Ainsi, dans une autre vidéo « en soutien » à Sidi Bouzid [V199], le filmeur est placé au centre d'un groupe d'hommes qui chantent des slogans. C'est donc à lui, et par extension aux futurs spectateurs, que sont adressés les chants, et l'action semble donc bien pensée pour la caméra plus que pour la rue. On trouve ainsi un certain nombre d'actions qui ont été pensées pour leur mise en image, c'est-à-dire que le travail de préparation de la visibilité sur le moment est mineure et le nombre de participants peut être très réduit, mais c'est l'image et un investissement important sur sa diffusion qui fera l'évènement. Ce que Patrick Champagne (1984) désignait comme « manifestations de papier », des manifestations *pour* « le papier », la presse, c'est-à-dire des actions pensées pour leur couverture médiatique, peut donc être ici redéfini comme « actions d'image », ou « actions pour l'image ». Si la couverture médiatique traditionnelle est bien sûr espérée, ces modes d'action non déclarés excluant de fait des journalistes (à moins de les avoir préalablement prévenus ce qui en contexte autoritaire est rarement le cas) ne leur sont pas directement destinés. Ce sont les images des actions qui le sont. Les images sont également destinées directement aux concitoyens dans le but de mobiliser par la diffusion à grande échelle sur les réseaux sociaux.

Les vidéos que nous avons évoquées sont pour la plupart des plans-séquences à peine montés (un titre, un générique). Si elles disparaissent peu à peu au profit de productions montées et mises en scène et qu'elles sont donc probablement le résultat de contraintes

techniques, certains militants revendiquent l'usage de cette forme pour des raisons stratégiques :

« Les défauts techniques, les imprécisions aident à propager le message. Ceux qui regardent peuvent penser qu'il n'y a pas eu trop d'argent pour le faire. Du coup même avec du matériel pro, je me pose une contrainte : le plan-séquence¹⁰⁹. »

Le plan-séquence est parfois simplement l'absence d'un « souci esthétique » comme l'affirme un autre militant interrogé :

« Le souci esthétique était quasi-absent, il était totalement absent chez ceux qui se souciaient de l'information, pour moi c'était juste question de choisir tel point de prise [angle de prise de vue] pour montrer les manifestants en grand nombre. »

Le choix d'un morceau comme celui de Lenny Kravitz paraît également peu réfléchi là où d'autres vidéos useront de morceaux de musique palestinienne renvoyant sciemment à un imaginaire de la résistance¹¹⁰.

On remarquera par ailleurs que les productions visuelles des militants sont dans la première période plutôt des images fixes. On retrouve ainsi des « actions pour l'image » qui donnent lieu uniquement à une photographie. Un enquêté affirme considérer la photographie comme « plus efficace parce que plus rapide et plus maîtrisable¹¹¹ ». La rapidité peut renvoyer à la prise de vue, à sa diffusion ou à sa réception : la photographie est saisie en quelques secondes ; pesant moins que la vidéo elle peut être mise en ligne plus rapidement et elle est vue et appréhendée immédiatement quand la vidéo doit être regardée sur sa durée. Enfin, elle est donc perçue par l'enquêté comme une forme permettant une plus grande maîtrise de ce qui doit être représenté. Malgré cette affirmation, les « militants autonomes » tunisois n'ont pas cessé de produire des vidéos. Les deux formes ne semblent en effet pas investies des mêmes fonctions : la photographie qui doit circuler le plus vite

¹⁰⁹ Entretien, *Ibid.*

¹¹⁰ Cet imaginaire est d'ailleurs propre à de nombreux pays arabes.

¹¹¹ Entretien réalisé à Tunis le 10 octobre 2013.

possible n'a sans doute pas la même fonction que les vidéos-blogs mis en ligne de jour en jour pour appeler à manifester, ou que les vidéos-tracts qui illustrent un slogan.

4. Détournement et « *do it yourself* »

Enfin, la campagne contre la censure de 2010 est également marquée par des usages de type détournement basés sur la resignification d'images, propres au « tournant vidéo de l'internet militant » (Allard et Blondeau, 2007a : 97). Les films *Matrix*, *Gladiator* ou *Star Wars*, dont une partie a été filmée en Tunisie, sont graphiquement modifiés par des incrustations pour en changer le sens. Ainsi, dans une séquence de *Star Wars* [ammar9], le droid R2-D2 projette un hologramme « 404 not found », le message qui apparaît sur les sites tunisiens censurés (Fig. 26).

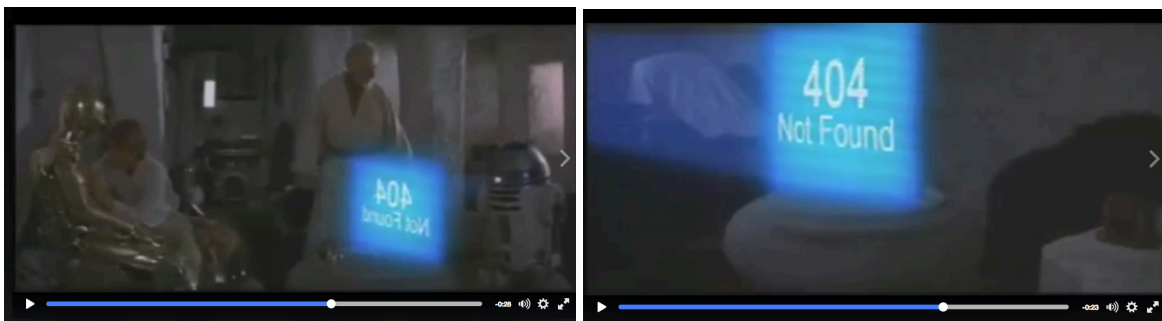


Fig. 26 Captures d'écran. Un détournement d'une séquence de Star Wars [ammar9].

Enfin, un dernier type de vidéos pour lequel nous n'avons trouvé qu'un exemple [ammar12] est une sorte de « *do it yourself video* » (DIY), une vidéo « faites-le vous-même », qui s'apparente à un tutoriel expliquant comment inscrire des messages contre la censure sur des billets de banque. Ce mode d'action a été expérimenté dans plusieurs mouvements sociaux (Riboni, 2013) et fonctionne comme une version matérielle du réseau internet pour faire circuler un slogan à moindre coût, son auteur étant immédiatement dissimulé. La vidéo est donc un montage sommaire alternant des cartons avec des instructions et des séquences de démonstration (Fig. 27). La reprise du format « tutoriel vidéo » semble un prétexte, l'opération ne nécessitant bien entendu pas de compétences particulières et une simple phrase disant « écrivez « Pour Ammar 404 sayeb saleh » sur les

billets de banque » aurait suffi à faire comprendre l'opération. L'usage de la vidéo est donc ici destiné à rendre l'opération visuelle et à faire circuler la proposition de manière ludique.



Fig. 27 Captures d'écran. Un tutoriel pour écrire un message anti-censure sur les billets [ammar12].

Conclusion

Dans cette première période, les « militants autonomes » tunisois utilisent principalement le plan-séquence plutôt que des contenus montés, hormis à de rares exceptions. Par ailleurs, mis à part la première vidéo de la flashmob qui est donc destinée à augmenter l'espace d'apparition, de la rue à l'espace en ligne, ils se présentent individuellement et face caméra. Bien qu'ils soient au moins quelques dizaines mobilisés, seuls quelques-uns se mettront plus particulièrement en avant dans ces productions : Slim Amamou Yassine Ayari, Azyz Amami et la blogueuse Lina Ben Mheni également [ammar10]. Ainsi, au contraire des usages basés sur la photographie, comme la première phase de la campagne « Sayeb Sala7 (ya 3ammar) » où les internautes se photographient avec des slogans contre la censure, la vidéo n'est pas utilisée collectivement. Si Slim et Yassine apparaissent ensemble, les autres prennent généralement la parole seuls. Ils expérimentent par ailleurs des formes variées pour la plupart propres aux usages développés avec internet : détournements, formats de type vidéo-blog ou tutoriels vidéo.

IV. Hors-champ

Si nous analysons les récurrences dans les pratiques de la vidéo, les absences sont également un point d'entrée intéressant. Une absence apparaît comme particulièrement prégnante, celle d'un phénomène social majeur et éminemment contestataire, les auto-immolations qui ont marqué les années 2000 et celles qui suivront. Ainsi, le déclenchement de la révolution tunisienne est généralement attribué à un « choc moral » (Jasper, 1999), causé par l'auto-immolation du jeune vendeur ambulant de Sidi Bouzid, Mohammed Bouazizi. Un certain nombre de Tunisiens refusent cependant de faire du jeune homme un symbole ou une icône, pour s'opposer probablement à une individualisation de la révolte, mais sans doute également en raison de la tragique « banalité » de ce geste pour les Tunisiens qui y sont confrontés depuis des années. Bien que les statistiques soient inexistantes, il est certain que Mohammed Bouazizi est loin d'être le premier à mettre en scène son suicide. Un court-métrage, *Sans-plomb* du réalisateur tunisien Sami Tlili, témoignait déjà en 2006 de l'actualité du problème¹¹². Ce phénomène nécessite d'être analysé finement mais il est possible d'avancer quelques hypothèses qui permettent de prendre la mesure du geste et de son horizon symbolique.

L'anthropologue italienne Annamaria Rivera, auteure de *Il fuoco della rivolta. Torce umana dal Maghreb all'Europa*. (Rivera, 2012), une des seules recherches portant spécifiquement sur l'auto-immolation protestataire, observe que les suicidés appartiennent généralement aux classes populaires ou les plus déshéritées, pour la plupart « des hommes jeunes, célibataires, d'une instruction limitée, résidant dans les zones rurales pauvres, chômeurs et avec de maigres perspectives de trouver du travail... » (Rivera, 2012 : 42) Pour le Centre de traumatologie et des grands brûlés de Ben Arous, selon un communiqué publié en février 2011¹¹³, toutes les tentatives de suicide qu'ils ont observées sont le fait

¹¹² L'écho de suicides par le feu traverse également toute la région depuis plusieurs années, en particulier de l'Algérie à l'Égypte.

¹¹³ Communiqué du Centre de traumatologie et des grands brûlés de Ben Arous, 22 février 2011.

[En ligne : <http://www.tunisienumerique.com/tunisie-liste-nominative-des-victimes-de-tentatives-de-suicide-par-le-feu-apres-le-deces-de-bouazizi/8211>] Consulté le 21 janvier 2016.

d'hommes âgés en moyenne de 33 ans (les plus jeunes ont 17 ans) et la moitié des cas provient de régions d'où est partie la révolte (Sidi Bouzid, Kasserine, Gafsa) ou de régions « intérieures », les régions les plus déshéritées de la Tunisie.

L'auto-immolation repose sur deux choix symboliques : le suicide et l'acte public. Le suicide étant condamné dans la religion musulmane comme dans la plupart des religions, le geste paraît doublement subversif. Cependant, ces suicides spectaculaires sont culturellement perçus et signifiés comme politiques. Le suicidé est dès lors souvent considéré comme martyr. Bouazizi a ainsi acquis par son geste une notoriété certaine et une reconnaissance posthume, comme une personne ayant répondu à l'injustice par un geste de courage. Ceux qui s'immolent après lui le font peut-être avec la conviction que ce geste peut conduire à une reconnaissance. L'auto-immolation est ainsi :

« un acte de révolte contre une offense, une vexation, un refus, une humiliation ou une agression de la part d'un pouvoir constitué ou d'une autorité. Bien des fois, c'est l'issue extrême d'une action de protestation, individuelle ou collective pour revendiquer des droits fondamentaux, dénoncer une injustice, faire pression sur les institutions. » (Rivera, 2012 : 42)

Ce geste de mort s'affirme comme l'ultime forme de revendication d'une reconnaissance sociale qui aura été déniée aux suicidés de leur vivant et constitue ainsi souvent la réponse à une agression, à un déni de justice, à la *hogra*. Le suicide est aussi ici un acte de soustraction à la mort institutionnelle (Baudrillard, 1976). En choisissant de se donner la mort, ces hommes et ces femmes revendiquent en effet la propriété de leur corps et de leur dignité, et par la mort rappellent leur existence. L'auto-immolation exprime alors la volonté de « se réapproprier le droit d'apparaître¹¹⁴ ». Par ailleurs, le nombre de cas augmentant sensiblement avec la médiatisation selon les médecins, le geste apparaît motivé par la possibilité d'une existence publique au delà de l'espace public et de l'instant du geste.

¹¹⁴ Nacéra Sadou, psychologue clinicienne et consultante à la Société algérienne de recherche psychologique, citée par le quotidien algérien « El Watan ». Mouterde P., « L'immolation, un geste de désespoir à forte charge politique », *France 24*, 19 janvier 2011. [En ligne : <http://www.france24.com/fr/20110119-tunisie-immolation-symptome-difficultes-sociales-ideologiques-monde-arabe-maghreb>] Consulté le 21 janvier 2016.

L'auto-immolation est donc un acte politique. Un acte politique parce que perpétré par des individus des populations les plus marginalisées mais aussi « d'abord et avant tout parce que public » affirme le sociologue Smain Laacher¹¹⁵. Par ailleurs, le choix du feu, plutôt que du saut depuis un pont par exemple, n'est pas conséquences : le saut dure quelques secondes alors que le suicide par le feu implique d'être vu. « Il y a la volonté de marquer l'imagination de l'autre » explique ainsi la psychiatre et anthropologue marocaine Rita El Khayat et « l'évocation de l'acte suffit à provoquer une image mentale¹¹⁶ ». Enfin, la violence du geste répond à la violence du pouvoir en donnant à voir, en quelque sorte en miroir, la violence subie.

« Se réapproprier le droit d'apparaître », « être vu » et « donner à voir la violence » sont donc des gestes qui concurrencent la Visualité du régime. Cette concurrence n'a cependant pas lieu dans l'espace médiatique mais dans l'espace public. Le court-métrage précédemment évoqué sera en effet l'un des seuls à témoigner de cette réalité avant 2011¹¹⁷, les suicidés faisant l'objet d'une *omerta* médiatique systématique, en particulier des télévisions. Dans les journaux c'est au titre de fait divers – et non de fait social – qu'ils seront évoqués. L'absence de considérations de ce phénomène touchant les plus marginalisés pourrait donc motiver une mise en image, pourtant, les auto-immolations par le feu sont absentes des vidéos vernaculaires partagées. La sidération qu'implique une telle vision est sans doute un des éléments d'explication mais nous pourrions suggérer que les immolations par le feu sont également des gestes qui constituent en eux-même des *faire image* suffisamment fort pour qu'il semble dès lors vain de vouloir les représenter. On pourrait également faire l'hypothèse, un peu rapidement, qu'il s'agit d'un interdit culturel de représentation de la mort. Les usages mis en œuvre dans la période insurrectionnelle nous permettront de répondre en partie à cette interrogation.

¹¹⁵ Laacher S., « L'immolation publique est un acte politique », *Le Monde*, 21 janvier 2011. [En ligne : http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/21/l-immolation-publique-est-un-acte-politique_1468725_3232.html] Consulté le 24 février 2014.

¹¹⁶ Rolley S., « Pourquoi s'immole-t-on par le feu? », *Slate*, 24 janvier 2011. [En ligne : <http://www.slate.fr/story/33053/immolation-pourquoi>] Consulté le 24 février 2014.

¹¹⁷ Il fera par ailleurs l'objet d'une diffusion confidentielle.

Conclusion du chapitre 5

Les années qui précèdent 2011 sont marquées par des usages fortement distincts : des usages « communs » qui documentent la quotidienneté et des usages propres à des luttes spécifiques, celle du bassin minier contre la corruption et les inégalités et celle des internautes contre la censure. Les différences sont aussi formelles : on peut distinguer plusieurs types de structuration entre le plan-séquence, les montages de photographies de type diaporama, et les mises en scène pensées pour leur mise en image. On peut également distinguer des fonctions : certaines productions contribuent à une communauté de pratiques et d'intérêts, d'autres paraissent destinées à exalter le sentiment de révolte en alliant images d'affrontement et musique, ou à appeler à la mobilisation dans des formes précises telles que la manifestation ou la création de blogs de contre-information. Dans leur variété, ces objets constituent-ils ou mettent-ils en œuvre des formes de contestation?

On peut affirmer « qu'il n'existe pas d'image contestataire en soi », « qu'une image peut ne pas être contestataire et le devenir » (Dézé, 2013 : 9) et que c'est donc son usage, le contexte de son utilisation et les schèmes culturels des récepteurs qui en définissent la portée contestataire. La vidéo contient cependant déjà une forme de discours, par le montage, la mise en relation d'un plan avec un autre, par l'usage d'une musique, mais aussi par un zoom soudain sur un élément. Si les productions audiovisuelles constituent des formes discursives, on pourrait être tentés de distinguer des niveaux de politisation sur la base du niveau d'élaboration du discours. Cette hypothèse paraît cependant nécessiter de définir précisément ce que pourrait être le discours dans sa forme audiovisuelle. En effet, qui des contenus mis en scène par les « militants autonomes » et des montages grossiers de photographies et de musique rap peut-être désigné comme plus élaboré et partant, plus explicitement politique ? Si on choisit de prendre en compte la définition donnée par William Gamson (1992) d'une expression politique, on perçoit que les différentes productions évoquées répondent partiellement à ces critères :

« L'expression d'un sentiment d'injustice (références à des condamnations morales explicites révélant une forte densité émotionnelle et désignation des sources et des responsables de cette injustice), le sentiment de pouvoir agir sur la situation et l'identification collective (référence à un "nous" qui s'opposerait à des "ils", coupables, responsables ou impuissants) » (Duchesne et Haegel, 2001 : 98).

Les vidéos tournées dans les stades donnant à voir des pratiques condamnées (et dont le descriptif en ligne dénonce parfois la répression policière), celles donnant à voir la répression subie par les habitants de Redeyef ou celles dénonçant la censure expriment toutes un sentiment d'injustice. La désignation des responsables, le sentiment de pouvoir agir sur la situation et l'identification collective sont quant à eux variables. En effet, même les productions des militants autonomes ne désignent pas explicitement de responsables et évitent même sciemment de viser le pouvoir comme le prouve le fréquent cadrage « apolitique » de leur prise de parole. Selon la définition d'un internaute rapportée par Romain Lecomte (2013b) : « apolitique = nous ne sommes pas contre le système mais juste contre la censure appliquée par ce système ». Comme le suggère James C. Scott (2009 [1992]), la « résistance » à la domination, en particulier en contexte autoritaire, s'actualise par ailleurs également dans des formes expressives non explicites, des « textes cachés » s'opposant à un « texte public ». Dans les formes discursives rendues publiques, un sous-texte pourrait ainsi être décelé, mais l'entreprise s'avère d'autant plus compliquée que ces formes audiovisuelles et *contextuelles* sont polysémiques.

Pourtant, ces différents objets désignent chacun à leur manière des formes de contournements et de remises en cause de l'ordre social imposé, donnant à voir que la période autoritaire n'en est pas exempte, et que celles-ci se reflètent dans les productions audiovisuelles : que ce soit par l'affirmation d'un regard autonome (filmer le spectacle), par la mise en image de pratiques condamnées (les craquages, les combats illégaux), par la mise en images de preuves de violences perpétrées par l'État (montages d'images-preuve), par l'exaltation de l'émeute (montages musicaux d'images d'affrontements) et de traditions inventées échappant au contrôle institutionnel (la *dakhla*) ou par la mise en visibilité du système administratif et de sa violence (vidéo-blog de Slim et Yassine), ces productions partagées constituent potentiellement des expressions « contre-visuelles ». Leur effectivité

dépend de leur diffusion et de leur réception mais du côté des auteurs, la pratique implique déjà un engagement dans l'acte de production et de diffusion qui dans cette période particulièrement répressive et techniquement contrainte constitue déjà un engagement. Ce sont ces deux facteurs structuraux, la menace répressive et la contrainte technique, qui permettent d'affirmer que ces productions ne sont pas *ordinaires*. Qu'en sera-t-il dans la période post-insurrectionnelle où ces facteurs seront fortement réduits ? Cette pratique étant minoritaire dans cette première période, qu'impliquera par ailleurs une pratique massive ? Cette période désigne également des hors-champs et des points aveugles qui constituent des jalons importants pour les pratiques qui suivront : ce hors-champ des auto-immolations protestataires se maintiendra-t-il ? La postérité du soulèvement de Redeyef sera-t-elle prise en charge par les productions audiovisuelles, et si oui comment ? Autant de questions auxquelles nous tenterons de répondre dans les parties suivantes.

PARTIE III : Plans-séquences, moment insurrectionnel et anonymes

Introduction à la troisième Partie

Comme nous l'avons annoncé, cette troisième partie sera consacrée aux plans-séquences réalisés pendant la période insurrectionnelle de décembre 2010 à janvier 2011. Partie de Sidi Bouzid, la révolte s'est répandue comme une trainée de poudre et a rejoint Tunis quelques jours avant le 14 janvier. De chacune des villes qui se sont soulevées sont parvenues des images mises en ligne jours après jour, des milliers de vidéos filmées et partagées par des acteurs anonymes pour la plupart non organisés. Pour appréhender le corpus que nous avons constitué, nous nous proposons d'abord de présenter des caractéristiques générales propres aux plans-séquences et à leurs usages que nous avons été amenés à observer, en abordant successivement l'acte d'enregistrement et son partage. Nous interrogerons ainsi ce que les gestes de filmer et partager peuvent impliquer dans la situation insurrectionnelle. Dans un deuxième chapitre, nous établirons une énumération hiérarchisée d'un certain nombre de « motifs » récurrents que nous avons extraits de l'observation approfondie des contenus. Nous entendons par motifs des récurrences à la fois thématiques, sujets ou situations, et symboliques. Nous en présenterons sept : filmer et partager l'espace public, le peuple, la parole, la violence, le désordre, la destitution, et « sa présence ». À partir de ces motifs, nous présenterons ensuite les registres et fonctions d'usage qu'ils désignent. Enfin, au terme de ce parcours, nous nous interrogerons sur les raisons pour lesquelles ces images peuvent tendre à constituer une contestation visuelle en explorant les caractéristiques d'une « esthétique commune ».

Chapitre 6 : Filmer et partager

I. Filmer

1. « Faire de la vidéo »

À la question « quelle différence faites-vous entre la vidéo et la photo ? », la plupart des enquêtés, mis à part ceux se définissant comme militants, ont répondu de manière évasive, signifiant sans doute que la différence ne leur paraissait pas saillante ou digne d'intérêt. On pourrait alors considérer que les filmeurs produisent des images animées ou des images fixes indistinctement, confirmant une des spécificités des images numériques contemporaines qui remettent en cause l'ontologie du médium cinématographique ou photographique en particulier au niveau de l'opposition fixe/animé ou photographie/film. Plusieurs auteurs ont en effet désigné ces transformations, comme Paul Virilio (1989) au travers du concept de « bloc-image », arguant d'une contamination entre les médias et entre les états, ou Caroline Chik (2011) qui considère que le propre des images numériques contemporaines est le multimédia et le « multiétat », c'est-à-dire la possibilité de changer graduellement ou radicalement d'état, du « gelé » au « liquide », plus que du fixe à l'animé. Ainsi :

« on perçoit une image quelle que soit sa nature, comme susceptible de connaître plusieurs états. Dans ce contexte, l'opposition entre les deux catégories « image fixe » et « image animée » semble perdre de sa pertinence. » Dès lors, « les images optiques numériques [...] cessent d'être des photographies, des vidéos, des films, pour devenir « des images » au sens générique. » (Chik, 2011 : 186)

Ces deux concepts proposent de dépasser une ontologie du médium qui depuis Roland Barthes (1980) et Gilles Deleuze (1983) a opposé la fixité au mouvement dans une acception binaire attribuant généralement l'immobile à l'inanimé, au morbide, et le mouvement au vivant. Les appareils de prise de vues modernes comme les téléphones portables induisent intrinsèquement cette possibilité puisqu'ils sont tout à la fois des appareils photographiques et des caméras vidéo. Par ailleurs, une séquence animée peut

aisément être figée dans une capture d'écran et des images figées être « animées » au moyen des outils numériques. Cependant, comme le suggère André Gunthert (2015b), « la réponse à la question que pose l'opposition fixe/animé ne doit pas être recherchée du côté des dispositifs, mais plutôt du côté des usages, des normes ou des modèles culturels ». En termes d'usages, le choix d'utiliser l'un ou l'autre des dispositifs peut ainsi être interrogé auprès des auteurs mais également dans l'observation de leurs pratiques, au niveau de la production tout d'abord et de la diffusion ensuite.

La prise d'une photographie et l'enregistrement vidéo représentent des temporalités et un investissement dans le geste différents. La vidéo saisit une action, une situation dans son déroulement. Elle suppose ainsi de faire le geste de saisir l'image pendant plusieurs secondes voir plusieurs minutes. Cependant, elle requiert paradoxalement moins d'attention. Une vidéo ne peut en effet pas être « ratée » comme peut l'être une photographie, floue ou ayant raté sa cible. Il n'est par ailleurs pas nécessaire de *choisir* des éléments à mettre en cadre puisque l'espace peut être « balayé ». L'enregistrement vidéo est un geste qui peut en conséquence être dicté par un sentiment diffus que « quelque chose se passe », sans que ce quelque chose puisse être isolé. Quand la situation est visuellement complexe, que les acteurs sont pris dans des affrontements, que l'espace n'est pas saisissable, ou qu'il s'agit de faire percevoir l'atmosphère, la photographie est donc exclue. Par ailleurs, de par ses propriétés *audiovisuelles*, la vidéo s'impose dans certaines situations où le son *fait l'image* : des tirs à balles réelles sur des manifestants, souvent invisibles autrement que par les effets qu'ils produisent sur les corps, seront filmés plutôt que photographiés pour saisir le son qu'ils produisent et les mouvements de panique qui attestent du danger. Ces spécificités expliquent sans doute en partie que nombreuses soient les vidéos dans lesquelles « il ne se passe rien » et que les durées soient longues. La vidéo est de ce fait le support privilégié des situations non-événementielles ou des situations qui nécessitent une appréhension large (cadre) ou longue (durée) pour être compréhensibles.

À l'occasion de la diffusion, une nouvelle distinction d'usage s'établit entre image fixe et image animée. Ainsi, l'image fixe est parfois nécessaire : la vidéo peut-être figée en capture d'écran pour faire office de photographie et être utilisée dans des manifestations en

guise de support visuel par exemple (Partie 4, Chapitre 9). La photographie peut au contraire être « animée » par le diaporama. Ainsi, la photographie d'une femme âgée prise pendant une manifestation à Redeyef en 2008 a au contraire été animée dans des dizaines de vidéo (Partie 4, Chapitre 9). Une image fixe peut donc être *animée* pour être mise en circulation sur Youtube et « augmentée » de musique ou de texte, et une image animée peut être *immobilisée* pour être brandie dans l'espace physique.

Si ces usages semblent confirmer une conception des photographies et des vidéos comme étant désormais des « images » caractérisées par le « multiétat », la prédominance de la vidéo doit cependant être prise en compte. L'image animée et l'image fixe sont bien distinctes dans leur rendu du réel – là où l'une traduit des sons, des mouvements qui disent l'inquiétude et la confusion, l'autre fixe un instant – et dans les usages en ligne et hors ligne qu'elles rendent possibles, mais également dans l'investissement qu'elles induisent. Filmer est un geste moins engageant car nécessitant en quelque sorte moins d'attention, mais aussi plus intégré organiquement à l'expérience, ne nécessitant pas de temps d'arrêt pour cadrer ou éviter le flou. Comme le dira un filmeur : « Je ne filme pas, je fais *juste* un peu de vidéo. » [V13]

Une observation attentive de la bande-son et des modes de prise de vue nous permettent cependant de percevoir que le fait de filmer n'est pas un geste désinvesti. En échos à l'intensité et la régularité de la pratique, le geste paraît au contraire obéir à une nécessité. Dans certaines vidéos, des interventions orales font directement référence au geste de filmer. Ce sont souvent les présents qui intiment au filmeur de filmer : « Il faut filmer, il faut filmer ! », répète ainsi une voix hors-cadre devant le spectacle d'un fourgon de police en proie aux flammes [V189], « filme, filme ! », dit une femme alors qu'une foule se réunit autour de militaires [V376], « filmez-moi ! », dit une autre alors qu'elle demande des comptes aux Trabelsi en hurlant dans la rue [V2]¹¹⁸. La nécessité de filmer se traduit également par l'implication physique des filmeurs dans ce geste. C'est en effet un geste

¹¹⁸ Ces adresses au filmeurs sont récurrentes et ne sont, d'après nos observations, pas spécifiques à la Tunisie. Nous avons en effet rencontré des injonctions semblables dans des vidéos réalisées en Égypte ou en Syrie.

réalisé au mépris de la peur, face à des forces de l'ordre qui tirent parfois à balles réelles. Cette implication physique est apparente dans la prise de vue : on rencontre ainsi un grand nombre de vidéos filmées depuis les « premières lignes », devant le cordon policier ou militaire. On trouve également des prises de vue en contre-plongée réalisées visiblement par un filmeur à terre, blessé ou dissimulé. Filmer est donc un geste partagé, encouragé et réalisé dans des conditions de prise de vue où le filmeur risque parfois sa vie, d'autant plus que toute son attention n'est pas dévolue à se protéger.

2. Un geste expressif

Le geste qui préside et accompagne la prise de vue, celui du bras levé, peut également être pensé comme signifiant en soi. Le bras levé du vidéaste n'est pas une forme symbolique issue d'un répertoire de signes, elle n'existe pas parmi les formes interprétées « à bras levé » comme le salut romain, le doigt d'honneur, le V de la victoire ou le poing levé. Cela ne tient pas au fait que le geste soit celui de brandir un objet car l'objet brandi devient également une forme symbolique signifiante dès lors qu'il appartient à un répertoire de signes partagés. Ainsi, des chaussures brandies sur la place Tahrir pendant la diffusion du discours d'Hosni Moubarak en 2011 exprimaient le mépris du public à l'égard de l'émetteur du message¹¹⁹. Tout comme le drapeau blanc de la trêve ou le carton rouge de la faute, ce « signe de mépris » s'avère intelligible au sein d'un répertoire culturel partagé. L'objet téléphone portable ne semble pas quant à lui acquérir de dimension symbolique univoque autrement qu'au moyen d'une médiation. Dans la photographie ci-dessous (Fig. 28), des employés de la City brandissent leurs téléphones dans une église de Londres pour qu'ils soient bénis, comme l'étaient autrefois les charrues des paysans, comme symbole du travail¹²⁰. Le téléphone portable ne peut donc symboliser la révolte ou le travail que s'il est investi symboliquement par une situation ou un contexte sémiotique.

¹¹⁹ Probablement en référence au geste d'un journaliste irakien, Mountazer al-Zaidi, qui avait lancé ses chaussures au visage de George W. Bush lors d'un discours à Bagdad en 2008. La vidéo de cet épisode avait fait le tour du web. Voir ici par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=Xbbk4eHU0h8>

¹²⁰ « Les téléphones portables bénis par un prêtre dans une église de la City », *LaDepeche.fr*, 11 janvier 2010 [En ligne : <http://www.ladepeche.fr/article/2010/01/11/752683-les-telephones-portables-benis-par-un-pretre-dans-une-eglise-de-la-city.html>] Consulté le 21 janvier 2016.

Cependant, s'il n'est pas une forme symbolique dans un répertoire de signes partagés comme peut l'être la chaussure en Égypte, son exhibition dans une situation de conflit peut tout de même s'avérer significative.



Fig. 28 Photographies. Gauche : des chaussures brandies par les manifestants place Tahrir, Égypte, 2011. Droite : bénédiction de téléphones portables, Londres, 2011.

Ainsi, la plupart des militants se revendiquant du *copwatching* affirment filmer la police pour constituer d'éventuelles preuves de violence arbitraire mais également pour possiblement limiter cette violence. Les caméras auraient ainsi un effet dissuasif sur la police, en diminuant le sentiment d'impunité. S'il est difficile de confirmer cette affirmation, la conscience de cette surveillance par les intéressés paraît réelle comme le rapporte un militant français : « Les flics n'avaient qu'un mot à la bouche, *copwatch*. Dès qu'ils voyaient une caméra ils disaient « faites gaffe là, y'a du Copwatch » et ils remontaient leur cache-cou.¹²¹ » De nombreux cas d'arrestations abusives de filmeurs ou de confiscation/destruction de matériel ont par ailleurs été dénoncés dans de nombreux pays. Le téléphone exhibé deviendrait ainsi le symbole du regard des citoyens sur l'institution.

Cette croyance dans une fonction performative de l'exhibition d'une caméra ou caméraphones semble partagée par un certain nombre de Tunisiens. Ainsi, un enquêteur affirme « je voulais qu'ils sachent que je filme¹²² » en se référant aux policiers. L'affirmation est intéressante car si elle se rapporte ici à une situation de répression, elle

¹²¹ Polloni C., « Une plainte contre des policiers pour violence et vol de caméra », *Les Inrocks*, 26 avril 2012 [En ligne: <http://www.lesinrocks.com/2012/04/26/actualite/une-plainte-contre-des-policiers-pour-violence-et-vol-de-camera-11252723/>] Consulté le 21 juin 2015.

¹²² Entretien réalisé à Sfax le 2 octobre 2013.

traduit également une volonté plus large d'être identifié en tant que filmeur et le refus d'une position de dissimulation. Le filmeur veut que les policiers sachent qu'ils sont filmés mais aussi que lui n'a pas peur de se montrer. Il ne s'agit donc pas simplement d'exhiber le téléphone mais d'exposer son corps. Eut égard aux images, on observe que les prises de vues ne témoignant pas d'une position dissimulée sont plus nombreuses après le 14 janvier et varient selon l'intensité de l'affrontement. Ainsi, les forces de l'ordre apparaissent plein cadre le plus souvent quand elles ne sont pas en situation de charger. Selon le niveau de tension de la situation, l'avancement de la révolte, et la témérité du porteur du caméraphones, les filmeurs s'exposent donc plus ou moins à la vue. Par ailleurs, le geste peut être d'autant plus performatif qu'il est collectif comme le suggèrera le même enquêté en décrivant une situation où des policiers n'avaient pas donné la charge parce qu'« ils avaient bien vu qu'on était nombreux et qu'en plus on filmait »¹²³. Filmer est donc un « plus » par rapport au fait d'être nombreux et apparaît comme un outil défensif. La croyance dans cette influence sur les policiers est également fondée sur le fait qu'ils n'ont jamais eu l'occasion d'être filmés par la population. Ce « *shooting-back*¹²⁴ » semble donc d'autant plus performatif qu'il est inhabituel.



Fig. 29 Photographie. Graffiti « Leurs armes, nos armes », Le Caire, 2011.

¹²³ Entretien, *Ibid.*

¹²⁴ De « *shooting* », signifiant à la fois tirer et photographie/filmer en anglais. « *Shooting-back* » signifie donc répondre au coup de feu... ou à la photo.

Par ailleurs, si l'acte photographique n'est plus un acte de « solennisation » comme il a pu l'être par le passé, il continue d'être perçu comme tel. Pourquoi en effet se moquer de celui qui photographie son assiette si ce n'est à considérer que ce qui est photographié ne mérite pas de l'être ? En conséquence ce qui est photographié doit « mériter de l'être » et quelle que soit la forme du geste, l'outil employé ou le type d'image produite, le simple fait de décider de « faire trace » d'une expérience pendant qu'elle a lieu est un choix potentiellement signifiant. Ainsi, une foule s'amassant autour de quelque chose produit un « essaim attentionnel » (Gunthert, 2012b) et suggère que « quelque chose advient » qui suscite la curiosité, attire les regards. Si parmi cette foule plusieurs individus se mettent à filmer ou photographier, le geste est alors perçu comme une nouvelle marque d'intérêt et ce qui advient est donc susceptible d'être un « évènement » au sens de rupture avec l'ordinaire. Ainsi, le fait de filmer pourrait être à même de changer la perception d'une situation et de la faire *devenir* un évènement.

Enfin, l'exhibition d'un appareil d'enregistrement peut également prendre un autre sens. L'anthropologue Terence Turner (1992) observait que les indiens Kayapo utilisaient parfois la caméra moins pour produire des enregistrements que pour être eux-mêmes enregistrés ou photographiés en train de filmer. De cette manière, ils signifiaient une sorte de « droit de regard » au monde occidental, à l'occasion par exemple de mobilisations ou de rencontres avec des responsables brésiliens :

« Pour un peuple comme les Kayapo, le fait de filmer avec une vidéo caméra peut devenir un médiateur de leurs relations avec la culture Occidentale dominante plus important que le document vidéo lui-même. Un des plus grands succès des dramatiques séries de manifestations et de rencontres avec les Brésiliens (et autres représentants du système Occidental tels que la Banque mondiale ou Granada Television) a été l'utilisation ostensible par les Kayapo de leurs propres caméras pour enregistrer le même évènement filmé par les médias nationaux et internationaux, s'assurant que leurs caméramans seraient la première attraction filmée par ces équipes. Le succès de cette stratégie est attesté par le nombre de photographies de Kayapo pointant des caméras qui sont apparues dans la presse internationale. En somme les Kayapo ont rapidement fait la transition d'une conception de la vidéo comme moyen pour enregistrer des

événements à une conception de la vidéo comme étant l'évènement à enregistrer¹²⁵. » (Turner, 1992 : 7)

Si le contexte tunisien de l'année 2011 est au contraire celui d'un manque de médiatisation de la mobilisation, on perçoit que l'exhibition d'un appareil d'enregistrement peut ne pas être adressée uniquement aux forces de l'ordre. En effet, il est probable que même avec une couverture médiatique efficace, les Tunisiens n'auraient pas cessé de filmer. Les raisons en sont multiples, mais la volonté ou la conscience d'exprimer par ce geste un « droit de regard » en est certainement une. Celui-ci n'est plus destiné à exprimer un contrôle de l'activité policière mais à signifier la prise en charge active de la documentation de l'évènement. L'adresse est alors potentiellement aux institutions médiatiques. Par ailleurs, on remarque que les photographies de « forêts » de bras levés portant des téléphones ont également abondamment *fait image* dans la presse internationale.

Le geste de filmer est donc une forme expressive : dirigé vers des forces de l'ordre ou indirectement vers les institutions médiatiques, il constitue une adresse exprimant la revendication d'un « droit de regard » (Mirzoeff, 2011) et/ou une mise en garde. Dans une situation quelconque, il est l'expression d'une attention particulière et en conséquence, d'une appréhension de la situation comme « évènementielle ». Dans tous les cas, il est donc un geste potentiellement actif sur la situation qui est enregistrée.

¹²⁵ « For a people like the Kayapo, the act of shooting with a videocamera can become an even more important mediator of their relations with the dominant Western culture than the video document itself. One of the most successful aspects of the series of dramatic Kayapo political demonstrations and encounters with the Brazilians (and other representatives of the Western World system such as the World Bank and Granada Television) has been the Kayapo's ostentatious use of their own video cameras to record the same events being filmed by representatives of the national and international media, thus ensuring that their camerapersons would be one of the main attractions filmed by the other crews. The success of this ploy is attested by the number of pictures of Kayapo pointing videocameras that have appeared in the international press. The Kayapo, in short, quickly made the transition from seeing video as a means of recording events to seeing it as an event to be recorded. »

II. Partager

1. Intentions de diffusion

Les vidéos sans interventions orales du filmeur en hors-champ sont très rares. Beaucoup sont de l'ordre de l'exclamation ou de l'injonction. Ce sont des slogans, des cris, des exclamations scandalisées, joyeuses ou effrayées, ou des échanges avec d'autres personnes en hors-champ. Certaines interventions ont une fonction descriptive ou informative (lieu, date, situation...) et constituent souvent des formes d'adresse à un futur spectateur qui traduisent une intention de diffusion contemporaine de la prise de vue. L'injonction « Regarde ! » [V239] ou « Regardez ! » [V238] est ainsi souvent répétée par les filmeurs, adressée autant à ceux qui les entourent qu'au futur spectateur. Trois destinataires explicitement désignés émergent : un spectateur étranger avec des interpellations prononcées en anglais en particulier ; les concitoyens avec des phrases telles que « N'ayez plus peur, levez vos têtes ! » [V115] ; ou encore ceux contre qui se dirige la contestation avec des déclarations qui se veulent adressées à Ben Ali directement. Les différents destinataires peuvent être réunis dans une même vidéo, les adresses fluctuant parfois de « nous » à « eux », du français à l'arabe. La présence de destinataires multiples et différenciés permet de percevoir la complexité des intentions à l'œuvre. Dans plusieurs vidéos nous avons également pu relever des phrases dans lesquelles le filmeur déclare directement son intention de mettre en ligne la vidéo telles que « C'est pour Facebook » [V190] ou « Je vais le mettre sur Facebook » [V189]. Ainsi, le fait que l'intention de diffusion soit dans bien des cas contemporaine de l'enregistrement inscrit cette pratique dans une double temporalité (enregistrement/diffusion) et souligne l'importance accordée au partage de l'expérience.

La diffusion et le partage des vidéos peut prendre trois formes : via l'écran du téléphone en co-présence, par la projection dans l'espace public et/ou par la mise en ligne sur internet. La première pratique est très répandue et il est également probable qu'un certain nombre de vidéos ne soient pas mises en ligne mais uniquement partagées en Bluetooth de téléphone à

téléphone et montrées aux proches sur l'écran, comme un support physique. Les projections dans l'espace public sont rarissimes, au contraire de l'Égypte où de nombreuses vidéos ont été projetées place Tahrir¹²⁶ pendant les événements et plus tard dans la rue, à l'initiative du collectif Mosireen. La forme de partage la plus répandue consiste généralement en la mise en ligne de la vidéo. Tous les filmeurs interrogés ont en effet affirmé avoir déjà mis en ligne une de leurs vidéos. Certains systématiquement et sans sélection, d'autres plus ponctuellement.

2. Mise en ligne et circulation

La mise en ligne s'avère n'être que le point de départ du processus de diffusion, les vidéos étant relayées, copiées et remises en ligne par de multiples utilisateurs. Ce phénomène n'est bien entendu pas propre aux mobilisations et s'étend à tout type de contenu. Les réseaux sociaux eux-mêmes encouragent ces pratiques au moyen d'outils permettant de reproduire un contenu sur sa propre page. Cependant, l'acte de reproduction, de signalement et de rediffusion d'un contenu « contestataire » peut s'apparenter à une forme de mobilisation où l'internaute choisi d'y associer son image et ainsi de marquer son adhésion à la cause défendue par les producteurs du contenu. Comme le *like*, le partage d'images contestataires peut être destiné à « améliorer la visibilité d'un contenu ; signifier une approbation ; révéler son opinion à l'ensemble du public [...] ; servir de marque-page » (Babeau, 2014). Que cette forme de mobilisation ne s'apparente qu'à du « *clicktivism* » ou « *slacktivism*¹²⁷ », un activisme passif incapable de dépasser le cadre de la toile comme l'affirment certains analystes (Morozov, 2011), n'enlève rien à l'ampleur du phénomène. Par ailleurs, le partage n'est pas nécessairement « passif », impliquant parfois un véritable travail, comme dans le cas de la traduction. Ainsi, le descriptif d'une vidéo tunisienne remise en ligne par un algérien énonçait : « Je me sentais obligé de sous-titrer cette vidéo pour que TOUT LE MONDE comprenne ce que raconte ce brave tunisien. » [V13] Enfin, plus que pour les autres internautes, le fait de partager des vidéos en lien avec la

¹²⁶ L'initiative est désignée comme « Tahrir Cinema ».

Voir ici par exemple : https://www.youtube.com/watch?v=J_h3100JH38&app=desktop

¹²⁷ Littéralement « activisme du clic » et « activisme paresseux ».

mobilisation implique de *se montrer* acteur ou solidaire du soulèvement, et éventuellement de se sentir partie liée dans une entreprise collective.

La diffusion revêt en outre une fonction conversationnelle (Gunthert, 2012a) pour laquelle le partage de l'image nourrit l'échange *sur* l'image, et *avec* l'image elle-même (Beuscart et al., 2009). L'échange est provoqué autant par l'image que par le titre ou le commentaire qui l'accompagne, car la vidéo plus encore que la photo, est rarement dénuée de contexte textuel. Cette fonction est à considérer principalement pour les contenus mis en ligne sur Facebook qui s'avère un espace de sociabilité plus propice à la conversation que Youtube. Mettre en ligne une vidéo, commenter celles des autres de quelques mots ou d'un simple « j'aime » est une manière de prendre part à la conversation. Là encore, ces participations ont probablement une portée réduite sur la dynamique du conflit lui-même. Cependant, comme le décrit Fabien Granjon pour les réseaux sociaux, la vidéo peut ainsi participer de « la construction de l'indignation », « la convergence du sens » et « la constitution d'un potentiel positif de mobilisation et d'activation de la révolte » (Denouël et al., 2014 : 93).

3. Anonymat

Les auteurs des vidéos doivent adopter un « nom d'utilisateur », souvent un surnom, pour accéder aux sites susceptibles d'héberger leur production. Même si Facebook a modifié ces règles, sollicitant l'identité réelle de ses utilisateurs, l'anonymat reste une constante pour de nombreux filmeurs pendant les semaines de janvier. Il s'avère être un impératif pour ne pas subir les attaques de la répression. Bien que l'anonymat ne soit pas synonyme d'effacement de l'individualité, le pseudonyme n'excluant pas la constitution d'une « identité numérique » (Lecomte, 2010 : 64), il favorise une participation, autrement contrainte par le risque de la censure. Par ailleurs, une fois la vidéo détachée de son producteur ou de son diffuseur initial, son auteur devient anonyme au sens propre. Cet anonymat qui consiste en un effacement de l'auteur contribue en quelque sorte à faire de la production vidéo une entreprise collective. Comme l'affirmera l'auteur sans nom de

Fragments d'une révolution, un documentaire réalisé à partir d'images amateur du mouvement iranien : « Anonyme est aujourd'hui notre manière de ne pas dire je, mais nous¹²⁸ ». Le collectif s'exprime ainsi en ligne dans la participation à une « communauté de filmeurs » où chaque vidéo est une pierre à un édifice commun. Mais si l'identité civile doit être préservée, la singularité s'incarne cependant dans l'image et les visages ne se dissimulent jamais.

¹²⁸ Catalogue, « Festival Cinéma du Réel », Paris, mars 2011.

Chapitre 7 : Motifs, registres d'usage et fonctions

I. Filmer/partager l'espace public



30 septembre 2013, gare de Gafsa. Un employé de la SNCFT intervient alors que je prends une photo des voies (ci-dessus) pour me dire qu'il est interdit de photographier. Je lui demande pourquoi et il paraît très surpris par ma question. Après quelques secondes d'hésitation il répond : « Parce que ça n'est pas beau... C'est pas des palmiers ou... C'est pas une belle image. » Je lui demande s'il est donc interdit de photographier ce qui n'est pas beau. Il paraît étonné par ma question. Dans la discussion qui s'engage ensuite, il évoque les journalistes et les touristes qui font que la région est « mal vue ». La gare de Gafsa et ses trains de transport du phosphate (le mot apparaît sur le flanc des wagons) est un lieu symbolique de la contestation du chômage et de l'exploitation menée par l'entreprise la plus importante de la région, à l'origine de l'extraction du précieux minerai. Les conflits sociaux n'ayant pas cessé, les éventuels journalistes ne sont pas nécessairement bien vus pour les intérêts de l'entreprise. Cependant, ce 30 septembre la région est calme et si des consignes de contrôle de la représentation des entreprises publiques ont pu exister, cet employé a sans doute exprimé cette interdiction sans notification spécifique de sa hiérarchie. Par ailleurs, la raison invoquée n'étant pas sécuritaire mais esthétique, elle m'est adressée probablement parce que je suis perçue comme étrangère. Cet épisode m'est apparu révélateur à plusieurs égards. Tout d'abord le fait que l'interdiction puisse être questionnée a surpris mon interlocuteur, exprimant ici la prégnance de rapports de pouvoirs autoritaires ne nécessitant aucune justification. Mais c'est surtout un rapport à la représentation qui s'exprime ici, marqué par :

- une habitude de contrôle de la représentation des espaces et biens publics (au sens d'appartenant à l'État)
- une conception de la photographie comme « promotion ontologique d'un objet perçu en objet digne d'être photographié » (Bourdieu, 1965 : 39)
- une inquiétude quant à la représentation publique de la région et du pays

Comme le montre cet extrait de journal de terrain, le geste de filmer ou photographier dans l'espace public tunisien n'est pas anodin. Il est rapidement considéré comme un geste suspect dès lors qu'aucun monument touristique n'est là pour le justifier et les représentants de l'ordre manifestent encore aujourd'hui une certaine « curiosité » pour le filmeur qui s'attarderait trop longtemps¹²⁹. L'espace public n'ayant cependant pas été frappé d'une interdiction claire de photographier¹³⁰, il est difficile d'établir si le contrôle social quotidien dans le contexte autoritaire a conditionné une autocensure des pratiques. Par ailleurs, s'il paraît possible d'établir une corrélation entre démocratisation et réinvestissement physique de l'espace public, il est plus difficile de déterminer si le relâchement de l'étau autoritaire aurait « libéré » le rapport à la prise d'images dans l'espace public. Certains témoignages suggèrent cependant que le renversement du régime coïncide avec un relâchement du contrôle qui facilite le geste d'enregistrement :

« En attendant [l'évolution du processus démocratique], je vais reprendre ma caméra et filmer sans qu'un flic vienne me demander si j'ai une autorisation. Et ça, vous ne pouvez pas imaginer comme c'est déjà grandiose !¹³¹ »

L'observation des vidéos réalisées et diffusées pendant le moment insurrectionnel désigne l'espace public comme l'enjeu principal des usages de l'image. La quasi-totalité des vidéos que nous avons recueillies ont en effet été réalisées dans la rue ou plus rarement dans des espaces intérieurs ou intermédiaires, occupés temporairement pour se protéger d'une charge policière par exemple. Dans la rue, les deux situations principales sont la manifestation et l'affrontement avec les forces de l'ordre, succédant ou non la manifestation. Cette omniprésence des images de la rue dans les vidéos correspond à la fois aux modes d'action

¹²⁹ On notera ici que la représentation du pays à l'étranger est une question sensible pour de nombreux pays dont l'économie dépend du tourisme. Une distinction est donc nécessaire selon le preneur d'images. Le touriste se doit de produire une vision idéalisée mais peut également photographier des choses qu'un Tunisien paraîtrait suspect à vouloir photographier, et inversement. Montrer le pays sous un « mauvais jour » pourra cependant être reproché de la même manière à un Tunisien qui desservirait l'image de son pays perçue comme déjà malmenée.

¹³⁰ Hormis les bâtiments officiels.

¹³¹ Le réalisateur de documentaires Marouane Meddeb interviewé dans *Télérama* : Leclère T., « Tunisie : c'était quoi être artiste sous Ben Ali ? », *Télérama*, 29 janvier 2011. [En ligne : <http://www.telerama.fr/monde/tunisie-c-etait-quoi-etre-artiste-sous-ben-ali,65024.php>] Consulté le 29 août 2016.

les plus visibles – la manifestation, l'émeute et le sit-in – inscrivant les pratiques de l'image au cœur de la pratique manifestante, et à l'un des enjeux majeurs de réappropriation citoyenne, l'espace public, contraint par l'ordre social instauré par les régimes successifs et marqué par le régime visuel de Ben Ali.

S'appuyant sur *La condition de l'homme moderne* publié en 1958 par Hannah Arendt, Judith Butler interroge l'alliance des corps contestataires dans l'espace public dans une communication donnée en septembre 2011 (Butler, 2011). Considérant selon l'expression de Arendt que « toute action politique nécessite une « scène d'apparition » » (Arendt, 2002 (1958)), elle souligne que :

« Les corps dans les rues verbalisent leur opposition à la légitimité de l'état et, en occupant cet espace, répétant l'occupation de l'espace, et persistant dans l'occupation de cet espace, expriment le défi en termes corporels, ce qui signifie que quand le corps « parle » politiquement, ce n'est pas qu'au travers du langage oral ou écrit¹³². »

Ainsi, « le corps lui-même exerce alors un droit » qui lui est contesté et par là même revendique ce droit. La présence des corps et l'occupation d'un espace constituent dès lors une revendication en soi. Par ailleurs, elle affirme que :

« Ce que font les corps dans les rues quand ils manifestent est fondamentalement lié à ce que les outils de communication et les technologies font quand ils « rapportent » ce qui se passe dans les rues. Ce sont des actions différentes mais qui toutes deux nécessitent le corps. La façon d'exercer la liberté de l'un est liée à la façon de l'exercer de l'autre, c'est-à-dire qu'elles sont toutes deux des façons d'exercer des droits¹³³. »

¹³² « Although the bodies on the street are vocalizing their opposition to the legitimacy of the state, they are also, by virtue of occupying that space, repeating that occupation of space, and persisting in that occupation of space, posing the challenge in corporeal terms, which means that when the body "speaks" politically, it is not only in vocal or written language. »

¹³³ « What bodies are doing on the street when they are demonstrating, is linked fundamentally to what communication devices and technologies are doing when they "report" on what is happening in the street. These are different actions, but they both require bodily actions. The one exercise of freedom is linked to the other exercise, which means that both are ways of exercising rights »

L'action et sa mise en image font ainsi partie selon elle d'un même mouvement et on peut considérer que filmer est une façon d'exercer un droit, filmer l'espace public étant alors une façon d'exercer un droit sur cet espace. En outre, « le média est la scène ou l'espace dans ses dimensions visuelles et audibles répliquables » c'est-à-dire que le média étend donc visuellement et audiblement la scène d'apparition¹³⁴. Elle conclue que « cette conjonction de la rue et des médias constitue une version très contemporaine de l'espace public¹³⁵ ». Si Judith Butler ne cite pas les usages contemporains des images ni de technologie en particulier, il semble que les usages de la vidéo fassent écho à ses réflexions, dans la mesure où ils participent de « l'extension » de l'espace public et donnent à voir le collectif.

II. Filmer/partager le peuple

1. Le corps collectif

De très nombreuses vidéos donnent à voir des cortèges de manifestants impressionnants par leur ampleur. Ce sont généralement des prises de vues en plongée (Fig. 30) depuis des piédestaux, des fenêtres, des balcons ou des toits. Même depuis l'intérieur des cortèges, les filmeurs lèvent le bras pour saisir la foule. Montrer les manifestants est un moyen de contrer le discours médiatique du pouvoir qui minimise la mobilisation, mais c'est également une représentation au service de la mobilisation elle-même.

Ainsi, la vidéo et son partage en ligne étendent la « scène d'apparition » de la foule : vue depuis internet, la manifestation ou l'occupation qui a eu lieu dans un espace et un

¹³⁴ « *The media is the scene or the space in its extended and replicable visual and audible dimensions. One way of stating this is simply that the media extends the scene visually and audibly and participates in the delimitation and transposability of the scene.* »

¹³⁵ « *And if this conjuncture of street and media constitutes a very contemporary version of the public sphere, then bodies on the line have to be thought as both there and here, now and then, transported and stationary, with very different political consequences following from those two modalities of space and time.* »

temps donné est délocalisée et démultipliée par la multiplication des points de vue et la multiplication des versions d'un même point de vue. Par ailleurs, les différentes manifestations qui se succèdent dans des lieux et des moments différents, une fois enregistrées et « étendues » spatialement et temporellement, tendent à constituer les multiples faces de ce qui paraît être un même « évènement ». L'expression « la révolte s'étend » ou « fait tache d'huile » est ainsi à la fois *rendue visible* et démentie par la représentation. En effet, contextualisation et décontextualisation se font face : les vidéos des manifestations sont généralement localisées et datées dans les titres, mais leurs similitudes esthétiques et la rareté d'éléments visuels de contexte les fait sembler un même et unique évènement.



Fig. 30 Captures d'écran. Foules vues en plongée, de gauche à droite [V144] @, [V132], [V111] @.

Ces vidéos en plongée qui donnent à voir la foule et la masse du collectif, les rues noires de monde et la clameur qui s'élève de la foule participent du même processus de monstration que les prises de vues en marche, se frayant un chemin parmi les corps. C'est alors le cortège qui est donné à voir dans sa forme soudée, sa dimension, sa densité et son agitation. Les prises de vues de chœurs chantant ou scandant des slogans sont nombreuses également, contribuant à une représentation du collectif dans une forme harmonieuse et homogène.

Toutes ces formes de plans et de prises de vues sont d'une durée longue, de 1 à 5 minutes parfois. Cette durée est en soi un indice tout à fait intéressant de ce qui veut ici être montré. En effet, quelques secondes suffiraient à montrer la foule, la prise de vue n'est donc pas dirigée par un sens documentaire mais bien par la monstration d'une subjectivité à l'œuvre. La vidéo dure en effet assez longtemps pour que les gestes, généralement répétitifs, de panoramique deviennent *visibles* et que le filmeur se mette en quelque sorte à exister dans l'image : il s'agit bien du regard de quelqu'un qui ne se contente pas de « jeter

un œil » mais de contempler, avec émotion sans doute, celle foule immense qu'il n'a jamais vue dans les rues. Cette durée permet de prendre la mesure de ce regard, comme si le filmeur souhaitait partager son impression. Il n'y a rien d'autre à voir que cette foule impressionnante et la durée permet de ne pas seulement prendre connaissance du nombre, mais de percevoir la forme et l'intensité de ce corps collectif et de sa cohésion.

Ainsi, la foule réunie, les corps serrés les uns contre les autres, la marche du cortège, mais aussi les slogans et les chants repris en chœur tendent à transmettre une image de l'unité, de la cohésion, de ce qui pourrait être un « peuple ». Au sortir des décennies de la colonisation et de ces dernières vingt-trois années de dictature, le peuple, s'il a un jour existé, est désincarné. C'est en l'invoquant, au moyen de slogans, mais aussi d'images, qu'il a pour ainsi dire repris *corps*. Comme Judith Butler le dit de l'expression « nous, le peuple » qui introduit la Constitution américaine (Butler, 2013), le slogan des soulèvements, « le peuple veut¹³⁶ », maintes fois répété à l'unisson, a en quelque sorte fait exister ce peuple en le nommant. De même, on peut déceler dans la représentation des corps médiée par la vidéo la possibilité d'une fonction performative de l'image du peuple, une capacité à le *révéler*, à le rendre visible, tangible. C'est cette possibilité qui explique peut-être que les vidéos de cortèges et de groupes chantant ou scandant des slogans soient innombrables. Comme le drapeau tunisien brandi dans les cortèges signifie « nous sommes la Tunisie », l'image partagée des citoyens rassemblés affirme en quelque sorte « nous sommes le peuple ».

¹³⁶ « *el chaab yurid* »

2. Les « *arour*¹³⁷ » et les courageux

Les filmeurs s'attachent également souvent à des personnes isolées (Fig. 31) qui démontrent, dans leurs paroles ou leur attitude, avoir surmonté la peur. Ce sont des prises de paroles face à la foule ou des explosions de colère ou de joie dans la rue. Ces vidéos sont souvent liées au mot « courage », présent dans les titres, les descriptifs et jusque dans la bande-son [V13].



Fig. 31 Captures d'écran. Un homme exulte dans la rue [V121].

Une des vidéos ayant le plus circulé pendant les premières semaines de janvier et qui totalise des centaines de milliers de vues entre les différentes versions que nous avons pu retrouver (17 au total) donne à voir un homme qui tente d'éprouver la liberté acquise après le départ de Ben Ali en criant son émotion, seul la nuit sur l'avenue Bourguiba de Tunis alors que le couvre feu à encore cours. Il existe au moins deux angles de prise de vue du même moment : un premier filmé en plongée depuis un balcon, de plus de 4 minutes [V13] et un deuxième filmé depuis la rue, d'un peu plus de 3 minutes [V115]. Au moins une des deux a été sous-titrée en français par un internaute. Le premier angle de prise de vue semble être celui ayant le plus circulé, sans doute pour au moins deux raisons : l'homme est filmé de beaucoup plus loin, son corps est à peine visible dans la nuit et sa voix raisonne d'autant plus dans le silence de l'avenue qui lui fait écho. Par ailleurs, le filmeur, ici une femme, et

¹³⁷ « *Arour* » désigne les femmes fortes, les « combattantes ».

Voir par exemple : Malen C., « « Arour » : Les vraies combattantes », *En Tunisie*, 10 juillet 2012 [En ligne : <http://deuxsemainesentunisie.blogspot.fr/search/label/69%7C%20%2%AB%20Arour%20%2%BB%20%3A%20Les%20vraies%20combattantes>] Consulté le 20 août 2016.

plusieurs autres personnes dans l'appartement, sont très présents dans la bande-son et marquent la séquence d'une forte charge émotionnelle.

L'homme : Personne ne nous a aidés ! On a gagné notre liberté nous-mêmes ! Le peuple tunisien a fait sa propre liberté ! Vive les hommes libres de Tunisie ! Vive la Tunisie libre ! Vive le grand pays de la Tunisie ! Ô vous, hommes libres de Tunisie, maintenant vous êtes libres ! Il n'y a plus de criminel du nom de Ben Ali ! Ben Ali le criminel s'est enfui ! (*On entend des sanglots étouffés en hors-champ*) Il s'est enfui devant le peuple tunisien !

(Voix de femme hors champ en français : « Comme il est courageux, comme il est courageux ! »)

Ben Ali le voleur ! Ben Ali le chien ! N'ayez plus peur, relevez la tête ! N'ayez plus peur de qui que ce soit ! Nous sommes libres ! Le peuple tunisien est libre ! Le peuple tunisien ne mourra jamais ! Ô grand peuple tunisien ! Vive la Tunisie libre ! Gloire à nos martyrs ! Liberté pour tous les Tunisiens ! »

(Voix de femme hors-champ : « Combien sont morts pour que ce jour arrive ? »)

Ô vous Tunisiens qui avez été exclus ! Ô vous, Tunisiens, qui avez été emprisonnés ! Ô vous, Tunisiens, qui avez été rabaissés ! Ô vous, Tunisiens, qui avez été opprimés ! Ô vous, Tunisiens, qui avez été affligés ! Ô vous, Tunisiens, qui avez été volés ! Respirez l'air de la liberté ! C'est le peuple tunisien qui nous a donné cette liberté !

(Voix de femme hors-champ : « Allo ? Écoute ! Il y a trois types sur l'avenue Bourguiba... »)

Voix d'homme hors-champ : « Les voilà, ils sont là-bas. »)

Ben Ali s'est enfui !

(Voix de femme hors-champ : « On peut entendre sa voix d'ici, ça nous donne la chair de poule. »)

Sanglots de femme, la voix au téléphone se rapproche, un bras entre dans le cadre, avec émotion : « Écoute, écoute ! Il y a un homme heureux qui parle dans la rue ! Vous ne pouvez pas imaginer l'effet que ça fait ! Écoute, écoute ! » *Sanglots*)

Vive la liberté ! Moi, Abdelhamid, sur l'avenue, je célèbre la liberté !

(Plusieurs voix ensemble en hors-champ : « La Tunisie est à nous ! » Elles entonnent des youyous

Une voix d'homme au loin dans la rue : « Fermez les fenêtres ! Fermez toutes les fenêtres ! »)

La voix de femme hors-champ : « Le policier a dit de fermer les fenêtres. »)

Une autre femme : « Allez ne fais pas de bêtises, fais comme il te dit. Tu peux arrêter ils sont partis. »)

Celle qui filme : « Mais je ne filme pas, je fais juste un peu de vidéo ! »)

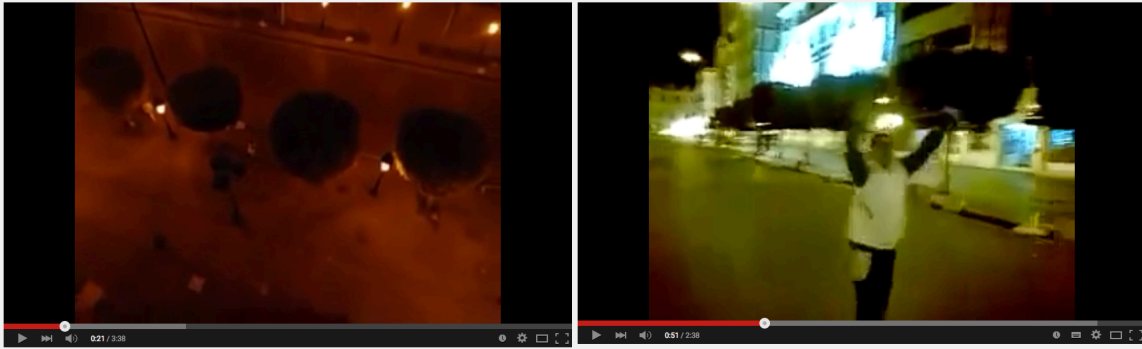


Fig. 32 Captures d'écran. Les deux angles de prise de vue en plongée [V13] @ et depuis la rue [V115] @.

La première séquence est ainsi physiquement distante (Fig. 32), depuis une fenêtre, mais plus investie émotionnellement par le filmeur que la deuxième, plus rapprochée mais où le filmeur reste silencieux. Il rit simplement au moment où l'homme décroche son téléphone qui vient de sonner, sans cesser de crier. Il marche derrière l'homme qui va et vient, zoome et dé-zoome plusieurs fois tout en le gardant à une certaine distance. Il arrête ensuite de filmer au moment où les voix intimant de fermer les fenêtres se font entendre. La même séquence est donc donnée à voir de deux manières totalement différentes et rend compte de la subjectivité à l'œuvre dans la prise de vue. La première version est particulièrement étonnante dans le choix qui est fait par la personne qui filme de ne pas faire silence. « Faire un peu de vidéo » n'interrompt pas le dialogue qui est en court hors-champ, c'est une façon d'inscrire l'instant vécu pour mémoire et pour le partager, de la même manière que les présents se saisissent de leur téléphone pour partager le moment à distance. Il s'agit en quelque sorte du même geste, l'un simultané au moyen du téléphone, l'autre légèrement décalé au moyen de la prise de vue puis de sa mise en ligne.

Dans ce registre, cet exemple mis à part, les vidéos les plus visionnées donnent généralement à voir des figures féminines. Quelques jours plus tôt, une femme est ainsi filmée dans la rue (Fig. 33) en train de crier sa colère et sa joie. Elle s'adresse à Leila Trabelsi, la femme de Ben Ali, et aux responsables politiques en général, leur demandant de rendre des comptes, tout en louant la puissance du peuple tunisien [V2] :

[Extrait] « Salope ! Chienne ! La coiffeuse, redonne-nous notre argent ! Ya Leila ! Hey madame la "première dame"! T'es où maintenant ?? Donne-nous notre argent, redonne-le nous ! (*elle entonne*

des youyous) Aujourd'hui c'est le mariage [la fête] de la Tunisie ! C'est la tempête ! Le peuple est en marche. Le peuple est libre c'est lui qui gouverne ! Le peuple tunisien est cultivé, intelligent ! Redonne-nous notre argent ! Moi je travaille comme femme de ménage et vous vous avez tout ! Je veux vivre comme toi ! *(Et alors que le filmeur s'est détourné et filme la rue)* Filmez-moi, filmez-moi ! Rendez-nous notre argent ! Où est-il ?? Dans les banques ?? Sidi Bouzid ! Enflammez-la ! »
 (Le filmeur) « Bravo ! »



Fig. 33 Capture d'écran. Une femme somme le pouvoir de rendre des comptes et exalte le courage du peuple [V2] @.

On remarque qu'elle demande explicitement à ceux qui l'entourent de la filmer et ne regarde pas la caméra comme ce sera le cas dans un autre registre de vidéos enregistrant la parole. Il est difficile de déterminer si elle a attendu le filmeur pour commencer son plaidoyer – adressé, comme l'homme de l'avenue Bourguiba, tantôt au gouvernement tantôt au peuple tunisien – mais sans auditoire direct, elle paraît mettre en œuvre ce que nous avons désigné comme une « action pour l'image ».

D'autres femmes sont filmées à l'intérieur des cortèges. L'une d'elles en particulier, filmée alors qu'elle faisait un discours virulent, juchée sur une grille et accrochée à une banderole devant le siège de l'UGTT (Fig. 34), a été abondamment relayée. La vidéo d'un peu moins de quatre minutes est filmée depuis la foule réunie en dessous. Le filmeur filme d'abord ceux qui l'entourent et qui chantent avant de tourner la caméra vers la voix qui fait soudain taire toutes les autres. Il effectue alors des va-et-vient entre la femme et la foule qui lui répond.



Fig. 34 Capture d'écran. Une femme harangue la foule depuis un promontoire [V170] @.

Quand la prise de parole individuelle a lieu dans le cadre d'une manifestation ou devant une foule, il est rare que les filmeurs ne reproduisent pas ce geste de filmer la foule qui écoute ou interagit. C'est également le cas dans cette autre vidéo filmée à l'occasion d'une des occupations de la *Kasbah*. Une femme âgée conduit une litanie vocale contre le pouvoir en reprenant les codes de la litanie religieuse mais en en détournant les sens. La foule lui répond par les « amen » traditionnels et certains portent les mains ouvertes vers le ciel comme il est d'usage de le faire dans la prière (Fig. 35). Les participants sont visiblement ravis et les sourires nombreux. La séquence se termine par des gestes spontanés des hommes envers la vieille femme qui l'enlacent avec affection, visiblement émus par la scène.



Fig. 35 Captures d'écran. Une femme âgée conduit une litanie vocale contre le pouvoir [V310].

Pendant toute la séquence qui dure un peu moins d'une minute, d'autres filmeurs sont présents et enregistrent la même scène. Au gré de leurs déplacements, tous les filmeurs, dont celui dont nous voyons les images se placent du même côté et il semble qu'ils ne cherchent pas spécialement à ne pas montrer les autres appareils présents dans le champ. Il apparaît ainsi que les filmeurs filment souvent les mêmes scènes, comme on le verra dans d'autres séquences, mais également ici depuis le même angle de prise de vue, donnant à voir comment ce qui *fait image* paraît une perception partagée.

3. Des courageux aux héros ?

Les motivations qui conduisent à filmer une personne isolée sont multiples : le charisme d'un individu qui entreprend un discours convaincu, qui accuse, nomme des responsables sans trembler, mais aussi l'émotion d'une parole au ton lyrique, peuvent motiver la prise d'images et leur partage. Ces individus courageux sont probablement chers à des manifestants qu'aucun leader n'a guidés dans la rue et dont le dépassement de la peur dépend de la croyance en une force collective, incarnée autant par la multitude que par le singulier. Les vidéos et leur circulation font ainsi émerger un certain nombre d'individus de la foule des manifestants. Certains sortent littéralement de l'anonymat en étant désigné par leur nom, comme c'est le cas de l'homme filmé sur l'avenue Bourguiba le 14 janvier, l'avocat Abdul Nasser Ouaini ou de la femme accrochée à une banderole devant le siège de l'UGTT, Kaouthar Ayari. Un documentariste, Marouane Meddeb, réalisera d'ailleurs un film, intitulé « La fille du 8 janvier », sur son engagement. Il affirme avoir décidé de réaliser ce film après avoir visionné la vidéo¹³⁸. La vidéo d'Abdul Nasser Ouaini a quant à elle été diffusée en boucle par la chaîne Al Jazeera pendant plusieurs jours.

¹³⁸ « En re-visionnant la vidéo de Kaouthar, j'ai décidé de la filmer pendant trois ans, pour comprendre son parcours, les origines son engagement, le secret d'un tel courage, et de composer le portrait d'une révolutionnaire authentique. » Extrait de la présentation du film pour les Journées Cinématographiques de Carthage : [En ligne : http://www.jcctunis.org/jcc2014/films-detail19.php?id_film=202] Consulté le 20 août 2016.

Ces individus sont ainsi extraits temporairement de l'anonymat de la foule par l'action conjuguée d'un filmeur, d'internautes puis d'acteurs culturels ou médiatiques. Si l'héroïsation ou l'individuation d'une révolte est généralement liée aux médias de masse, on remarque ici que les internautes et les filmeurs eux-mêmes participent, dans une moindre mesure, à l'exaltation de l'héroïsme individuel. La circulation de ce type de vidéos en est une preuve : ce sont les vidéos les plus vues¹³⁹ et les plus relayées. Pour le moment, l'homme de l'avenue Bourguiba comme la plupart des individus évoqués n'ont pas été investis d'une quelconque représentativité ou reconnaissance officielle. Leur image, mis à part cette vidéo relayée par Al Jazeera, n'est pas non plus devenue une icône, au sens d'« images extraites du flux de l'information qui accèdent à la dignité de sujets du récit » (Gunthert, 2015c). Il est d'ailleurs peut-être difficile de parler d'icône pour des images animées et il est peu probable que la vidéo de Abdul Nasser Ouaini devienne une image fixe (la vidéo est esthétiquement relativement médiocre). La rareté des images fixes semble compliquer les processus d'icônisation médiatique mais aussi les processus de réappropriation populaire, par les internautes par exemple, qui peuvent les orienter. Ainsi, contrairement au mouvement conduit à Istanbul autour de la place Taksim en 2013 (Ferry, 2013) qui a donné naissance à des dizaines de *memes*¹⁴⁰ (Fig. 36), on ne peut citer que peu de figures de ce type dans la période insurrectionnelle tunisienne.



Fig. 36 Production graphique. « Les irréductibles » du mouvement turc. Présente sept individus s'étant illustrés par leur forme de protestation telle la « femme en rouge » (au centre) photographiée alors qu'elle recevait immobile des gazs lacrymogènes en plein visage.

¹³⁹ 25 429 vues par exemple pour [V115] Chiffres relevés le 22 février 2014.

¹⁴⁰ Des images déclinées en masse sur internet.

Une des seules¹⁴¹ est celle de « l'homme à la baguette », un homme pointant une baguette de pain en guise de mitraillette vers des policiers qui s'avancent sur l'avenue Bourguiba (Fig. 37) photographiée probablement le 14 janvier 2011. L'image a été détournée des dizaines de fois et a donné naissance à un personnage fictif « *captain khobza* » (*khobz* désigne le pain en arabe et évoque les « émeutes du pain » qui ont marqué les années quatre-vingt) mis en scène dans des animations satiriques à l'immense succès¹⁴². Cette image est celle « d'un Tunisien qui n'a pas peur », expliquera à l'AFP l'un des créateurs de l'animation¹⁴³.



Fig. 37 Photographie. « L'homme à la baguette » et le personnage « *captain khobza* » qu'il a inspiré.

On saisit ici que malgré l'investissement symbolique similaire (« celui qui n'a pas/plus peur »), l'individu photographié est déjà un « personnage » au contraire des anonymes des vidéos qui peuvent plus difficilement donner lieu à des reprises graphiques¹⁴⁴. On pourrait supposer que la production massive d'images audiovisuelles a potentiellement entravé les processus d'individuation de la révolte et ainsi exclu le « risque de la commémoration » qui « détache une figure en particulier » contrariant « un soulèvement dont la force provient à l'inverse d'un regroupement impersonnel entre entités hétérogènes » (Zabunyan, 2013 : 44).

¹⁴¹ Mis à part le portrait de Mohammed Bouazizi.

¹⁴² Les épisodes, dont les auteurs sont restés anonymes, étaient suivis par quelques 180 mille personnes en 2011 (230 000 aujourd'hui).

¹⁴³ « Baguette-wielding superhero is Facebook sensation », *France 24*, 19 juillet 2011. [En ligne : <http://www.france24.com/en/20110719-tunisia-baguette-wielding-superhero-facebook-sensation-captain-khobza>] Consulté le 20 août 2016.

¹⁴⁴ La part humoristique de l'image est également un facteur décisif.

Cependant, une capture d'écran est vite arrivée, en particulier dans le cas de figures tragiques comme les hommes et les femmes tués pendant les manifestations. Nous verrons pourtant que les martyrs n'ont pas plus donné lieu à des figures iconiques (voir « Filmer/partager la violence »).

III. Filmer/partager la parole

L'observation du terrain nous permet de suggérer que la réappropriation de l'espace public s'est exprimée au travers non pas d'une présence accrue des corps dans les espaces autrefois contrôlés ou d'un réinvestissement artistique qui aurait remplacé l'ordre visuel aliénant des espaces collectifs – si on peut effectivement observer un développement du graffiti par exemple il reste minoritaire et pratiqué par une frange très réduite de la population jeune et urbaine – mais plutôt dans la « libération » de la parole. La libération d'une parole politique autrefois contrainte a été rapportée par tous les observateurs comme spectaculaire, un changement immédiatement perceptible et éclatant. La libération de la parole n'est pas seulement celle d'une parole politique, la légitimité même à s'exprimer semble au cœur de tensions sociales que la révolution aura peut-être en partie remis en cause. C'est dans ce contexte que la vidéo a semble-t-il servi à l'établissement de recueils de témoignages d'expériences de l'indignité et de la violence. Il s'agit des vidéos réalisées dans les cortèges où les filmeurs sollicitent directement cette parole par des questions plus ou moins préparées. Certaines vidéos, plus rares, sont également réalisées dans des habitations. Ce sont aussi des prises de parole spontanées où le filmeur est pris à partie, sommé parfois de filmer par une ou plusieurs personnes prenant d'assaut la « caméra », se battant presque pour donner leur avis ou partager leurs récits. Parmi ces prises de parole, deux registres se chevauchent.

1. Expériences de l'indignité

Un premier registre est constitué de récits de vie où hommes et femmes se racontent face caméra, dans une parole qui dit l'exaspération et la souffrance du quotidien. Il s'agit de

raconter la complexité des démarches administratives qui n'aboutissent jamais, la misère de parents sans emploi devant éduquer plusieurs enfants, ou encore la vétusté des services sanitaires et l'impossibilité de se soigner... Certains témoignent également d'expériences de torture subies pendant la période autoritaire. Parmi les nombreux exemples de ce genre, on citera ici celui d'une vidéo de plus de 7 minutes donnant à voir et entendre le témoignage d'un homme d'une cinquantaine d'années accompagné de deux jeunes enfants. Il raconte ses tentatives échouées de trouver du travail, désigne les responsables, ceux qui « placent leurs cousins », ceux qui « prennent des vacances, vont à la mer », ceux qui gagnent « 30 mille dinars avec lesquels on pourrait refaire toute la ville de Gafsa » quand lui n'a que deux dinars pour vivre. « Je suis le président des chômeurs ! » s'exclame-t-il. Il désigne ses vêtements qu'il n'a pas pu s'acheter lui-même mais qui appartiennent au « fils de sa cousine », désigne ses enfants qu'il ne peut pas nourrir. Il emploie également le pluriel en s'exclamant « nous on crève de faim ! ». Il raconte encore que son fils a émigré en Italie, que lui ne veut pas partir mais qu'il ne sait plus quoi faire...

Dans cette séquence, ce qui débute comme un dialogue entre l'homme et le filmeur se transforme en un monologue adressé à la « caméra » (Fig. 38). L'homme d'abord assis et désignant des papiers administratifs se lève, pose l'enfant qui était sur ses genoux et s'éloigne de la caméra à laquelle il s'adresse alors en exprimant son désarroi par de larges gestes. Le filmeur se tait et se contente de baisser la « caméra » vers l'enfant qui le regarde puis de revenir vers le visage du père.



Fig. 38 Captures d'écran. Témoignage d'un père de famille [V304] @.

La durée de la séquence et sa conclusion laissent entendre que le filmeur a sciemment laissé l'homme parler sans l'interrompre et n'a cessé de filmer qu'une fois son discours terminé. L'homme qui est d'abord filmé en plongée et assis, choisit par ailleurs de se lever et de s'éloigner du filmeur pour apparaître en pied. Le changement d'adresse est donc perceptible à la fois dans la manière de filmer ou d'intervenir du filmeur et dans l'attitude physique du filmé qui s'adresse d'abord à une personne – celui qui tient l'appareil d'enregistrement – puis à un spectateur indéfini à partir du moment où il se recule et où ses mains sont dirigées vers l'objectif.

Une autre séquence [V85] filmée cette fois dans une manifestation donne à voir le témoignage de deux femmes. Il s'agit d'un sit-in à Sidi Bouzid, organisé probablement à l'appel des avocats de la ville. Alors qu'un avocat s'adresse à la foule, une femme voilée de blanc se met à parler et l'interrompt littéralement : « Écoute ! Toi tu travailles, toi tu as un travail ! ». Elle raconte alors que ses enfants sont au chômage, qu'elle est malade du diabète et que le jour où son fils a tenté de demander de l'aide au ministère, on lui aurait répondu « Va vendre des pois chiches ! ». Au moment où elle se saisit de la parole, de nombreux bras se lèvent avec des téléphones pour l'enregistrer. Quelques minutes plus tard, alors que l'avocat a repris la parole, une autre femme à quelques mètres de lui s'exclame presque en sanglots que son fils de 27 ans n'a toujours pas trouvé de travail malgré son âge. À nouveau, le filmeur et d'autres bras s'approchent et elle s'adresse alors directement aux « caméras » qui filmaient jusque-là l'avocat à côté d'elle. Là encore le témoignage se base sur une sorte de prise à partie du spectateur et passe d'une adresse à la foule qui est présente à une adresse à la « caméra » (Fig. 39).



Fig. 39 Captures d'écran. Témoignage d'une femme dans un sit-in, probablement à Sidi Bouzid [V85] @.

Une séquence [V85b] mise en ligne par un autre utilisateur donne à voir ce qui semble être la suite de cette scène. La femme voilée de blanc prend la parole montée sur un promontoire¹⁴⁵ et au moment où elle termine son discours, une autre femme au bord des larmes lève également la voix. La vidéo se termine au moment où elle s'apprêtait semble-t-il elle aussi à intervenir.



Fig. 40 Captures d'écran. Témoignages de femmes dans un sit-in, probablement à Sidi Bouzid [V85b] @.

Les trois séquences évoquées sont différentes dans le mode d'adresse. Le premier ne s'adressait en effet qu'au filmeur alors que les deux séquences suivantes ont lieu dans un

¹⁴⁵ On distingue d'ailleurs à ses pieds l'avocat Chokri Belaid qui sera assassiné un an plus tard.

rassemblement, c'est-à-dire un contexte collectif. Les femmes s'adressent cependant autant à la foule qu'aux « caméras », comme on le voit pour la deuxième (Fig. 40). Même sans la présence d'un auditoire, les personnes filmées s'adressent à un auditoire, un futur spectateur, inconnu ou au contraire désigné (généralement le président Ben Ali). Cette dimension de l'adresse que nous avons précédemment évoquée, est ici exprimée par les filmés directement aux « caméras ». Dans ces situations, les filmeurs sont des sortes de scribes, d'*amanuensis*¹⁴⁶ (Snowdon, 2016) qui prennent en note des récits et sont aussi pour ceux qui les sollicitent de potentiels passeurs. Le filmeur est alors perçu comme un média qui pourrait littéralement porter cette parole aux responsables et aux concitoyens. Si l'enregistrement de témoignages est une sorte de « faire archive », son partage en concomitance avec l'évènement et la dimension de l'adresse l'investit d'une fonction dès lors plus complexe désignée ainsi par Jean-François Chevrier :

« La dimension de l'adresse est [...] constitutive du témoignage. Tandis que le document attend au mieux l'usage interprétatif qui lui donnera une signification, sinon « sa » signification, le témoignage veut être vu ou entendu immédiatement » (Chevrier, 2006 : 69)

Il souligne que la temporalité du témoignage est celle du présent, que l'adresse telle qu'elle est mise en œuvre destine cette parole à être diffusée immédiatement et non à « faire archive » pour plus tard. Le filmeur est ainsi investi d'une mission, celle de sa diffusion. La production de vidéos et leur diffusion sont alors susceptibles de participer à un « processus pratique au cours duquel des expériences individuelles de mépris sont interprétées comme des expériences typiques d'un groupe tout entier » (Honneth, 2013 : 271), processus qui s'avère nécessaire, selon Axel Honneth à l'émergence d'un mouvement social. Tel un recueil de doléances, ces vidéos constituent un corpus à part entière, réalisé sans concertation, comme une mise en pratique de la volonté de redonner la parole aux exclus.

On remarquera que dans ce registre la parole des personnes âgées est largement majoritaire et la parole des jeunes est rare, bien qu'ils soient les premières victimes de la

¹⁴⁶ Nom latin désignant le copiste, le scribe. Voir : Gaffiot Félix, Dictionnaire latin-français, Hachette, 2003.

précarité. On peut envisager deux explications : une méfiance ou une pudeur accrue de la part des jeunes pour témoigner de leurs conditions de vie et/ou une considération particulière pour la parole des personnes d'un certain âge qui paraît perçue comme particulièrement légitime. On ne saurait tirer ici de conclusions de type culturalistes. Plusieurs observations nous permettent cependant d'affirmer que la légitimité de la parole est au cœur de tensions sociales. De nombreuses discussions (que ce soit dans des situations collectives, sur Facebook ou dans des commentaires de blogs et de sites d'information) nous ont amenés à remarquer trois types de débats récurrents autour du langage : tout d'abord l'usage du français fait l'objet de nombreux débats, concernant la légitimité de son usage au détriment de l'arabe par exemple, mais concernant également son mésusage. En effet nous avons pu observer à de nombreuses reprises des commentaires reprochant la non-maîtrise du français, en particulier écrit¹⁴⁷. On verra souvent dans ces remarques des expressions de classe, le français étant parlé et écrit avec le plus d'aisance par les personnes ayant vécu les derniers moments de la colonisation ou par les Tunisois de classe aisée.

L'autre débat concerne l'usage de l'arabe classique ou de l'arabe tunisien, la *derja*, dans une opposition entre la langue de l'administration et des institutions, et la langue du peuple¹⁴⁸. De fait, Ben Ali emploiera l'arabe tunisien pour la première fois à l'occasion de son dernier discours pour affirmer « Je vous ai compris ». Enfin, la vulgarité du langage fait l'objet de débats récurrents et est souvent vivement condamnée. Elle est généralement assimilée aux prolétaires ou aux illettrés et se trouve sciemment utilisée comme une forme contestataire, que ce soit dans les premières listes de discussions politiques telles que Takriz¹⁴⁹ ou par les rappeurs. Là encore, une opposition de classe semble être à l'œuvre. À

¹⁴⁷ Ce commentaire sur le site d'information Nawaat par exemple relevé le 30 septembre 2013 : « Je voudrais dire à certains qui insistent éperdument à s'exprimer en français, de grâce épargnez-nous vos textes décousus et incompréhensibles! Lorsqu'on ne maîtrise pas les règles les plus élémentaires pour rédiger une phrase toute simple, s'abstenir devient un impératif inéluctable et salutaire (...) Dites-le même en « *tounsi* du quotidien », vos idées passeront plus facilement! » [En ligne : <http://nawaat.org/portail/2013/09/28/revolution-du-bardo-ou-nouveau-traite-du-bardo/>] Consulté le 24 juin 2016.

¹⁴⁸ De fait, la libération de la parole permise par le soulèvement de 2011 est aussi synonyme d'une percée de l'arabe tunisien, en ligne où sa prolifération dans les échanges constitue une « révolution silencieuse » (Achour Kallel, 2016), mais aussi dans la sphère publique avec le développement de radios en *derja* par exemple ou d'initiatives littéraires et éditoriales destinées à revaloriser la « langue du peuple ».

¹⁴⁹ Le mot signifie « ras-les-couilles » ou « ça me les gonfle » en arabe tunisien (Lecomte, 2013a).

l'occasion d'une projection en France du film *El Gort* de Hamza Ouni donnant à voir des jeunes d'un quartier populaire de la banlieue de Tunis entre chômage, exploitation et désir d'exil, nous avons ainsi pu assister à des débats autour du « problème » que représentait leur mode d'expression perçu comme bien trop vulgaire par les spectateurs tunisiens présents dans la salle¹⁵⁰. Les questions de légitimité liées à la parole parcourent également plusieurs des entretiens que nous avons pu mener, comme celui mené à Zahrouni, un autre quartier populaire de la banlieue de Tunis, durant lequel la personne interrogée n'aura cessé de répéter « *Mena'arafsh* », « Je ne sais pas », alors même qu'elle exprimait sans gêne un point de vue politique. De la même manière, certains mots sont désignés comme propres à « ceux qui parlent mal », réponse qui nous a été fournie par une jeune fille alors que nous l'interrogeons sur le sens du mot « *Ma'naha* », littéralement « ça veut dire » ou « je veux dire », que certains Tunisiens utilisent pour ponctuer les phrases. Ces observations permettent de percevoir que l'enregistrement de la parole est au cœur d'enjeux complexes, que la légitimité à prendre la parole est régulièrement remise en cause et que la rareté de celle des jeunes a sans doute plusieurs explications. Dès lors, ces vidéos constituent d'autant plus des objets précieux susceptibles de réhabiliter une parole dénigrée. Le désir d'être filmé peut également être motivé par ce geste qui semble reconnaître la légitimité à parler de celui à qui il est adressé.

2. Témoins de la violence

Un deuxième registre est constitué des récits d'expériences post-manifestation, où des blessés attestent de l'usage de balles réelles, des habitants décrivent le saccage de leurs habitations ou de leurs magasins par la police, des manifestants racontent la violence de la charge, des proches enfin racontent la mort d'un ami ou d'un fils.

¹⁵⁰ Le film aurait été interdit et censuré à cause de son « franc parler » et la plupart des articles de presse tunisiens insistent sur ce point : « Autre nouveauté : la parole crue des personnages est l'une des premières tentatives de casser radicalement le tabou des mots interdits au cinéma tunisien. » Gharbi A., « "El Gort": Découvrez le film de Hamza Ouni en salles depuis le 4 février », *Huffpost Tunisie*, 4 février 2015 [En ligne : http://www.huffpostmaghreb.com/2015/02/04/gort-film-tunisie_n_6611666.html] Consulté le 15 septembre 2015.



Fig. 41 Captures d'écran. Gauche : Un vieil homme raconte le saccage perpétré par des policiers, probablement à Kasserine [V302] @ Droite : Un blessé par balles témoigne dans un hôpital, probablement à Kasserine [V224]

Il s'agit ici de témoignages dans le premier sens du terme, celui du témoin oculaire ou de la victime. Les filmeurs encouragent parfois leurs interlocuteurs à donner plus de détails, et laissent la place au récit pendant plusieurs minutes. Cependant, le témoin n'est jamais introduit et nommé, pas plus que le lieu de l'enregistrement. Les informations qui peuvent constituer la « preuve » sont inscrites au moment de la mise en ligne uniquement, très souvent par d'autres que leurs auteurs. Par ailleurs, dans ces témoignages qui doivent servir de preuve, la « parole affectée » (Mehl, 2003) prend souvent le dessus. Celui qui témoigne de la mort d'un proche ou de sa blessure se saisit bientôt de la « caméra » pour adresser un message, invectiver, passant tour à tour d'une adresse aux responsables à une adresse au spectateur. La gestuelle est à nouveau importante (Fig. 43). Comme nous le suggérons précédemment, les filmés pointent du doigt l'appareil, prenant à partie le spectateur directement.



Fig. 42 Captures d'écran. Une vidéo réalisée dans un hôpital (sous-titrée par un internaute), probablement à Al Kram [V52] @

Les filmeurs eux-mêmes expriment leur position : la « caméra » est là pour recevoir la parole, recevoir son déversement en quelque sorte comme l'exprime la phrase qui introduit un témoignage filmé dans un hôpital [V52] : « Parle mon frère. » Il s'agit sans doute autant d'un encouragement que d'un « feu vert » qui dit « la caméra est allumée, tu peux y aller ».



Fig. 43 Capture d'écran. La prise à partie du spectateur. De haut en bas et de gauche à droite : [V52], [V85], [V52] et [V304]

La parole du témoin, et en particulier de celui ayant perdu un proche, est d'abord celle de la mère. De nombreuses vidéos saisissent les mots de ces femmes meurtries par la perte. On remarquera ici que si la plupart des vidéos sont longues et laissent filer la parole, certaines sont très courtes et ne contiennent que des invectives chargées de colère. C'est le cas par exemple d'une vidéo [V236] d'à peine plus de dix secondes dans laquelle une femme difficilement visible dans un contrejour (la capture d'écran est ici peu concluante) s'exclame « Que dieu donne le même sort à ceux qui m'ont pris mon fils ! » et ajoute qu'elle a quatre autres fils qui vengeront celui qu'elle vient de perdre. Malgré le contrejour on distingue sa main pointée en direction de la « caméra », reproduisant la prise à partie que nous évoquions précédemment. Là encore, la vidéo ne contient quasiment aucune information. Si la version en ligne que nous avons trouvée est intitulée « Mère d'un Martyre Kasserine 9 janvier 2011 », il ne s'agit, là encore, probablement pas tant d'informer en donnant à entendre ceux qui peuvent témoigner des morts niés par le régime, que de faire circuler des expressions émotionnelles.

IV. Filmer/partager la violence

La violence que rapportent les témoignages est parfois directement filmée. Si les prises de vues montrant des policiers en action sont rares, ce sont les traces de la violence qui sont méthodiquement documentées. Ces traces sont de plusieurs ordres : les habitations dévastées, les balles laissées sur le sol après avoir été tirées sur les manifestants, les corps blessés ou les cadavres, et enfin les expressions du deuil. Ces vidéos sont très nombreuses, constituant un catalogue macabre réalisé méthodiquement de jour en jour. Montrer la violence paraît un impératif, un réflexe non concerté et partagé de tous.

1. Les armes

Documenter la présence de balles réelles tirées sur les manifestants est un enjeu important. L'usage de balles réelles est en effet nié par les autorités malgré les morts et il s'agit donc de le prouver. Ces vidéos prennent plusieurs formes : donner à voir la présence de la balle elle-même, ramassée et montrée à l'objectif, le bruit des détonations ou les effets sur les corps. Dans ce registre de la preuve, la vidéo est utilisée comme un gage de véracité. Dans le cas où seul le son est susceptible d'être une preuve, la vidéo est donc utilisée pour l'enregistrement des détonations. Dans ces cas, les filmeurs commentent généralement ce qu'ils désignent comme des coups de feu par le mot « cartouches » (terme employé de manière générique pour désigner les balles). C'est par exemple le cas d'une vidéo [V312] réalisée la nuit dans laquelle quelques lumières seulement se distinguent. Le son est faible mais ce sont plusieurs voix en hors-champ qui répètent « cartouche ! » à chaque détonation. Quand les balles sont visibles, sur le sol par exemple, les séquences sont souvent similaires : les filmeurs commencent par donner à voir les balles sur les lieux où ils les ont trouvées, en les faisant éventuellement tinter, puis en ramassent une pour la montrer à l'objectif (Fig. 44).



Fig. 44 Captures d'écran. Le filmeur montre une balle ramassée sur le sol. Gauche : quartier de l'Ariana [V366] @. Droite : Jendouba [V301]

La « preuve » est également ici construite autant par l'image que par les informations textuelles et orales qui l'accompagnent. Ainsi, dans une vidéo tournée selon son auteur dans le quartier de l'Ariana (Tunis), la faible luminosité permet tout juste de distinguer les balles qui jonchent le sol [V366]. Le filmeur les fait rouler à ses pieds pour les faire tinter, répète plus de dix fois « regarde les cartouches à l'Ariana, regarde les cartouches... », tout en marchant et filmant le sol, puis en ramasse une et la montre à la caméra. Le filmeur s'adresse donc au spectateur et l'enjoint à regarder et à *voir* ce qui ne se voit pas à l'image. Dans une autre vidéo tournée selon l'auteur à Jendouba [V301], une ville du Nord-Ouest, le filmeur ramasse de la même façon une balle sur le sol et tente d'en montrer la provenance. Plusieurs autres hommes sont présents comme l'attestent leurs chaussures dans le cadre. L'un d'eux s'agenouille pour placer devant l'objectif les cartouches de ce qui semble des cartouches de lacrymogènes. La tension est palpable dans les voix qui se superposent et l'agitation des présents et chacun tente de mettre en avant la preuve qu'il a ramassé, les mains emplissant le cadre. Le geste paraît concerté et les hommes se sont semble-t-il réunis pour montrer à l'objectif ce qu'ils ont ramassé. Le commentaire de la vidéo est en partie descriptif et en partie rédigé sous forme d'adresse aux responsables américains :

« “MADE IN USA“ ! Jendouba, Tunisie, 9 janvier 2011. Un jeune manifestant montre un cartouche gas lacro « Made in USA. » On va pas oublier, Mm Clinton et M. Obama hypocrites, que c'était grâce aux Etats-Unis que le monstre Ben Ali pillait la Tunisie et torturait le peuple. » [V301]

Ce type de vidéos a ainsi une fonction principalement utilitaire destinée à constituer des preuves de l'usage de balles réelles. La provenance des armes est également un enjeu en mesure d'attester de soutiens étrangers (américains ou israéliens) et donc des liens entre le régime et les puissances étrangères « ennemies ». Une fois les vidéos mises en ligne, les commentaires qui les accompagnent participent à en exalter le sens et à constituer une potentielle communauté d'indignation.

2. Les corps

Les traces sur les corps sont également « montrées » à l'objectif. Ce type d'images faisait, comme les précédentes, l'objet de photographies montées en diaporamas dans la période pré-insurrectionnelle. Le registre de la preuve par l'image animée ancre l'objet dans une situation et permet le commentaire. Ces vidéos allient ainsi le registre du témoignage et le recueil de la parole à celui de « l'image-preuve ». On donnera l'exemple d'une vidéo [V214] de plus de 8 minutes dans laquelle un jeune homme arrêté quelques jours auparavant témoigne des mauvais traitements subis. Il s'arrête dans son récit pour montrer l'endroit où on lui a cassé les côtes. Une autre [V210] très largement partagée donne à voir une femme âgée qui témoigne de la violence qu'elle a subi (Fig. 45). La femme raconte avoir été frappée par des policiers venus pour arrêter son fils. Au terme du récit qui dure quelques secondes, le filmeur rapproche l'appareil de prise de vue et la vieille femme écarte alors son foulard pour montrer la marque du coup qu'elle a reçu.



Fig. 45 Captures d'écran. Gauche : un jeune homme battu en prison [V214] Droite : Une vieille femme frappée par des policiers [V210] @.

Nous avons trouvé 4 mises en ligne (Fig. 46) ou partages de cette vidéo par des utilisateurs différents qui totalisent plus de 100 mille vues cumulées. Les différents titres sont les suivants (les parties entre crochets sont écrites en français ou anglais, les autres en arabe) :

- [Sidi Bouzid Tunisie] Scènes impressionnantes dans les manifestations en Tunisie
- [Sidi Bouzid Tunisia] L'injustice en Tunisie a dépassé toutes les limites
- Pire que ce que vous pouvez imaginer, l'humiliation des mères et sœurs de Tunisie
- [Tunisie ben ali leila trabesli tunisie 2010 ; manifestation/tragédie] La Tunisie de Ben Ali / Je lui pisse dessus

On remarque que le français et l'anglais sont utilisés uniquement comme mots-clefs. La partie en arabe est quant à elle, à l'exception du premier titre, investie d'une expression plus subjective, avec une adresse au spectateur (« ce que vous pouvez imaginer ») et une affirmation personnelle (« je lui pisse dessus »).¹⁵¹ Par ailleurs, l'usage des mots « injustice » et « indignation » ou d'une formule scandalisée, inscrivent donc cette vidéo dans le registre de l'indignation. Ce type de vidéos potentiellement destinées aux médias par l'usage de mots-clefs en anglais dans les titres ne saurait donc être réduit à une fonction informationnelle : les deux registres de langage et les deux alphabets désignent potentiellement deux publics et deux fonctions. Il s'agit ainsi autant de diffuser une information que de solliciter une réaction émotionnelle chez le spectateur.



Fig. 46 Captures d'écran. 4 chaînes Youtube avec la même vidéo [V210]

¹⁵¹ Les chaînes qui ont reçu le plus de visualisation sont sans surprise celles qui ont le plus d'abonnés et qui sont les plus actives. Celle dans laquelle l'expression subjective est la plus individualisée par l'usage du « je » totalise à elle seule plus de 85 mille vues quand une autre n'en totalise pas plus de 2000. Si l'écart est important, les vidéos à 1000 ou 2000 vues ne sont pas pour autant confidentielles.

Les 8 et 9 janvier 2011 marquent un tournant émotionnel dans la mobilisation. À Kasserine, Thala et Regueb, trois villes du centre-ouest, les forces de l'ordre ouvrent le feu et tuent entre 25 et 50 manifestants en deux jours. Les vidéos des blessés se répandent alors sur les pages Facebook et sur Youtube. Une vidéo en particulier fait le tour des réseaux, un plan-séquence d'environ 3 minutes filmé à l'intérieur de l'hôpital de Kasserine [V1] entre le 8 et le 9 janvier, alors que les blessés affluent¹⁵². Les images de dizaines de blessés agonisants et de corps déjà sans vie au milieu de familles et personnels au comble de la panique sont particulièrement insoutenables. Le vidéaste déambule de salle d'opération en couloirs où s'accumulent les brancards, de corps en corps. La prise de vue se fait « chirurgicale », n'omettant aucune plaie, aucune chair déchiquetée, et s'en rapprochant même pour les mettre plein cadre. Les dernières images au-dessus d'un mort sont particulièrement saisissantes. Dans les premiers photogrammes, un téléphone portable apparaît au-dessus du corps, suivi par un deuxième dans les secondes suivantes. Puis une main entre dans le champ par la gauche et découvre le visage du mort. Un dernier téléphone portable entre alors dans le cadre, brandi par une main gantée de blanc et à la manche bleue. Au moins trois téléphones portables, quatre si l'appareil dont nous voyons les images en est un, sont ainsi présents autour du corps. Il est probable que chacun d'entre eux soit utilisé pour photographier ou filmer la dépouille. Le dernier est en outre tenu par ce qui pourrait être, au vu des vêtements, le bras d'un personnel soignant (Fig. 47). Ajoutons que plusieurs autres appareils photo et portables seront visibles à d'autres moments de la séquence. Le registre de la preuve impose semble-t-il ici de « documenter » les visages et les plaies. Ainsi, les morts dont le visage a été couvert sont découverts devant l'appareil de prise de vue pour permettre sans doute une éventuelle identification par les familles et les plaies sont filmées en très gros plan pour probablement attester de l'usage de balles réelles.

¹⁵² Nous avons pu retrouver neuf mises en ligne de la même vidéo, et bien qu'elle ait été semble-t-il initialement mise en ligne sur Facebook, cette première version est inaccessible aujourd'hui. Les 9 versions totalisent 28 316 vues au 10 juillet 2014 sans compter les vues d'une version uploadée sur Vimeo et dont les statistiques ne sont pas accessibles.



Fig. 47 Captures d'écran. Hôpital de Kasserine [V1] @.

Les corps et les plaies sont également filmés dans les situations de rue où des manifestants sont blessés ou tués. Si les vidéos d'affrontements emploient des registres différents selon les situations, nombre de ces images donnent à voir des moments de grande tension et de confusion extrême accentuée par les prises de vue subjectives¹⁵³ et par le son de mauvaise qualité. Les lacrymogènes qui emplissent le cadre, les courses effrénées pendant lesquelles les filmeurs n'éteignent pas l'enregistrement, les cris et les sanglots produisent des séquences au contenu informatif réduit mais d'une grande force émotionnelle [V211]. Les forces de l'ordre restent quasi systématiquement invisibles en dehors des prises de vues surplombantes depuis des fenêtres par exemple. La violence est donc précisément dans l'invisibilité de la « menace », et se donne à voir dans l'opacité des images et la confusion de la bande-son. Les morts sont également filmés frontalement bien que généralement à une distance plus grande que dans les hôpitaux. Ces morts là sont parfois nommés, les vidéos circulant alors avec le nom de la victime. À notre connaissance c'est le cas de deux morts au moins : Med Amine Ben Salah Mbark, un jeune homme de 19 ans tué à Kasserine dont les funérailles ont été filmées [V303], et Hatem Ben Tahar un professeur universitaire tué à Douz [V226] (Fig. 48). À la différence des vidéos filmées dans les hôpitaux, l'enregistrement du moment de la mort pare ces vidéos d'une autre fonction, en un sens moins utilitaire que celles réalisées dans les hôpitaux, bien que là encore l'identification des victimes soit un enjeu important.

¹⁵³ Voir chapitre suivant, « Images subjectives ».

Cette accumulation de « preuves » a une double fonction : au présent pour mobiliser des compatriotes encore incrédules et éventuellement sensibiliser en dehors des frontières, au futur pour constituer un « dossier à charge » contre les coupables et assurer une mémoire des victimes. La charge émotionnelle de ces prises de vues les éloigne cependant d'un unique registre de la preuve.



Fig. 48 Capture d'écran. Deux hommes probablement morts filmés au cours de manifestations [V226] @ et [V211].

3. La perte

Enfin, filmer la violence signifie aussi pour les filmeurs enregistrer la douleur des proches. Si la forme est similaire à celle des vidéos de témoignage d'amis ou de mères ayant perdu leurs fils, ce dernier type de vidéos ne s'inscrit plus dans le registre de la preuve. Il s'agit en effet de filmer l'expression de la douleur déraisonnée, dans la violence verbale ou dans une douleur qui ne trouve plus les mots mais se manifeste par les sanglots et les cris. Le corps du disparu restera en hors-champ ou sera parfois filmé frontalement pendant plusieurs secondes s'il a pu être retrouvé et est exposé à l'occasion de veillées funèbres (Fig. 49). Ces expressions sont saisies par des filmeurs qui semblent pour la première fois silencieux et immobiles : ils n'interviennent quasiment jamais et si les panoramiques et l'agitation de la caméra persistent dans ce type de séquences, ils se déplacent plus rarement dans l'espace. Ces scènes sont filmées dans une rue, un hôpital mais aussi, et c'est un des rares exemples, dans les intérieurs des maisons en deuil.

Ni recueil de la parole ni image-preuve, ces vidéos paraissent principalement destinées à provoquer l'indignation, et pour les proches qui décident de les filmer et de les mettre en ligne, à partager la douleur.

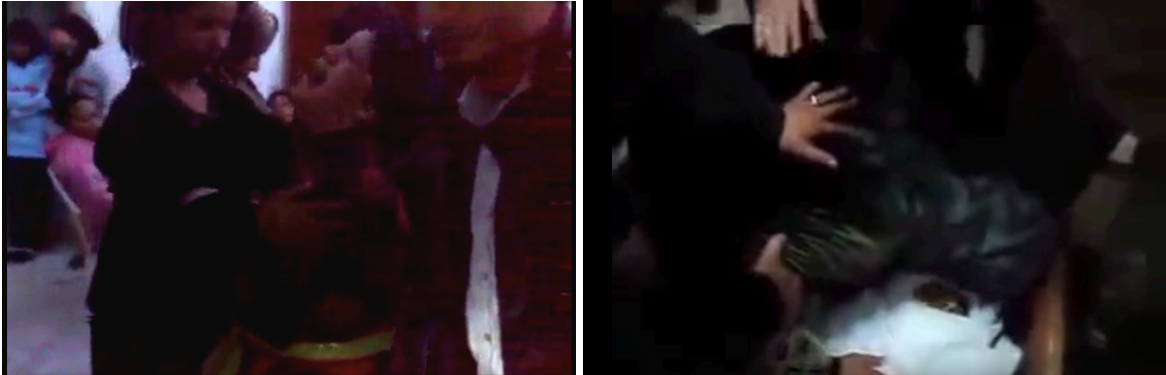


Fig. 49 Captures d'écran. Une femme en larmes, une habitation probablement à Kasserine [V202] @ Une femme embrasse une dépouille lors d'une veillée funèbre, une habitation probablement à Al Kram [V223]

4. Du martyr à l'icône ?

Pendant le soulèvement iranien contre la réélection de Mahmoud Ahmadinejad en 2009, la vidéo [neda] d'une jeune iranienne abattue dans une manifestation avait circulé dans le monde entier, relayée par des télévisions, avant de devenir une image fixe par une capture d'écran brandie dans les manifestations (Fig. 50). La capture d'écran de la vidéo a ensuite été partiellement occultée par des photographies, principalement deux portraits de son vivant¹⁵⁴, délaissant l'image morbide au profit du visage souriant et déplaçant ainsi le moteur de l'indignation. Les portraits se sont imposés en particulier à l'occasion de la première commémoration de sa mort¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Une confusion sur son identité a par ailleurs conduit à la diffusion du portrait d'une exilée iranienne, Neda Soltani (au lieu de Neda Agha-Soltan) saisie sur sa page Facebook.

¹⁵⁵ Les processus d'icônisation sont en particulier construits lors des commémorations successives des événements comme le souligne Audrey Leblanc (2010).



Fig. 50 Photographies. La capture d'écran de la vidéo dans des manifestations à Téhéran, Ankara et Los Angeles en 2009.

Comme nous l'évoquions, la révolution tunisienne n'a pas vu émerger de figures héroïques pérennes, pas plus que de martyrs iconiques autres que Mohammed Bouazizi, en partie seulement reconnu comme tel par les Tunisiens¹⁵⁶. On perçoit donc ici avec l'exemple des martyrs, que ce n'est pas tant l'usage d'images audiovisuelles qui a exclu l'icônisation ou le « détachement d'une figure en particulier », mais plusieurs autres facteurs : l'absence d'une construction médiatique (en dehors de Mohammed Bouazizi donc) mais aussi, et c'est notable, les choix de cadrage de la part des acteurs, l'icône médiatique étant une construction collective (Gunthert, 2015d). La symbolique même des martyrs a en quelque sorte était moins investie que dans d'autres mobilisations. En Égypte par exemple, une rue entière a été dédiée à la représentation sous forme de graffitis de tous les morts de la révolution. En Tunisie, ni le nombre de morts ni leurs visages n'ont été mis en avant pendant ces semaines insurrectionnelles. La mise en avant d'un individu ou d'une figure symbolique devra cependant être mise à l'épreuve de la commémoration dans la période post-insurrectionnelle (voir Partie 4).

V. Filmer/partager le désordre

1. Le feu

Le dépassement de la peur est rendu possible par la perception d'un collectif mobilisé, mais également par la prise de conscience que le système n'est pas immuable mais au

¹⁵⁶ Si les portraits de Chokri Belaid et Mohamed Brahmi sont aujourd'hui brandis en manifestation, ils ne sont pas des anonymes et ont fait l'objet d'assassinats politiques.

contraire faillible. Comme le dit Jocelyne Dakhli (2011), « la révolution vint par le déclenchement d'un autre sens du possible ». Là encore, l'image a pu participer de cette prise de conscience en rendant ces « failles » visibles. Ainsi, une vidéo [V189] d'un fourgon de police en train de brûler, mise en ligne sur Facebook le 24 décembre 2010 et tournée probablement le même jour ou quelques jours plus tôt à Menzel Bouzaiene a semble-t-il été chargée d'une grande puissance symbolique. Il s'agit d'une des premières vidéos du soulèvement, diffusée quelques jours après celles des rassemblements devant le gouvernorat¹⁵⁷ de Sidi Bouzid et quelques heures à peine après l'auto-immolation de Mohammed Bouazizi. Pour tout Tunisien habitué à l'impunité du pouvoir répressif, cette image d'un attribut du pouvoir en proie aux flammes est une première. Un enquêteur désignera cette vidéo comme « l'image la plus importante¹⁵⁸ » qu'il ait vue.



Fig. 51 Capture d'écran. La vidéo d'un fourgon de police en feu [V189] @.

Ce qui *se voit* est donc un camion en proie aux flammes pendant un peu moins d'une minute trente (Fig. 51). Une voix en hors-champ encourage le filmeur à enregistrer la scène et celui-ci, comme s'adressant au camion répète « brûle saloperie, brûle ! ». Il ajoute « je vais le mettre sur Facebook » puis « vive la résistance ! ». On entend des petites explosions au loin qui pourraient être des tirs et des cris. Le filmeur tourne l'appareil vers un horizon derrière le camion, rendu opaque par une épaisse fumée. Il zoome quelques instants et

¹⁵⁷ Équivalent de l'administration d'une région.

¹⁵⁸ Entretien réalisé à Tunis le 13 octobre 2013.

désigne des voitures qui brûlent « une, deux... ». La vidéo se termine sur cette phrase : « la résistance contre l'occupation de Ben Ali vous salue ». Par la vidéo, le filmeur enregistre tout à la fois l'image et sa voix, et dès lors plus seulement l'image d'un fourgon en flamme mais sa participation à cet événement. Il exprime par ailleurs son intention de mettre en ligne la vidéo « sur Facebook » et par la phrase finale aussi solennelle qu'ironique, s'adresse directement au futur spectateur. Il s'agit bien ici d'une image destinée à être partagée dès sa prise de vue et le filmeur paraît adresser un message, comme si non plus l'objet mais ce qu'il symbolise pouvait brûler plus encore en diffusant son image et cette invocation, « brûle! ».

Quelques jours plus tard, le 31 décembre, la vidéo d'un « monument du 7 novembre » en proie aux flammes à Seriana sera également filmée et mis en ligne. Dans les jours qui suivent, les exemples s'accumulent : un commissariat [V240], le siège du RCD [V254]... Là encore, sans autre information et sans aucune intervention du filmeur, la vidéo est semble-t-il destinée à rendre visible l'écroulement du système et à garder trace de ce qui alors constitue une image d'une grande force symbolique.



Fig. 52 Capture d'écran. Gauche : Un « monument du 7 novembre » en feu à Seriana [V279] Droite : Le siège du RCD détruit, probablement à Jendouba [V254]

De manière générale, de nombreuses vidéos filmées la nuit ou au petit matin dans des moments « d'accalmie » ou au contraire de déchaînement contre des symboles du pouvoir comme un commissariat par exemple, sont destinées à documenter le désordre et la jubilation des présents. Les filmeurs déambulent au milieu des décombres, ils filment les

objets en feu pendant de longues secondes, rient avec leurs amis en hors-champ, commentent parfois [V240] ou se joignent à l'euphorie par des slogans [V255]. Dans une vidéo, le filmeur s'exclame à la vue des flammes : « Policiers ! On n'a plus peur que de Dieu ! » [V63]



Fig. 53 Capture d'écran. Un filmeur déambule au milieu d'objets en feu devant un commissariat saccagé. [V240]

2. Les failles

Dans le même registre, une autre vidéo nous sera présentée comme très marquante par deux enquêtés. Il s'agit d'une séquence de plusieurs minutes filmée probablement dans une rue de Kérouan autour du 11 janvier 2011 [V176]¹⁵⁹. Filmée depuis la chaussée, la scène au départ peu compréhensible, donne à voir une vive agitation, des personnes qui courent par instants, des caisses rouges posées à même le sol et qui semblent être le centre de l'attention. La voix du filmeur qui semble jubiler s'adresse à la caméra et parfois à quelqu'un qui lui répond en hors-champ. Ils rient. Du fond de l'image apparaît alors un jeune homme portant une des caisses de laquelle d'autres hommes extraient le contenu avec empressement tout en marchant (Fig. 54). On comprend alors qu'il s'agit de boissons et le filmeur s'exclame « *birra blech nik ommok !!* » ce qui signifie littéralement « bière gratuite nike ta mère ! ». Il continue de blaguer et redit à plusieurs reprises ce « *birra blech !* » que répèteront en riant nos enquêtés au moment de chercher la vidéo. Il ajoute, comme une sentence, « Si l'armée venait maintenant, elle ne pourrait plus rien faire ! ».

¹⁵⁹ Nous avons trouvé une version remise en ligne en 2013 mais les personnes interrogées et l'utilisateur lui-même nous ont assuré qu'elle datait bien de 2011.



Fig. 54 Captures d'écran. Des jeunes s'emparent d'une caisse de bière [V176] @.

Cette scène est donc celle du pillage d'un débit de boissons. Les débits de boisson étant partiellement illégaux (on s'y rend de manière plus ou moins clandestine et on en sort avec des sacs en plastique noirs censés cacher leur contenu), et l'alcool n'étant autorisé dans l'espace public que pour les Occidentaux sur les terrasses des cafés de l'avenue Bourguiba de Tunis, cette scène est aussi un pied de nez aux règles sociales perçues par certains comme autoritaires. Elle est le signe que tout échappe aux autorités et que tout est désormais permis. Pour les deux personnes qui nous ont signalé cette vidéo, elle est tout simplement jubilatoire et leur enthousiasme ne semblait pas s'être tari en revoyant la scène malgré les deux années qui avaient passé depuis lors.

Aujourd'hui encore, certaines images susceptibles de contredire le caractère immuable des institutions ont la faveur des internautes. Ainsi, en février 2014, la vidéo d'une mosquée diffusant par erreur un morceau de musique populaire à la place de l'appel à la prière recueillait quelque 70 000 visualisations¹⁶⁰ [V158]. L'ironie de la situation est que le morceau en question, *Houmani* interprété par les rappers Hamzaoui Med Amine et Kafon, remporta un immense succès en 2013, dû entre autres à son évocation des quartiers populaires de Tunis délaissés par les pouvoirs publics (Partie 4, Chapitre 10). Comme le fourgon en proie aux flammes révélait les faiblesses de la force répressive, l'intrusion soudaine d'une parole profane – et contestataire – dans le cycle ininterrompu de l'appel à la prière dont la constance indéfectible rythme la vie des pays musulmans, constitue un

¹⁶⁰ Chiffres relevés le 22 juin 2014.

événement susceptible de révéler que les institutions, quelles qu'elles soient, ne sont plus intouchables.

L'enregistrement et le partage sont à l'origine de cette consécration de l'incident en événement, en permettant la multiplication des spectateurs et des témoins. Dans le contexte de la révolte sociale où la violence de la répression a été un facteur majeur de terreur, ce genre d'image paraît avoir été une source d'encouragement significative, de soulagement presque, dans le cours de semaines incertaines. Elles sont par ailleurs celles où les filmeurs interviennent le plus en hors-champ, comme pour signifier leur approbation et pour faire de l'image une sorte de missive à destination de ceux qu'elle remet en cause. Il ne s'agit pas en effet de phrases descriptives destinées à rendre les scènes intelligibles – jamais il ne sera dit où cela a lieu, quand, ni ce qui a conduit à la situation – ce sont des images pour soi-même, comme des fétiches de conjuration, et pour ses concitoyens quand elles seront mises en ligne et ainsi partagées. Comme nous le dira un enquêté, « il s'agit de petits trucs symboliques. Montrer que c'est possible, que c'est pas si terrible¹⁶¹. »

VI. Filmer/partager la destitution

1. Les portraits

Dans notre corpus, plusieurs vidéos donnent à voir des situations de décrochage de portraits ou effigies de Ben Ali. Une des premières que nous ayons identifiée remonte au 13 janvier 2011, la veille du départ de Ben Ali et a été réalisée à Hammamet [icono.5]. La vidéo est visionnée plus de 5000 fois¹⁶² en quelques jours. Le même jour et dans les jours

¹⁶¹ Entretien réalisé à Tunis le 13 octobre 2013.

¹⁶² La version que nous avons trouvée ne correspond cependant probablement pas à la première vidéo : la qualité est très basse et nous avons pu observer que l'utilisateur qui l'a mise en ligne a une pratique de rediffusion plus que de production.

qui suivent, d'autres vidéos de décrochage de portraits sont mises en ligne (nous en avons retrouvé cinq), filmées à Sousse, Tunis ou Monastir.



Fig. 55 Captures d'écran. Hammamet à gauche [icono.5], Sousse à droite [icono.4].

Ces opérations ont un déroulement comparable : des hommes escaladent, avec plus ou moins de difficulté, le bâtiment ou panneau sur lequel le portrait est accroché, ils le déchirent avec précision (généralement aucun morceau n'est laissé suspendu) puis des hommes à terre piétinent et, dans la plupart des cas, entreprennent de déchirer et brûler le portrait. Pendant toute l'opération, les applaudissements, les cris d'encouragement pour les grimpeurs et les chants fusent. Il s'agit de l'hymne national ou de slogans. L'acharnement sur le portrait décroché est généralement filmé et les séquences sont plutôt longues (jusqu'à dix minutes pour l'une d'entre elles). Par ailleurs, une des vidéos donne à voir une scène quelque peu cocasse où le portrait enfin décroché laisse place à un nouveau portrait du dictateur, quasi identique, juste en dessous [icono.6] (Fig. 56).



Fig. 56 Captures d'écran. Monastir, la première affiche décrochée en révèle une deuxième en dessous [icono.6] @.

Nous avons également trouvé une vidéo montrant la destruction d'une « statue du 7 novembre », c'est-à-dire d'un mobilier urbain représentant le chiffre sept [icono.7]. Là encore, le rituel est le même. Mais à la place du portrait de Ben Ali qui était encadré au-dessus du sept, l'homme accroche un drapeau tunisien (Fig. 57). Le symbole autrefois accaparé par le pouvoir est ici clairement réapproprié, il « remplace » le président déchu et devient le seul symbole légitime.

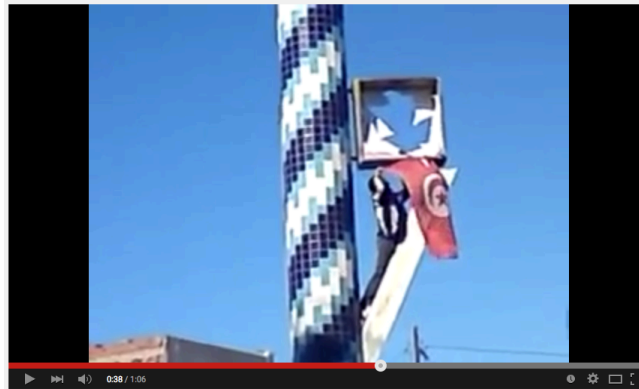


Fig. 57 Capture d'écran. Sousse, un drapeau est suspendu sur la statue [icono.7].

Ainsi, l'ancienne icône est parfois remplacée physiquement par d'autres : en lieu et place où se trouvait le portrait du dictateur, un drapeau tunisien ou des photographies de martyrs ont ainsi pu être dressés, comme nous avons pu l'observer également sur le mobilier urbain de la ville de Redeyef (Fig. 58).



Fig. 58 Photographie. Un rondpoint de la ville de Redeyef.

Certaines vidéos sont expressément destinées à mettre en image la réappropriation. C'est le cas d'une vidéo où des jeunes hommes se filment en train de placer un drapeau tunisien sur un carrefour et entonnent l'hymne national [V339]. Contrairement à la vidéo précédemment évoquée dans laquelle ce geste suivait celui de la destruction du portrait et avait lieu devant une foule rassemblée, cette vidéo est réalisée a posteriori, sans spectateurs. Il s'agit là de ce que nous avons choisi de désigner comme une « action pour l'image », c'est-à-dire une action réalisée pour sa mise en image et sa diffusion. On saisit ici la multiplicité des fonctions de la vidéo qui n'est pas cantonnée à une fonction d'enregistrement documentaire mais qui constitue bien un des terrains de lutte.

Ces vidéos donnent à voir deux gestes complémentaires. Il s'agit tout d'abord d'une réappropriation physique de l'espace public et de la destruction symbolique du pouvoir. La destruction des images est en effet la destruction symbolique de ce qu'elles représentent :

« la destruction des images figuratives est la destruction de la hiérarchie qui n'est plus reconnue. C'est la violation de distances établies, universellement visibles et valides. La solidité des images était l'expression de leur permanence. Elles n'ont jamais pu être précédemment approchées avec des intentions hostiles. Maintenant elles sont décrochées et mises en pièces¹⁶³. » (Canetti, 1984 : 19)

L'enregistrement et la mise en ligne constituent donc des gestes importants. Si la première vidéo de ce genre a pu être produite pour faire résonner l'action plus longtemps et plus largement au-delà de son espace et de sa durée d'accomplissement, la multiplication de ces vidéos en modifie le statut : elles constituent des sortes de réponses aux précédentes vidéos, et de ce fait participent à une entreprise collective. Les réseaux sociaux ont favorisé les phénomènes de répétition et de reproduction, en particulier pour les formes parodiques ou humoristiques qu'induisent régulièrement ces phénomènes collectifs à grande échelle.

¹⁶³ « *The destruction of representational images is the destruction of a hierarchy which is no longer recognized. It is the violation of generally established and universally visible and valid distances. The solidity of the images was the expression of their permanence...never before had it been possible to approach them with hostile intent. Now they are hauled down and broken to pieces.* »

Cette « collectivité d'action » existe donc par la diffusion et le partage de supports visuels tels que la vidéo qui *font voir* les autres, rendent une certaine « matérialité » aux actions éphémères et connectent des actes isolés. Les vidéos, toutes numériques qu'elles soient, constituent des « objets » qui peuvent être importés, exportés, embarqués dans des pages ou des mails, et malgré l'absence de hiérarchisation et d'indexation de ces objets, peuvent être amenées à constituer ou à être perçues comme des « collections ». La production d'une vidéo et sa mise en ligne deviennent dès lors une participation à cette collection. En ce sens, les vidéos constituent des « images-échos », non plus seulement comme la reproduction et la diffusion d'une même image, de site en site et de mail en mail, mais d'un même geste enregistré qui malgré la multiplication de ses interprétations et la disparité de ses formes fait écho à d'autres.

Certaines vidéos pourraient constituer par ailleurs de véritables réponses, comme à une sorte de défi. En effet, l'aspect spectaculaire, la part de performance physique et de courage qu'elles contiennent en font des sortes de *trophées*. Ce n'est pas tant le portrait qui constitue un trophée puisqu'il est immédiatement détruit, mais la vidéo elle-même. Ainsi, l'affirmation d'un enquêté « on a été les premiers à décrocher le portrait, bien avant ceux de Tunis¹⁶⁴ ! » laisse à entendre une certaine fierté et une distinction entre un « on » et « ceux de », c'est-à-dire des identités pensées à l'échelle locale¹⁶⁵. En ce sens, les vidéos ont sans doute joué un rôle performatif. Enfin, si elle est difficile à vérifier, il est cependant probable que cette part de défi ait également joué un rôle dans la propagation et la répétition de certaines images par les manifestants Égyptiens quelques semaines plus tard. Ces iconoclasmes en vidéo inscrivent également ces pratiques dans une histoire plus longue des soulèvements ayant vu à l'œuvre de semblables destructions symboliques de pouvoirs autoritaires.

¹⁶⁴ Entretien réalisé à Sfax 10 octobre 2013.

¹⁶⁵ Cette affirmation est aussi la revendication d'une reconnaissance du rôle des protestataires en dehors de la capitale.

2. Les palais

Par ailleurs, plusieurs vidéos donnent à voir la destruction de maisons ayant appartenu à la famille Ben Ali. Parmi celles-ci, les points de vue diffèrent. Certaines vidéos sont donc réalisées pendant les faits et consistent en des plans séquence depuis l'entrée jusqu'à l'intérieur, au milieu du chahut et des allées et venues. Certaines adoptent un point de vue distant, depuis une voiture en marche par exemple et se contentent de filmer le défilé des « pillards » emportant meubles et objets, ou depuis la rue et filmant les tas de biens donnés aux flammes. Certaines enfin sont des sortes de « visite » des lieux après leur destruction [icono8]. Mis à part les vidéos adoptant un point de vue distant, celles réalisées pendant ou après la destruction du lieu adoptent un même point de vue descriptif. Ce sont de longs plans séquence qui tentent de donner à voir l'étendue de l'espace et la richesse du lieu (cadrage sur des objets, sur la piscine...) et/ou la destruction à l'œuvre ou ayant eu lieu (cadrage de personnes emportant des objets ou du sol jonché de débris). Dans le premier cas, et contrairement à une situation de manifestation paisible, le filmeur ne prend de fait pas part à « l'action », mais s'allie cependant à ses concitoyens dans ce moment historique. Il enregistre à la fois pour donner à voir un lieu jusque-là préservé des regards et pour montrer et garder trace de la réappropriation à l'œuvre.



Fig. 59 Captures d'écran. Gauche : une « visite » après le pillage d'une maison ayant appartenu à la famille Ben Ali à Hammamet : la piscine [icono.8] @ ; droite : un travelling depuis une voiture en banlieue de Tunis : des habitants emportent des meubles [V41].

Un élément nous permet par ailleurs d'imaginer que le fait de filmer *après* les faits n'est pas nécessairement un geste tendant à désolidariser le filmeur des « pillards » : dans l'une des vidéos [icono.8], le plan séquence descriptif s'attarde sur les traces de

destructions mais s'attache également à répertorier toutes les écritures laissées sur les murs par les « visiteurs » et le filmeur les lit une à une à haute voix. Ce détail laisse donc à penser qu'il cherche à en assurer la compréhension et ainsi donner à voir et à entendre les expressions de ses concitoyens.

3. « Le peuple te marche dessus ! »

Une autre vidéo de trois minutes, montrant un portrait de Ben Ali de deux mètres de hauteur environ étalé sur la chaussée sur lequel roulent les voitures, est filmée le lendemain de sa fuite, le 15 janvier [V23]. Cette vidéo apparemment similaire aux précédentes diverge au contraire dans sa forme et dans son intention ou sa « portée ». En effet, le décrochage du portrait n'est pas montré, l'affiche est déjà à terre quand débute la vidéo. Par ailleurs, Ben Ali est parti et il ne s'agit donc plus de rendre visible un acte de courage ou d'envoyer un message de « défi ». Les auteurs de la performance ont simplement étalé le portrait et ont entrepris de filmer la conséquence, c'est-à-dire les voitures roulant dessus (ou, pour une seule d'entre elle, l'évitant). C'est la répétition de cet « écrasement » qui est recherché et l'acte est mis en scène comme une action collective : les uns après les autres, les automobilistes roulent sur le portrait et parfois klaxonnent comme pour signifier leur approbation. Le filmeur et la quinzaine de jeunes postés sur les côtés, probablement auteurs de la mise en scène, s'esclaffent à chaque passage, sifflent et rient. Un jeune garçon entreprend parfois de redéplier le portrait que les roues et le vent ont déplacé. Un autre, à vélo, profite d'un temps mort pour lui aussi reproduire le geste symbolique. Cette vidéo a ainsi une fonction principalement symbolique et métaphorique destinée à fêter la chute du président et à la rendre « visible » : c'est désormais le peuple qui lui « marche dessus » (Fig. 60).

Ces iconoclasmes ont ainsi pour fonction de destituer symboliquement le régime de son pouvoir, de « nettoyer » l'espace public et de signifier une réappropriation physique de cet espace, moyennant, dans le cas des décrochages de portrait, une véritable performance. Leur mise en image quant à elle est une mise en forme langagière : le geste iconoclaste dès lors qu'il est filmé constitue un message à double destination – au régime et aux

concitoyens – et sa « matérialité » le rend partageable puisqu’il peut être « envoyé », telle une missive. Par ailleurs, les vidéos qui font suite aux premières du genre constituent des « réponses » et une forme de collaboration à une entreprise collective, comme dans le cas des phénomènes vidéo reprenant les chansons *Harlem Shake* ou *Happy*, bien qu’à une plus petite échelle¹⁶⁶. Ces dernières n’existent cependant pas en tant que geste en dehors de leur mise en image, contrairement aux iconoclastes qui ont d’abord lieu dans l’espace public avant de devenir des traces vidéos.



Fig. 60 Capture d’écran : un portrait de Ben Ali est étalé sur la chaussée. À droite, un enfant roule dessus avec son vélo [V23] @.

4. Images iconoclastes

Ces actes iconoclastes ont été mis en image et partagés à l’identique des dizaines de fois en Tunisie, mais également en Syrie ou en Égypte (Fig. 61). Ces similitudes sont constitutives des modes de diffusion qui, permettant le partage à très large échelle, impliquent éventuellement des phénomènes de reproduction. Cependant ces images s’inscrivent également dans une généalogie visuelle ancienne de destruction des statues de dirigeants communistes ou du Shah d’Iran par exemple. La théoricienne de la photographie

¹⁶⁶ Ces deux morceaux du compositeur de musique électronique Baauer et du chanteur Pharell Williams respectivement, ont été à l’origine de phénomènes d’appropriation d’ampleur mondiale. Des milliers de vidéos montrant des gens dansant sur ces morceaux ont été réalisées dans le monde entier et diffusées sur internet.

Ariella Azoulay suggère qu'une révolution est composée de gestes familiers, des « *familiar gesture* », que la répétition d'une révolte à l'autre inscrit dans une sorte de répertoire symbolique. La photographie, affirme-t-elle, est la version écrite de ce qui dès lors constitue un langage (Azoulay, 2011). Elle en donne les exemples suivants :

« bennes à ordures retournées dans les rue, planches en bois ou en métal placés en diagonale pour créer un abri, mains levées dans le signe de la victoire, chanter avec des étrangers, jeter des pierres, graffitis sur les drapeaux, défaire des symboles de puissance existants, dépasser les voies de circulation, escalader le toit de bâtiments de grande taille ou des voitures, surgir dans des espaces interdits, prendre en charge des accessoires de puissance, l'utilisation civile de stratégies militaires, mettre le feu, endommager des portraits de dirigeants, donner des témoignages sur les actes commis par le pouvoir¹⁶⁷ » (Azoulay, 2011 : 60)

On retrouve ici un certain nombre des images évoquées. Cette conception induit donc une co-construction de ce qu'on pourrait désigner comme « l'esthétique de la révolte », entre les manifestants et les photographes. Elle affirme en effet :

« Le photographe sait capter la torsion du corps du garçon lançant des pierres sur les soldats, et dépeindre son contraste avec les soldats, qui semblent un mur fortifié et brutal. La jeune fille marchant dans la rue sait comment agiter les deux drapeaux qu'elle tient dans ses mains pour que la foule le long de la route – comme le photographe – puisse la suivre du regard¹⁶⁸ » (Azoulay, 2011 : 60)

Selon ce concept, l'image de la jeune femme au drapeau, image canonique de la révolte (Leblanc, 2010), est donc voulue par la manifestante autant que par le photographe, elle comme lui reproduisant des *images* qu'ils ont vues, ou apprises comme un langage,

¹⁶⁷ « *Dumpsters lying upside down in the street, wooden or metal planks placed diagonally to create shelter, hands raised in the victory sign, singing with strangers, throwing stones, graffiti on flags, uprooting existing power symbols, overtaking thoroughfares, climbing on top of tall buildings or cars, spreading out in forbidden or designated spaces, taking over the accessories of power, the civilian use of military strategies, setting fire, damaging portraits of rulers, giving testimony about the acts of the governing power* »

¹⁶⁸ « *The photographer knows how to capture the twist of the boyish body hurling stones at soldiers, and to portray its contrast to the soldiers, who resemble a blunt, fortified wall. The girl walking in the street knows how to wave the two flags in her hands so that the crowd alongside the road will—like the photographer—follow her with their gaze; just as the soldier knows how to show restraint when a civilian woman approaches him, yelling and cursing.* »

auparavant. Ce concept suppose donc une culture visuelle partagée et un « répertoire d'actions » propre à la manifestation – comme la barricade ou le décrochage du portrait – connu et appropriable. Là où Charles Tilly (1986) désigne comme « répertoire d'actions » la manifestation, le sit-in, la grève, la pétition ou le boycott, il s'agit en quelque sorte de sous-répertoires.

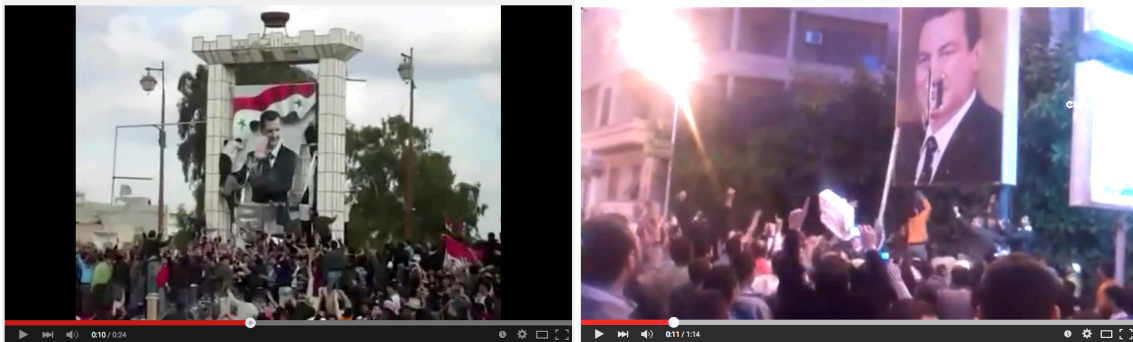


Fig. 61 Captures d'écran de deux vidéos réalisées en 2011, en Syrie à gauche, en Égypte à droite.

Dès lors, on peut considérer les vidéos, les captures d'écran et les photographies d'actions iconoclastes comme des « images iconoclastes » en ce qu'elles subvertissent une icône et « en produisent une nouvelle » (Hyldig Dal, 2014). La destitution symbolique de Ben Ali repose ainsi autant sur le décrochage de son portrait des espaces publics que sur la prolifération des images de ces actions.

VII. Filmer/partager sa présence

1. J'y suis

Dans certaines vidéos, les filmeurs retournent parfois l'appareil de prise de vue sur leur visage. Les exemples sont rares mais suffisants pour être soulignés. Les quelques exemples que nous avons pu observer ont lieu dans des moments de calme relatif, généralement en dehors des affrontements. Dans une vidéo [V21] de plusieurs minutes filmées dans le centre de Tunis et donnant à voir des lacrymogènes se répandant dans les rues, rien ne laisse

présager de l'apparition soudaine du filmeur. Il retourne la caméra sur lui, sans sourire ni faire de commentaire puis la retourne à nouveau vers la rue (Fig. 62). Ce geste rapide inscrit son visage dans l'image et pour une vidéo qui sera diffusée par la suite anonymement, c'est d'abord l'occasion de laisser une signature. C'est également un moyen de revendiquer la prise de risque et d'affirmer que la peur n'est plus assez forte pour contraindre à la dissimulation. À propos d'une photographie le montrant devant un cordon policier, un Tunisien que nous avons rencontré nous décrira le geste comme signifiant : « je me montre à visage découvert, je n'ai plus peur¹⁶⁹ ». L'inscription de son visage dans l'image est alors aussi destinée aux concitoyens et enjoint à rejoindre la mobilisation. Si le *selfie* est « un portrait de soi dans le monde¹⁷⁰ » et dans le temps dont la fonction première est la conversation (Gunthert, 2012a), et si le portrait propre à la photographie touristique est une « solennisation réciproque des personnages et du décor » (Bourdieu, 1965), le geste de retourner la caméra sur soi quelques secondes dans le contexte tunisien constitue un message en soi. Par ailleurs, au contraire du *selfie* classique, c'est aussi sa rareté qui donne toute sa force au geste.



Fig. 62 Captures d'écran de vidéos dans lesquelles les filmeurs retournent la caméra sur leur visage [V21] @ et [V167].

¹⁶⁹ Entretien réalisé à Tunis le 13 octobre 2013.

¹⁷⁰ Laurence Allard interrogée dans Libération : Cario E., «Le selfie est un portrait de soi dans le monde», Libération, 24 avril 2014, [En ligne : http://www.liberation.fr/ecrans/2014/04/24/le-selfie-est-un-portrait-de-soi-dans-le-monde_1003965] Consulté le 19 mai 2016.

Sans retourner la caméra vers soi, la vidéo peut être aussi l'affirmation d'un engagement, ne serait-ce que par la revendication de sa présence à l'évènement. Les vidéos mises en lignes sur Facebook s'accompagnent souvent d'un commentaire affirmant cette présence, comme par exemple « *Fi Kasbah tawa* », c'est-à-dire « À la Kasbah maintenant ». Diffuser une vidéo est donc une manière de dire « j'y suis » et constitue à nouveau un appel à être rejoint. Ici la présence n'est donc pas dans l'image mais dans le titre, la description ou le commentaire qui l'accompagne.

2. J'y étais

Enfin, le fait même de filmer constitue une affirmation de sa présence à l'évènement. La nécessité de filmer n'est pas seulement dictée par l'importance de faire savoir ce qui a lieu car d'autres sont là pour le faire. Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, d'autres filmeurs apparaissent en effet régulièrement dans le champ. L'enregistrement est donc motivé par le désir de posséder sa propre image, sa propre représentation de ce qui a lieu. L'enjeu n'est alors plus seulement l'inscription de son propre corps dans le décor, mais dans l'histoire. Il s'agit ainsi comme le décrit André Gunthert pour la photographie de « pérenniser symboliquement une expérience précieuse » (Gunthert, 2012b). La vidéo fait alors fonction de relique plus que d'archive, comme la possession d'un morceau du mur de Berlin attesterait de notre présence à l'évènement. L'image animée constitue une relique d'autant plus précieuse contrairement à un objet inerte qu'elle témoigne du point de vue de son auteur, qu'elle restitue – en partie – ce qu'il a vu. Roland Barthes désignait en son temps la formule « ça a été » comme le noème de la photographie :

« Le nom du noème de la photographie sera donc : “Ça-a-été“ [...] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (operator ou spectator) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé. » (Barthes, 1980 : 120-121)

Il affirmait ainsi que la photographie, étant une image « d'enregistrement » au contraire de la peinture, atteste « irrécusablement » de ce qui a eu lieu. Ce concept s'appuyant sur une

conception de la photographie comme « indicielle » (Krauss, 1977), c'est-à-dire comme étant une trace tangible et physique de la lumière reflétée par des objets et donc une preuve de leur existence, est en partie remis en cause par les chercheurs récents (Gunthert, 2016). Ce débat écarté, on peut simplement reprendre la suggestion d'Olivier Beuvelet (2012) que le « ça a été » devient peut-être un « j'y étais », qu'en somme ce qui faisait la valeur d'une image d'enregistrement, une valeur historique, est désormais une valeur profondément subjective. L'image atteste moins de l'advenu que de la présence de celui qui l'a saisie.

Deux temporalités se superposent donc dans le fait de filmer et partager sa présence, entre un « j'y suis » de l'immédiateté, qui est celui de la mise en ligne, et un « j'y étais » de l'image-relique, enregistrée pour la postérité. Se filmer soi-même, partager des vidéos affirmant « j'y suis » ou « j'y étais » traduit enfin la nécessité de s'affirmer comme protagoniste de l'évènement :

« Élargissant de façon extraordinaire la participation politique, la Révolution produit [...] une tension nouvelle et originale qui incite les individus non seulement à adhérer à l'évènement, mais aussi à se mettre en vue, à parler, à raconter, à se raconter. Il s'agit là d'une volonté de sortir de l'anonymat pour s'inscrire durablement dans l'histoire, volonté qui amène un nombre jusqu'alors inconcevable de personnes à laisser des traces multiples de leur passage à travers l'évènement révolutionnaire : les individus saisissent ainsi maintes occasions pour parler d'eux-mêmes » (Burstin, 2010 : 3)

Pour les acteurs des évènements révolutionnaires, filmer et se filmer constitue une manière de « laisser des traces multiples de leur passage », « se mettre en vue », « se raconter », et constituent donc des manières de « sortir de l'anonymat pour s'inscrire durablement dans l'histoire ». On remarquera que le désir d'être filmé qui se manifeste soit directement par la parole – « Filmez-moi ! » [V2] – soit par une gestuelle – se mettre dans le champ d'un filmeur [V376], s'adresser à la « caméra » – procède sans doute du même désir de sortir de l'anonymat et de s'inscrire dans l'histoire (Fig. 63).



Fig. 63 Captures d'écran. Un homme interpelle un filmeur et tente à deux reprises de se mettre dans son « champ » [V376].

VIII. Hors-champ

Il nous reste à aborder le hors-champ de cette production. En effet si nous avons jusqu'à présent présenté notre corpus sur la base de récurrences, ces récurrences sont également des absences. Nous en avons identifié deux : tout d'abord, comme nous l'avons évoqué précédemment, une pratique contestataire centrale du processus révolutionnaire, l'auto-immolation, a été exclue des mises en image. Cette absence se confirme pendant la période insurrectionnelle. Annamaria Rivera a en effet recensé plusieurs centaines d'immolations en Tunisie, dont des dizaines dans les six premiers mois de l'année 2011. Les chiffres avancés par les services des grands brûlés des hôpitaux semblent concorder puisque celui de Ben Arous par exemple fait état de 94 admissions pour des auto-immolations en 2011 et de 45 décès pré-admission d'urgence, établissant un total d'un peu moins de 140 cas. Ainsi, si les deux travaux majeurs de la sociologie française portant sur le suicide établis par Emile Durkheim (2013 [1897]) et Maurice Halbwachs (2002 [1930]) avaient constaté que le taux de suicide tendait à baisser pendant les périodes d'effervescence révolutionnaire, la Tunisie semble au contraire avoir vécu une révolution « brûlante », précédée et accompagnée par une série d'auto-immolations. Si certains évoquent une vidéo de l'immolation de Bouazizi, nous n'en avons jamais retrouvé la trace. Comme celles qui l'ont précédé, les dizaines d'auto-immolations qui l'ont suivi n'ont pas plus fait l'objet d'une mise en image. Le rapport à la représentation de la violence sur les corps que nous avons décrite et qui donne lieu à des centaines de vidéos pendant la période insurrectionnelle rend plus prégnante encore cette absence. Si la violence subie est mise en image, la violence « volontaire » paraît donc transformer le rapport à la pudeur. Cette

absence suggère deux hypothèses d'explication : il pourrait s'agir de la manifestation des « limites du photographiable » (Bourdieu, 1965), une limite morale, et donc de l'expression d'une convention sociale, ou de la manifestation d'un rapport à l'image considérant certains modes d'apparition comme des *faire image* suffisamment puissants pour exclure l'enregistrement ou tout du moins son partage. Qu'elle qu'en soit la raison on perçoit donc ici que l'enregistrement et son partage sont probablement bien régis par des règles implicites et partagées.

Comme nous l'avons évoqué au travers de ces séquences filmées au cours d'un sit-in à Sidi Bouzid, la parole contenue pendant tant d'années a semblé littéralement se déverser dans les rues. Les discussions politiques ne sont plus dissimulées et ont lieu « partout » et « tout le temps », du café au marché. Le réinvestissement de l'espace public semble donc avoir lieu précisément ici, dans les discussions, à voix haute, qui ne s'éteignent plus une fois le perron de chez soi franchi. Pourtant, cette réappropriation majeure, celle de la parole, est semble-t-il en partie restée hors-champ. L'omniprésence de l'espace public désigne en effet également une absence : les débats, autres que ceux improvisés dans la rue, sont rarement documentés et la « parole des intérieurs », des maisons, des cafés, des lieux du collectif, reste invisible. Ce sont donc les moments de construction d'une autoréflexivité qui restent semble-t-il hors caméra. D'une manière générale, les intérieurs apparaissent peu. On pourrait suggérer que ce type de vidéo exposant plus directement des lieux et des personnes ne sont simplement pas mises en ligne. Pourtant si un enquêté nous a affirmé avoir eu le « projet » de filmer ce qu'il désignait comme le « café politique¹⁷¹ », c'est-à-dire les débats interminables qui animaient les terrasses pendant les semaines de janvier, il n'a semble-t-il jamais mené à bien son projet. De même, les quelques collections personnelles de vidéos que nous avons pu parcourir ne comprenaient pas plus ce type de vidéos. Cette observation va donc à l'encontre de l'abolition de la frontière public/privé qui s'affirme dans la plupart des usages contemporains de l'image. Ici, l'intimité est protégée, nécessaire et en partie taboue.

¹⁷¹ Entretien réalisé à Sfax le 2 octobre 2013.

Nous pouvons proposer deux hypothèses d'explication. En premier lieu, il est nécessaire d'établir une différenciation entre la représentation de l'intimité personnelle et celle de l'intimité collective d'une famille ou d'un groupe d'amis. Si la photo de sa chambre ou de ses parents est envisageable, celle d'une discussion familiale est autrement plus engageante. La première permet une maîtrise que la deuxième ne permet pas. Cette première hypothèse rejoint donc l'idée d'une différence entre l'image fixe et l'image animée qui en conditionne les usages. Nous pourrions également faire l'hypothèse que l'enregistrement de la parole et des lieux de l'intimité ou du collectif, en dehors d'un certain registre de parole que nous avons abordé, nécessite un engagement majeur de la part du filmeur. Ce type de vidéo paraît ainsi devoir être inscrit dans un « projet » comme l'évoquait l'enquête précédemment évoqué, et ne pas pouvoir faire l'objet d'une spontanéité similaire à celle conduisant à filmer le collectif manifestant. Enfin, cette absence révèle également la fonction première des vidéos, celle de partager des états émotionnels plutôt que des réflexions. Les vidéos vernaculaires du moment insurrectionnel s'inscrivent visiblement dans le temps insurrectionnel, un temps de l'urgence. Pour confirmer cette hypothèse il nous faudra donc confronter ce corpus aux pratiques de l'image qui se sont développées dans les mois qui ont suivi.

Conclusion des chapitres 6 et 7

Pour tenter de saisir les fonctions et les significations des vidéos produites pendant les semaines insurrectionnelles, nous avons donc décrit à la fois des manières de filmer, des choix de situations ou de sujets, des manières de partager ces images, des choix de titres, des modes de circulation... Si nous ne pouvons que supposer des intentions, nous pouvons désigner des fonctions ou des registres d'usages qui émergent de ces observations. Nous en avons identifié trois : faire trace : mémoire et preuve ; mobiliser : indigner et encourager ; se réapproprier la représentation : l'individu et le peuple.

Faire trace

Un des premiers registres d'usage est celui de la trace. Il s'agit d'abord, selon les termes d'un enquêté de « faire mémoire¹⁷² », c'est-à-dire de garder trace de l'advenu pour la postérité. Le geste de filmer est alors un geste de réappropriation symbolique d'importance. En effet, la Tunisie, comme la plupart des pays ayant subi un régime autoritaire, a été marquée par une occultation et une réécriture de l'Histoire qui ont dépossédé les citoyens de leur mémoire historique. Dans ce contexte, la mémoire devient un enjeu majeur et l'enregistrement vidéo un objet de valeur. Le sentiment d'assister et de prendre part à un moment historique survient en effet rapidement : beaucoup témoignent de l'incrédulité initiale puis, dès le deuxième jour parfois, de la conviction que « quelque chose se passe¹⁷³ ». Cette trace est donc destinée à faire archive ou à constituer une relique.

Elle est également destinée à constituer une « preuve ». Là encore, le contexte de production doit être mis en perspective historique : la mobilisation du bassin minier de Gasfa en 2008 est dans les mémoires de nombreux filmeurs. Filmer est donc probablement perçu comme un moyen d'éviter que le silence médiatique ne devienne silence social et n'écrase à nouveau la révolte. Cet enjeu est d'autant plus important dans le cadre d'une forte

¹⁷² Entretien réalisé à Tunis le 13 mai 2013.

¹⁷³ Entretien, *Ibid.*

répression dont les auteurs pourraient rester impunis Ainsi, le catalogage morbide des blessés et des morts qui constitue une part importante de la production vidéo revêt plusieurs fonctions. Dans le chaos de l'affrontement de rue et face aux multiples arrestations, il est d'abord nécessaire pour identifier et compter les blessés et les morts. Les filmeurs adoptent ainsi souvent une manière de filmer spécifique, passant de chambre en chambre dans les hôpitaux accueillant les blessés, filmant les plaies et surtout les visages pour permettre sans doute une éventuelle identification par les familles. Ce catalogage, comme les prises de vues montrant la répression en action ou les « preuves » de l'usage de balles réelles telles que les cartouches ou les impacts de balles dans les corps ou les édifices, a aussi une fonction de dénonciation. Puisque le croire est plus que jamais lié au voir, il faut montrer pour être cru. C'est une guerre de l'image contre les omissions et les négations du pouvoir, contre la possibilité d'un massacre invisible.

Mobiliser

L'investissement important des acteurs dans la documentation de l'évènement en train de se produire est nécessaire au mouvement dans ses fonctions informationnelles et potentiellement mobilisatrices. On identifie deux registres principaux :

- *indigner* en montrant la violence de la répression, la misère et les humiliations subies par ses concitoyens,
- *encourager* en montrant son propre engagement, le courage des autres, ou simplement que « c'est possible »

Les registres émotionnels se superposent donc, entre l'indignation et l'exaltation, comme dans les témoignages d'expériences de la violence et de l'indignité qui sont également les expressions du courage de ceux qui y résistent.

Se réapproprier la représentation

Comme le suggère le geste « patrimonial » d'enregistrement pour mémoire, les fonctions ou registres d'usage ne sont pas uniquement liés au moment insurrectionnel et à la mobilisation. Cette production sert également des processus de réappropriation

symbolique de la représentation du peuple et de soi-même, en collectif et individus agissant. Réaliser sa propre image de ce qui a lieu c'est s'assurer de pouvoir en garder la trace, tout autant que ne pas déléguer à d'autres l'image de son vécu. Par ailleurs, le choix des filmeurs fait donc émerger certaines figures comme les femmes et les personnes âgées, construisant ainsi une image de la mobilisation dans laquelle l'émeute et la manifestation de masse ne sont qu'une part de l'évènement, tout en excluant la consécration pérenne de figures héroïques. Enfin, la place prépondérante du témoignage place la parole au cœur de la construction du sens de l'évènement.

La vidéo partagée est ainsi tout autant une *relique*, une *preuve*, un *trophée*, qu'un *possible*, c'est-à-dire autant un objet pour le présent que pour le futur, pour être gardé et pour être un moteur de l'action en cours. On perçoit également ici qu'il ne saurait s'agir de catégories hermétiques, mais au contraire de catégories fluides, un même objet pouvant s'inscrire dans plusieurs d'entre elles. Se filmer soi-même contribue ainsi autant à garder trace et preuve de sa présence à l'évènement, à mobiliser en encourageant, en donnant à voir l'absence de peur ou à se réappropriier la représentation de soi.

La production-diffusion comme participation

Si documenter pour « faire savoir » est un enjeu partagé, les acteurs ne se réduisent donc pas à des apprentis journalistes qui tenteraient de mimer la profession et si certains producteurs se définissent eux-mêmes comme « journalistes citoyens », ils ne constituent qu'une minorité, la plupart de ceux que nous avons interrogés ne se définissant pas par rapport à leur pratique. Par ailleurs, les images sont d'abord destinées aux concitoyens et aux proches plutôt qu'à des acteurs étrangers à la mobilisation qu'il s'agirait d'informer. La prise d'images s'apparente à un engagement personnel, une forme de participation, un investissement physique dans l'évènement en train de se produire. Cet investissement peut être distingué : le filmeur qui filme depuis sa fenêtre n'est pas le même que celui qui enregistre en participant à la manifestation ou au sit-in. Le premier est « seulement » filmeur. Ce « seulement » filmeur n'est pas pour autant un pur spectateur, entendu au sens passif, puisqu'il choisit d'enregistrer ce qui se déroule sous ses yeux, généralement pendant

plusieurs minutes, d'intervenir parfois oralement dans la bande-son et de partager ce qu'il a filmé. Le deuxième filme comme il marche, comme il porterait une banderole ou comme il crierait un slogan. Le fait de filmer est en quelque sorte intégré au fait de manifester. La diffusion est quant à elle un moyen de partager expériences et subjectivités dans des « modalités originales de subjectivation, sous un mode polyphonique en dialogue avec d'autres que soi-même » (Allard 2008 : 110) et de participer à une entreprise collective.

Filmer et partager ne sont donc pas des positions de neutralité et s'apparentent à l'expression d'une souscription aux revendications. Bien entendu, les contenus textuels qui accompagnent la diffusion (titre, descriptifs, etc.) sont non négligeables et si Youtube et Facebook sont des réceptacles indifférenciés, le *paysage* vidéo qui se constitue en ligne au travers de la multiplication des participations individuelles n'est pas homogène tout comme les intentions sont multiples.

La production-diffusion comme revendication de reconnaissance

Si elle participe à sensibiliser et mobiliser, la production-diffusion de vidéos dans ce cadre ne peut donc se résumer à un élément d'un « dispositif de sensibilisation » que des « entrepreneurs de cause déploient délibérément afin de toucher les publics » (Traïni, 2009a : 106). Comme nous l'évoquions précédemment, le concept « d'entrepreneurs de cause » est peu fructueux dans le contexte d'une mobilisation de masse, tout comme l'idée d'une action « délibérée ». Mais c'est la nature même des images qui exclue cette hypothèse : au contraire des photographies de fœtus ou d'animaux dans les manifestations contre l'avortement ou pour les droits des animaux dont les auteurs sont inconnus, les vidéos engagent un point de vue singulier qui se revendique en quelque sorte comme tel. Filmer est en effet un acte pour soi-même avant d'être pour les autres, même si l'intention de diffusion peut être contemporaine de l'enregistrement. En outre, il s'agira tout autant de sensibiliser que de solliciter la reconnaissance du courage. Les vidéos montrant l'ampleur des cortèges, la cohésion du collectif, le courage individuel, des autres et de soi-même, ne sont en effet pas destinées uniquement à informer et motiver mais à *donner à voir* un peuple digne. L'enjeu est ainsi d'abord celui d'obtenir visibilité et reconnaissance, à un

double niveau, individuel et collectif : en tant que citoyens aux yeux de la nation, et en tant que Tunisiens aux yeux du monde. Nous verrons que les productions montées ou ayant fait l'objet d'une mise en scène confirment ce double enjeu et cette double destination : la mobilisation et la reconnaissance sociale d'une « égale participation » (Fraser, 2011), la deuxième motivant en partie la première.

Un dernier point reste à préciser. À l'image de la distribution sociologique de la révolte, de nombreuses vidéos dont nous avons pu identifier le lieu de la réalisation avec une certaine certitude ont été produites dans les villes suivantes : Menzel Bouzaiene, Kasserine, Sidi Bouzid, Jendouba, Al Kram, Thala et Zarzis. Il s'agit de villes particulièrement marquées par la marginalisation économique. Si des villes comme Sfax ou Tunis sont également filmées, nous émettons l'hypothèse que cette distribution ne soit pas hasardeuse. Si comme nous l'avons vu dans la période pré-insurrectionnelle, le partage de vidéos concerne sans doute principalement les jeunes et les classes populaires, il est possible que ce besoin de se représenter, soi et sa réalité quotidienne ou événementielle, soit plus impérieux pour ceux qui expérimentent majoritairement l'exclusion et le mépris social. Les usages de la vidéo que nous avons pu observer dans la période post-insurrectionnelle semblent confirmer cette hypothèse.

Chapitre 8 : Une contestation visuelle ?

Cette mise en image de l'évènement constituée d'images disparates que seul l'internaute est en mesure de relier entre elles ne produit probablement pas *une* représentation. Ces images qui sont généralement désignées au moyen de la métaphore du flux envahissant, indistinct et confus paraissent cependant se ressembler et, par leur nombre et leur similitude, tendent à produire une esthétique. Nous faisons l'hypothèse que dans cette esthétique commune se joue une part de leur « contre-visualité ». Les réflexions développées dans ce chapitre se nourriront également d'observations réalisées sur des vidéos produites en Iran en 2009, en Égypte ou en Libye de façon à interroger la nature d'une esthétique commune aux vidéos vernaculaires partagées et ce que cette esthétique est susceptible de mettre en cause.

I. Images crues



Capture d'écran. Un homme mort sur un lit d'hôpital, janvier 2011, Kasserine [V1]

Malgré « l'utilité » effective des images de morts et de blessés, elles ne sont pas sans produire une sensation de malaise à qui les regarde. Pour tenter d'en rendre compte ici, nous avons isolé sur la page précédente une capture d'écran d'une scène particulièrement insoutenable filmée dans un hôpital de Kasserine en janvier 2011. L'image fixe ne rend cependant pas compte de l'ambiance sonore et visuelle qui augmente souvent la dureté des images. Parce qu'il nous est difficile de regarder, il nous est difficile d'imaginer filmer. Dès lors, celui qui filme s'avère suspect. La banalisation de la prise d'images, photo ou vidéo, affecte-t-elle la considération des limites de la pudeur ou la violence subie est-elle proportionnelle à la nécessité de montrer ? Ces « limites » sont-elles universellement partagées ? S'il est difficile de supposer des intentions des filmeurs qui réalisent ces images, les conséquences en réception s'avèrent révélatrices de la remise en cause, même involontaire, de normes sociales.

1. De l'« éthique journalistique »

Du côté des médias télévisés, l'embarras est palpable. La vidéo tournée à l'hôpital de Kasserine évoquée précédemment aurait été remise aux journalistes de France 2 par les familles des victimes à la sortie de l'hôpital. Le 11 janvier, la chaîne en diffuse quelques plans, révélant la grande confusion qui règne à l'intérieur de l'hôpital et l'apparent afflux de blessés mais omettant toutes les parties les plus crues de la séquence. Si France 2 peut s'affirmer comme une chaîne trop « familiale » pour pouvoir se permettre des contenus « inappropriés » à certaines catégories de spectateurs, les chaînes d'information continue qui ne s'insèrent probablement pas dans la « grande messe du 20H » ne sont pas plus audacieuses. Le responsable de l'émission « Les Observateurs » dédiée aux reportages réalisés par des « journalistes citoyens » se déclare tout à fait « conservateur¹⁷⁴ ». Il reconnaît les images amateurs comme « essentielles quand il s'agit de témoigner d'atteinte aux droits de l'Homme » mais affirme couper les plans de cadavres ou de blessés avant

¹⁷⁴ Entretien avec Julien Pain, Issy Les Moulineaux, 14 mars 2011. Enquête réalisée dans le cadre d'une recherche de Master II. (Riboni, 2011)

qu'une certaine distance ne soit franchie. Le visage, selon lui, « n'apporte rien ». Ces images semblant pouvoir alimenter notre supposée soif de voyeurisme sont donc tenues à distance et la « télévision compassionnelle » (Mehl, 1994) semble ne pas se satisfaire de la crudité d'images qu'elle n'a pas elle-même produites.

Dans le paysage médiatique, une chaîne se distingue cependant par la place attribuée aux images de violence. Les vidéos autoproduites les plus crues sont ainsi diffusées sans distinction par la chaîne Qatarie Al Jazeera. Cette singularité se trouve affirmée en valeur, consciente d'être en opposition avec celles du journalisme dominant. Dans sa lutte pour l'affirmation d'un « journalisme arabe », la chaîne a en effet entrepris un processus réflexif profond sur les enjeux médiatiques contemporains en publiant de nombreuses analyses et en y consacrant de nombreuses émissions sur ses antennes. L'aboutissement du parcours entrepris trouve son affirmation dans la dénonciation d'un modèle de journalisme occidental, en particulier américain, qui ferait de son éthique l'instrument de la légitimation de sa domination politique, militaire et culturelle. Aux journalistes contraints de signer le *Green Book* par lequel ils s'engageaient à ne pas relater les horreurs de la guerre ni à commenter les opérations de l'armée américaine lors de l'offensive en Irak, Al Jazeera répondra par une diffusion systématique des images documentant la violence subie par les populations.

« Il y a des critères que l'Occident a imposés dans la diffusion de toutes les images, pas seulement pour ce qui se passe dans le monde arabe, mais pour toutes les guerres. S'il y a un accident ou autre, à votre avis, est-ce que le respect des morts justifie que l'on cache les images et qu'on ne les montre pas autant qu'elles méritent ? » Un journaliste de la chaîne cité par Claire Gabrielle Talon (2011 : 178)

Refusant les fondements de l'éthique journalistique établie, comme la division entre faits et opinions, le rôle attribué au journaliste dans la création du consensus pour soutenir la paix civile, ou le pluralisme comme outil unique d'établissement de la vérité, la diffusion non censurée d'images de violence devient ainsi l'affirmation d'une nouvelle conception radicale de cette profession et de ses valeurs.

2. Du concept de « pudeur »

Au-delà de l'éthique journalistique, c'est le concept même de pudeur, ou ses interprétations, qui semble remis en cause par ces images. Sur les réseaux sociaux, les services de modération ont censuré immédiatement la vidéo : d'abord mise en ligne sur Facebook, la vidéo est retirée par le service de modération du site et, relayée sur Youtube, elle subit le même sort. Suite à l'article de Fabrice Epelboin sur le site Read Write Web¹⁷⁵, Youtube admet cependant « la portée documentaire », remet en ligne la vidéo et la rend accessible uniquement aux personnes majeures. Le texte de mise en garde stipule que le contenu peut-être considéré comme « offensant » (Fig. 64). Le choix de ce terme désigne non pas un sentiment de dégoût ou de terreur qui pourrait être provoqué par la vision de ces images, mais une offense, le heurt de sentiments et de valeurs. Le danger est ainsi établi sur un plan moral.



Fig. 64 Capture d'écran. La mise en garde de Youtube concernant la vidéo filmée dans l'hôpital de Kasserine.

Si la réaction de Youtube n'est pas surprenante et crée plutôt un précédent de prise en compte de la dimension documentaire de certaines images violentes, la condamnation par les intellectuels, non plus d'une vidéo mais d'un mode de regard « amateur », est plus

¹⁷⁵ Epelboin F., « Enquête express chez Google sur la censure de vidéos en provenance de Tunisie », *Read Write Web*, 11 janvier 2011 [En ligne : <http://fr.readwriteweb.com/2011/01/11/nouveautes/enquete-express-chez-google-sur-les-vidos-des-massacres-en-tunisie-sidibouid/>] Consulté le 10 février 2012.

troublante. Le collectif de cinéastes syriens Abounaddara réalise des films courts depuis le début du soulèvement syrien qui sont mis en ligne tous les vendredis sur leur page Facebook. Cherif Kiwan, membre du collectif, définit ainsi leur projet :

« Il s'agissait de faire œuvre de contre-information en réalisant des petits films hebdomadaires qui proposent non pas une vérité alternative, mais une narration singulière susceptible d'impliquer le spectateur humainement, loin de toute considération politique ou nationale¹⁷⁶. »

Cette démarche des cinéastes est affirmée comme différente de celle des « militants anonymes » dont les productions « amateurs » « interpellent le spectateur en tant que citoyen, et sollicitent son soutien politique ou moral¹⁷⁷. » Les films qu'ils ont et continuent de réaliser font preuve d'une grande inventivité et offrent un regard singulier et salutaire sur le conflit en cours. Cependant, s'ils reconnaissent le courage des vidéastes « amateurs » qui saisissent des images au péril de leur vie, ils mettent également en question l'obscénité de ces images. Dans une interview, Cherif Kiwan affirme ainsi : « Les images qui circulent sur Youtube ou sur les pages Facebook sont d'une grande cruauté, d'une vulgarité qui peut sembler insupportable, qui se rapproche de la pornographie¹⁷⁸. » Le conflit syrien n'a pas pris les mêmes proportions qu'en Tunisie et la « guerre » des images qui y fait encore rage n'est pas comparable. Toutes sortes de vidéos de l'horreur se côtoient en effet, de celles des populations subissant bombardements et attaques à celles réalisées par des militaires de l'armée nationale, montrant les sévices qu'ils s'appliquent à faire subir. La condamnation d'un « regard pornographique » n'est cependant pas expressément adressée aux bourreaux mais à toutes les images qui « circulent sur Youtube ou sur les pages Facebook ». La distinction se trouve en conséquence ici entre les cinéastes et les vidéastes anonymes. De fait, les dits « amateurs » sont souvent soupçonnés et accusés de céder à la « pulsion

¹⁷⁶ Entretien réalisé par Boëx C., « Un cinéma d'urgence », *laviedesidees.fr*, 25 septembre 2012, [En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Un-cinema-d-urgence.html>] Consulté le 08 juillet 2013.

¹⁷⁷ « Quant aux vidéos amateur diffusées par des militants anonymes, elles interpellent le spectateur en tant que citoyen, et sollicitent son soutien politique ou moral. », *Ibid.*

Entretien réalisé par Ayad C., « Le collectif Abou Naddara », *Arte.tv*, 14 mars 13 [En ligne : <http://www.arte.tv/fr/le-collectif-abou-naddara/7381552,CmC=7380478.html>] Consulté le 09 mars 2013.

¹⁷⁸ Entretien réalisé par Girard Q., « Des artistes syriens se mobilisent pour la révolution », *Libération*, 17 juin 2011 [En ligne : <http://www.liberation.fr/monde/01012343924-des-artistes-syriens-veulent-faire-la-revolution-autrement>] Consulté le 08 juillet 2013.

scopique » qui conduit nécessairement au voyeurisme. Dans une récente publication, le critique et théoricien de cinéma¹⁷⁹ Jean-Louis Comolli écrit ainsi :

« (Une autre dimension de ces images amateurs) : une irrésistible attirance pour le spectaculaire, éventuellement morbide, sanglant, nauséux. [...] Le cinéaste ou vidéaste amateur est souvent celui qui ne résiste pas à la vue du sang. Il faut qu'il filme. » (Lindeperg, 2013 : 203)

« L'une des tendances du cinéma (images) amateur serait d'aller droit à l'essence même du spectacle [...] : la souffrance, l'horreur, la blessure, la honte, la mort. Et quand ces excès ne sont plus causés par la violence humaine, mais par les forces de la nature, tremblement de terre, tsunami etc., le voyeurisme est encore mieux venu, mieux partagé. Le problème est donc moins l'obscénité de ce qui se présente devant la caméra, que l'obscénité apportée par celle-ci dans l'action – inévitable – de cadrer, de mettre en cadre. » (Lindeperg, 2013 : 205)

Ce serait pourtant oublier que ceux qui filment ne sont pas des journalistes en quête d'images. Ce sont des proches, des amis, des voisins ou ne serait-ce que des concitoyens. Ils sont témoins d'une violence subie par leur propre « peuple ». Par ailleurs les motivations peuvent être multiples. Les études filmiques considèrent la machine, la caméra et l'objectif en particulier comme un filtre entre l'œil et le monde. Produire des images durant un événement traumatique pourrait dès lors être une réaction instinctive à « l'irreprésentable », un outil thérapeutique pour « affronter le choc d'une réalité écrasante » (Bourdieu et Yacine, 2008 : 368) C'est aussi mettre en image ce qui ne peut être *imaginé* pour prendre le monde à témoin et un moyen pour partager la douleur, appeler à des soutiens et dénoncer la cruauté. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, ces vidéos peuvent assumer une fonction utilitaire dans le chaos des affrontements en gardant des traces des blessés et en permettant leur éventuelle identification par leurs familles.

¹⁷⁹ Le fait que la critique de ces images provienne du monde de l'art semble confirmer l'affirmation de Clément Chéroux selon laquelle le vernaculaire « se situe également en dehors de ce qui a été jusqu'à présent reconnu comme le plus digne d'intérêt par les principales instances de légitimation culturelle. » (Chéroux, 2012 : 13)

Une observation pendant deux ans des expressions en ligne de Tunisiens en particulier sur Facebook, nous a conduits à la conclusion que la contestation des images de violence pour cause d'atteinte à l'intégrité de la victime n'est cependant pas absente des préoccupations des acteurs. Nous avons en effet pu observer deux cas de circulation d'images qui ont conduit à des débats importants : les images des cadavres de plusieurs soldats abattus par des djihadistes (Fig. 65) dans le sud de la Tunisie en juillet 2013 et la photographie du cadavre d'un homme ayant commis un attentat suicide sur une plage de Sousse en juin 2015. Les débats autour de l'atteinte à la dignité ou le respect des proches ont surtout concerné les premiers pour lesquels l'empathie semblait sans doute plus légitime. Un autre point est souligné par les commentaires : c'est l'usage qui est fait des images qui s'avère problématique et pas les images en elles-mêmes. Nous n'avons en effet jamais rencontré de critique portée aux preneurs d'images. Ainsi, ce n'est peut-être pas tant l'action de filmer, que celle de partager ces images qui peut interroger. Enfin, ces débats sont des préoccupations récentes qui ne semblaient pas avoir cours pendant les jours du soulèvement où les enjeux étaient alors sensiblement différents.



Fig. 65 Captures d'écran. Un statut Facebook partagé par un Tunisien après l'assassinat de soldats en juillet 2013.

Pour les médias ces vidéos sont des images peu fiables et ne respectant pas les normes implicites de représentation de la mort et de la violence, pour d'autres ce sont des images voyeuristes ou même pornographiques, faisant fi d'une distinction entre mise en image et diffusion. La crudité d'images qui ne se conforment ni à l'éthique journalistique ni aux normes de la pudeur, place ces productions dans une forme de remise en cause de normes établies, celles qui régissent la représentation médiatique et la représentation cinématographique.

II. Images émotives



Captures d'écran. Une mère pleure son fils, janvier 2011, Kasserine. [V121]

1. Émotions plein cadre

Ces images ne sont pas seulement crues ou « impudiques » dans la violence qu'elles peuvent donner à voir, mais aussi dans la proximité avec les expressions de l'émotion. Ainsi, comme nous l'évoquions précédemment, dans les séquences de témoignages les filmeurs sollicitent la « parole affectée » (Mehl, 2003) de celles et ceux ayant expérimenté la misère ou des traitements indignes et maintiennent rarement une distance physique d'avec les visages souffrants. L'expression de la douleur où la parole se perd dans les cris et les sanglots de ceux ayant perdu un proche est également filmée pendant de longues minutes, plein cadre, parfois même saisie par un zoom. Les images de la « télévision compassionnelle » (Mehl, 1994) ne semblent alors plus très loin. Pourtant là encore, juger de l'obscénité d'un zoom ou d'un travelling¹⁸⁰ nécessite sans doute de distinguer le caméraman télévisuel et le chef opérateur de cinéma du citoyen-filmeur. Si les deux premiers filment ce qui leur est étranger avec l'intention de donner à voir ou de restituer une réalité, le dernier filme *sa* réalité. L'urgence du besoin de communiquer la violence des émotions expérimentées ne paraît pas s'accommoder d'une pudeur de la représentation. Que ce soit pour les cadavres ou pour les larmes, il est probable que l'obscénité ne se trouve pas tant comme le désigne Comolli dans « l'action [...] de mettre en cadre » (Lindeperg, 2013 : 205) que dans celle d'effacer la subjectivité du regard qui l'aura conduit, de juxtaposer cette image comme un plan parmi d'autres dans le spectacle télévisuel ou dans un film, d'écraser son intégrité sonore au moyen d'un commentaire journalistique ou d'une voix off de cinéma. Par ailleurs, l'émotivité de ces images peut être considérée comme fonctionnelle en participant à construire une communauté émotionnelle.

¹⁸⁰ L'article de Jacques Rivette « De l'abjection » publié en 1961 dans les Cahiers du Cinéma critique ainsi le film *Kapo* de Gillo Pontecorvo en particulier pour son usage du travelling. Reprenant l'expression de Jean-Luc Godard selon laquelle « les travellings sont affaire de morale », il condamne le film sur une base morale et affirme ainsi : « Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement, la mort en est une. » (Rivette 1961) L'article fera date et sera repris par de nombreux critiques à sa suite, comme Serge Daney.

Il ne s'agit cependant pas d'une communauté d'émotion telle que décrite par Pierre Rosenvallon :

« Pauvre en contenu, ces communautés d'émotion ne tissent aucun lien solide. Elles ne font que réaliser une fusion passagère et n'impliquent pas d'obligation entre les hommes. Elles n'incarnent également aucun avenir, [...] le peuple-émotion ne s'inscrit pas dans une histoire. »
(Rosenvallon, 2002)

L'émotion qu'évoque Pierre Rosenvallon est celle du spectacle, sportif ou télévisuel, ou de la réunion autour du leader ou du héros. Dans le cas tunisien, il s'agit de bien plus que d'une cohésion passagère autour du football et aucun leader ou héros n'est invoqué. La communauté émotionnelle » que les images peuvent participer à construire ou révéler est perçue comme pouvant au contraire être *motrice*.

2. Political mimesis

S'interrogeant sur le potentiel mobilisateur prêté en particulier au cinéma documentaire, Jane M. Gaines introduit le concept de *political mimesis*, mimésis politique, dans son article du même nom (Gaines, 1999). Elle suggère que le sensuel doit commencer par être replacé au cœur de la théorie politique de l'esthétique et en appelle d'abord au théoricien russe Sergueï Eisenstein qui établit une théorie du « montage d'attractions » (Eisenstein, 1974) attaché à stimuler l'implication et les réactions physiques du spectateur dans une « vibration émotive ». Les « scènes d'émeute, les images de corps s'affrontant et se mouvant comme une masse » se trouvent alors être les images d'une « lutte sensuelle » (Gaines, 1999 : 90). En effet, les images ne sollicitent pas des réactions émotionnelles uniquement quand elles donnent à voir des manifestations d'émotions mais également quand elles donnent à voir des situations de grande tension, comme des affrontements par exemple. Elle définit ainsi la mimesis comme une « relation entre des corps dans deux lieux, sur l'écran et dans le public » (Gaines, 1999 : 90), dans la continuité de l'anthropologue Michael Taussig (1993) qui considère la mimesis comme une « façon de connaître » par le corps. Cette relation est rendue possible selon elle par la nature des

images d'enregistrement : « l'esthétique de la ressemblance établit une continuité entre le monde de l'écran et celui de l'audience » (Gaines, 1999 : 92). S'appuyant à nouveau sur les travaux de Michael Taussig, elle affirme que « le rituel par lequel une effigie obtient du pouvoir sur le monde naturel est revisité dans le pouvoir de reproduction des technologies mimétiques » (Gaines, 1999 : 94). Elle conclue ainsi que « les films font souvent appel aux sens par les sens, contournant l'intellect » et s'avèrent de fait intéressant à utiliser « au lieu des tracts et pamphlets dans l'organisation d'une mobilisation » (Gaines, 1999 : 91).

À l'opposé de la mimesis, le mimétisme est souvent considéré négativement comme une « imitation irréfléchie, copie mécanique et parfois même animalité » (Gaines, 1999 : 91) et, rapporté au cinéma ou au jeu vidéo, traduit une inquiétude d'un pouvoir d'influence des images violentes en particuliers sur le jeune public. Dans un cas comme dans l'autre, ces théories considèrent donc que l'image a un pouvoir direct sur les corps des spectateurs. Pourtant, Jane M. Gaines ne paraît pas prendre en compte les images comme ayant une part active (Bredkamp, 2015) immanente puisqu'elle souligne la nécessité de penser le contexte social de diffusion : elle évoque ainsi le fait qu'un film dénonçant la corruption ne saurait être reçu de la même manière dans un contexte où des scandales touchant à la corruption auraient précédemment été portés à la connaissance de l'opinion publique. Elle affirme par ailleurs que « de telles imageries n'auraient pas de résonance sans politique, le politique théorisé comme conscience politique » (Gaines, 1999 : 92). Elle fait donc présider la conscience politique à la mimesis, qui n'aurait autrement aucune résonance. En somme, le film ne saurait *ouvrir les yeux* mais simplement activer les corps de ceux dont les yeux sont déjà ouverts. Nous laisserons temporairement de côté la question de l'effectivité de la capacité mobilisatrice des images sur laquelle il nous semble opportun de revenir une fois notre parcours conclu. Penser les caractéristiques formelles sur lesquelles s'appuierait cette activation corporelle pourrait cependant nous éclairer sur la nature de l'esthétique commune de nos objets.

Jane M. Gaines développe sa théorie à partir du cinéma qui implique une réception collective, dans une salle obscure où les corps sont réunis, et, se référant à Sergueï Eisenstein, appuie sa réflexion sur les implications du montage qui est absent de nos objets.

Par ailleurs, elle interroge les effets de la musique, en particulier contestataire, sur les conditions de réception des images. Enfin, il nous faut également tenir compte des différences de durée, nos vidéos ne dépassant pas les dix minutes, au contraire des films auxquels elle se réfère. « L'esthétique de la ressemblance » est cependant similaire et plusieurs autres éléments propres à nos images évoqués jusqu'à présent paraissent intéressants, comme par exemple la proximité physique et émotionnelle produite par les modes de prise de vue. Ainsi, à la tension émotionnelle de l'émeute désignée par Jane M. Gaines s'ajoute celle de l'expression de la douleur, douleur de la perte d'un proche ou douleur du corps blessé. Les images crues et « émotive » sont ainsi d'autant plus chargées d'un potentiel mimétique qu'elles sont investies d'émotions et que l'esthétique de la ressemblance rend possible la projection empathique dans les visages mêmes, filmés souvent en gros plan. Nos images ont par ailleurs une autre caractéristique spécifique qui augmente potentiellement leur pouvoir mimétique : ce sont des images animées habitées par le regard de ceux qui les réalisent, des images subjectives.

III. Images subjectives

« Le 14 janvier, il y avait 50 000 manifestants, 50 000 histoires et 50 000 images. »

Nabil Al-Shahid¹⁸¹

1. Bodyimages

La *political mimesis* telle que pensée par Jane M. Gaines ne prend pas en compte les modes de prise de vue. Pourtant les vidéos vernaculaires partagées ont une autre caractéristique formelle majeure induite par l'outil de prise de vue et par les usages qu'en font les filmeurs. La très grande majorité des vidéos est produite au moyen de téléphones

¹⁸¹ « Images of révolution », *Al Jazeera English*, 19 octobre 2011.

[En ligne : <http://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraaworld/2011/10/2011101974451215541.html>]
Consulté le 15 janvier 2013.

portables. L'objet est tenu à bout de bras, souvent brandi dans des prises de vue « à bras levé ». Ainsi :

« la main obtient une visée impossible à l'œil, une visée tactile produisant des images qui peuvent avoir l'expressivité du geste. Comme si le regard filait le long du bras, se greffait sur la hanche, accompagnait les pieds, renversait la tête. » (Duguet, 1981 : 166)

Anne-Marie Duguet décrit ainsi dans les années quatre-vingt la Paluche, une minuscule caméra inventée par l'ingénieur créateur Jean-Pierre Beauviala. À l'époque, l'outil semblait révolutionner la manière d'impliquer le corps dans la prise de vue. Elle ajoute, « la caméra, ne se tenant plus devant l'œil, libère le regard de celui qui filme » (Duguet, 1981 : 166). Cette description vieille de trente ans résonne étonnamment aujourd'hui. La visée s'est assurément détachée de l'œil depuis l'émergence des premiers appareils photo à écrans LCD, et le téléphone portable reproduit cette expérience physique de la prise de vue. Il se fait prolongement du corps, il en absorbe ou accuse les mouvements, les secousses et les élans. L'outil devient une prothèse de l'œil, le filmeur tend le bras pour saisir ce que l'œil ne peut voir. Cette relation à l'outil rappelle le « ciné-œil » décrit en ces termes par Dziga Vertov :

« Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. Je me libère désormais et pour toujours de l'immobilité humaine. Je suis dans le mouvement ininterrompu. » Vertov, 1996 (1972) : 30)

Mais, la description de Vertov est celle d'une machine indépendante de l'œil et *libérée* du corps, comme le sont aujourd'hui les minuscules caméras montées sur des drones. Au contraire, les téléphones portables d'aujourd'hui ne quittent quasiment jamais le corps de leur propriétaire. C'est un objet de l'intimité, il contient une quantité importante de données privées et il accompagne son propriétaire partout. La plupart des images produites au moyen de téléphones portables donnent ainsi forme à une « image-corps », ou

« *bodymage*¹⁸² » (Riboni, 2015) où le tremblé s'apparente à une palpitation. Le filmeur montre parfois ses mains, tient l'appareil contre son corps et l'emporte dans sa course. Ces *bodymages* sont en effet ce qui est classiquement désigné au cinéma comme des « plans subjectifs ». Il est impossible d'oublier que quelqu'un est là et tient l'appareil, si le plan tremble, c'est un corps qui tremble, si l'appareil semble tomber, c'est un corps qui s'écroule. Le paroxysme du point de vue subjectif est atteint quand le filmeur/caméra se retourne. Ainsi, si le filmeur peut filmer droit devant lui tout en regardant à sa droite ou à sa gauche, il n'est pas rare que son bras accompagne sa tête quand il se retourne. La sensation de « regarder derrière soi » et d'être donc au niveau des yeux et à la place de la tête d'un personnage est alors saisissante. Le corps apparaît parfois dans le cadre : le filmeur montre ses mains ensanglantées (Fig. 66), filme ses pieds, son ombre, ou laisse apparaître son doigt placé malencontreusement sur l'objectif.



Fig. 66 Capture d'écran. Le filmeur montre sa main ensanglantée à l'objectif, vidéo réalisée en 2009 en Iran lors de la révolte contre la réélection de M. Ahmadinejad. [iran1]

La présence du corps à l'image est due en partie aux spécificités techniques de l'outil d'enregistrement, mais il révèle également un rapport à la prise de vue qui ne s'encombre pas de considérations esthétiques et qui situe le geste de filmer au cœur de la pratique

¹⁸² L'anglais permet ici une contraction impossible au français qui nous paraît plus à même de rendre compte de l'idée.

manifestante. Le filmeur n'étant pas un opérateur au travail, journaliste ou artiste à l'œuvre, et le geste de filmer n'étant pas investi de façon à produire une distance d'avec l'évènement, la production de l'image est ainsi organiquement intégrée à l'expérience.

2. Son, durée et pratique individuelle

Au-delà du point de vue et du mouvement, la présence du filmeur au son est également un élément essentiel : il enregistre ses halètements, son essoufflement, sa voix. Comme nous l'affirmions précédemment, les filmeurs silencieux sont très rares. Il s'agit là encore d'inscriptions sonores volontaires, sous la forme d'adresses à un futur spectateur, et /ou involontaires, le filmeur ne cessant pas d'interagir avec les personnes qui l'entourent. Le succès de la première version de la vidéo de l'homme de l'avenue Bourguiba [V13] au détriment de la deuxième permet de mesurer la force émotionnelle de la présence sonore des filmeurs. Leur émotion manifestée par leurs paroles et leurs sanglots charge d'une émotion majeure l'expression de l'homme qui est filmé. Le son *in* fait ainsi exister les filmeurs autant que les mouvements de leurs corps à l'image et accentue sensiblement la perception subjective. L'image et le son produisent ainsi un effet immersif particulièrement prégnant.

Par ailleurs, la subjectivité de ces images détermine potentiellement une perception temporelle. Au moment de la guerre du Liban de 2006, le réalisateur israélien Avi Mograbi aurait affirmé que « le temps de l'urgence ne peut pas être celui du cinéma¹⁸³ », signifiant sans doute que le cinéma nécessite une distance de réflexion et un temps long d'élaboration. Les images vernaculaires de la révolte tunisienne sont au contraire des images « urgentes ». Leur urgence est celle de l'adresse du témoin qui « veut être vu ou entendu immédiatement » (Chevrier, 2006), mais c'est également celle d'un « pur présent ». Selon Pier Paolo Pasolini, le plan-séquence, et en particulier le Zapruder film, l'enregistrement « amateur » de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy en 1963, est en effet un pur présent de par sa dimension subjective. Si ces enregistrements subjectifs étaient

¹⁸³ Cette affirmation nous a été rapportée et il ne nous a pas été possible de la vérifier.

montrés les uns après les autres, sans qu'aucun montage ne les mette en perspective, ils donneraient alors à voir « une multiplication de présents » (Pasolini, 1976 : 208). Si la réflexion de Pier Paolo Pasolini vise à interroger ce que *fait* le cinéma, et en particulier le montage, il semble affirmer que le point de vue subjectif implique également une perception temporelle. Le spectateur de ces images serait donc potentiellement « aligné » temporellement autant qu'émotionnellement avec la lutte (Gaines, 1999 : 93), rejoignant l'affirmation de Horst Bredekamp selon laquelle le film, et donc peut-être plus encore les vidéos vernaculaires partagées, « a la faculté de faire entrer l'observateur dans l'espace et le déroulement qui lui sont propres, et de surmonter ainsi la temporalité du représenté » procurant « l'impression de pouvoir, après coup, participer à l'évènement représenté » (Bredekamp, 2008). L'hypothèse de Jane M. Gaines paraît donc d'autant plus intéressante sur ce type d'objets où le point de vue subjectif induit par le mode de prise de vue produit un effet de *présence* autant que de *présent* particulièrement à même d'immerger le spectateur.

Le concept de *political mimesis* permet de prendre en compte des images dont la part informationnelle est apparemment minimale et dont le partage s'appuie probablement sur un désir de partager des émotions. Il permet de concevoir que les images ne permettent pas simplement une prise de conscience mais stimulent également un désir potentiel, d'adrénaline ou de communion collective par exemple, et « aligne[nt] émotionnellement le spectateur avec la lutte » (Gaines, 1999 : 93). Plus que de prétendre à l'effectivité de ce partage sur les récepteurs, il permet d'expliquer une part des motivations des filmeurs qui s'appliquent à filmer une voiture en flammes pendant plusieurs minutes et mettent ensuite en ligne la séquence intégralement ou qui choisissent de filmer et partager des scènes d'émeutes ou encore les expressions d'émotions de leur concitoyens.

Deux autres éléments précédemment évoqués désignent cette production vidéo non plus comme la mise en image d'un regard subjectif mais comme l'expression d'une subjectivité : tout d'abord la durée des séquences matérialise la présence de leurs auteurs. Les plans de plusieurs minutes sur des situations que quelques secondes auraient suffi à saisir, comme un cortège vu depuis un balcon, dépassent en effet rapidement la pure

description. En outre, la multiplicité des vidéos et la présence d'autres filmeurs à l'image affirment cette pratique comme individuelle, destinée à posséder sa propre représentation de ce qui a lieu. On trouve ainsi parfois en ligne plusieurs points de vue d'une même scène (voir par exemple [V85] et [V85b] ou [V115] et [V13]). Cette multiplication de points de vue subjectifs est donc à nouveau l'affirmation d'un regard individuel mettant au défi la vision unique de l'autorité. Comme le résume un enquêté :

« On a besoin d'images. On manque d'images. On a besoin de plusieurs angles, de plusieurs points de vue... On sort de 50 ans d'une vision unique¹⁸⁴. »

La subjectivité est donc celle, physique, présente dans l'image et sa bande-son qui sollicite la mimesis, mais aussi celle d'un regard qui transparaît dans la durée et par la revendication de sa singularité au milieu de centaines d'autres.

¹⁸⁴ Entretien réalisé à Tunis le 12 octobre 2013.

IV. Images pauvres



(Captures d'écran. Ce qui pourrait être un véhicule en proie aux flammes à Menzel Bourguiba (gouvernorat de Bizerte).

[V63] Des gaz lacrymogènes dans le centre-ville de Tunis [V21] Des policiers vus depuis un balcon, lieu non identifié

[V55])

1. Pixels, flou, tremblé

Communément, l'image attribuée à l'amateur est synonyme de médiocrité technique. Le « grain » tout d'abord, c'est-à-dire désormais la visibilité des pixels, trahit un appareil de prise de vue pauvre en définition ou une compression importante, parfois accentuée par les remises en ligne multiples. Le mouvement ensuite, souvent saccadé, excessif, incontrôlé, trahit un appareil léger et porté à bout de bras. Le flou enfin, celui de l'appareil à mise au point automatique. Bien que les frontières du professionnalisme se diluent et avec elles les différences de qualité technique, les appareils communs étant aujourd'hui d'excellente qualité, les images des révolutions ont encore été celles de téléphones mobiles d'ancienne génération réalisant des prises de vue saccadées et inconstantes. Par ailleurs, les objets mêmes de la prise de vue rendent ces images particulièrement indéchiffrables : le feu, la confusion, la fumée, les cris dans lesquels aucun mot n'est reconnaissable... Si la plupart des auteurs que nous avons interrogés reconnaissent que les vidéos sont parfois « trop mauvaises¹⁸⁵ » et qu'il peut s'agir d'une entrave à la diffusion, il apparaît clairement dans les modes de prise de vue que la qualité esthétique n'est pas un enjeu. Tout comme l'affirmait la phrase « je fais *juste* un peu de vidéo » [V13], il n'y a pas de prétention qui semble présider au geste mais bien plutôt, comme nous le suggérions précédemment, une sorte de nécessité. De fait ces images tremblées, floues et pixélisées rendent ardue la compréhension des dynamiques à l'œuvre et conditionnent également leur réception. Le tremblé de « l'amateur » apparaît en effet comme un gage d'authenticité, sans doute parce que, selon les mots de Pierre Bourdieu, le flou « persuade » :

« C'est par le flou que l'on persuade que l'image montre bien l'évènement lui-même et a été réalisée dans l'instant précis de son accomplissement de façon mécanique, et pour tout dire, objective. Ainsi le flou, qui pour la conscience commune est synonyme de mouvement, est-il le meilleur garant de la pureté des intentions du photographe. L'accentuation des contrastes, les maladresses de cadrage, la grosseur du grain, renvoient au moment même où l'image a été captée et sont comme la trace des difficultés rencontrées à l'instant de la prise de vue. »
(Bourdieu, 1965 : 193)

¹⁸⁵ Entretien réalisé à Sfax le 3 octobre 2013.

Cet « effet » n'est pas uniquement le fait du tremblé et du flou, mais également de l'angle de prise de vue, en particulier quand le cadre d'une fenêtre ou d'une ouverture par lequel le filmeur enregistre la scène est visible à l'image. Plus ce cadre occupe l'image plus le filmeur semble dissimulé et donc menacé, comme dans une vidéo filmée depuis une fenêtre devant laquelle des policiers poursuivent des manifestants [V122].



Fig. 67 Capture d'écran. Des policiers filmés par un filmeur dissimulé [V122].

Tout comme celui dont on doit masquer le visage ou la voix parce que son témoignage est menacé, ces vidéos prises malgré le danger sont chargées d'un *faire vrai*. Ainsi, les propriétés esthétiques de ces images déterminent leur « autorité » (Lambert, 2002), leur capacité à convaincre de leur véracité¹⁸⁶.

2. « Lumpen images »

Penser ces propriétés comme caractérisant une esthétique conduit à d'autres implications. Un certain nombre d'auteurs désignent en effet *une* esthétique propre à ce type d'images : « esthétique de l'ordinaire » (Allard et Blondeau, 2007a) ou du « mal fait » (Odin, 1999 : 28), esthétique de l'image pauvre (Steyerl, 2009 ; Harcha et Pereira, 2014), ou plus simplement esthétique des *online videos* (Groening, 2016 ; Campanelli, 2010), tous

¹⁸⁶ Certains militants de Tunis affirment d'ailleurs avoir privilégié pour ces raisons l'usage du plan séquence dans leurs premiers usages (Partie 4, Chapitre 9).

s'entendent à désigner une esthétique nouvelle ou tout du moins distincte de ce que serait le canon traditionnel. Pour les premiers auteurs il s'agit cependant de manières de faire – « ordinaire », « mal fait » – pour les suivants ce sont les images, parce que numériques et *online*, qui sont par définition d'une autre nature, quel que soit le mode de prise de vue. La spécificité de ces images est alors surtout due à leur résolution caractérisée par la compression, au fait qu'elles sont des copies, parfois des copies de copies, des « fantômes d'images » qui « moquent » l'avancée des technologies digitales (Steyerl, 2009). Ces caractéristiques désignent alors une politique de l'image où les *poor images* sont le « lumpen prolétariat dans la société des apparences » (Steyerl, 2009) du « capitalisme visuel » (Parks, 2002). Elles sont « pauvres » d'abord parce que littéralement pauvres en définition. Si les industries médiatiques savent se servir de l'« effet de réel » induit par la médiocrité technique comme d'une gageure d'authenticité, ces usages restent ponctuels et l'image de qualité « haute définition » (HD) reste la norme. Ce qui distingue ces images de l'image télévisuelle se trouve ainsi dans leur matière même et le peu d'intérêt pour produire des images esthétiques ou « de qualité » affirme donc également ces usages comme n'étant pas destinés à concurrencer les productions médiatiques.

Ce sont des images pauvres également parce qu'elles sont les images *des* pauvres, celles de ceux qui ne peuvent s'équiper des technologies les plus avancées et qui doivent se contenter des contenus culturels piratés. Cette analogie n'est pas fortuite, les contenus piratés ou regardés sur des équipements médiocres sont la base même de la consommation audiovisuelle de nombreux spectateurs des mondes arabes. La « haute » définition n'est tout simplement pas indispensable, tout comme les films pouvaient être regardés striés de lignes à force d'usure des vidéocassettes de seconde main et parasités de neige par une mauvaise réception parabolique, ils peuvent l'être aujourd'hui pixélisés à l'extrême à force de compressions. Les images pauvres sont aussi celle de producteurs, équipés de technologies périmées, qui produisent des images, des centaines d'images, malgré tout. Les « images pauvres sont dès lors des images populaires, des images qui peuvent être faites et vues par de nombreuses personnes¹⁸⁷ ». En somme, « en perdant de leur substance visuelle,

¹⁸⁷ « *Poor images are thus popular images—images that can be made and seen by the many.* »

elles retrouvent une force de frappe politique¹⁸⁸ » (Steyerl, 2009). Dès lors c'est leur matière et leur mobilité même qui permet de les inscrire dans une généalogie politique selon Hito Steyerl :

« La circulation des images pauvres initie un nouveau chapitre dans la généalogie historique des circuits d'information non-conformistes : le « *visual bond* » de Vertov, la pédagogie internationaliste des travailleurs que Peter Weiss décrit dans *Esthétique de la résistance*, les circuits du « Troisième Cinéma », du cinéma et de la pensée non-alignée. L'image pauvre – ambivalente comme son statut peut l'être – prend dès lors place dans la généalogie des pamphlets copiés au charbon, du ciné-train, des films agit-prop, des magazines vidéo underground et autres matériaux non-conformistes qui usent souvent esthétiquement de matériaux pauvres. Plus encore, elle réactualise de nombreuses idées associées à ces circuits »,¹⁸⁹ (Steyerl, 2009)

On pourrait alors objecter que ces images pauvres sont intégrées au « capitalisme visuel » puisqu'elles se trouvent au bas d'une hiérarchie basée sur la résolution (Harcha et Pereira, 2014) qu'elles ne remettent aucunement en cause, maintenant les subalternes dans un monde audiovisuel caractérisé par sa médiocrité. Cependant, un dernier élément, propre à nos images et non à toutes les images numériques en ligne, mérite d'être pris en compte. Là où quelques rares filmeurs, se seront évertués à rendre ces images intelligibles pour les industries médiatiques en parlant en anglais ou en fournissant des informations telles que la date ou le lieu, en insérant un plan d'un journal du jour ou d'un monument reconnaissable¹⁹⁰, la très grande majorité des filmeurs tunisiens n'auront pas sourcé leurs images. Le contexte de diffusion est également un facteur de trouble important puisque les titres et les descriptions apportent rarement des informations suffisantes, la date de mise en ligne ne correspond pas nécessairement à celle de la prise de vue, ni l'auteur de la mise en

¹⁸⁸ « *By losing its visual substance it recovers some of its political punch.* »

¹⁸⁹ « *The circulation of poor images thus initiates another chapter in the historical genealogy of nonconformist information circuits : Vertov's "visual bonds," the internationalist workers pedagogies that Peter Weiss described in *The Aesthetics of Resistance*, the circuits of Third Cinema and Tricontinentalism, of non-aligned filmmaking and thinking. The poor image—ambivalent as its status may be—thus takes its place in the genealogy of carbon-copied pamphlets, cine-train agit-prop films, underground video magazines and other nonconformist materials, which aesthetically often used poor materials. Moreover, it reactualizes many of the historical ideas associated with these circuits, among others Vertov's idea of the visual bond.* »

¹⁹⁰ Ces observations ont notamment été faites sur des vidéos réalisées en Syrie (Boëx 2013a).

ligne à celui de la prise de vue. De fait les images ne sont compréhensibles qu'à des initiés, qui connaissent les lieux, comprennent la langue, reconnaissent éventuellement un pseudo ou un visage. Leur contenu informationnel est donc en quelque sorte involontairement crypté et met en échec ou en difficulté les acteurs médiatiques extérieurs. Ceux-ci se sont d'ailleurs vus dans l'obligation de mettre en place des stratégies de vérification complexes pour pouvoir insérer ces images dans le flux des informations télévisuelles (Riboni, 2011). Dès lors, c'est bien leur charge émotive plus que leur part informative qui est en jeu et qui rend leur partage désirable. Ces vidéos sont destinées à être gardées et/ou partagées dans une communauté de regards manifestants.

Conclusion du chapitre 8

Les filmeurs filment et partagent donc l'espace public, la foule réunie dans les rues, le courage des anonymes, les récits et les mots de la colère, la violence aveugle et ses traces sur les corps, le deuil, le feu, les gestes symboliques de manifestants décrochant des portraits ou dressant le drapeau tunisien... Ils filment et partagent aussi leur propre participation aux événements et participent aux événements en filmant et partageant. Ils ne filment et/ou ne partagent pas les discussions, les débats, les intérieurs... Ainsi, l'engagement émotionnel dans la prise de vue et dans sa circulation et l'absence du débat d'idées documenté ont placé l'usage des images à l'endroit du partage d'un sensible (Rancière, 2000) plutôt que du réflexif. Ce sont des images crues révélant la proximité de leurs auteurs avec ce qu'elles donnent à voir et la prise de liberté d'avec une représentation policée, ce sont des images chargées d'émotion et de la subjectivité de leur créateur qui affirment une indépendance de regard et sollicitent une mimesis politique, ce sont enfin des images pauvres, pleinement compréhensibles uniquement par les concernés et hermétiques au profane. Elles apparaissent ainsi comme de potentiels exemples de la réclamation d'un « droit au réel » (Mirzoeff, 2011) – dans un rapport à l'image intrinsèquement documentaire – et d'une mise au défi de la Visualité dans des représentations *a-normales*, c'est-à-dire hors-normes (journalistiques, esthétiques...). Par ailleurs, la subjectivité qui s'affirme dans la manière de filmer, dans la matérialité même des images et leur bande sonore, et dans la volonté de posséder sa propre image, constitue également un défi à la Visualité qui impose une vision unique et régentée. Enfin, le simple fait de filmer, d'exhiber une caméra dans l'espace public, est déjà la revendication et l'exercice d'un droit (Butler 2011), un « droit de regard » (Mirzoeff, 2011) dirigé vers les forces répressives et/ou les institutions médiatiques.

Une entreprise commune

Un élément évoqué dans le premier chapitre de cette partie mérite également d'être souligné : au delà d'une esthétique commune, le mode même de circulation caractérisé par

l'anonymat contribue à faire de ces productions les matériaux d'une *entreprise* commune. Si ces vidéos sont subjectives, l'effacement de l'auteur conduit à la production d'une sorte de pure subjectivité qui paraît, par sa juxtaposition, pouvoir fournir en définitive une vision absolument objective. Ce qui pourrait permettre d'accéder à un vieux rêve d'ubiquité pour certains ou constituerait une « esthétique du trop-plein ou de l'hypervisibilité » (Lindeperg, 2013 : 18) pour d'autres peut-être saisi dans une perspective différente : on pourrait considérer qu'un des fondements de la Visualité, la vision panoptique (Foucault, 1975) de la minorité contrôlant la majorité, se trouve définitivement mise en échec par cette multiplication de regards individuels qui instaurent potentiellement les bases d'une société synoptique, non plus entendue au sens de Mathiesen (1997) d'une « société de spectateurs » où une majorité *regarde* une minorité, mais où une majorité *contrôle* la minorité. Si l'hégémonie des médias de masse reste encore solide, la visibilité d'une cause continuant de dépendre de son traitement médiatique, les productions de milliers de filmeurs redéfinissent l'échelle de la guerre des images. Par ailleurs, ces milliers de regards individuels anonymes à l'esthétique commune participent également à une sorte de mise en écho de situations par-delà les frontières.

Résonnances

Ainsi, si nous avons souhaité interroger une esthétique commune aux vidéos vernaculaires partagées c'est en partie parce qu'elle n'est pas uniquement propre aux images produites en Tunisie. Ces ressemblances esthétiques deviennent troublantes quand il ne s'agit plus simplement de propriétés telles que la qualité d'image mais également de modes de prise de vue. Ainsi, deux vidéos filmées et mises en ligne à un mois d'intervalle dans deux pays différents donnent à voir le même regard sur un filet de sang sur le sol que le filmeur entreprend de suivre pendant plusieurs minutes comme s'il devait conduire à quelque chose.



Fig. 68 Captures d'écran. Le filmeur suit une trace de sang sur le sol, Tunis, janvier 2011. [V190]



Fig. 69 Captures d'écran. Le filmeur suit une trace de sang sur le sol, Tripoli, février 2011. [V378]

Tout comme les images de décrochages de portraits qui se retrouvent, quasi identiques, en Tunisie, Libye, Syrie ou Égypte, ou celles de manifestations de masse qui pourraient être n'importe où, les filmeurs de l'année 2011 semblent répéter les mêmes gestes, reproduire les mêmes images, comme en échos. Leur mise en ligne implique de les disséminer mais aussi potentiellement de les mettre en regard les unes des autres, comme des milliers d'instant d'un même et unique soulèvement. Le film *The Uprising* de Peter Snowdon s'appuiera précisément sur cette possibilité pour donner à voir, par une opération de juxtaposition de ces séquences au moyen du montage, ce qu'il désigne comme une unique « révolution imaginée » constituée d'images provenant de Tunisie, d'Égypte, du Bahreïn ou de Libye (Ermakoff et Riboni, 2015). Les plateformes de diffusion sont à l'origine de cette mise en relation autant théorique que concrète : les contenus se trouvent reliés entre eux, virtuellement par les métadonnées et le procédé d'éditorialisation, et visuellement par la proximité d'une vidéo visionnée et des vidéos suggérées, dans la partie droite de la page Youtube par exemple. Ainsi, il semble qu'« aucune vidéo n'existe comme un noeud détaché » (Treske, 2013 : 10).



Fig. 70 Captures d'écran. « Video sphère », modélisation des relations entre des vidéos TED, « Bestiario¹⁹¹ »

Cependant, « cette sorte d'effet de résonance [...] construit [un] paysage mondial particulier fait d'imaginaire et de subjectivité en partage mais pas forcément en communication » (Bertho, 2009 : 218). Les liens entre les vidéos sont en effet construits subjectivement par chaque regardeur et à l'occasion de chaque navigation. En 2009, Alain Bertho concluait son livre sur les émeutes par cette phrase : « D'un continent à l'autre, les mêmes silhouettes, les mêmes brasiers et nulle contagion, nulle conscience commune » (Bertho, 2009 : 221). En 2011, la contagion a eu lieu, dans les actes mais aussi peut-être dans les pratiques de l'image. Comme nous l'avons suggéré à propos des vidéos de décrochage de portraits, mais aussi de celles donnant à voir des déchainements émeutiers, certaines vidéos sont probablement produites en réponse à d'autres, en réponse à une sorte de mise au défi, à l'échelle nationale mais peut-être aussi internationale. Si les Égyptiens faisaient référence au soulèvement des Tunisiens au moment où ils investissaient à leur tour les rues, il est probable que ce n'était pas simplement une référence à leurs slogans, mais aussi à leurs images. S'il paraît donc difficile d'établir si les images peuvent *produire* des

¹⁹¹ Les conférences TED (Technology, Entertainment and Design) sont enregistrées et mises en ligne sur un site dédié. Cette modélisation tente de rendre compte de leurs relations sémantiques et de leur interconnexions. [En ligne : <http://old.bestiario.org/research/videosphere/>]

engagements et effectivement mettre en mouvement ceux qui les regardent, elles produisent des échos, des partages de subjectivités. Étant mises en ligne, relayées, titrées et commentées (en ligne et hors ligne, l'internaute n'étant pas toujours seul derrière son ordinateur), elles produisent également de la communication et de la construction de sens autour des événements. Elles produisent des impressions, des émotions, sollicitent une mimesis politique... Elles produisent l'évènement autant qu'elles l'accompagnent.

Passé l'évènement, le moment insurrectionnel et son urgence, que reste-t-il ? Quelles sont les luttes qui émergent ou persistent et quels usages de la vidéo en découlent ? Qu'est-ce que les productions plus ou moins « concertées » modifient des formes et des circulations ? Si filmer et partager constitue une participation à une entreprise commune, qu'en est-il quand la mobilisation collective et unificatrice paraît terminée ? Enfin, si comme nous l'avons souligné, filmer et partager constitue une revendication de reconnaissance, qu'en est-il des images réalisées et partagées en dehors de l'évènement ?

**PARTIE IV : Nouvelles luttes pour la
reconnaissance, montages, mises en scènes et
pratiques collectives**

Introduction à la quatrième Partie

L'après 2011 est le moment d'une bataille des mémoires. Les désillusions se succèdent et l'union du peuple révolutionnaire semble loin. Au printemps 2012, des intellectuels tunisiens publient un manifeste intitulé « Notre révolution n'est pas une rumeur » :

« Aujourd'hui, un an et demi après la fuite de Ben Ali [...], ceux qui mendiaient sa bénédiction au temps de la dictature, ont non seulement réussi à confisquer les slogans de la révolution, mais plus encore à la dénigrer, à [...] l'éradiquer purement et simplement de la mémoire collective¹⁹². »

Sur Facebook, de nombreux jeunes publient individuellement des vidéos ou des captures d'écran de vidéos filmées pendant le moment insurrectionnel, généralement accompagnées d'une phrase disant la nécessité du souvenir (Fig. 71). Comme l'affirme un jeune Tunisien dans un commentaire, « on continuera à publier ces vidéos parce que ce sont les seuls outils de notre mémoire ».¹⁹³

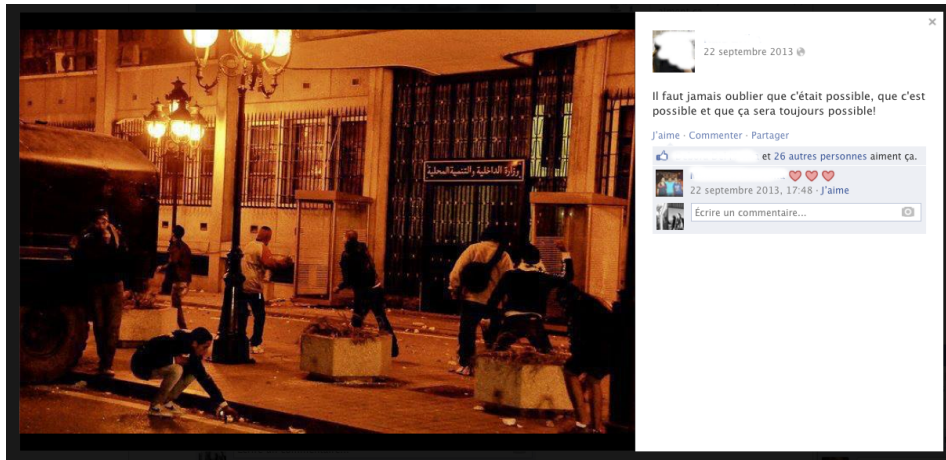


Fig. 71 Capture d'écran. « Il ne faut jamais oublier que c'était possible, que c'est possible et que ça sera toujours possible », publication sur Facebook, septembre 2013.

¹⁹² « Manifeste : notre révolution n'est pas une rumeur », *Nawaat.org*, 21 juin 2012 [En ligne : <http://nawaat.org/portail/2012/06/21/manifeste-notre-revolution-nest-pas-une-rumeur/>] Consulté le 20 février 2015.

¹⁹³ Journal d'Observation, commentaire publié sous une publications Facebook le 12 octobre 2012.

Les vidéos remobilisées sont variées, certains republient des images qu'ils ont eux-mêmes réalisées, d'autres choisissent des vidéos ayant beaucoup circulé. On retrouve ainsi des vidéos évoquées précédemment (Partie 3, Chapitre 7) comme celle de la vieille femme ayant été frappée au visage [V210] (Fig. 72).



Fig. 72 Capture d'écran. « Amis amnésiques passez-moi vos pilules je n'arrive toujours pas à oublier », publication sur Facebook, décembre 2012.

La remobilisation de vidéos ou de captures d'écran est également conditionnée par les nouvelles luttes qui sont menées dans la période insurrectionnelle, en particulier concernant la reconnaissance des martyrs et des blessés, comme nous le verrons plus loin. De manière générale on remarque que les représentations photographiques à la symbolique canonique promptement désignées comme iconiques par certains médias¹⁹⁴ sont toujours très rarement mobilisées par les acteurs. Comme le démontre l'exemple précédent (Fig. 71), ce sont majoritairement des images en apparence peu signifiantes au profane qui sont remobilisées : il ne s'agit pas de partager une esthétique de la révolte construite par des photojournalistes mais bien plutôt de partager des vidéos marquantes ou des images qu'on a soi-même produites. Sur Youtube, les vidéos commémoratives emploient cependant des

¹⁹⁴ Si une image ne s'est pas imposée, on peut en effet déceler quelques tentatives médiatiques d'extraire certaines photographies prises pendant les événements et de les désigner comme iconiques. C'est le cas de Libération qui propose ainsi une « Marianne de Tunis » en mars 2012, inscrivant au passage l'image dans une généalogie précise, celle de ladite « Marianne de 1968 » (Leblanc, 2010). Auffray E., « La Marianne de Tunis », *Libération*, 21 mars 2012, [En ligne : http://www.liberation.fr/planete/2012/03/21/la-marianne-de-tunis_804536] Consulté le 21 juillet 2016.

représentations plus traditionnelles, fidèles au genre du diaporama mêlant images fixes et images animées. Ces productions basées sur le montage nécessitent cependant plus de matière qu'une simple publication sur Facebook. L'enjeu est en outre différent : il s'agit pour les vidéos sur Youtube de commémorer, d'exalter publiquement la mémoire d'une lutte, au contraire des publications sur Facebook qui se revendiquent d'un point de vue personnel.



Fig. 73 Photographie. Samir Hamdi et Talel Fadhel. décembre 2014.

La remobilisation des images de la période insurrectionnelle semble faire l'objet de tensions comme le révèle un épisode survenu pourtant trois ans plus tard : deux étudiants ont été arrêtés en décembre 2014 pour « la détention de sept photographies des événements de la Révolution à Menzel Bouzaiene ». Les policiers auraient justifié cette arrestation et la confiscation temporaire des photographies sur la base qu'elles « perturbent l'ordre public »¹⁹⁵. Les deux jeunes hommes ont été relâchés mais contraints de prouver que les images appartenaient à une institution publique pour pouvoir les récupérer. Ils ont par la suite dénoncé leur arrestation publiquement et posé avec lesdites photographies. Sur l'une

¹⁹⁵ Weslaty L., « Tunisie : Un étudiant arrêté par la police pour « détention de photos de la révolution » », *hebdo.tn*, 8 décembre 2014. [En ligne : <http://www.webdo.tn/2014/12/08/tunisie-etudiant-arrete-police-detention-photos-revolution/>] Consulté le 20 février 2015.

d'elle on peut reconnaître le fourgon de police d'une des premières vidéos [V189] de la période insurrectionnelle (Partie 3, Chapitre 7) tournée précisément à Menzel Bouzaiene (Fig. 73). La photographie a sans doute été prise à peu près au même moment, depuis un autre angle. Si l'épisode paraît anecdotique, il révèle pourtant la teneur de l'investissement symbolique des représentations visuelles par les différents acteurs.

« Atteinte à l'image »

Par ailleurs, si le régime autoritaire avait jusqu'à présent le contrôle de la représentation, son renversement a ouvert le champ du représentable, conduisant à un renouvellement des revendications identitaires touchant à la représentation. Ainsi, la représentation de la nation, des traditions religieuses, ou de l'histoire commune se révèle être un espace disputé où toute « atteinte à l'image » est immédiatement dénoncée au nom de valeurs, morales ou religieuses. Si la condamnation pour « outrage aux symboles nationaux » n'est pas une spécificité tunisienne¹⁹⁶, la représentation des mythes religieux est particulièrement sensible comme le rappellent les réactions violentes qui ont fait suite à la diffusion à la télévision en octobre 2011 du film franco-iranien *Persepolis* de Marjane Satrapi. La crispation autour du religieux témoigne de la formation d'un « bloc de résistance émotionnelle autour de l'identité arabo-musulmane¹⁹⁷ » due entre autres à la politique européenne et américaine en Palestine ou en Irak, et aux années de harcèlement policier contre les islamistes, mené par les gouvernements Bourguiba et Ben Ali successivement. Mais dans l'après révolution, les enjeux liés à la représentation ne concernent pas seulement l'identité religieuse. Un épisode survenu en 2014 s'avère particulièrement représentatif des problèmes désormais exacerbés liés à la représentation. Dans un épisode du feuilleton de Ramadan, *Maktoub* (Destin), la représentation des conditions de détention déplorables dans les prisons tunisiennes et de la violence de

¹⁹⁶ L'outrage au drapeau et à l'hymne national « à l'occasion de manifestations publiques à caractère sportif, récréatif ou culturel » est sanctionné en France depuis 2003 (Loi du 18 mars 2003).

¹⁹⁷ Selon Saïda Garrach, une des figures de l'Association tunisienne des femmes démocrates interrogée par le journaliste Thierry Brésillon en octobre 2011 : Brésillon T., « Tunisie : « Persepolis » exacerbe le débat sur liberté et religion », *Tunisie Libre*, 10 octobre 2011 [En ligne : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/tunisie-libre/2011/10/10/tunisie-persepolis-exacerbe-le-debat-sur-liberte-et-religion-225360>] Consulté le 20 février 2015.

certaines gardiens (par trop réalistes) a provoqué une réaction extrêmement vive parmi les employés des prisons. Jugeant cette représentation « humiliante pour les agents pénitentiaires » et « portant atteinte à leur dignité¹⁹⁸ », le syndicat des prisons a appelé à manifester et menacé d'une grève, en faisant donc une « affaire d'État ». Au-delà de l'ironie de l'histoire (qu'en est-il de la dignité des prisonniers ?) cet épisode et le précédent autour de *Persepolis* sont intéressants à plusieurs égards. Ils rendent compte tout d'abord d'un rapport à la dignité intrinsèquement lié aux formes visuelles. Ils témoignent par ailleurs d'un surinvestissement symbolique de l'influence potentielle des productions culturelles sur le monde social. Ils révèlent enfin la centralité des questions de représentation dans les revendications identitaires, en particulier dans la phase post-insurrectionnelle. On remarque en outre que les deux épisodes sont caractérisés par la contestation la visibilité plutôt que par sa revendication : celle des « irréprésentables », Dieu ou le prophète, et celle de ceux pour lesquels l'invisibilité était jusqu'à présent garante d'iniquité.

La mémoire de la révolution et avec elle la reconnaissance des martyrs, mais aussi la permanence des problèmes sociaux qui avaient forgé la révolte de 2011 et le renouveau de revendications identitaires s'affirment donc, nous allons le voir, comme les enjeux centraux de la période post-insurrectionnelle. Pour saisir le paysage de vidéo qui y répond, nous présenterons ce troisième corpus en deux parties. La première est constituée de productions ayant trait à la mémoire du soulèvement et la reconnaissance de ses acteurs, la deuxième à la marginalisation et la reconnaissance des classes populaires.

¹⁹⁸ « Tunisie: Furieux contre le feuilleton télévisé "Maktoub", des agents pénitentiaires menacent de grève », *Al Huffington Post Maghreb*, 2 juin 2014.
[En ligne : http://www.huffpostmaghreb.com/2014/07/02/maktoub-tunisie_n_5551150.html] Consulté le 20 février 2015.

Chapitre 9 : Mémoire du soulèvement et reconnaissance de ses acteurs

I. Redeyef, la résistance comme identité

On l'a vu pendant le soulèvement, les figures féminines sont abondamment filmées. Ce sont elles qui sont interrogées pour témoigner de la perte d'un fils et désignées comme incarnation du courage face à la douleur (voir « Filmer/partager la parole »). De manière générale, les femmes âgées semblent émouvoir plus spécifiquement les filmeurs et les internautes et sont montrées pour l'exemplarité d'un engagement ou la cruauté de la violence qui les touche, désignée comme particulièrement intolérable du fait de leur vulnérabilité (voir « Filmer/partager la violence »).

La commémoration visuelle du soulèvement de Redeyef semble avoir emprunté les mêmes processus de cadrage (Snow et al., 1986). Les productions cinématographiques qui ont entrepris de raconter ces événements ont particulièrement mis l'accent sur le rôle des femmes comme *Leila Khaled, la Tunisienne* de Ridha Ben Halima (accessible sur Youtube [red9]) dans lequel le récit de ces mois de lutte et de répression est porté uniquement par leurs témoignages. Le nom du titre fait référence à deux femmes : Leila Khaled, une habitante de Redeyef dont le récit constitue le fil rouge du film, porte le même nom qu'une célèbre militante palestinienne du Front Populaire de Libération de la Palestine (FPLP) connue pour être la première femme à avoir détourné un avion. « La Tunisienne » est donc présentée comme incarnant la résistance comme l'est la Palestinienne pour sa lutte. D'autres courts reportages mis en ligne sur Youtube et réalisés par des anonymes choisissent également de recueillir la parole des femmes comme cette interview d'environ six minutes intitulée « Yasmina Sallawi raconte l'épopée de Redeyef » [red13]. Une image s'est par ailleurs imposée, celle d'une femme âgée au visage déterminé, photographiée dans une manifestation. Il s'agit de deux ou plus photographies de la même scène, réalisées par un ou plusieurs photographes qui ont sans-doute été prises le 9 avril 2008, alors que des centaines de femmes de Redeyef manifestent et improvisent un sit-in pour demander la

libération de leurs maris et fils arrêtés par dizaines quelques jours plus tôt. Elles obtiennent la libération des prisonniers dans les deux jours qui suivent¹⁹⁹. D’après un jeune homme interrogé à Redeyef²⁰⁰, cette image des femmes prenant la rue est semble-t-il restée dans les mémoires de nombreux habitants comme un des moments les plus importants de la révolte du bassin minier. Si cette femme est récurrente dans les vidéos (Fig. 76), il semble qu’elle soit associée aux événements au-delà de ces productions. Une recherche par images (Fig. 74) sur le soulèvement propose en effet une des photographies de la femme anonyme²⁰¹ en deuxième position, bien avant celle de Adnane Hajji, responsable de la section locale de l’UGTT qui a pourtant été une figure importante de la mobilisation.

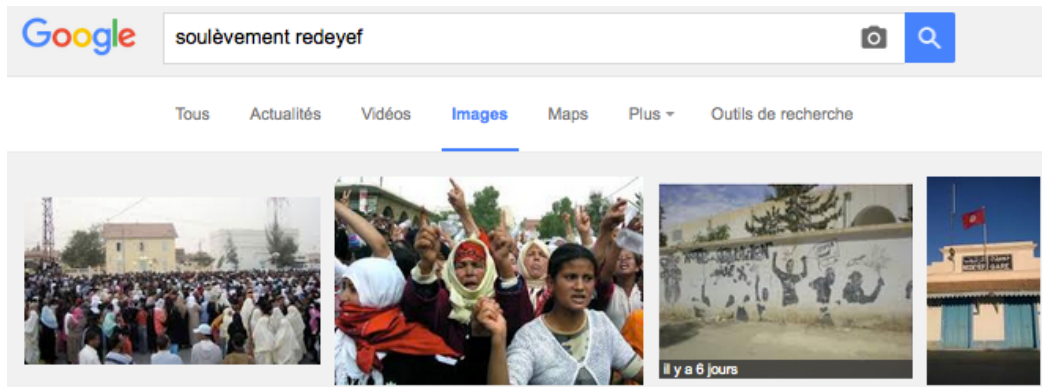


Fig. 74 Capture d’écran. Recherche par images Google « soulèvement Redeyef ».

Par ailleurs, une photographie nous permet d’affirmer que cette mise en avant symbolique n’a pas eu lieu uniquement en ligne et dans des montages commémoratifs. Comme on le voit en effet ici, la même femme a été utilisée pour une affiche du Comité national de soutien aux habitants du bassin minier sur laquelle on peut lire : « Halte aux souffrances des femmes du bassin minier » (Fig. 75).

¹⁹⁹ Cette présence des femmes dans la mobilisation avait d’ailleurs eu un précédent notable, en janvier de la même année, à Moularès, autre ville du bassin minier. Alors que des dizaines de « diplômés-chômeurs » dressent des tentes sur la route pour empêcher le passage des camions chargés de phosphate, un camps de tentes est dressé par les « onzes veuves » (des femmes dont les maris, employés de la CPG, sont morts à la suite d’un accident du travail) et devient l’épicentre du campement (Chouikha et Gobe 2009).

²⁰⁰ Entretien réalisé à Redeyef le 2 octobre 2013.

²⁰¹ Une recherche approfondie permet cependant de retrouver le nom de la femme, Eljia Jdidi, semble-t-il disparue en octobre 2013.



Fig. 75 Photographie et recadrage. Dans le local du Forum Tunisien des droits économiques et sociaux, de la ville de Redeyef.

Un autre élément s'avère cependant remarquable : les vidéos dans lesquelles nous avons rencontré cette image ne sont pas seulement des vidéos commémoratives, mais des diaporamas musicaux. Au contraire du genre classique où la musique est utilisée comme agrément pour « habiller » un diaporama d'images, il semble ici que l'un n'aille pas sans l'autre, à moins que ce ne soit l'inverse, des diaporamas destinés à « habiller » des morceaux de *gasba*, une flûte traditionnelle berbère en roseau.



Fig. 76 Captures d'écran. Trois vidéos de *gasba* avec la même femme photographiée [red10], [red10b] @, [red10c].

Ces vidéos sont donc destinées à partager des œuvres musicales mais lient ces productions culturelles à une identité locale, celle de Redeyef. Les titres sont en effet sans équivoque : « gasba redehyef » [red10b] ou « redehyef music » [red10] par exemple. Les diaporamas sont composés de photographies de paysages de la région, de vues de la ville et d'insertions textuelles telles que « Redeyef mon amour » (Fig. 77). Parmi ces photographies consensuelles sont insérées des images symboliques de la lutte de 2008, dont ces photographies, assimilant ainsi l'identité de la région à la lutte. Une des vidéos se conclut d'ailleurs par une image explicite, une photographie d'une foule manifestante

entourant un des monuments de la ville agrémentée des mots suivants : « une histoire, une fierté à jamais oublier, redehyef en force ».



Fig. 77 Captures d'écran. Vidéo de *gasba* [red10b]

Cette vidéo totalise pas moins de 60 000 visualisations²⁰² malgré son « amateurisme ». Il est probable que cela soit dû au fait qu'elle est d'abord une vidéo musicale d'un genre populaire, mais cette hypothèse n'enlève rien au fait qu'il ne s'agit pas là d'un contenu à l'audience confidentielle. Ainsi, ces vidéos où aucune revendication n'est formulée, aucune injustice n'est clairement énoncée ni responsable nommé, n'en constituent pas moins des expressions politiques en ce qu'elles construisent des représentations identitaires revendiquant l'héritage d'une lutte sociale.

II. La jeunesse lycéenne entre provocations et normalisation des formes vidéo

La *dakhla* lycéenne telle qu'elle est pratiquée à partir du départ de Ben Ali s'est considérablement politisée et a également été l'occasion de polémiques importantes. Ainsi en 2015, deux lycées se sont illustrés pour une banderole figurant Hitler pour l'une et un combattant de Daech pour l'autre (Fig. 78, en haut). Comme le suggère Yves Gonzalez-Quijano, ces provocations doivent être comprises comme une visibilisation de la fracture entre une jeunesse révolutionnaire et des leaders politiques déconnectés des évolutions de la société tunisienne :

²⁰² Au 5 juillet 2016.

« Ce qui est vraiment terrible, c'est bien de voir que cette jeunesse tunisienne, quelques années après sa révolution, est toujours gouvernée par une gérontocratie indéboulonnable (le président du pays va bientôt fêter ses 90 ans). » (Gonzalez-Quijano, 2015)

Il est par ailleurs nécessaire de penser le contexte de ces « évènements » : ainsi la banderole figurant un combattant de Daech a été déployée dans un lycée de filles de Kairouan [ap.1] @ dans lequel une enseignante et deux élèves avaient tenté de se suicider quelques mois auparavant. Le gouvernorat de Kairouan détiendrait d'ailleurs le plus haut taux de suicides de Tunisie selon des statistiques de 2014²⁰³. La banderole figurant Hitler a quant à elle été déployée dans la région de Jendouba au nord-ouest, zone majoritairement agricole et également déshéritée. Par ailleurs, au-delà de la photographie d'Hitler, la banderole donne à voir un message écrit en anglais, « Respect us ! », qui inscrit cette image dans un horizon de sens plus complexe qu'il n'y paraît. Ces provocations sont donc des sortes de cris d'alarme et leur mise en image et diffusion tient lieu de message.

Enfin, ces polémiques tendent à invisibiliser la richesse des productions graphiques aux contenus ouvertement politiques, donnant à voir une jeunesse consciente de son histoire et des problèmes sociaux de son territoire. Ainsi des lycéens de Gabes, ville marquée par une pollution industrielle très importante, ont exposé à l'occasion d'une *dakhla* une banderole représentant un homme portant un masque à gaz pour symboliser la pollution de leur ville (Fig. 78, au milieu à gauche). La résistance palestinienne est également souvent évoquée au travers par exemple de la représentation de martyrs ou de leaders tels que Yasser Arafat (Fig. 78, milieu droite). On trouve également de nombreuses références à l'histoire nationale avec la représentation d'hommes politiques tels que Salah Ben Youssef (Fig. 78, en bas à gauche), un dirigeant nationaliste opposé à Bourguiba et assassiné en Allemagne en 1961, ou Chokri Belaïd, le militant politique assassiné en 2013 (Fig. 78, en bas à droite).

²⁰³ « Kairouan : Tentative de suicide d'une enseignante et de 2 élèves », *Kapitalis*, 22 avril 2015.
[En ligne : <http://www.kapitalis.com/societe/28970-kairouan-tentative-de-suicide-d-une-enseignante-et-de-2-eleves.html>] Consulté le 20 juillet 2016.



Fig. 78 Photographies. *Dakhla* lycéennes après 2011.

Les vidéos de ces évènements se comptent désormais par centaines sur Youtube et sont visionnées plusieurs dizaines de milliers de fois, constituant une archive collective parallèle, fragile, volatile et pourtant significative. D'avant 2011 à aujourd'hui, les productions vidéo se sont considérablement « professionnalisées » au sens des qualités de prise de vue, d'habillage graphique et de montage. Si la démocratisation des outils technologiques est une des raisons principales de cette « qualité » et de cette profusion, les vidéos étant de plus en plus aisées à produire, elles font cependant l'objet d'un investissement que les outils seuls ne peuvent expliquer. Le soin apporté à la mise en scène de la fête est équivalent à celui apporté à la vidéo qui en gardera trace et s'il ne s'agit plus de simples captations de l'évènement mais de montages, c'est potentiellement pour rendre ces objets d'autant plus attractifs. On remarquera également un développement spectaculaire de l'investissement institutionnel dans les vidéos promotionnelles, en

particulier pour les universités de médecine ou de pharmacie qui produisent des spots-vidéo extrêmement élaborés (voir par exemple [ap.2] et [ap.3]). La forme traditionnelle de ces spots semble être basée sur la mise en scène d'une chanson chorale où les lycéens se succèdent au chant et à l'image. Les vidéos de la *dakhla* viennent alors concurrencer en quelque sorte les représentations institutionnelles. La confusion entre les vidéos promotionnelles institutionnelles et les vidéos réalisées par les lycéens pour la *dakhla* est considérablement renforcée par les similitudes stylistiques. Ainsi, une vidéo pour le Lycée Pilote de Monastir réalisée en 2015 paraît réunir tous les attributs de la vidéo promotionnelle si ce n'est pour les plans d'un « craquage » pendant une *dakhla* qui viennent semer le doute [ap.5].

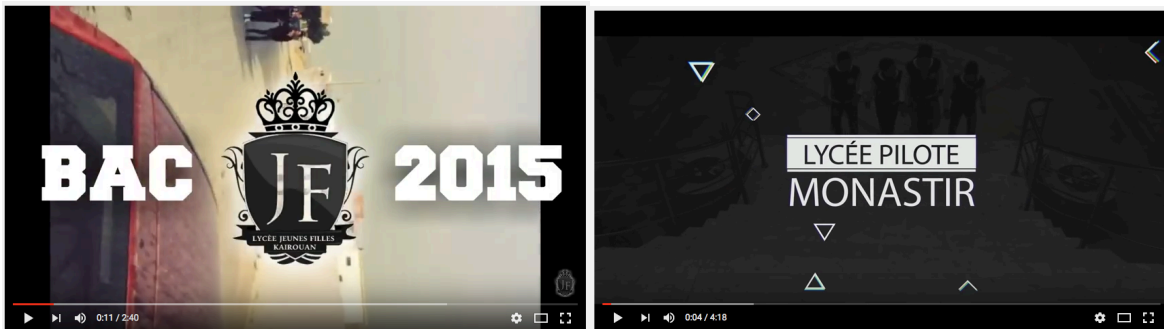


Fig. 79 Captures d'écran. Deux exemples de graphismes dans des vidéos de *dakhla* lycéennes [ap.1] et [ap.5].

Ces vidéos adoptent ainsi des formes qu'on pourrait percevoir comme en apparence opposition avec le contenu donné à voir. Alors que les banderoles affichent des expressions politiques et contestataires explicites, les vidéos usent d'une esthétique relativement *mainstream* dans laquelle les logos et autres insertions graphiques ont une place importante (Fig. 79) et la musique additionnelle est largement utilisée. La mise en scène tonitruante et les références à une esthétique de type publicitaire ne laissent pas présager de la radicalité des représentations qui pourront être déployées dans l'espace filmé et permettent alors paradoxalement une diffusion à grande échelle.

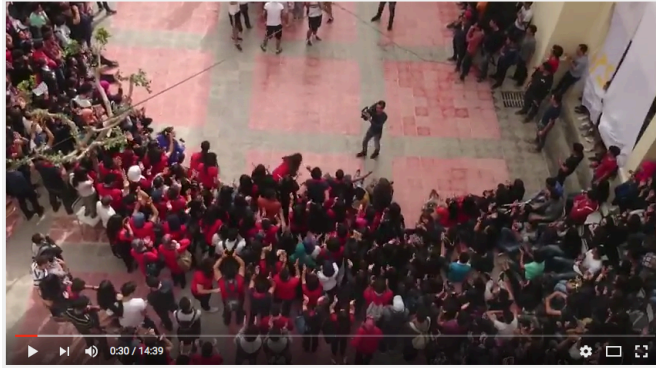


Fig. 80 Capture d'écran. Au centre, un opérateur muni d'une caméra professionnelle à l'épaule filme une *dakhla* [ap.4].

Les productions vidéos liées à ces événements oscillent donc entre une radicalisation du contenu et une normalisation de la forme. L'investissement dans leur production et leur prolifération témoigne par ailleurs de la volonté de leurs participants de les rendre publics, ces fêtes à l'accès restreint resteraient en effet confidentielles si elles n'étaient pas auto-médiatisées. Ni actions pour l'image ni images pour l'action, ces vidéos constituent des extensions de la scène d'apparition (Arendt, 2002 [1958]), la version partageable d'événements éphémères comme le sont les vidéos de flashmob. La conscience de la médiatisation influe par ailleurs sans doute sur l'événement lui-même. En effet, la politisation observée dans les banderoles n'est sans doute pas uniquement le résultat d'une politisation généralisée suite aux événements de 2011, mais également le symptôme d'un changement de destinataire : ces banderoles ne sont plus seulement destinées à exalter une promotion dans une forme difficilement compréhensible par des spectateurs extérieurs, leur teneur provocatrice étant très clairement destinée à un public plus large. Les vidéos de la *dakhla* influent donc potentiellement sur le réel qu'elles documentent et mettent en forme.

Enfin, si nous retenons l'analyse de Yves Gonzalez-Quijano, ces productions qui ne se placent pas dans la commémoration directe des événements révolutionnaires n'en constituent pas moins des commentaires, des prises de position politiques, parfois provocatrices, de lycéens dont l'adolescence aura été marquée par un des plus grands mouvements sociaux qu'ait connus la Tunisie dans ces dernières décennies. L'ampleur du débat public ayant entouré « l'affaire » des Harlem Shake en Tunisie est à cet égard révélatrice. Le Harlem Shake, du titre d'un morceau de musique électronique du

compositeur Baauer, désigne une danse rendue célèbre par des dizaines de milliers de vidéos réalisées dans le monde entier par des anonymes. Un Harlem Shake filmé dans un lycée de Tunis [hs.1], donnant à voir des lycéens pour une part en sous-vêtements, pour d'autres déguisés en salafistes ou en émirs du Golfe (Fig. 81), a ainsi fait grand bruit en 2013. Le ministre de l'éducation a fermement dénoncé un « dépassement moral » et saisi l'inspection nationale contre la directrice de l'établissement, des enseignants et plusieurs élèves. Plusieurs interventions de militants salafistes ont par ailleurs été signalées, conduisant à l'installation d'une protection policière devant le lycée concerné. Dans les jours suivants, des dizaines de vidéos de Harlem Shake réalisées dans d'autres lycées du pays étaient mises en ligne en signe de protestation. Outre le fait que l'épisode permet de prendre la mesure de la « politisation par le contexte » d'une forme culturelle reprise ailleurs de manière tout à fait inoffensive, les réactions des acteurs permettent plusieurs observations : tout d'abord il s'agit donc du énième cas de polémique devenue nationale ayant pour objets la jeunesse, en particulier lycéenne, confirmant les problématiques de reconnaissance de cette catégorie de population dans l'après 2011. L'épisode signale par ailleurs une nouvelle fois l'ampleur de l'attention accordée aux productions visuelles auto-partagées : elles sont semble-t-il perçues comme des agents sociaux²⁰⁴ par les autorités qui n'hésitent pas à intervenir publiquement pour en demander la régulation et sont symétriquement investies comme un terrain de lutte par les adolescents et les jeunes adultes.



Fig. 81 Capture d'écran. Un Harlem Shake filmé dans le lycée Père-Blanc de Tunis en 2013 [hs.1] @.

²⁰⁴ Entendu ici au sens de susceptible de produire des effets sur le monde social.

III. Blessés, martyrs et dispositifs visuels

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 ou 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 », 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 succédé sans relâche²⁰⁵. 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.

Du côté des blessés et martyrs, les revendications ont été portées par divers collectifs de familles puis par une « coordination nationale de soutien aux familles de martyrs et de blessés » constituée d'associations régionales et d'associations de défense des droits de l'homme. Les revendications sont donc d'abord d'ordre légal. Il s'agit d'obtenir une réparation financière pour les familles des martyrs au titre du sacrifice fait au profit de la nation et pour les blessés engagés dans des soins de santé aux coûts très lourds, d'obtenir des prises en charge sanitaires spécifiques (prothèses pour les membres amputés par exemple), de faire la lumière sur les responsabilités des donneurs d'ordres et des exécutants et d'obtenir leur condamnation. Le dossier des blessés et des martyrs a subi de nombreux rebondissements dans les trois dernières années, caractérisés par une instrumentalisation

²⁰⁵ La période « post-insurrectionnelle » est en réalité marquée par de nouvelles flambées insurrectionnelles localisées, en particulier à Siliana, ville économiquement sinistrée de l'intérieur du pays. En novembre 2012, une grève générale est décrétée et après des manifestations massives durement réprimées à coup de chevrotine (qui « terrifie sans tuer »), les habitants finissent par quitter la ville dans une marche vers Tunis pour « laisser le gouverneur gouverner seul ». Voir par exemple : Auffray E., « “La chevrotine, c'est pour nous terroriser“ », *Libération*, 22 novembre 2012. [En ligne : http://www.liberation.fr/planete/2012/11/29/la-chevrotine-c-est-pour-nous-terroriser_864101] Consulté le 20 février 2015

politique²⁰⁶ et nombre de déclarations d'intentions jamais mises en œuvre. Malgré la mise en place d'une « commission des blessés et des martyrs de la révolution », la plupart des dossiers sont restés lettre morte. Mais plus encore que les lenteurs et les incohérences judiciaires, la délimitation temporelle de la « révolution » (du 17 décembre 2010 au 19 février 2011 selon une des dernières directives) a exclu de nombreuses personnes considérant avoir pris part à « l'effort révolutionnaire ». La révolution – ou tout du moins le moment insurrectionnel – passée, le processus de cadrage par lequel les événements passeront à la postérité, fait en effet l'objet de contestations et de débats. C'est dans ce processus que seront en partie confirmées ou modifiées les « hiérarchies de la citoyenneté », par la nature de la place attribuée aux différents acteurs dans le récit national. Ainsi, le refus d'octroyer la reconnaissance du statut de martyrs et blessés de la révolution aux habitants de Redeyef et du bassin minier²⁰⁷ qui se sont soulevés en 2008, de même que le mépris opposé aux revendications des familles de martyrs et de blessés ayant payé cher leur engagement, ou encore l'acquittement des responsables est perçu comme une « atteinte à l'honneur²⁰⁸ » des hommes et des femmes qui se sont battus. Par ailleurs, la figure du martyr doit être honorée au risque de « mourir une deuxième fois²⁰⁹ ». Comme dans la période insurrectionnelle de 2011 où la *karama*, la dignité, s'est avérée une revendication centrale²¹⁰, les luttes pour la reconnaissance qui sont actuellement à l'œuvre ont donc des visées autant légales que morales, comme l'exprime la sœur d'une victime :

²⁰⁶ Le parti Ennahda par exemple, conscient de l'importance de ce dossier pour rallier l'opinion publique, leur avait promis des rétributions pendant sa campagne électorale.

²⁰⁷ 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.

²⁰⁸ Entretien réalisé à Redeyef le 2 octobre 2013.

²⁰⁹ Selon l'expression employée par plusieurs enquêtés.

²¹⁰ L'un des principaux slogans du soulèvement tunisien énonçait les revendications suivantes : « pain, liberté, dignité nationale » ou « emploi, liberté, dignité nationale » selon les versions.

« Nous voulons juste une reconnaissance. C'est la moindre des choses. Qu'il soit au moins reconnu comme les martyrs des autres régions. On dirait qu'ils n'ont jamais existé. Nous ne sommes rien du tout²¹¹ ».

Il ne s'agit pas seulement de revendiquer une réparation financière, mais une légitimité en tant que membre de la communauté nationale, la reconnaissance d'une « existence », une reconnaissance sociale (Honneth, 2013). On remarque par ailleurs d'ores et déjà que cette reconnaissance n'est pas tant sollicitée pour le martyr disparu, mais pour ce « nous » de « nous ne sommes rien du tout ».

Au-delà des sit-in et des manifestations, ces luttes emploient parfois des formes radicales pour se *rendre visibles*. Certains blessés de la révolution 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. Le répertoire d'action orienté à une atteinte physique par l'action d'affamer, annihiler un organe tels que la bouche ou provoquer la mort est donc destiné à *mettre en image* la violence subie par le corps. Au contraire des auto-immolations qui constituent également une mise en visibilité de la violence, ces actions ont été filmées, leur visibilité s'appuyant autant sur leur mise en œuvre dans l'espace public que sur leur enregistrement et diffusion en ligne, rejoignant des usages de type « action pour l'image ». En effet, la visibilité de ce type d'actions repose grandement sur leur diffusion dans l'espace public étendu en ligne et sur leur possible médiatisation. Ces vidéos sont pour la plupart similaires : l'enregistrement suit le déroulement de l'opération, le filmeur adopte une distance identique d'une prise de vue à l'autre, proche des visages et de leurs expressions. Il s'agit donc de plans-séquences sans ajout autre que d'un banc-titre introduisant la situation. Une de ces vidéos [mar1] relayée par une radio en ligne sera cependant agrémentée d'une musique de fond.

²¹¹ Propos recueillis par Burnens N., « Ces tunisiens morts pour la liberté », *ir7al.info*, 12 septembre 2011. [En ligne : <http://www.ir7al.info/?p=3396>] Consulté le 21 décembre 2015.



Fig. 82 Captures d'écran. Des blessés de la révolution se cousent la bouche en signe de protestation [mar1] et [mar2] @.

Par ailleurs on retrouve un certain nombre d'usages déjà rencontrés dans le moment insurrectionnel. De nombreuses vidéos enregistrent les témoignages des victimes ou des familles et sont ainsi destinées à provoquer l'empathie et à sensibiliser à la cause. L'expression du chagrin et de la douleur est également filmée, en particulier celle de la mère. La spécificité des usages de l'image pour cette lutte se trouve cependant du côté des usages en diffusion qui ont majoritairement lieu dans l'espace public. On distinguera ici les usages en ligne et hors ligne, qui mettent en jeu des dispositifs aux objectifs distincts.

En ligne, la vidéo circule principalement dans la concomitance avec l'évènement (direct ou différé court de quelques heures ou quelques jours) et peut être accompagnée rapidement de captures d'écran, qui circulent généralement plus longtemps et plus largement que la vidéo d'origine. D'après nos observations, ce sont principalement des captures d'écran qui sont remobilisées dans la période post-insurrectionnelle. La capture d'écran et la photographie s'avèrent un support moins polysémique que la vidéo et permettent de figer la tension ou la violence dans son instant culminant. Par ailleurs, elles constituent un support à même d'être modifié, retouché et éventuellement transformé en message graphique immédiatement intelligible. Elles sont également rapidement identifiables sur une page et permettent de marquer visuellement un soutien de la part de l'internaute qui choisit de la publier. Elles peuvent même être adoptées comme image de profil pour personnaliser le soutien par une sorte de « je suis » telle personne ou telle cause (Fig. 83).



Fig. 83 Capture d'écran de la vidéo montrant la mort de Hatem Ben Tahar, utilisée comme photo de profil par un Tunisien en janvier 2012.

Hors ligne, les mobilisations pour la reconnaissance des martyrs font partie des rares mobilisations qui usent abondamment d'images d'enregistrement comme supports de protestation. L'image fixe est en conséquence prédominante car elle permet la matérialisation et l'importation de l'image dans le contexte physique de la manifestation. Ces images sont principalement des photographies, mais également des captures d'écran. Ainsi, la vidéo [V303] des funérailles du jeune homme de 19 ans abattu à Kasserine a donné lieu à une capture d'écran utilisée ensuite dans les manifestations pour la reconnaissance des martyrs (Fig. 84).

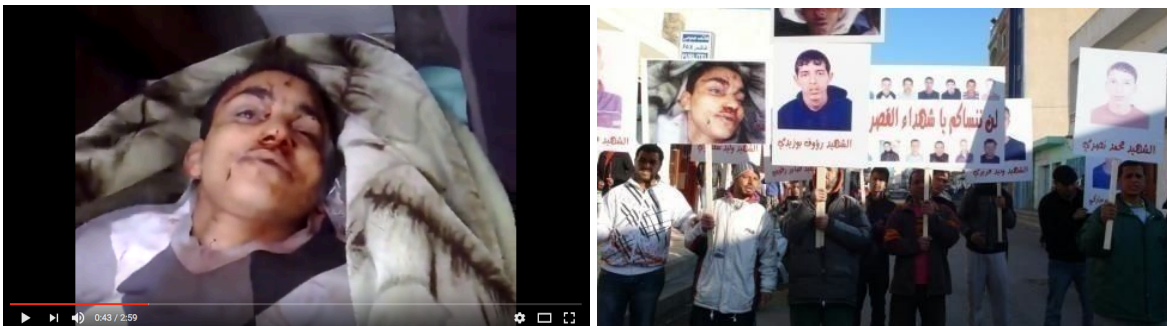


Fig. 84 Gauche : capture d'écran de la vidéo des funérailles d'un martyr à Kasserine [V303]. Droite : photographie d'une manifestation pour la connaissance des martyrs dans laquelle une capture de la vidéo est portée sur une pancarte (à gauche).

Cependant, la vidéo n'est pas exclue des usages hors-ligne. Des témoignages²¹² rapportent qu'une mère montrait à quiconque venait la visiter une vidéo de la mort de son fils sur son téléphone portable. Des journalistes rapportent également des scènes similaires, comme dans cet article de Libération daté du 5 février 2011²¹³ : « Une sœur montre à chaque visiteur l'agonie de Salah à l'hôpital, filmée sur son téléphone portable : il arrive les yeux ouverts, déjà vitreux, un médecin tente un massage cardiaque. À la fin de la séquence, quatre minutes plus tard, ses paupières sont fermées. » Ces deux exemples font état d'une mobilisation de l'image animée complexe au croisement de deux statuts d'image : l'une commémorative et l'autre du domaine de la preuve. On pourrait en effet distinguer la vidéo montrant le moment où la victime a été tuée ou blessée qui peut constituer un élément de preuve, et la vidéo montrant l'agonie à l'hôpital qui ne constitue pas une preuve à proprement parler (hormis dans le cas d'une contestation des conditions de la prise en charge sanitaire). Pourtant, la première est également rarement à même de fournir des éléments à charge (identité du tireur, type d'armes, délais avant la mort...) la prise de vue étant généralement médiocre. Comme la seconde elle témoigne donc surtout de la violence subie et justifie la colère et les revendications en sollicitant l'empathie émotionnelle du spectateur à qui elle est soumise.



Fig. 85 Photographie. Des réfugiés syriens en Turquie montrent la vidéo de la mort d'un des leurs.

De manière générale, la remobilisation de vidéos n'a pas uniquement lieu en ligne. Comme nous l'introduisons dans le premier chapitre de la Partie 3, le partage a lieu

²¹² Ces informations ont été recueillies en dehors des entretiens, lors de conversations informelles à Tunis en 2013.

²¹³ Ayad C., « Kasserine, le point de non-retour », *Libération*, 5 février 2011. [En ligne : http://www.liberation.fr/monde/2011/02/05/kasserine-le-point-de-non-retour_712632] Consulté le 21 décembre 2015.

également en co-présence sur les écrans de téléphone, que ce soit pendant ou après le moment insurrectionnel. L'image fait alors d'autant plus office de « trophée » qu'elle peut être physiquement gardée sur soi et montrée. Plusieurs personnes rencontrées sur le terrain nous ont en effet montré des vidéos de cette manière et de nombreux journalistes témoignent également de ces usages en dehors des familles de martyrs, comme ici, à nouveau dans un article de Libération²¹⁴ : « Les jeunes de ce quartier populaire, qui ont bâti là un monument en hommage aux morts, montrent encore sur leurs téléphones les vidéos des batailles qui se sont déroulées ici. » On notera que ces usages de l'image animée montrée au visiteur à même le téléphone donnent d'ailleurs lieu désormais à des images récurrentes dans les journaux comme on peut le voir dans l'exemple ci-dessus (Fig. 85).



Fig. 86 Photographies. Haut : Des familles réunies à Tunis pour une cérémonie « à la gloire des martyrs de la révolution » vivement contestée, janvier 2011. Une famille à Tataouine, septembre 2011. Bas : Mère et sœurs de Mohammed Bouazizi en décembre 2011, la mère en mars 2014 .

²¹⁴ Auffray E., « À Kasserine, on fait “carrière dans le chômage“ », *Libération*, 06 janvier 2012 [En ligne : http://www.liberation.fr/planete/2012/01/06/a-kasserine-on-fait-carriere-dans-le-chomage_786312] Consulté le 21 janvier 2016.

Au contraire de la remobilisation d'images d'émeutes, la vidéo du proche disparu ne constitue pas une « image trophée » et on distingue donc ici que le contexte détermine singulièrement le sens attribué à un usage et le statut de la vidéo montrée. La vidéo montrée au visiteur fait par ailleurs partie d'un dispositif récurrent mis en place par les familles de martyrs à l'occasion de manifestations ou d'interview à leur domicile (Fig. 86). Ce dispositif est destiné à solliciter visuellement les présents et à être photographié. Il comprend dans tous les cas, et probablement sans exception, le portrait photographique du disparu (simple, agrémenté d'inscriptions ou faisant l'objet de photomontages complexes). À cette image commémorative viennent s'ajouter principalement trois éléments (si les familles en disposent) : un rapport d'autopsie, une vidéo contemporaine de la mort et une image du corps de la victime après décès, représentant généralement le visage. Celle-ci peut également être mise en regard du portrait du vivant, dans une sorte de « avant/après » (Fig. 87) visant à souligner la violence subie en rendant visible la « destruction » du visage (c'est également souvent le cas dans les usages en ligne).



Fig. 87 Photographie. Manifestation pour les martyrs devant la Constituante à Tunis en décembre 2012.

Selon les contextes – espace public à l'occasion d'une manifestation ou espace domestique dans le cas d'une interview – la vidéo ne sera pas mobilisée (la manifestation n'en donne pas l'occasion) et les photographies ne seront pas exhibées de la même façon. De manière générale selon nos observations à l'occasion de deux manifestations à Tunis en

2012²¹⁵, le portrait morbide est rarement brandi par les mères et très rarement dans l'enceinte des bâtiments officiels tels que les tribunaux à l'occasion des procès. Il nous a semblé qu'il était plus souvent exhibé dans des manifestations par des personnes n'ayant pas de liens familiaux avec la victime. Il est cependant difficile d'établir des normes d'usages car peu de familles disposent de ce portrait ou d'une vidéo. Par ailleurs, si le portrait post-mortem est souvent une capture d'écran d'une vidéo, comme dans le cas de la diffusion en ligne, le portrait « vivant » peut également être une capture d'écran. La photographie ci-dessous (Fig. 88) donne à voir une mère avec un portrait de son fils réalisé selon ses dires « quelques secondes avant sa mort²¹⁶ ». Il ne nous a pas été possible de le vérifier mais il est probable que cette image soit extraite d'une vidéo au vu des caractéristiques visuelles si particulières de ce cliché. Il pourrait également s'agir d'un selfie.



Fig. 88 Photographie et détail. Au centre, une mère tient le portrait de son fils réalisé « quelques secondes avant sa mort » lors d'une manifestation en décembre 2012.

Qu'il s'agisse d'une capture d'écran ou d'une photographie, ce type d'images possède une charge émotionnelle spécifique. Elle représente en effet « l'instant décisif » d'avant la mort. L'image fixe est ici saisie dans son attribut premier, celui d'*immortaliser*, c'est-à-dire

²¹⁵ Les deux photographies, ci-dessus et ci-après (Fig. 87) et (Fig. 88), ont été prises par le journaliste Thierry Brésillon (journaliste indépendant mais correspondant en particulier pour Rue 89) à l'occasion d'une des manifestations à laquelle nous avons assisté.

²¹⁶ Brésillon T., « Tunisie : anniversaire amer pour les victimes de la répression de la révolution », *Tunisie Libre*, 18 décembre 2012. [En ligne : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/tunisie-libre/2012/12/18/tunisie-anniversaire-amer-pour-les-victimes-de-la-repression-de-la-229220>] Consulté le 21 décembre 2015.

de défier la mort en donnant à voir la vie qui n'est plus. Barbie Zelizer (2010) dans son ouvrage sur les images de « mort imminente » (*about to die images*) affirme que :

« les photos de gens sur le point de mourir, moins crues que des photos de cadavres et de bouts de corps, jouent aussi sur des parties différentes du psychisme du spectateur. Là où les images de cadavres repoussent souvent le public, créant un sentiment de distance et d'objectification, les images de mort imminente ont l'effet inverse : elles attirent souvent les spectateurs, les encouragent à s'impliquer, créent une empathie et un engagement subjectif. »

S'il nous paraît difficile d'affirmer que ce type d'image soit plus à même de provoquer l'engagement que les images de cadavres, il est cependant probable qu'elles sollicitent des réactions émotionnelles différentes. Comme les montages « avant-après », ces images possèdent un hors-champ, la mort donc, qui inscrit l'évènement dans une temporalité que l'image du cadavre seule n'est pas en mesure de fournir. Par ailleurs, comme le remarque Barbie Zelizer, ce type d'image où l'intégrité du corps est intacte, met en échec l'objectivation du disparu. C'est une image qui exclut la pose et donne au contraire à voir le mouvement et l'action. La personne est active (on distingue ici le mouvement des lèvres qui disent la parole), avant que la mort ne l'arrête. Le choix délibéré de cette image par la mère (qui possédait sans doute d'autres portraits de son fils) et le fait qu'elle ait tenu à en révéler la nature à celui qui l'interrogeait est par ailleurs l'expression d'une valeur spécifique attribuée à cette image.

Conclusion

Si les collectifs sont réunis autour de la reconnaissance des blessés et des martyrs, les usages de l'image semblent être différents dans l'un ou l'autre cas. La mort paraît liée ontologiquement à l'image fixe alors que les blessés produisent des images audiovisuelles de leur bataille. Par ailleurs, ces luttes spécifiques qui concernent la reconnaissance des martyrs ont pour particularité d'utiliser les images dans l'espace public et à l'intérieur même de la situation protestataire qu'est la manifestation ainsi que dans l'espace privé dans lequel les images du disparu sont souvent exposées. Les usages de l'image paraissent ainsi régis par des règles implicites, observables dans d'autres contextes nationaux où des

revendications similaires – la reconnaissance des « morts pour la cause » – sont portées. Le portrait du martyr porté par la mère, la juxtaposition des portraits avant/après la mort et l'utilisation d'images extraites de vidéos à l'intérieur même des manifestations constituent ainsi des formes récurrentes. Le fait que ces images de disparus soient portées ou brandies et pas uniquement positionnées sur des tableaux commémoratifs, et que les porteurs acceptent volontiers, pour ne pas dire sollicitent, leur propre mise en scène avec cet attribut (et leur propre *devenir image* par la photographie), nous permet par ailleurs une considération nouvelle quant aux usages de l'image dans les mobilisations.

Comme nous l'avons évoqué, les récentes études portant sur le rôle des émotions dans les mouvements sociaux désignent par « dispositif de sensibilisation » un dispositif généralement visuel destiné à sensibiliser l'opinion aux revendications. L'analyse de l'exhibition de photographies ou de vidéos de martyrs permet de percevoir une fonction complexe qui ne sollicite pas uniquement la sensibilisation à la cause mais sollicite également l'empathie envers le porteur de l'image. La distinction entre les usages en ligne et hors ligne est ainsi nécessaire. La vidéo mise en ligne est en effet destinée à mobiliser autour de la cause, sans que celui qui met en ligne ou partage puisse en retirer un bénéfice symbolique direct, bien que le fait de mettre en ligne et de partager soit un geste qui « engage » et qui désigne l'auteur comme membre d'une « communauté de contestation », d'autant plus s'il est potentiellement l'auteur des images. L'exhibition de l'image dans l'espace public met quant à lui en jeu un individu identifiable, dont les liens avec la victime sont souvent établis, et attribue de fait une légitimité spécifique au diffuseur de l'image. La fonction du dispositif visuel est donc ici de réclamer une reconnaissance sociale pour le disparu mais également pour les endeuillés. Les visages qui *font image* dans ces cortèges sont en effet ceux des mères et des pères endeuillés exprimant tristesse et détermination, plus que ceux, immobiles et inanimés, de leurs enfants disparus. En prenant en compte un dispositif complexe incluant autant l'objet et la mise en scène que son auteur, ce qui aurait pu être défini comme un « dispositif de sensibilisation » se révèle dès lors également constituer un dispositif pour la reconnaissance. Cette revendication de reconnaissance est à la fois individuelle, celle de chaque famille en deuil, et collective, la plupart de ces familles mobilisées étant issues de zones socialement et économiquement marginalisées. Ce dernier

élément permet de lier ces usages à d'autres types de productions qui constituent les traces et les outils d'une lutte pour la visibilité et la reconnaissance de nature similaire, bien que de forme différente, celle des habitants des quartiers populaires et des villes de l'intérieur du pays dont sont issus nombre de blessés et de martyrs (voir chapitre suivant).

IV. Militants autonomes et individualités polyphoniques

« La vidéo c'est pour nos communiqués officiels²¹⁷ » nous dira un militant tunisois en 2013. Ce qu'ils désignent comme « communiqués-vidéo » sont donc ces productions destinées à communiquer sur une campagne, inciter à manifester ou dénoncer la répression. L'humour est définitivement exclu et le « jeu » réduit à son minimum. La mise en scène est sobre et ne sert qu'à donner la place au développement d'un discours. Ce type de forme paraît plus récent, les exemples les plus nombreux sont produits au cours de l'année 2013, suite aux assassinats de Chokri Belaid et de Mohammed Brahmi, de l'occupation de la place du Bardo à l'été 2013 et de l'arrestation de plusieurs rappeurs à l'automne.

Chokri Belaid, avocat et homme politique de gauche est ainsi assassiné le 6 février dans le nord de Tunis. Sa mort provoque une des crises politiques les plus importantes de l'après 2011 et conduit à une dissolution partielle (par la suite annulée) du gouvernement d'Ennahda alors au pouvoir. Des manifestations éclatent et l'UGTT appelle à une grève générale deux jours plus tard. Les militants tunisois ne tardent pas à réagir et publient une première vidéo de quatre minutes réalisée et mise en ligne également deux jours plus tard. Il s'agit d'un montage de prises de paroles individuelles dont le titre « La rue nous appelle » est sans équivoque.

²¹⁷ Entretien réalisé à Tunis le 10 octobre 2013.



Fig. 89 Captures d'écran. Une vidéo produite et mise en ligne en février 2013 [V163] @.

La vidéo débute par un portrait en noir et blanc de l'homme politique et une voix déclare « Je suis Chokri Belaid ». Des prises de parole de douze jeunes hommes et femmes se succèdent alors : chaque intervenant commence par décliner son identité puis chacun explique les raisons pour lesquelles « demain je vais descendre dans la rue ». Le fond est blanc, les personnes sont cadrées serré, les interventions nombreuses et montées les unes après les autres, comme les parties d'un discours commun (Fig. 89). Le cadrage et le fond neutre rapprochent par ailleurs les visages à la photographie qui ouvre la vidéo, donnant littéralement à voir cette première déclaration : « Je suis Chokri Belaid ».

Quelques mois plus tard débute l'occupation de la place du Bardo à Tunis aux abords de laquelle se réunit l'Assemblée Nationale Constituante. Ce sit-in transformé en occupation est appelé suite à l'assassinat le 25 juillet d'un autre homme politique de gauche, lui aussi membre du Front Populaire, Mohammed Brahmi. Les occupants demandent la vérité sur l'affaire et la dissolution de l'Assemblée Nationale Constituante qu'ils considèrent illégitime. L'occupation prend de l'ampleur et tient pendant plusieurs semaines. Contrairement aux occupations de la *Kasbah* en 2011, les tentes et les stands de nombreuses organisations pour les droits de l'homme ou de partis de l'opposition, révèlent une organisation plus importante. Au bout de quelques jours, un wifi public est installé sur la place et une webcam diffuse en direct ce qui s'y passe. La qualité reste cependant médiocre et peu de Tunisiens relayent ces images sur les réseaux. Entre temps, les « militants autonomes » tunisois pour la plupart impliqués dans les campagnes précédentes

produisent plusieurs vidéos pour appeler à rejoindre l'occupation. Ils créent également un site et une page Facebook, aujourd'hui inaccessibles. Les vidéos sont signées par le « Mouvement des jeunes révolutionnaires », dont l'origine est incertaine et qui ne réapparaîtra pas ensuite. L'appellation éphémère semble uniquement destinée à permettre de signer collectivement certaines prises de position et en particulier ces productions vidéo, marquant une évolution par rapport à leur prise de position quelques mois plus tôt. Les jeunes militants ont ainsi produit au moins quatre vidéos.

La première d'un peu plus d'une minute trente est mise en ligne, comme quelques mois plus tôt, deux jours à peine après l'assassinat. Il s'agit d'un plan fixe dans lequel sont réunis douze jeunes hommes et femmes [V137]. L'un d'entre eux, le blogueur Azyz Amami présent dans toutes les autres vidéos précédemment évoquées, se tient debout les bras croisés et présente le collectif comme le « Mouvement des jeunes révolutionnaires » mobilisé pour la vérité sur les assassinats de Mohammed Brahmi et de Chokri Belaid, intervenu quelques mois auparavant (Fig. 90). Il accuse le gouvernement « des assassinats » et l'assemblée « de la trahison », et affirme leur volonté de ne pas abandonner le combat. Il conclut son discours par un « on se voit tout à l'heure au Bardo ». À nouveau, le ton est ferme et grave et le silence de ceux qui l'entourent ajoute en solennité. Aucun logo ni générique ne vient conclure le discours.



Fig. 90 Capture d'écran. Les jeunes militants se présentant comme le Mouvement des jeunes révolutionnaires [V137].

Dans deux autres vidéos mises en ligne le 5 août, ils prennent la parole individuellement pour appeler à la manifestation du lendemain [V162] et [V164] dans une forme en tous points similaire à la vidéo de février. Là encore, le ton est grave et les sourires absents. Les jeunes militants expriment la colère et la tristesse de ces assassinats qu'ils désignent comme politiques et affirment à nouveau : « demain je vais descendre dans la rue ». Le dispositif est similaire au précédent, ils sont filmés en plan fixe, pour deux d'entre eux dans l'appartement d'un des militants sur des fonds colorés cette fois de graffitis donnant une teinte urbaine et moderne au décor, arborant des t-shirts au logo du « mouvement » (Fig. 91). La vidéo est également marquée du même logo et se conclut par un banc-titre.

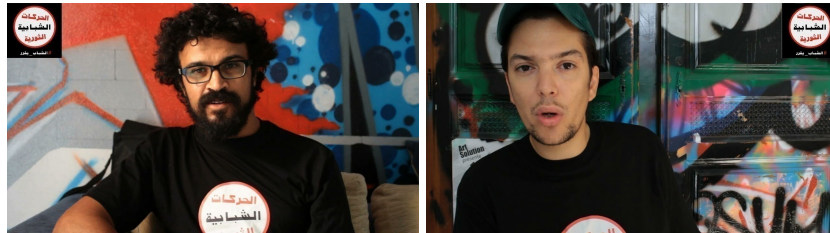


Fig. 91 Captures d'écran. Deux vidéos produites et mises en ligne en août 2013 [V162] @ et [V165].

À l'automne 2013, les rappeurs Klay BBJ et Weld El 15 sont arrêtés ensemble lors d'un concert et successivement emprisonnés l'un après l'autre à cause d'une chanson jugée outrageuse, *Boulicia cleb*, « Les flics sont des chiens ». Une campagne de soutien est lancée presque immédiatement pour appeler à leur libération. Les campagnes de soutien aux jeunes emprisonnés après le 14 janvier 2011, principalement des rappeurs, et plus tard des blogueurs, adoptent pour la plupart des formes similaires. Elles s'appuient sur plusieurs supports : outils graphiques tels que portraits ou photographies du détenu avec les mots « *free* » ou « *sayeb* » (libre) suivi de son prénom, chansons et en particulier morceaux de rap réalisés spontanément par les proches, représentations visuelles temporaires dans l'espace public telles que graffiti et banderoles, photographiées et mises en ligne (voir section précédente), et bien sûr vidéos. Les vidéos saisissent des témoignages de la famille, des prises de position individuelles – dont la forme privilégiée est le « face caméra », souvent au moyen d'une webcam – ou collectives dans des mises en scène de plus en plus maîtrisées et fictionnalisées.

La campagne pour la libération des deux rappers donne lieu à de nombreuses productions graphiques et musicales et à une série de huit vidéos mises en ligne entre le 10 et le 16 octobre 2013. Dans chacun des sept premiers clips d'une minute trente précise, des personnalités plus ou moins connues – acteurs, journalistes, avocats, musiciens, et militants – prennent position pour la libération de Klay BBJ et des autres jeunes emprisonnés. La mise en scène introductive voit chacun d'eux prononcer les mots « *sayeb Klay*²¹⁸ » dans un souffle, comme les derniers mots avant l'étouffement, parfois avec tristesse, le plus souvent avec rage, le corps se détachant à peine d'un noir profond (Fig. 92). La musique inquiétante qui accompagne ces « derniers » mots est ensuite remplacée par une mélodie au piano et chacun exprime son soutien avec ses propres mots. La vidéo se clôt par un carton avec le nom des participants et leur statut, professionnel ou politique. Dans ces génériques, on peut remarquer que « militant » ne semble pas être un statut en soi puisqu'il est chaque fois associé à un autre qualificatif : « militant autonome », « comédien-militant » ou « militant-poète ». Plus loin, l'un se définira comme « cyberactiviste », l'autre comme « hacktivateur » – aucun comme « blogueur » – semblant rappeler ainsi que les profils des usagers militants d'internet ne peuvent être résumés par un unique vocable. La huitième vidéo, conservant les mêmes principes de mise en scène, voit le jeune avocat de Klay BBJ lire une lettre que ce dernier aurait écrit depuis la prison où il est alors enfermé.



Fig. 92 Captures d'écran de vidéos de la campagne pour la libération de Klay BBJ en 2013 [V150] @.

Le contraste entre les productions de 2013 et les premières productions des militants tunisois est saisissant : aux tâtonnements initiaux succèdent une production professionnelle (« No Pasaran Production », société de production basée à Tunis), une image de grande

²¹⁸ « Libérez Klay »

qualité et une mise en scène parfaitement maîtrisée. Si l'évolution des outils de prise de vue explique en partie cette évolution, elle semble également contextuelle. Un militant interrogé affirmera ainsi : « le souci esthétique s'immisça après le 14 janvier, lorsque les enjeux politiques se sont complexifiés et qu'il s'est agi de présenter un contenu militant, autonome et indépendant dans une jungle de contenus appuyés par des machines d'argent²¹⁹. » C'est donc la concurrence visuelle qui aurait imposé aux militants d'adapter leurs pratiques et de prendre en compte la question esthétique. Cependant, malgré le contraste avec les productions précédentes, ces derniers exemples évoquent la campagne menée en 2010 pour les blogs citoyens. À plusieurs années d'intervalle, la persistance de cette représentation de l'obscurité de laquelle se détachent les corps engagés s'affirme comme une métaphore. Par ailleurs, le dispositif « face caméra » caractéristique de ces vidéos est similaire au dispositif des vidéos de témoignage : le locuteur s'adresse à un récepteur imaginé, parfois en le pointant du doigt, le prenant à partie et à témoin.

Conclusion

Entre 2010 et 2013, les trajectoires militantes évoluent, pour certains les engagements s'intensifient, pour d'autres les déceptions et les désillusions post-révolution mettent à mal les enthousiasmes. Contrairement aux pays voisins où de jeunes militants se sont réunis dans des collectifs pérennes (de quelques années tout du moins) comme le « Mouvement du 6 avril » en Égypte ou le « Mouvement du 20 février » au Maroc, les jeunes militants tunisois ont participé à de nombreuses luttes mais sans se constituer officiellement en collectif à l'exception de ce « Mouvement des jeunes révolutionnaires » qui durera à peine quelques mois.

Aux plans-séquences dont les « imprécisions » étaient gage d'honnêteté ont succédé des productions à l'humour décapant riches d'influences autant télévisuelles que propres à la « culture Youtube » du vidéo-blog. Mais l'enthousiasme des débuts a été partiellement éteint par la violence de la répression qui a continué de s'abattre en particulier contre cette

²¹⁹ Entretien réalisé à Tunis le 10 octobre 2013.

jeunesse contestataire et contre ses aînés, assassinés durant l'année 2013. L'humour sur lequel reposait une large part des contenus politiques dans la période autoritaire a ainsi été remplacé par la gravité, et l'esthétique amateur par une esthétique aussi sophistiquée visuellement que minimale dans sa mise en scène. Le dispositif doit en quelque sorte disparaître au profit des mots, dans une réinterprétation du vidéo-tract dans sa forme la plus littérale : il s'agit d'un tract appelant à manifester, porté par des individualités qui exposent leur visage et parfois leurs noms. À l'exception du plan fixe donnant à voir un collectif réuni dans le cadre, le mode polyphonique par un montage alternant les prises de paroles individuelles semble s'imposer comme une forme privilégiée. La représentation paraît ainsi à l'image de ces mobilisations sans collectifs déclarés, portés par des individualités se réunissant à chaque nécessité et présentant leurs actions comme des « initiatives citoyennes indépendantes²²⁰ ». La rapidité de production et de diffusion des vidéos – deux jours d'écart en moyenne entre « l'évènement » et la mise en ligne – laisse cependant entrevoir des modes d'organisation affinitaire efficaces et rapidement mobilisables. La rapidité de la mise en ligne évoque également une volonté de participer à un débat public dont ils se considèrent des acteurs. En ce sens les vidéos sont effectivement des déclarations ou « communiqués-vidéo » pensées pour être des prises de parole publique. On remarquera enfin dès à présent que les productions musicales de rap et leurs vidéo-clips sont intimement liés à ces campagnes menées par les militants tunisois et font en quelque sorte partie de ces productions. Nous en aborderons une part dans le dernier chapitre de cette partie.

Par ailleurs, les modes de diffusion évoluent également. La mise en ligne sur des comptes personnels aux noms rarement dissimulés derrière un pseudonyme s'avère beaucoup plus rare, les pages publiques au nom de la campagne étant désormais privilégiées, et leurs administrateurs moins exposés. Les mises en ligne multiples sur Youtube ou ses alternatives comme Telly sont désormais réduites et Facebook est devenu le

²²⁰ Voir par exemple la présentation de la page Facebook de la campagne pour la remise en cause de la loi 52 pénalisant l'usage du cannabis :
[En ligne : https://www.facebook.com/AlSajin52/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info]
Consulté le 20 février 2014.

récepteur principal de ces productions. De la même manière, les campagnes reposent plus rarement sur un site internet indépendant, une page Facebook étant privilégiée. La plupart des militants sont également actifs sur Twitter dont ils se servent très largement pour relayer les actions, usant du nom des campagnes pour constituer des *hashtag*. Les productions sont également relayées très largement par les militants sur leurs pages Facebook personnelles, pour certaines suivies par des dizaines de milliers de personnes.

Si le plan-séquence improvisé a donc été abandonné au profit d'une communication rodée, c'est aussi la « spontanéité » qu'appelaient de ses vœux le premier militant cité qui semble avoir été écartée. Les usages de l'image ont suivi la professionnalisation de la communication militante et les « campagnes » sont pensées comme des campagnes de communication. La vidéo reste cependant encore un outil privilégié là où d'autres initiatives ou collectifs se contenteraient d'une page Facebook et d'un visuel simple tel qu'un logo. On perçoit ainsi que le fait de se montrer d'années en années, d'incarner dans des visages et dans des paroles des initiatives politiques reste un enjeu fort des jeunes militants. On remarque par ailleurs l'absence de production de type documentaire bien qu'un certain nombre des militants tunisois aient individuellement produit ce genre d'images pendant la période insurrectionnelle. Si les entretiens avec les proches des jeunes arrêtés sont effectivement mis en image classiquement, il s'agit d'un des rares exemples. L'omniprésence de la forme de type « communiqué-vidéo » révèle bien que l'image ne sert pas à sensibiliser, à *donner à voir* les effets des politiques qu'ils contestent, mais bien uniquement à diffuser la mise en mot de leur engagement.

Conclusion du chapitre 9

Les usages de la vidéo – ou de l'image fixe dans le cas spécifique des mobilisations de martyrs – qui émaillent la période post-insurrectionnelle sont tous traversés par des revendications de reconnaissance du rôle des différents acteurs dans l'évènement historique qui vient d'avoir lieu : rôle précurseur des protestataires de Redeyef, de celui de la jeunesse en général ou de ceux qui portent sur leur corps les traces de la répression. La reconnaissance du rôle de ceux qui sont morts est plus qu'une revendication de justice et de réparation matérielle et symbolique, mais une revendication d'une reconnaissance de leurs proches comme protagonistes (Burstin, 2010).

On assiste à la fois à la multiplication des productions de basse qualité, à la professionnalisation des productions militantes et à la normalisation et l'institutionnalisation des productions lycéennes dont le contenu ne cesse pourtant de se radicaliser. Par ailleurs, la sollicitation émotionnelle des regardeurs ne s'appuie plus sur la mimesis, au sens où ce qui faisait la force mimétique des plans-séquences – pur présent, présence visuelle et auditive du corps filmant, basse définition – disparaît en partie dans des productions plus construites ou moins polysémiques. Seuls les blessés et les familles de victimes continuent d'user d'images dans le but de *sensibiliser*.

La question de l'icônisation est par ailleurs reposée. Dork Zabunyan à propos des évènements tunisiens désigne les diaporamas en ligne comme « symptomatiques » d'une volonté d'héroïser au moyen « d'images arrêtées issues de vidéos disséminées sur la toile » faisant devenir les manifestants des « icônes malgré eux ». Dans « ce transfert de l'image animée vers l'image fixe », s'actualise selon lui le « cliché du révolutionnaire » (Zabunyan, 2013 : 44). Il affirme par ailleurs que le diaporama est *malheureusement* distinct du projet des ciné-tracts des années 1968-1969 en ce qu'il n'est pas « voué à une pédagogie de la perception qui emploie les images comme arme de contestation » (Zabunyan, 2013 : 46). Si les filmeurs puis les monteurs de diaporamas participent de l'exaltation de l'héroïsme individuel comme nous l'avons suggéré jusqu'à présent, la critique énoncée ici semble ne pas prendre en compte un certain nombre d'éléments contextuels. Tout d'abord, les diaporamas

en ligne usent d'images variées et dans cette troisième période, seule celle de la femme de Redeyef semble réellement s'imposer. Il ne s'agit cependant pas tant de désigner une héroïne comme le déplore Dork Zabunyan que de mettre en avant le rôle des femmes, dans un processus de cadrage auquel participent par ailleurs d'autres auteurs tels que des cinéastes. En outre, il s'agit également d'opposer des figures héroïques multiples à la figure unique imposée jusqu'à présent de Mohammed Bouazizi et, dans le cas spécifique des vidéos évoquées, de mettre en avant des figures dénigrées et oubliées des commémorations, celles des acteurs du soulèvement de Redeyef. Les autres images fixes que nous avons présentées ici concernent les martyrs et circulent en ligne avec des messages liés à des revendications. Elles ne sont donc pas destinées à désigner des héros mais à constituer des outils de mobilisation. Enfin, si la « pédagogie de la perception » ou une critique esthétique est absente, l'image est bien employée « comme arme de contestation » d'une mise en récit historique imposée.

Plus que par les diaporamas, la mémoire du soulèvement est d'abord prise en charge par les productions culturelles légitimes telles que les films de cinéma. Que ce soit pour Redeyef sur laquelle les films se multiplient ou sur la révolution de 2011, les films sont au cœur des préoccupations. De nombreuses personnes rencontrées évoquent ainsi tel ou tel film comme étant un tissu de mensonge ou au contraire le seul film qui vaille : « Si on veut parler des images on peut parler des mensonges. Le film de Mohammed Zran²²¹ par exemple, il a déformé ce qu'a été la révolution en en faisant une révolution islamique²²². ». La mémoire du soulèvement est au cœur des tensions alors même que « tout le monde se déclare désormais révolutionnaire²²³ » et que « l'identité nationale qui réunissait le peuple ne suffit plus²²⁴ ». Ainsi, si les jeunes « militants autonomes » continuent de se mettre en scène sous une forme chorale, ils donnent aussi à voir l'expression d'un regroupement d'individualités au contraire d'une identité collective. En effet, chacun décline son identité,

²²¹ *Dégage*, sorti en 2012.

²²² Entretien réalisé à Sfax le 3 octobre 2013.

²²³ Entretien, *Ibid.*

²²⁴ « Les islamistes eux-mêmes sont révolutionnaires. Les photos des profils représentent Che Guevara, Marx... Tout le monde se revendique de la révolution. Avant le 14, les gens n'exposent pas leur visage. Après, tout le monde se met en avant. Aujourd'hui, l'identité nationale qui réunissait le peuple ne suffit plus. » Entretien, *Ibid.*

soit à l'oral soit dans les génériques, et le « nous sommes le mouvement des jeunes révolutionnaires » n'est qu'une déclaration temporaire. Seuls les blessés et les martyrs, qui ont d'ailleurs un nom en commun, paraissent constituer une entité collective renforcée pour les seconds par le mode d'exposition de leurs individualités au sein des manifestations : les photographies ou les captures d'écran portées par les manifestants constituent une sorte de corps collectif parallèle à celui en marche.

L'identité nationale qui s'est construite dans la lutte paraît ainsi perdue à peine effleurée. Les blessures se rouvrent, en particuliers là d'où la colère est partie, et de nouveaux types de productions émergent ou se renouvèlent, comme en réponse.

Chapitre 10 : Marginalisation et reconnaissance des classes populaires

Comme nous l'avons vu dans la présentation du contexte politique et social dans lequel s'est ancré le processus révolutionnaire, la marginalisation économique et géographique est un des fondements essentiels de la colère qui a conduit au soulèvement de décembre 2010. Si nous avons jusqu'à présent décrit la marginalisation des villes dites « de l'intérieur », une autre échelle géographique mérite d'être prise en compte. En effet, la marginalisation concerne également les quartiers périurbains du « grand Tunis » qui regroupent les populations les plus déshéritées et par lesquelles la révolte est arrivée à Tunis. Ces quartiers, désignés comme « populaires²²⁵ », 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 (Sethom, 1995). L'extrême pauvreté des habitants et le caractère illégal de leur installation ont fait l'objet de représentations particulièrement négatives par les politiques et les médias, suivant une évolution dans la désignation de la menace : d'abord considérés des espaces de non-droit du fait de l'implantation d'habitations « sauvages », ils ont été assimilés à des foyers de délinquance, avant d'être présentés comme des centres de développement des idéologies islamistes.

Les années 1990 qui voient une augmentation du vote islamiste et des attentats dans la capitale sont celles de la mise en place d'une politique répressive particulièrement violente en parallèle de l'instauration de « programmes de développement » tels que le « Programme national de réhabilitation des quartiers populaires » mené par le régime de Ben Ali, alors au pouvoir depuis peu. « Loin de se limiter à une mise aux normes des équipements, ces opérations [...] ont probablement favorisé l'émergence de nouvelles formes de régulation sociale et politique, davantage centralisées par l'État » et ont constitué « ainsi un moyen très pratique pour normaliser les formes de gouvernement local » (Legros, 2005 : 110) Par ailleurs, « la réhabilitation fait partie des bases matérielles de la politique

²²⁵ Les Tunisois n'utilisent le mot « banlieue » que pour désigner les zones périphériques nord ou sud.

de communication du régime » et « donne lieu à la construction d'un récit par les médias officiels qui jouent manifestement un rôle majeur dans l'entreprise de légitimation du pouvoir en place. » (Legros, 2005 : 110) Cette entreprise de légitimation est en particulier destinée à promouvoir la personnalité du président, sur un registre paternaliste. Ainsi, un article publié dans un journal tunisien en 1989 assimile l'extension du métro léger à « une nouvelle marque d'attention » du chef de l'État envers le quartier. (Legros, 2005) Enfin, les campagnes de réhabilitation sont aussi l'occasion d'une réévaluation de la valeur marchande des habitats et des terrains et d'un conséquent remplacement des habitants d'origine par des familles de classes moyennes, contribuant à nouveau à une normalisation de ces espaces. Malgré ces programmes de réhabilitation, pour la plupart inadaptés (Khaldi, 2013), ces quartiers restent marginalisés tant géographiquement et économiquement, que socialement. Ainsi, la plupart des jeunes de ces quartiers « demeurent exclus de tous les attributs de la citoyenneté sociale (assurance maladie, protection sociale, équipements collectifs) » (Lamloum et Ali Ben Zina, 2015).

La révolution aurait pu être l'occasion d'une revalorisation et d'une reconnaissance 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 confisquée²²⁶. 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 révolution²²⁷, 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 déconsidéré. La révolution a parfois même renforcé le sentiment d'exclusion pour certains habitants des quartiers populaires qui se sont sentis exclus du processus révolutionnaire dès le départ. Une personne interrogée dans le quartier de Saïda

²²⁶ Amin Allal rapporte ainsi que les jeunes hommes ayant participé aux émeutes puis à la protection des quartiers populaires tels que Hammam Lif ou Bab Jdid se sont vu reconnaître une nouvelle valeur sociale de la part de leur concitoyens, « passant du statut de voyous à celui de héros ». (Allal, 2011)

²²⁷ C'est la ville où Mohammed Bouazizi s'est immolé et où les toutes premières manifestations ont eu lieu en décembre 2010.

comme les autres²³⁰ ». Il raconte également avoir été l'administrateur de plusieurs autres pages Facebook où il critiquait le parti islamiste Ennahda²³¹ 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. On peut distinguer deux registres de vidéos qui correspondent aux deux objectifs que revendique Younes : le commentaire politique dans des formes fictionnalisées ou mises en scène et la représentation de la vie du quartier au travers dans un registre plus documentaire.

1. Le commentaire politique

Dans le premier registre, on rencontre par exemple des séquences dans lesquelles des jeunes hommes se mettent en scène en train de chanter des chansons traditionnelles, souvent du *mezoud*, genre populaire par excellence, dont les paroles sont réécrites pour critiquer le gouvernement, et en particulier le parti Ennahda [Z4]. La première forme du commentaire politique est donc le détournement de formes culturelles traditionnelles.



Fig. 93 Capture d'écran. Les jeunes entonnent un chant traditionnel aux paroles réactualisées contre Ennahda [Z4] @.

Ce sont également des saynètes ou des formes de sketches dans lesquelles l'actualité politique est commentée au moyen d'une mise en scène satirique. Ces saynètes ont pour

²³⁰ Entretien, *Ibid.*

²³¹ Une des principales forces politiques du pays depuis le départ de Ben Ali.

acteurs les adolescents du quartier ou un « personnage récurrent », un jeune homme ami de Younes, Meher, qui au fil des vidéos, revendique sa subjectivité dans des mises en scène burlesques. Il est souvent filmé assis sur les étals d'un marché dans des périodes de fermeture et la prise de vue fixe et souvent en contre-plongée laisse présager qu'il s'auto-filme au moyen d'un appareil posé devant lui. Il s'adresse frontalement à la caméra et au futur spectateur usant d'une gestuelle explicite (Fig. 94). La régularité de la mise en ligne et l'usage de la forme face caméra apparente ces productions au genre du vidéo-blog classique dont Meher est sans doute l'un des précurseurs dans le paysage vidéo de l'époque.



Fig. 94 Capture d'écran. Deux vidéos où Meher s'adresse à la caméra [Z17] et [Z18].

Dans l'une de ces vidéos filmée en extérieur [Z5], 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 » national²³². L'âne ne se plie bien sûr pas à l'exercice et Meher en profite pour commenter : « même l'âne national ne veut pas de cette constitution à la con ! ». Dans une autre vidéo, le texte est littéralement incarné par un mannequin [Z23] portant le mot « constitution » sur le torse et placé au centre d'une nouvelle mise en scène humoristique (Fig. 95). Ce texte mettant en jeu la conception même de la nation tunisienne et de ses valeurs mais dont l'écriture incombe à des « spécialistes » et qui ne semble pas avoir d'existence matérielle, est ici réapproprié au moyen de divers artéfacts visuels. Il ne s'agit pas simplement d'enregistrer la parole politique mais bien de l'incarner et de donner à voir son existence pour en quelque sorte

²³² Entretien, *Ibid.*

ramener la « politique politicienne » parmi les classes populaires, parmi les ânes et les étals des marchés.



Fig. 95 Captures d'écran. Gauche : Meher, essaye de faire manger « la constitution » à un âne [Z5] @, Droite : un accessoire d'une vidéo, un mannequin avec écrit « Constitution » sur le torse [Z23].

Enfin, on trouve également des prises de paroles politiques plus spontanées, comme celles d'un vieillard, sollicité à plusieurs reprises. Il participe également au commentaire politique, souvent par des récits ou des dictons qu'il entreprend de faire résonner avec l'actualité. Ainsi, c'est au moyen d'une courte fable qu'il explique pourquoi il pense que si Ben Ali est parti, ceux qui l'ont remplacé ne sont pas mieux :

« Un paysan a deux ânes. L'un d'eux s'enfuit et il n'arrive pas à le rattraper. Il revient vers le premier et le bat. Un voisin lui demande pourquoi il bat son âne et il répond que tôt ou tard il voudra s'enfuir et qu'il vaut mieux le battre maintenant. » [Z5]

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, une opposition joyeuse et ludique qui se saisit de la culture populaire pour servir sa critique.

2. La « réalité » du quartier

Un deuxième type de vidéo a pour décor « les coins les plus moches pour montrer la réalité du quartier²³³ » : l'insalubrité des bâtiments, les rues inondées [Z19] à chaque averse faute d'évacuations, les ordures qui ne sont pas ramassées (Fig. 96). Ce sont des plans descriptifs ou là encore de petites mises en scène accompagnées de Meher qui commente un tas d'ordures [Z21] qui n'ont pas été ramassées par exemple. Il filme aussi les lieux de la sociabilité, cafés et salon de barbier. Dans ces différents espaces, Younes traque les expressions de générosité, de solidarité ou de talent des habitants. Il filme ainsi les prouesses vocales a cappella d'enfants, d'adolescents et de jeunes hommes, sur des chaises de plastique au milieu de gravats, dans la pièce vide de ce qui paraît une maison abandonnée ou chez le coiffeur du quartier. 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) [Z7].



Fig. 96 Captures d'écran. Une rue inondée [Z19] et Meher devant des ordures qui n'ont pas été ramassées [Z21].

Il filme également d'autres types de situations collectives, comme un combat de béliers 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

²³³ Entretien, *Ibid.*

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 [Z10] (Fig. 97). 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.



Fig. 97 Captures d'écran. Des hommes mélangent le ciment avec leurs pieds [Z7] @, un adolescent chante a capella chez le coiffeur du quartier [Z10] @.

L'attention portée à la représentation de la cohésion est proche de celle produite par les filmeurs anonymes pendant le moment insurrectionnel de janvier 2011, et révèle la complexité des intentions à l'œuvre dans ces usages. 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 « Zahrouniyé » – littéralement puisque celui-ci est apposé sur quasiment chaque vidéo auto-produite – participant à la constitution du capital positif de cette identité et en retirant par là même d'éventuels bénéfices symboliques.

Cette revendication identitaire semble pouvoir se faire nationale quand elle revendique un commun de la pauvreté. Ainsi, certaines publications sur la page Facebook invoquent un « nous » du peuple, caractérisé par une propension au bricolage et à la débrouille, c'est-à-dire un peuple sous-équipé qui se rit de sa condition. C'est le cas par exemple de cette photographie d'une bouilloire servant à raccorder une machine à laver et titrée « La pièce maîtresse de notre peuple » (Fig. 98). Ce « peuple » est cependant ambigu, il n'est pas nécessairement le peuple tunisien, mais un « peuple » des pauvres.



Fig. 98 Capture d'écran. Une photographie publiée sur la page Zahrouniyé en juin 2013.

De la même façon, l'évocation de « la Tunisie » comme entité est généralement faite sur le mode de l'humour et de la critique. On peut ainsi citer une vidéo [Z19] dans laquelle un jeune homme, ayant eu un accident de vélo, est dépouillé de ses biens petit à petit par les passants sans qu'aucun ne lui vienne en aide. La vidéo est intitulée : « Premiers secours en Tunisie ». « Tunisie » est ici difficile à délimiter : s'agit-il de dénoncer la corruption et le vol subi par les citoyens (Tunisie = État) ou le manque de solidarité entre marginaux (Tunisie = peuple tunisien) ? On perçoit quoi qu'il en soit que l'identité nationale est un enjeu important et qu'un « nous » dont les frontières restent mouvantes reste à constituer. Un autre renversement s'opère également, celui de la représentation de l'émigration illégale.

3. Une « culture de l'exil »

La toute première vidéo [Z6] mise en ligne sur la page Facebook Zahrouniyét est celle réalisée par un « *harrag*²³⁴ » tunisien au cours de sa traversée de la Méditerranée. Le phénomène des migrants clandestins concerne directement les zones urbaines et rurales les plus marginalisées et si le phénomène est décrié et condamné au niveau du discours officiel, ce premier partage n'est donc pas anecdotique. Ce sont des images qui, si elles s'échangent parmi les proches de ceux qui sont partis, sont publiquement taboues. La vidéo en question est particulièrement inconvenante parce qu'elle donne à voir des jeunes hommes enthousiastes, souriants et fiers qui font signe à la caméra et lancent des blagues : « Tes dents rigolent Belhassen ! Tu rigoles même sans ouvrir la bouche ! » Le filmeur lui-même finit par retourner la caméra sur son visage, se penchant en arrière sur les vagues qui secouent la frêle embarcation (Fig. 99). La description qui accompagne la vidéo mentionne un simple « made in Zahrouni » bien qu'aucun élément dans la vidéo ne permette d'affirmer que les jeunes présents soient du quartier.

²³⁴ « Celui qui brûle » (ses papiers ou les frontières), nom donné à ceux qui traversent la Méditerranée clandestinement.



Fig. 99 Captures d'écran. Une vidéo tournée sur un bateau de harraga [Z6] @.

L'évocation de l'exil clandestin est également présente subrepticement dans les autres vidéos vernaculaires partagées sur la page, au détour d'un graffiti ou dans les paroles d'une chanson. Ainsi, une séquence documentant les prouesses vocales d'un adolescent est filmée devant le mot « Italia » tagué sur un mur (Fig. 100). Ces évocations constituent pour Salim Chena une « culture de l'exil » qu'il observe de manière similaire en Algérie :

« On la trouve sur les murs de la cité de Sidi Salem qu'il s'agisse d'un bateau grossièrement dessiné dans une cage d'escalier sous lequel est inscrit : « La Sardaigne, un point c'est tout », ou d'un graffiti exprimant le désir de partir : « Roma wa la l'houma » [« Rome plutôt qu'eux », par extension, « Rome plutôt qu'ici »]. » (Chena, 2015 : 48)



Fig. 100 Capture d'écran. Un jeune garçon chante devant un graffiti évoquant le désir d'exil [Z25].

Certains Tunisiens ont exprimé au cours de nos rencontres considérer l'exil clandestin comme faisant partie de l'identité collective tunisienne, comme le résumera ainsi un jeune homme de Redeyef : « L'Algérie le pays aux 30 000 martyrs, la Tunisie le pays aux 30 000

immigrés²³⁵ ». L'exil clandestin est ainsi inscrit au cœur du vécu de milliers de Tunisiens ayant un proche à l'étranger, un voisin qui vient d'embarquer ou pour lesquels la révolution a d'abord été le moment des départs. Pour les habitants de la ville de Zarzis par exemple, « l'évènement » lié à la révolution a d'abord été celui de centaines de bateaux quittant le port, profitant de la confusion générale et de l'absence de contrôles. Alors que la révolution est perçue de l'extérieur ou depuis Tunis comme un immense espoir, un moment de tous les possibles, de toutes les solidarités, un moment d'union nationale derrière un drapeau qui semble reprendre sens dans les mains de ceux qui le tiennent, elle est aussi le moment où le plus de Tunisiens ont choisi de quitter leur pays²³⁶. Mais ce que désignent ces vidéos partagées paraît dépasser un simple constat amer : « Cette culture de l'exil, souvent associée à la critique farouche des élites et du fonctionnement de la société et de l'État, est subalterne. » (Chena, 2015 : 48) La vidéo désigne ainsi, comme le graffiti, des constructions de sens marginales et, alliée à la critique politique, elle est un fondement d'une culture subalterne. En outre, en tant que production culturelle elle contribue à cette culture, à nouveau comme le graffiti mais aussi la musique, nombreuses étant les chansons exaltant le désir du départ.

II. « *From the houma* », vidéo-clips et processus de légitimation

« Elle parle notre langue, pas celle des beaux quartiers²³⁷ », 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 [RAP8], le morceau a aujourd'hui atteint les treize millions de visualisations²³⁸, talonnant les plus grands tubes internationaux. Le succès fut tel au

²³⁵ Entretien réalisé à Redeyef le 2 octobre 2013.

²³⁶ Des milliers de jeunes tunisiens ont en effet pris la mer depuis les ports de Zarzis, Gabès, Monastir ou Sfax dès les premières semaines de janvier. On estime que 30 à 40 000 Tunisiens auraient ainsi embarqué vers l'Europe entre 2011 et 2012 selon les estimations du Forum Tunisien des Droits Économiques et Sociaux. [En ligne : <http://ftdes.net/causes/migration-refugies/>] Consulté le 20 janvier 2016.

²³⁷ Témoignage recueilli par un journaliste de la radio France Info : « Un monde d'info », *France info*, 9 janvier 2014.

²³⁸ Au 13 juillet 2015.

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'auteur). 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 populaire²³⁹. 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 ».

1. « *Ouled el houma* »

La scène émergente du rap est en effervescence en Tunisie depuis que des espaces de liberté – même maigres²⁴⁰ – 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 et Masson-Floch, 2002). 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, 1999). 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

²³⁹ 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.

²⁴⁰ Depuis 2011, une dizaine de rappers (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.

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 un type de diffusion dans lequel le visuel a une large place et si SoundCloud est désormais très utilisé, l'image semble avoir depuis son origine une grande importance dans la diffusion de la musique rap en Tunisie. En termes de production, une comparaison rapide entre les vidéo-clips 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 vidéo-clips 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.

Les vidéo-clips de rap tunisien constituent un corpus à part entière qui mériterait une thèse en soi. En effet l'observation des modes de production et des contenus oraux autant que visuels est riche d'enseignements à la fois sur l'implication des milieux créatifs et leurs modes d'engagement dans le mouvement de contestation, et sur l'évolution des représentations et thématiques portées par ce genre musical et l'influence éventuelle de ces représentations sur la « culture révolutionnaire » en construction. Le vidéo-clip, et le vidéo-

clip de rap en particulier, est ainsi le carrefour de dynamiques créatives, économiques et politiques qui en font un objet d'une grande richesse pour l'analyse. Nous nous contenterons ici de rendre compte d'une partie de ces enjeux en tentant de montrer en quoi cette forme a été marquée et s'est fait le relais de revendications politiques et de problématiques sociales émergentes, oralement mais également visuellement, et comment ces représentations concordent ou s'opposent à celles précédemment évoquées.

2. *Houmani*



Fig. 101 Captures d'écran. Vidéo-clip de *Houmani* de Hamzaoui Med Amine et Kafon : des habitations endommagées, des gravats, des rues trouées et non-goudronnées [RAP8] @.

La chanson *Houmani* a circulé largement sur Youtube et Facebook grâce à un vidéo-clip d'un peu plus de quatre minutes. Son succès paraît en partie dû à cette mise en image 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 Tunisie²⁴¹ ». Le clip est tourné à l'Ariana, un quartier de la banlieue nord de Tunis d'où est originaire Hamzaoui. Des prises de vues documentaires mêlent une description naturaliste des conditions de vie matérielles de ses habitants – rues défoncées, murs fissurés, débris et détritiques (Fig. 101) – aux gestes du travail, de l'attente et du désœuvrement. 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 (Fig. 102). Enfants,

²⁴¹Commentaire sur le blog de Mehdi Lamoum, 29 octobre 2013. [En ligne : 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 29 février 2015.

vieillards, jeunes désœuvrés et travailleurs – vendeurs ambulants, cordonnier, nettoyeur des rues, barbier... – regardent la caméra en face, le visage souriant ou grave. Les visages, par définition silencieux bien qu'ils s'agitent parfois dans une parole inaudible, se trouvent liés au texte de la chanson et en deviennent l'illustration, 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 surtout²⁴² ».



Fig. 102 Captures d'écran. Vidéo-clip de *Houmani* de Hamzaoui Med Amine et Kafon [RAP8].

3. *Fi houma arbi* et les autres

Le succès d' *Houmani* intervient plus de deux ans après un autre morceau du même auteur, *Fi houma arbi*²⁴³ qui s'attache déjà à revendiquer la reconnaissance des quartiers populaires. Publié sur Youtube le 15 septembre 2011, le vidéo-clip est étrangement similaire à celui précédemment évoqué. Le morceau a un rythme lent et un motif récurrent au violon qui en fait une chanson aux tonalités bien plus tristes que le *Houmani* aux sonorités raggae. À la fois exaltation du courage du peuple tunisien et testament de la révolution aux dizaines de martyrs, le morceau articule le collectif et le singulier, comme dans une strophe où sont répétées les façons de dire "je" dans les différentes régions de

²⁴²Commentaire sur le site de France 24, 17 novembre 2013 [En ligne : <http://observers.france24.com/fr/content/20131115-t>]. Consulté le 29 février 2015.

²⁴³ Littéralement « Dans le quartier arabe » mais « *houma arbi* » désigne ici simplement les quartiers populaires et plutôt anciens.

Tunisie (« *ena, né, eni, neya* »). Dans une sorte d'illustration de ce passage, le vidéo-clip utilise le motif du portrait frontal, qui sera reproduit dans *Houmani*, constituant un collectif de multiples singuliers. Ainsi, la vidéo débute avec une galerie de cinq portraits avant que n'apparaisse le visage du rappeur : un enfant, un jeune homme tatoué au regard dur et à la mine de loupard, une vieille femme, un deuxième jeune homme aux bras lacérés d'entailles et enfin un vieil homme barbu, le regard fuyant dans un sourire (Fig. 103).



Fig. 103 Captures d'écran. Premiers plans du vidéo-clip de *Fi houma arbi* de Hamzaoui Med Amine [RAP2].

Dans la suite du clip, des plans évoquent de manière plus ou moins directe la révolution : une enfant éclatant un ballon sur lequel est écrit « RCD », un enfant jouant avec une cartouche de gaz lacrymogène, une vieille femme au chevet de la tombe d'un martyr, symbolisé par le drapeau étendu sur la tombe. Le drapeau tunisien, comme dans de nombreux autres clips, est très présent. Il sert de « fond » pour des portraits, il flotte accroché entre deux arbres ou est posé sur les épaules d'un homme telle une couverture (Fig. 104). La réappropriation du symbole national entreprise dans les manifestations se perpétue donc dans ces représentations. Par ailleurs, si la chanson évoque les quartiers, c'est bien à un « nous » national qu'il est ici fait référence.



Fig. 104 Captures d'écran. Vidéo-clip de *Fi houma arbi* de Hamzaoui Med Amine [RAP2].

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 Jedid²⁴⁴ 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*²⁴⁵ » 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 décrivent²⁴⁶. Plusieurs autres conventions des vidéo-clips de rap sont reprises par les rappeurs tunisiens, comme le travelling arrière où le rappeur au premier plan s'avance suivi d'une foule²⁴⁷, 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. La convention est cependant détournée quand les rappeurs se placent devant une décharge, rappelant la vidéo de Meher devant les poubelles abandonnées (Fig. 105).



Fig. 105 Captures d'écran. Vidéo-clip de *Ritouchi* de Hamzaoui Med Amine et Klay BBJ [RAP4].

²⁴⁴ Beb Jedid est une zone de la médina de Tunis, aujourd'hui une des zones les plus pauvres du centre ville.

²⁴⁵ « Du ghetto »

²⁴⁶ *Houmani* fait exception sur ces points puisque les rappeurs n'apparaissent jamais.

²⁴⁷ *No Pasaran* et *Chilouna* [RAP7] @ de Klay BBJ par exemple.

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 être filmées se prêtent ensuite au jeu. Par ailleurs, de nombreux plans semblent destinés à donner à voir des gestes de solidarité tel qu'un jeune aidant une vieille femme à traverser par exemple ou un homme soutenant sa femme âgée.



Fig. 106 Captures d'écran. Vidéo-clips de Hamzaoui Med Amine et/ou Klay BBJ : un vendeur ambulant et un ramasseur d'ordures [RAP2] @ et [RAP4].

4. Hittistes et marges urbaines

Les vidéo-clips de rap tunisiens sont donc marqués par une esthétique particulière faisant une large place à la prise de vue documentaire, à la fois gage d'authenticité d'une musique se réclamant du peuple et expression d'un ancrage dans le réel. L'attachement à la représentation des quartiers populaires et des réalités marginales est par ailleurs significatif de la prégnance d'inégalités sociales pour lesquelles la visibilité est un enjeu de lutte. Si l'expression musicale exclut la parole des personnes, c'est par la multiplication des visages singuliers, la mise en visibilité des « petits » métiers, la monstration frontale du désœuvrement et du délabrement des conditions de vie matérielles que les auteurs de ces vidéos construisent une image aussi consensuelle et naïve que potentiellement subversive. En effet, dans les trois clips de HMA précédemment cités (*Fi houma arbi*, *Houmani*, *Tunis El Khadra*), plusieurs éléments éloignent ces représentations d'une simple allégorie candide : la présence de personnes visuellement identifiables comme « marginales parmi les marginaux » – des vieillards négligés qui pourraient être sans domicile fixe, des jeunes

au corps marqués par la bagarre (*Fi houma arbi*) – ou l'évocation du trafic de drogue, du vol (*Tunis El Khadra*) et de la consommation d'alcool. La présence policière et sa contestation sont également évoquées et figurées par une voiture de police saisie dans la circulation ou un « A.C.A.B.²⁴⁸ » écrit sur un mur [RAP8] (Fig. 107) ou un t-shirt [RAP6]. De manière générale l'attachement aux expressions de la rue, les tags qui recouvrent les murs par centaines, et qui paraissent répertoriés aussi soigneusement que les visages est également notable. Par ailleurs, la mise en visibilité du travail coïncide avec celle du désœuvrement de la jeunesse sans emploi qui fait rarement l'objet de représentations. Cette mise en visibilité s'avère chargée de sens.



Fig. 107 Captures d'écran. Vidéo-clips de Hamzaoui Med Amine et/ou Klay BBJ : un « ACAB » sur un mur [RAP8], des jeunes « *hittistes* » [RAP6], des jeunes tatoués [RAP2], un jeune homme solitaire filmé la nuit [RAP6].

En effet, la domination visuelle telle que nous l'avons décrite s'exerçant en particulier dans l'espace public, sa résistance pourrait être à chercher dans ses interstices et ses marges. On pourrait ainsi désigner des pratiques ou des objets dont les modes d'existence visuels seraient socialement problématiques, et qui tendraient ainsi à constituer des formes de contestation, bien qu'indirectes, de normes et d'interdits. Dans les sociétés

²⁴⁸ Acronyme du slogan « *All Cops Are Bastards* », « Tous les flics sont des bâtards ».

démocratiques les processus d'exclusion des SDF, des migrants ou des prostituées de l'espace urbain, ou la désignation de « l'occupation des espaces communs [...] d'immeubles » par les jeunes des quartiers populaires comme délit²⁴⁹, constituent des symptômes d'une réglementation de l'espace public qui considère certaines présences comme des nuisances, en particulier « visuelles ». En conséquence, ces présences non-souhaitées incarnent un autre récit de la ville et constituent en soi des sortes de contre-visualités. De la même façon, les jeunes hommes au chômage emplissant les cafés des villes tunisiennes ou passant des heures appuyés contre les murs de leurs quartiers constituent en quelque sorte une mise en visibilité du chômage et en conséquence une atteinte à la représentation du monde social voulue par les autorités. Dans ces groupes de jeunes « s'affirment des contestations frontales à l'ordre traditionnel » (Pape, 2013), religieux par exemple, et ils sont en retour désignés comme des nuisances à l'ordre social. Ces jeunes hommes ont été désignés comme *hittistes* (de *hit*, mur, littéralement « ceux qui tiennent les murs²⁵⁰ ») en Algérie à partir du début des années 1990 et ont donné lieu à « toute une imagerie [...] dans la littérature, le cinéma, la musique, les médias et les conversations quotidiennes » (Pape, 2013). En Tunisie, l'expression est également utilisée comme en témoigne la déclaration d'un jeune d'un quartier populaire de Tunis rapporté par Amin Allal : « Les murs tiennent sans nous, maintenant il faudrait que nous on tienne sans les murs » (Allal, 2011). Les *hittistes* sont les jeunes chômeurs contraints de passer leurs journées « appuyés contre le mur » ou dans les cafés, donnant à voir leur attente et leur désespérance. La mise en image de ce désœuvrement et des marginaux, même ponctuelle, constitue donc potentiellement une représentation subversive. Par ailleurs, si la chanson *Houmani* reste en partie consensuelle, ce n'est pas le cas de *Al-mawt hayat*, « La mort est la vie », [RAP6] qui donne à voir une jeunesse « mort-vivante ». Des auteurs comme Klay BBJ ou Phenix introduisent également des textes plus virulents, au langage vulgaire et agressif qui connote différemment les images en apparence similaires aux autres vidéos. La diffusion de ces productions dans l'espace médiatique est dès lors à prendre en compte pour interroger leur éventuelle portée.

²⁴⁹ Voir la « Loi de sécurité quotidienne » proposée en 2001 par le gouvernement Jospin.

²⁵⁰ L'acception est proche bien que socialement différente de l'expression française « pilier de comptoir » par exemple.

Conclusion

Les vidéo-clips 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 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 « miroir²⁵¹ » des quartiers qu'il dépeint. Les deux types de productions s'opposent cependant concernant la représentation du national et du désœuvrement. Les productions de Zahrouniyét n'exaltent jamais le sentiment national au travers du drapeau mais adoptent au contraire de prises de position ambiguës, exaltant un commun des pauvres et dénonçant l'absence de solidarité. Les représentations construites sont cependant très majoritairement positives au contraire des vidéo-clips qui assument de donner à voir la jeunesse désœuvrée.

Les engagements des auteurs témoignent 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 » (Honneth, 2013 : 275), l'usage de la vidéo constitue éventuellement la première étape d'un processus de réappropriation – de la représentation du collectif et du singulier en individus politiques et agissants – nécessaire au passage à l'action. 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, mais 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 »

²⁵¹ Auffray E., « Houmani, la chanson « miroir » des quartiers tunisiens », *L'Express*, 26 novembre 2013 [En ligne : http://www.lexpress.fr/actualite/monde/afrique/houmani-la-chanson-miroir-des-quartiers-tunisiens_1302555.html (consulté le 10/09/2014)]

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 vidéo-clips 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 visualisations²⁵² 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 termes de production.

« La visibilité n'est [cependant] pas un gage de reconnaissance » (Voirol, 2005b) et les milliers de personnes qui ont écouté et regardé *Houmani* n'ont bien entendu pas suffi à ce qu'advienne une réelle reconnaissance sociale en faveur des habitants des quartiers populaires. Le succès d'une production culturelle n'est peut-être déjà pas un gage de visibilité au sens où, comme le rappelle Axel Honneth, la visibilité matérielle n'est pas nécessairement liée à la visibilité sociale, entendue comme « l'attribution d'une « valeur sociale » (Honneth 2005 : 46). Par ailleurs, la « visibilité d'ordre sociale » est distincte de « la visibilité d'ordre médiatique » dont le contexte est « régi par sa propre logique et par ses propres lois » (Mubi Brighenti, 2007 : 339). La pénétration dans le système médiatique d'une représentation, toute militante qu'elle soit, ne saurait ainsi correspondre à une *mise en visibilité* effective des problèmes sociaux qu'elle dépeint, pire, elle « est bien souvent détournée et transformée, en particulier dans des médias rompus aux stratégies commerciales, réduite à une simple mise en spectacle et à un paraître falsificateur et sans profondeur. » (Voirol, 2005b : 113) « Qui a le droit d'écouter *Houmani*²⁵³ ? » demandait un internaute face à la récupération de la chanson par les élites et les privilégiés : tel un boomerang, l'image des « Miss Tuning 2014²⁵⁴ » dansant au rythme du morceau dans une

²⁵² La page Zahrouniyét compte quelques 44 000 abonnés et les vidéo-clips sont visualisés en moyenne des dizaines de milliers de fois.

²⁵³ Lamloun M., « 7oumani, au delà de la musique », *pinkle*, 22 octobre 2013 [En ligne : 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 septembre 2014.

²⁵⁴ « Houmani fait danser les Miss Tuning 2014 », *ShemsFM Tunisie*, 10 avril 2014.

Voir : [<https://www.youtube.com/watch?v=QCbT-P1o0bI>] Consulté le 11 septembre 2014.

soirée de gala strictement privée, puis de Beji Caïd Essebsi, candidat à la présidentielle, tapant des mains sur le morceau sur un plateau de télévision firent le tour de l'internet tunisien, créant l'indignation. Cette « récupération » s'est ainsi donnée à voir en images audiovisuelles, la violence symbolique s'actualisant sur le même terrain que sa contestation, et vice-versa.



Fig. 108 Capture d'écran. Des jeunes du quartier *Zahrouni* fixent la caméra avec défi, l'un d'eux tire la langue [Z28].

On peut cependant penser la reconnaissance comme étant d'abord un *se reconnaître* avant de pouvoir être un *se faire* reconnaître. Ainsi, si les vidéo-clips 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 (Fig. 108) 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 et établissant une nouvelle fois que « dignité de soi et reconnaissance sociale [vont] de pair » (Voirol, 2005b). 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 collective 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.

III. Pitbulls, *zatla* et marginalité agressive

En dehors des rappeurs évoqués jusqu'ici et bénéficiant d'une audience importante, chaque quartier ou ville parmi les plus populaires de Tunisie semble voir émerger des rappeurs qui se font les porte-voix d'identités locales. Les vidéo-clips qu'ils réalisent paraissent chaque fois l'occasion de filmer leurs lieux de vie, de réunir les jeunes du quartier semble-t-il ravis d'apparaître dans ces productions et de se montrer fiers et solidaires. Les représentations s'avèrent généralement moins policées que celles évoquées précédemment²⁵⁵, laissant une large place aux dérapages à moto, aux pitbulls (Fig. 109) et aux évocations de la *zatla*²⁵⁶.

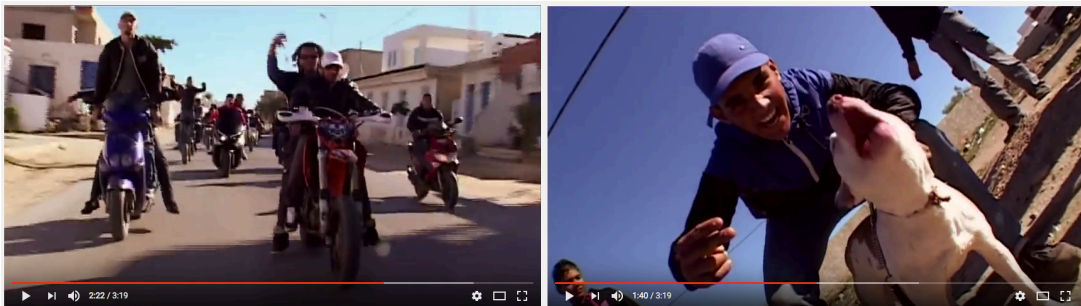


Fig. 109 Captures d'écran. Un video-clip d'un rappeur de Zarzis, l'une des villes les plus marginalisées de Tunisie d'où partent la plupart des bateaux de clandestins [RAP11].

²⁵⁵ Les pitbulls étaient cependant déjà très présents dans des clips tels que *Al-mawt hayat*, de Hamzaoui Med Amine, évoqué précédemment [RAP6].

²⁵⁶ Le hashish en tunisien.

Les textes des chansons mais aussi les titres de ces vidéos et les descriptifs incluent quasi systématiquement le nom du quartier ou de la ville, confirmant l'importance des revendications d'une appartenance identitaire locale telle que décrite par les recherches de terrain :

« Les jeunes semblent avoir intériorisé les représentations négatives que les médias véhiculent de leurs lieux de vie, mais cela ne les empêche pas d'être attachés à leurs quartiers. Aussi ces deniers constituent-ils un fondement majeur des constructions identitaires de la jeunesse » (Legros, 2015)

Par ailleurs, en dehors des clips de rap, les vidéos de courses et dérapages de deux roues et d'entraînements et combats de pitbulls se multiplient. Le pitbull constitue semble-t-il un phénomène social récent qui n'est pas sans rappeler les années 1990 en France où un « phénomène pitbull » médiatisé et politisé (Digard, 2004) avait monopolisé une partie des débats publics, désignant les banlieues comme terreau de développement de cultures violentes. La multiplication des articles dans la presse tunisienne faisant état d'attaques de pitbull²⁵⁷ et la multiplication parallèle de campagnes de dénonciation de la maltraitance des chiens par les organisations de défense des animaux sont significatives. Là encore, comme *Sans plomb* de Sami Tlili témoignait de l'actualité du phénomène des auto-immolations en 2006, un film témoigne également de la prégnance du « phénomène » des combats de chiens illégaux dans le débat public, *Crocs urbains* du réalisateur Marouane Meddeb. En ligne, si les différentes pages Facebook²⁵⁸ destinées à partager des contenus sur les pitbulls en Tunisie oscillent entre représentations attendrissantes de chiots et représentations exaltant la violence extrême, les vidéos rencontrées sur Facebook ou Youtube sont pour la

²⁵⁷ Voir par exemple : « Bizerte: Un homme attaqué par son propre pitbull ! », *Directinfo*, 26 avril 2016. [En ligne : <http://directinfo.webmanagercenter.com/2016/04/26/bizerte-un-homme-attaque-par-son-propre-pitbull/>] Consulté le 24 août 2016.

« Sfax : Trois pitbulls attaquent un enfant », *Kapitalis*, 5 janvier 2016. [En ligne : <http://kapitalis.com/tunisie/2016/01/05/sfax-trois-pitbulls-attaquent-un-enfant/>] Consulté le 24 août 2016.
« Chiens dangereux en liberté, les pitbulls sont lâchés! », *Réalités*, 16 mai 2015. [En ligne : <http://www.realites.com.tn/2015/05/chiens-dangereux-en-liberte-les-pitbulls-sont-laches/>] Consulté le 24 août 2016.

²⁵⁸ « Pitbull Tunis » : <https://www.facebook.com/Pitbull-tunis-1483682725186554/photos>

« Pitbull Tunis » 2 : <https://www.facebook.com/hahahahahahhhhhhh/videos>

« Pitbull tunisien » : <https://www.facebook.com/Pitbul-Tunisien-574727029358198/?fref=ts>

« Pitbull tunisien » 2 : <https://www.facebook.com/Pitbull-Tunisien-209649062534130/?fref=ts>

plupart dans l'exaltation de la combattivité et de l'agressivité de ces animaux (Fig. 110). Là encore, les vidéos sont systématiquement liées à un quartier ou une ville comme M'saken [pb1] au sud de Sousse, Gafsa [pb2], ou Gabes [pb4]. Sans surprise, les lieux en questions sont majoritairement des villes ou des quartiers fortement marginalisés économiquement et/ou marquées par le chômage des jeunes.



Fig. 110 Captures d'écran. Des pitbulls filmés à M'saken [pb1], Gafsa [pb2] et Sfax [pb3].

Au cours de notre enquête, nous avons rencontré un jeune homme dont le parcours paraît une métaphore du rapport entre production visuelle et ce qui tend à constituer une « culture ghetto » (Lamont et Bail, 2005). Nouredine originaire de Zarzis est un des auteurs des milliers de vidéos mises en ligne sur la page Facebook « Zarzis TV ». Les trois jeunes hommes à l'origine de ce projet initié fin 2010 en concomitance avec le soulèvement ont produit des images à destination des médias avec un certain succès. Nouredine est aujourd'hui le seul des trois à avoir continué à produire des vidéos. Avant de commencer cette activité, le jeune homme a pratiqué l'élevage de pitbulls pendant plusieurs années et c'est d'ailleurs l'ancien chenil qu'il avait construit qui est aujourd'hui reconverti en salle de montage.

De fait, si nous n'avons pas de sociologie précise des producteurs à notre disposition, les productions vidéos décrites jusqu'ici semblent suggérer que ce sont précisément les jeunes des quartiers populaires qui filment et mettent en ligne le plus, comme en réponse au besoin d'exister socialement, de se montrer, de partager l'identité qui leur est niée. On en voudra pour preuve la multiplication des vidéos faisant l'éloge de villes et de quartiers comme Zarzis ou Hammam Lif (banlieue de Tunis), mais aussi ces vidéos de combats d'animaux très clairement localisées. Bien entendu, l'accessibilité technologique et les usages de Facebook ou de Youtube sont marqués par des compétences et des habitudes

culturelles propres à une certaine génération. Par ailleurs, les jeunes chômeurs sont aussi potentiellement ceux qui ont le plus de temps pour s'adonner à la production d'images ou leur partage. Des facteurs sociologiques sont donc à prendre en compte. On perçoit cependant que la production autonome d'images et leur partage sont indéniablement liés à des enjeux de visibilité. La lutte pour la visibilité prend ici deux formes distinctes : une première qui tend à valoriser une identité en exaltant des valeurs morales (créativité, solidarité...) et à dénoncer des conditions d'existence indécentes (Zahrouniyét et les premiers vidéo-clips évoqués), et une autre qui exalte des pratiques et des usages socialement condamnés. Si la deuxième forme ne semble pas pouvoir permettre aux acteurs de prétendre à leur reconnaissance comme membres à part entière de la vie collective, elle n'en constitue pas moins une revendication de visibilité. Ainsi,

«Ceux qui se voient dénier l'appartenance à la communauté légitime, à la nation officielle, reforment des liens fondés sur la solidarité et la revendication de son appartenance aux marges. [...] De cet espace-horizon clos [...] émerge une identité propre qui renverse la marginalité en la revendiquant vis-à-vis des centres de pouvoir dominants. » (Chena, 2015 : 46-47)

« Solidarité », « revendication d'appartenance aux marges » et « renversement de la marginalité » semblent correspondre à la géographie parallèle que construisent ces productions. Il ne s'agit pas de l'exaltation d'une différence dans le but « de voir une différence jusque-là mésestimée, prise en compte » mais bien dans les deux cas d'une réponse à « un besoin d'être délivr [é] du poids d'une différence attribuée ou construite avec excès » (Fraser, 2004 : 163). Si les vidéos de Zahrouniyét et les vidéo-clips des rappeurs les plus connus revendiquent l'inclusion dans la communauté par la reconnaissance de valeurs morales positives, les vidéos propres à la « culture ghetto » revendiquent plus fortement encore le renversement de la marginalité « en la revendiquant » (Chena, 2015 : 47). Dans un cas comme dans l'autre, l'image partagée a pour fonction de restituer une part de fierté à qui en avait été dépossédé.

Conclusion du chapitre 10

Dans la période post-insurrectionnelle, les usages et les objets mis en ligne restent variés mais paraissent moins clairement polarisés entre usages « communs » et usages « militants » que dans la période précédant le soulèvement. Si dans les six sous-corpus présentés, deux seulement concernent des luttes se manifestant par des actions protestataires – celles des collectifs pour les blessés et les martyrs et celles pour la libération des jeunes emprisonnés ou en protestation aux assassinats de Mohammed Brahmi et Chokri Belaid – tous prennent en charge des revendications de reconnaissance : du rôle précurseur du soulèvement de Redeyef, de celui de la jeunesse qui continue d’être violemment réprimée, mais aussi de l’existence de populations marginalisées. De fait, ce besoin de reconnaissance a deux origines communes et distinctes : celle d’une mise sous silence de tous les citoyens exercée par des décennies de régime autoritaire et celle de la marginalisation organisée de milliers de Tunisiens que ce soit aux marges des pôles économiques comme Tunis ou Sfax, dans les villes en déshérence du sud et du centre du pays ou dans les campagnes. Ainsi, si des revendications ne paraissent pas toujours explicitement formulées, ces productions témoignent et participent de « luttes pour la visibilité »,

« cette dimension spécifique de l’agir qui, partant d’un vécu de l’invisibilité ou de la dépréciation symbolique, déploie des procédés pratiques, techniques et communicationnels pour se manifester sur une scène publique et faire reconnaître des pratiques ou des orientations politiques. » (Voirol, 2005 : 21)

La vidéo est dès lors un « procédé » au service de ces luttes. Elles se manifestent au travers d’affirmations identitaires qui exaltent une identité résistante comme c’est le cas pour celles concernant Redeyef ou Zahrouni ou une identité subalterne en opposition avec les représentations légitimes comme c’est le cas des vidéos donnant à voir l’illégalité, celle de l’émigration clandestine ou des combats de chiens. Si certaines productions comme les premiers vidéo-clips de rap évoqués et la plupart des montages commémoratifs continuent de brandir le drapeau national que le peuple s’était réapproprié, il disparaît peu à peu

derrière des revendications identitaires régionales. Par symétrie, la vidéo partagée s'affirme comme une production culturelle constitutive de groupes sociaux et d'identités collectives locales et comme un outil du recouvrement de l'estime de soi par l'expression de la dignité et de la fierté. Enfin, elle s'affirme comme un objet privilégié de discours, que ce soit pour des jeunes militants qui ne cessent de l'investir pour faire entendre leur voix et prendre part au débat public, ou pour des jeunes lycéens qui diffusent par ce moyen des rituels subversifs et provocateurs bien au-delà de leur espace d'apparition. Ainsi, on observe que les usages des images sont marqués par des enjeux de visibilité et de reconnaissance sociale, bien au-delà des mobilisations, des collectifs organisés et des revendications explicites.

Ruée vers le réel et subjectivité face-caméra

Nos dernières observations sur la période qui a suivi l'insurrection de 2011 et qui court jusqu'à aujourd'hui désignent l'avènement d'une sorte de « ruée vers le réel » : des dizaines de films ont été produits et parmi eux une très large majorité de documentaires. Le développement du cinéma documentaire est aussi le développement du *désir* de cinéma documentaire. En effet, au delà des films produits et diffusés, ils nous est apparu à l'occasion de nos derniers terrains que de très nombreux jeunes gens nourrissaient des projets de films. Ainsi, au moins neuf personnes nous ont été présentées ou se sont présentées à nous comme « en train de faire un film documentaire ». Que ces films voient ou non le jour, ces désirs de réalisation, en particulier documentaire, nous semble notables. Comme en écho à l'affirmation de Younes, des rappeurs ou d'autres personnes rencontrées qui nous ont affirmé « La vidéo c'est pour montrer le réel²⁵⁹ », le cinéma documentaire s'est semble-t-il imposé comme le prolongement de cette entreprise collective de documentation. Pour un enquêté, cela tient au fait que « Depuis la révolution, on a compris que le cinéma n'est pas inaccessible, que même si l'image n'est pas de bonne qualité, on

²⁵⁹ Entretien réalisé à Zahrouni, le 12 novembre 2013.

peut passer des messages²⁶⁰. » Pour un autre, c'est une entreprise collective de reconstruction d'une image commune :

« Pour citer le réalisateur Patricio Guzman, «Un pays sans films documentaires est comme une famille sans album photo.» [...] C'est naturel que les gens soient attirés par le documentaire. Les gens ont besoin qu'on ne parle plus à leur place. C'est pour cela que la production est si foisonnante. C'est comme si les gens avaient pris conscience des 50 ans de dictature où nous n'avons pas pu concevoir notre propre image.²⁶¹ »

Ce développement du cinéma du réel prenant en partie le pas sur celui de fiction semble effectivement indiquer un besoin de documenter passé et présent dans une version non falsifiée mais aussi, une nouvelle fois, subjective. Au contraire du reportage de télévision, le cinéma documentaire dit « de création » revendique en effet la subjectivité de son auteur.

En parallèle, un autre type de productions jusqu'à présent rarissime se développe massivement, le « vidéo-blog », ou « *vlog* », qui revendique une autre forme de prise en charge de sa « propre image ». Intimement lié à la plateforme Youtube qui s'impose comme le principal hébergeur de ces productions, il a consacré la webcam et l'expression face caméra comme la forme privilégiée de la représentation de soi et de l'expression publique sur internet. Cette pratique très répandue dans le monde anglophone avait plutôt brillé par son absence dans les soulèvements arabes, à l'exception peut-être de l'Égypte où une vidéo de ce type eut un important retentissement. La vidéo de la jeune Asmaa Mahfouz [AM1] invectivant ses concitoyens et les exhortant à la rejoindre dans la rue fut reproduite des centaines de fois et définie dans plusieurs titres et descriptions comme « la vidéo qui aida à répandre la révolution²⁶² ».

²⁶⁰ Entretien réalisé à Sfax, le 13 novembre 2013.

²⁶¹ Entretien réalisé à Tunis, le 12 octobre 2013.

²⁶² « *Meet Asmaa Mahfouz, The vlog that Helped Spark the Revolution* » [AM2]



Fig. 111 Captures d'écran de la vidéo réalisée par Asmaa Mahfouz. Égypte, 2011 [AM1].

En Tunisie, le vidéo-blog se développe donc de manière notable dans la période post-insurrectionnelle. Les vidéos qui rencontrent le plus fort succès sont souvent celles marquées par des registres de langage particulièrement vulgaires, rejoignant les observations que nous avons établies précédemment. On citera par exemple celles de « Al Angoor²⁶³ », qui se présente comme salafiste en se prêtant plutôt à des monologues absurdes qu'à de quelconques prêches, ou Jalel Brick²⁶⁴ défini par nos interlocuteurs comme « de gauche ». D'autres personnes prennent la parole ponctuellement, se servant de la vidéo comme d'une tribune temporaire, comme ce fut le cas pour le rappeur Phenix qui choisi ce biais pour témoigner de son arrestation. La prédominance du discours politique dans un certain nombre de ces productions indique un usage principalement motivé par la volonté d'une prise de parole publique. L'usage d'un langage populaire illégitime dans la sphère publique traditionnelle désigne également internet comme la finalité de cette diffusion qui pourrait difficilement être relayée médiatiquement.

Le vidéo-blog est le genre vidéo du discours, la mise en scène est en effet généralement minimale et le visuel réduit à son plus simple appareil. La « vidéo pour les mots » prend ainsi une nouvelle importance. L'émergence de ce genre signale également la mise en cadre de ce que nous avons jusqu'à présent identifié comme un hors-champ, celui des intérieurs, des espaces domestiques et de l'intimité. Le développement de ce type de productions apparaît alors comme un symptôme nouveau susceptible de révéler des évolutions sociales mais aussi d'interroger les processus d'appropriation de formes et pratiques culturelles mondialisées. Est-ce en effet la dernière expression de l'urgence d'une parole jusqu'à

²⁶³ <https://www.youtube.com/channel/UCmQU3DW8QxPoqGVTvgDlzvA/videos>

²⁶⁴ <https://www.youtube.com/user/JalelBrick>

présent contenue ou une évolution mimétique, conforme au paysage audiovisuel mondial ? Les développements de ces objets sont probablement à suivre avec la plus grande attention.

Ainsi, le cinéma documentaire et le vidéo-blog viennent compléter un paysage audiovisuel en transformation marqué par la généralisation de l'auto-médiatisation à chaque événement, un investissement toujours majeur dans les supports audiovisuels accompagnant les productions musicales, la multiplication de formes de revendications identitaires par l'image mais aussi l'intervention de nouveaux acteurs. Tout comme Facebook a vu l'émergence de milliers de nouvelles pages défendant des valeurs contradictoires, la production visuelle est investie comme un champ de bataille. Dans les dernières années, la communication d'organisations comme Daech mais aussi de partis tels qu'Ennahda a ainsi complexifié le paysage vidéo. Une seule certitude, ce paysage est amené à se déployer sur internet qui reste au centre de tous les regards.

CONCLUSION

À l'origine étaient donc des images mises en lignes par milliers, paraissant se répandre sur les réseaux comme les hommes se répandaient dans les rues. Là où la plupart des acteurs médiatiques ne voulurent voir que des blogueurs polyglottes et des militants de l'internet, on aurait pu voir le partage de regards qui avait choisi de se montrer en ligne : des « craquages » dans les stades aux combats d'animaux, des femmes combattantes aux « corps détruits » (Hirschhorn, 2014), des *houmani* aux *hittistes* aux *harraga*, les vidéos vernaculaires partagées ont donné à voir la pointe de l'iceberg d'un monde social en ébullition. Les semaines insurrectionnelles apparaissent comme une interruption donnant lieu à des productions parcourues de motivations complexes malgré la modestie du geste. Les usages du plan-séquence que nous avons décrits désignent les images produites comme relevant de statuts divers dont nous avons tenté de rendre compte par les expressions « image-relique », « image-trophée » ou encore « image-preuve » auxquelles nous pourrions ajouter « image-(é)motive ». Ces expressions désignent la variété des destinations ou des intentions : enregistrer pour garder, prouver, motiver... Elles suggèrent également le chevauchement de temporalités, entre des usages pour l'instant et « pour mémoire ». Désigner ces productions comme du journalisme citoyen nous apparaît dès lors comme une entreprise d'assimilation de pratiques investies de désirs et de revendications multiples à une unique fonction, celle d'informer, et à un unique destinataire, les institutions médiatiques. Dans cette formulation inoffensive se trouve alors déterminé le champ d'action des filmeurs et de leurs images, et en particulier ses limites.

Dans la période post-insurrectionnelle, si la pratique du plan séquence n'a certainement pas disparu, l'usage de la vidéo n'est plus contraint par l'urgence. Les contenus montés ou mis en scène traduisent de nouveaux investissements et désignent un certain nombre de problématiques partagées, de la mémoire du soulèvement à la reconnaissance de ceux qui continuent à être exclus de la *polis*. Entre des « communiqués-vidéos » et des vidéos commémoratives, entre des illustrations de contenus musicaux et la documentation de

situations collectives, s'expriment des subjectivités travaillées par des expériences de violence sociale, se manifestent des gestes subversifs, des provocations, des revendications... Les limites de « l'explicite » de cette contestation paraissent difficiles à déterminer et toute tentative de hiérarchisation vouée à l'échec. Ne reste que la certitude d'un désir de dire et de montrer. Ce désir, besoin ou nécessité, interroge la fonction de ces usages mais aussi leur pouvoir, sur le réel et sur ceux qui les conduisent.

Une fonction sociale ?

Pierre Bourdieu, dans l'introduction de son ouvrage *Un art moyen*, s'interroge sur les raisons qui permettraient d'expliquer la diffusion de la pratique de la photographie (Bourdieu, 1965 : 33). Il exclut la psychologie des motivations et conclut que cet usage a une utilité sociale. Si nous n'avons pas interrogé la diffusion d'une pratique dans la quotidienneté mais dans une période précise marquée par des transformations politiques et sociales profondes, il est tout autant possible de poser l'hypothèse d'une utilité sociale. Cette utilité ou fonction sociale a traversé chacun des usages que nous avons décrits et adopte deux formes intrinsèquement liées : celle de *se reconnaître* entre soi, et celle de *faire reconnaître* comme membre de la communauté, nationale mais aussi locale.

De la nation au peuple au quartier et retour

La vidéo vernaculaire partagée soutient tout d'abord la formation et la cohésion, non plus d'un noyau familial comme l'analysait Bourdieu, mais d'un *nous* national à l'occasion du moment insurrectionnel, puis de *nous* à l'échelle locale une fois l'insurrection unificatrice passée. Ce qui se décèle dans les discours, comme le passage d'une parole au nom du « peuple tunisien » à celle au nom des *houmani*²⁶⁵ apparaît également dans les images. Les mises en scènes autour du drapeau national (dans les « actions pour l'image » pendant le moment insurrectionnel et dans les premiers clips de rap évoqués) laissent place

²⁶⁵ « Houmani » étant un mot en partie inventé, il est lui-même marqué par la nécessité d'une mise en mots nouvelle.

à celles d'un « national » donné en pâture aux ânes, d'une « Tunisie » des voleurs (mises en scène de Zahrounyét) et de jeunes choisissant l'exil. La prédominance des représentations de type polyphoniques sur le modèle de la galerie de portraits, en particulier dans la dernière période, semble également rendre compte d'une individuation qui paraît faire écho à l'éclatement du *nous* national. On ne saurait cependant assimiler les galeries de portraits des vidéo-clips de rap à celles des militants. Les premières, en présentant des anonymes, revendiquent d'une certaine façon de « ne pas dire je mais nous²⁶⁶ », au contraire des jeunes militants qui se distinguent les uns des autres en se nommant et en revendiquant la subjectivité de leur parole. Quelle que soit l'échelle du *nous*, que le peuple se nomme et se donne à voir ou qu'il paraisse à nouveau « introuvable²⁶⁷ » (Rosanvallon, 2002), les usages de la vidéo partagée sont investis de ces tensions.

De la visibilité d'une mobilisation à la visibilité des populations marginalisées

La deuxième fonction sociale de la vidéo partagée est ainsi celle de rendre visible et de revendiquer la reconnaissance sociale. Pendant le moment insurrectionnel, la vidéo sert à *visibiliser*, au sens de porter à la connaissance et à l'attention du public une cause, des revendications ou l'existence même d'une mobilisation en cours, et à *rendre visible* des acteurs et des problématiques. Les usages de la vidéo font ainsi à la fois partie intégrante de la pratique manifestante et constituent une expression revendicative en elle-même. Enregistrer des témoignages d'expériences de l'indignité participe par exemple à visibiliser la mobilisation en cours autant qu'à rendre visible ceux qui subissent le mépris social. En dehors du moment insurrectionnel, si la nécessité de visibilisation de mobilisations (pour les martyrs, contre la répression de la jeunesse...) persiste, le deuxième usage prend une nouvelle importance.

À *se reconnaître* entre soi, s'articule ainsi *se faire reconnaître*, en dehors des frontières de la communauté. Le partage en ligne est à l'origine de cette articulation en ce qu'il

²⁶⁶ Revendication des auteurs du film *Fragments d'une révolution*, précédemment cité.

²⁶⁷ À moins qu'il ne faille chercher *des* peuples comme le suggère Georges Didi-Huberman (2013).

signale la volonté de *rendre public* et par là même de s'insérer ou de prendre part à la sphère publique. Celle-ci est à la fois celle, habermassienne, qu'il s'agirait de pénétrer pour solliciter la reconnaissance de l'État, et celle, « oppositionnelle » (Negt, 2007) ou « contre-publique » que ces productions sont susceptibles de participer à créer, comme « des arènes discursives parallèles » (Fraser, 2005 : 126) destinées à être un « terrain d'essai pour des activités de revendication et de contestation » (Ferrarese, 2015). Ainsi, la production vidéo s'appuie sur des mises en visibilité tendues entre légitimation et valorisation morale (Zahrouniyét, *Houmani...*) et revendication de la marginalité (pitbulls, représentations violentes, *harraga*). Par ailleurs, ces usages révèlent que les luttes pour la visibilité s'actualisent autant dans des mobilisations effectives que dans des luttes symboliques silencieuses, menées en particulier en ligne. Prendre la mesure de ces luttes nécessite donc « d'adopter le point de vue de résistances *invisibles* » :

« Adopter le point de vue de résistances invisibles est d'une importance majeure car la lutte pour la visibilité ne vise pas seulement à conquérir une place dans un espace institué du visible en se conformant aux conventions sémantiques imposées de manière dominante. C'est aussi une lutte pour faire voir et faire entendre selon des jeux de langage en rupture avec les modalités dominantes de la mise en récit. » (Voirol, 2005b : 115)

La rupture avec les « modalités dominantes » s'actualise en particulier dans un certain type de productions que nous avons présenté dans la troisième partie, qui pose également la question d'une remise en cause de normes sociales à deux échelles différentes : le « représentable » (plus que le « photographiable » bourdieusien) et les modes de cette représentation. Ainsi, donner à voir des jeunes *brûleurs* sur les bateaux clandestins, des combats illégaux d'animaux, comme ceux particulièrement violents de pitbulls, le deuil et sa souffrance manifeste ou plus simplement des jeunes *hittistes* constitue une transgression de ce qu'il est socialement tolérable de représenter. Par ailleurs, l'esthétique particulière de ces vidéos – pauvre, crue et subjective – s'oppose également aux modes de représentations médiatiques et, pour partie, cinématographiques. Une fois encore, l'effcience de ces remises en cause ne saurait être facilement mesurée mais ne saurait pour autant être exclue, les « empiétements silencieux » (Bayat, 2010) pouvant être les jalons de transformations futures.

Reflét et agent

Reprenant notre interrogation initiale sur ce que la vidéo partagée *dit et fait* au processus révolutionnaire et à ses acteurs, nous pouvons, au terme de ce parcours, apporter plusieurs éléments de réponse. Filmer constitue la revendication et l'exercice d'un droit sur l'espace public (Butler, 2011), l'affirmation d'un regard autonome et l'expression d'un « droit de regard » (Mirzoeff, 2011) sur les institutions, répressives ou médiatiques. Partager étend la « scène d'apparition » (Arendt, 2002 [1958]), participe d'une entreprise collective, met en écho des images et des pratiques, nationalement et internationalement. Filmer et partager a ainsi pu contribuer à la production d'identités collectives, mais aussi à la construction identitaire individuelle en restituant une part de fierté à qui en avait été dépossédé, par l'investissement dans une pratique collective ou par l'affirmation d'un *prendre part*, désignant les acteurs comme protagonistes. Dans un même mouvement, filmer et partager a pu contribuer à la mise en visibilité et au partage du sens autour de revendications liées à l'expérience de l'invisibilité et du mépris social.

Ainsi, les vidéos partagées constituent une sorte de langage vernaculaire, autant reflét des tensions à l'œuvre dans les rapports sociaux que potentiel agent de transformation. Si nous affirmons la capacité d'agir de ces productions, penser cette capacité n'est cependant pas chose aisée. Deux échelles pourraient être interrogées, celle d'une capacité d'agir sur le réel et celle d'une fonction « capacitante » pour les producteurs eux-mêmes.

Du pouvoir des images

Une autre interrogation a traversé notre enquête, celle du pouvoir des images partagées à provoquer la reconnaissance sociale ou à motiver la révolte. La question du pouvoir des images a une histoire ancienne et a mobilisé de très nombreux intellectuels au cours des siècles. « L'image peut-elle tuer ? » (Mondzain, 2010) demandait encore Marie-José Mondzain en 2010, « Que peut une image ? » demandaient à nouveau quatre ans plus tard

plusieurs auteurs, affirmant l'actualité de la question par le « trop-plein de visibilité » d'un « monde saturé » auquel il nous faudrait désormais faire face (Zabunyan, 2014 : 4). Ailleurs, Horst Bredekamp (2015) ou W.J.T. Mitchell (2006) reprenaient à leur compte ces interrogations. Sans prétendre répondre à la question dont l'ampleur paraît vertigineuse, il nous apparaît comme à d'autres²⁶⁸ que la vidéo au même titre que toute image, est probablement rarement en capacité d'agir seule sur le réel, n'apparaissant de fait jamais seule, c'est-à-dire sans médiation et sans contexte, et faisant l'objet d'une co-construction de sens entre auteur(s) et spectateur(s). Si on attribue souvent aux images la capacité de mobiliser, comme dans le cas de la vidéo de Rodney King²⁶⁹ présentée comme étant à l'origine de la colère puis des émeutes de Los Angeles de 1991, le contexte d'émergence de la vidéo, les tensions sociales, et les processus de cadrages des mobilisations ou des acteurs médiatiques, ont souvent une importance capitale dans la construction publique d'une problématique. Considérer le contexte culturel et socio-politique de réception ainsi que le contexte de diffusion apparaît dès lors essentiel.

Cette conviction ne saurait cependant évacuer la question du pouvoir des images dans une mobilisation sociale et, nous l'affirmons nous-même, d'une possibilité de « mimesis politique » (Gaines, 1999). La théorie de Jane M. Gaines entend penser la part active des images quand le contexte leur est favorable et, dans le cas de nos images, produites en masse au cœur même d'un mouvement social, le contexte semble effectivement favorable. Pourtant, la question de savoir si les images ont pu faire descendre des gens dans la rue ne paraît pas pour autant épuisée. Quelle a été l'influence réelle des vidéos des anonymes ou des militants tunisiens sur le déroulement de la révolte ? Les images ont-elles réellement poussé les gens dans la rue ? Si ces productions participent ou sont destinées à soutenir la mobilisation, comment évaluer leur « efficacité » mobilisatrice ? L'image *mobile* serait-elle par ailleurs plus à même de *mobiliser* ?

²⁶⁸ On verra par exemple la tradition de la sémiologie pragmatique et des auteurs comme Roger Odin, Bernard Darras ou Jean-Pierre Esquenazi.

²⁶⁹ En 1991, le passage à tabac par des policiers d'un jeune afro-américain, Rodney King, est filmé par un vidéaste amateur. Cette affaire donnera lieu aux plus grandes émeutes qu'ait connu Los Angeles à la suite de l'acquittement des policiers.

Évaluer la réception

Pour évaluer la réception, le chercheur ne dispose que de chiffres imprécis : le nombre de visualisations, de commentaires, de partages et de *like*, qui ne disent cependant rien de qui regarde et où. Le contenu des commentaires et des descriptifs est susceptible d'apporter plus d'informations mais sans résoudre la difficulté à situer ces prises de parole. Il est également nécessaire de relativiser la pénétration d'internet et de rappeler la fracture numérique qui touche encore de nombreuses régions en dehors des grandes villes cosmopolites telles que Tunis. Il n'en demeure pas moins que le nombre de visualisations peut être pris en considération en étant recoupé avec des entretiens et d'autres observations concomitantes, comme par exemple le fait que la jeune égyptienne dont nous avons évoqué le vidéo-blog ait été invitée par au moins trois chaînes de télévision ou que la vidéo de l'homme de l'avenue Bourguiba ait été relayée pendant des jours par la chaîne Al Jazeera. S'il n'est pas possible de mesurer le poids d'une seule vidéo mise en ligne sur Youtube sur une mobilisation, il est donc nécessaire d'observer la construction médiatique qui l'a accompagnée et construite *a posteriori*. En effet, les canaux de réceptions ne se résument pas à internet et les chaînes satellitaires ont été un relais non négligeable des vidéos anonymes. En Égypte, les projections sur la place Tahrir, *Tahrir Cinema*, ont également joué un rôle dans leur réception et dans la perception des événements par des manifestants confrontés à la mise en abyme de leur image. Par ailleurs, là où Jane M. Gaines désigne l'expérience collective de la salle de cinéma comme un cadre de réception favorable à l'activation des corps, à nouveau collectivement, les dispositifs de réception sur internet paraissent également à prendre en compte.

Interroger les constructions médiatiques et les modalités de réception revient cependant à nouveau à exclure la question du pouvoir des images en elles-mêmes. Permettons-nous un dernier détour : la capacité mobilisatrice des vidéos ne se trouve peut-être pas seulement dans les images. Filmer est aussi mettre en ligne et le partage est en soi significatif, comme l'affirme un enquêté :

« Ce qui est important ce n'est pas ce qu'on voit dans la vidéo mais le fait que quelqu'un la partage. Ce n'est pas tant le message, mais le messenger. Déjà, le fait que quelqu'un la partage ça veut dire quelque chose²⁷⁰. »

Ainsi, le fait que quelqu'un mette en ligne ce qu'il a filmé donne de l'importance à ses images et matérialise le désir de partage qui anime son auteur. Dès lors, ce n'est pas seulement le nombre de manifestants qui peuvent être aperçus depuis une fenêtre ou dans une vidéo qui peut motiver la décision d'un individu de les rejoindre, mais le nombre de mises en ligne, la prolifération de ces images qui dit le nombre de ceux qui « y sont » et qui tiennent à le montrer. Par ailleurs, plutôt que d'interroger l'efficacité d'une vidéo particulièrement marquante, c'est donc bien la prolifération qui peut être un facteur important.

Prendre en compte la croyance

En définitive, si poser la question de la part active des images et de leur partage paraît difficile, peut-on rejoindre l'idée que la croyance investie dans leur pouvoir les dote effectivement de pouvoir ? L'image est en effet perçue par un grand nombre de Tunisiens que nous avons pu rencontrer comme dotée d'un pouvoir d'agir :

« Les images qui ont renversé le régime, qui ont été prises au moment de sa chute, ont aboli l'image que le régime avait construit de lui-même. Pendant 23 ans, Ben Ali a tenté d'embellir son image, il avait créé une fausse image, mais c'est une image spontanée qui l'a vaincu²⁷¹. »

Comme nous l'évoquions pour le vidéo-blog de la jeune égyptienne, les titres et les descriptifs des vidéos signalent également la vivacité de cette croyance. Si tant de Tunisiennes et de Tunisiens sont convaincus que « sans les images, le soulèvement n'aurait pas eu lieu » et que le soulèvement de Redeyef a été écrasé faute d'images, la croyance

²⁷⁰ Entretien réalisé à Sfax en novembre 2013.

²⁷¹ Nabil Al-Shahid dans « Images of révolution », *Al Jazeera English*, 19 octobre 2011 [En ligne : <http://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraworld/2011/10/2011101974451215541.html>] Consulté le 15 janvier 2013.

dans l'influence potentielle de ces productions sur le monde social les dote sans doute d'une efficacité. L'objet inerte devient icône, idole ou fétiche par la croyance qui lui est attribuée et l'iconoclasme confirme à l'icône son pouvoir en affirmant sa destruction nécessaire (Latour, 2009 [1996]). De la même façon, on pourrait considérer que les images sont en capacité de mobiliser ou de destituer le dictateur par la croyance qui est en elles investie et que confirme les efforts du régime pour en entraver la circulation.

Enfin, les images ne sont pas nécessairement « actives » uniquement dans le temps de leur production. Elles peuvent être investies de sens et jouer un rôle symbolique qu'il sera possible d'interroger dans quelques années en considérant la place qu'elles occuperont alors dans les imaginaires. Leur importance n'aura pas seulement été dans le temps de l'urgence, de la concomitance entre la prise de vues et la mise en ligne, mais dans le temps de la mémoire. Les Tunisiens se souviendront-ils encore de l'homme seul sur l'avenue Bourguiba ? Comme la plupart des filmeurs évoquent autant la nécessité de « faire histoire²⁷² » que de faire savoir, mobiliser ne se pense pas qu'au présent et ces images sont susceptibles d'être autant de « jalons mouvants sur lesquels d'autres soulèvements pourront rebondir » (Zabunyan, 2013 : 55).

Du « pouvoir d'agir » des pratiques de l'image

La question du pouvoir des images est aussi celle du pouvoir des pratiques de l'image. Si nous avons en effet affirmé que la vidéo sert des processus de réappropriation, de la chose publique comme de l'espace public, de la représentation de soi-même et des autres, on est en droit de s'interroger sur ce que la pratique de la vidéo pourrait modifier pour les

²⁷² Entretien réalisé à Tunis en juin 2013.

praticiens, si elle est en elle-même une pratique « susceptible de fournir une capacité ou « pouvoir d’agir²⁷³ ».

Marges de l’agir

En 1992, les anthropologues Terence Turner (1992) et James Faris (1992) s’opposaient par articles interposés sur leur conception des conditions de possibilité de processus *d’empowerment* par la pratique de la vidéo, au travers de ce qu’ils désignaient alors comme les *indigenous media*, les pratiques filmiques ou photographiques exercées par des communautés indigènes. Terence Turner ayant travaillé avec les indiens Kayapo du Brésil pendant de nombreuses années affirmait que les pratiques de la vidéo étaient à l’origine de savoir-faire et de processus d’objectivation participant à leur capacité d’agir. James Faris affirmait quant à lui que ces pratiques ne sauraient être « capacitantes » ou « conscientisantes », pour trois raisons au moins : tout d’abord les technologies telles que la caméra étant l’œuvre de subjectivités occidentales, elles incorporeraient les catégories d’ordre visuel et spatial de leurs créateurs et ne pourraient ainsi permettre à des yeux non-occidentaux de construire un regard propre (Faris, 1992 : 174). Par ailleurs, le concept même de représentation étant un « projet occidental », il ne pourrait que détruire les subjectivités *autres*. En outre, le désir consumériste et son regard objectivant incarné dans les audiences occidentales, déterminerait de manière préemptive les formes et contenus de ces productions : « ce n’est pas le *camera gaze* qui est le problème, mais le regard du spectateur » (Faris, 1992 : 174). Il concluait enfin que quel que soit le type de productions réalisé :

« les autres du troisième monde ne rejoignent pas le village global comme des égaux, comme juste des types de plus avec leur caméra vidéo. Leur entrée est déjà située par l’Occident qui

²⁷³ Cette expression est une des traductions possibles du terme *empowerment*. La traduction de ce concept fait l’objet de très nombreux débats. Pour un résumé on verra : (Le Bossé, 2003) par exemple. Cette traduction nous apparaît cependant ici comme la plus à même de rendre compte de la manière dont elle est employée par Terence Turner (1992 : 16) en ce que « l’accent mis sur le verbe agir permet de souligner le statut d’acteur des personnes » : (Le Bossé, 2003 : 32). On notera que Turner fait également référence à une action « conscientisante » de la vidéo par l’emploi de l’expression « self-conscientization » (Turner, 1992 : 16).

leur laisse peu de place pour être autre chose que ce que l'Occident voudra bien leur allouer. [...] ils n'entreront que selon nos conditions²⁷⁴ » (Faris, 1992 : 176).

À ces remarques, Terence Turner répondait entre autres qu'il serait ethnocentré que de considérer le pouvoir des mondes occidentaux tel qu'il puisse « vampiriser » toute subjectivité autre, et que ce serait investir dans l'objet caméra une sorte de croyance magique propre finalement aux peuples primitifs, celle de le penser doté du pouvoir de voler les âmes des personnes filmées (Turner, 1992 : 15).

Ce débat complexe met en jeu deux conceptions scientifiques et politiques. Parmi les différents termes de l'opposition, il en est un qui nous apparaît particulièrement intéressant, celui de définir ce que serait un « regard propre » ou une « image propre » (au sens d'appartenance) pour reprendre les mots d'un enquêté évoqués précédemment et en quelle mesure ce regard peut affirmer une indépendance. En remplaçant la question des relations entre les tiers-mondes et l'Occident par celui des « tiers-images » et des médias dominants, ou des représentations sociales marginales et des représentations légitimes, le questionnement se fait ainsi nouvellement stimulant : quelle liberté d'agir possèdent les producteurs ? Quelle « incorporation » se met en œuvre ? Quel conditionnement par les technologies et par l'anticipation des attentes médiatiques ou étatiques entrave l'indépendance des regards ? En effet comme le rappelle Olivier Voirol,

« Se plier aux systèmes de valeur et aux catégories journalistiques peut amener les acteurs des mouvements à ajuster leur registre de plainte et de revendication sur les catégories médiatiquement acceptables. » (Voirol, 2005b : 110)

Cette remarque s'impose en dehors même des mouvements sociaux, les acteurs pouvant être amenés à se plier à des formats télévisuels ou à les reproduire par mimétisme. De même, dans le rapport non plus aux institutions médiatiques mais étatiques dans le cas de

²⁷⁴ « *The Kayapo and others of the Third World do not join the global village as equal participants, as just more folks with their video cameras. They enter it already situated by the West, which gives them little room to be anything more than the West will allow. (...) they will enter only in our own terms.* »

revendications de reconnaissance sociale, les producteurs pourraient être amenés à s'auto-censurer ou à ajuster leur registre de parole pour se conformer aux représentations légitimes.

Indépendances et persistances

Nous l'avons remarqué à plusieurs reprises, certains éléments nous permettent d'affirmer que beaucoup des productions que nous avons observées ne se placent pas, volontairement ou involontairement, dans la concurrence avec les institutions médiatiques : le non alignement sur les normes médiatiques de représentation et de qualité technique mais aussi le non respect des modes de parole tolérés (l'usage d'un langage vulgaire par exemple), le non référencement des productions à même de les rendre exploitables par des instances journalistiques ou encore l'usage exclusif de la langue arabe désignent d'autres publics. Ces observations vont à l'encontre d'un des arguments de James Faris selon lequel les destinataires des productions étant nécessairement le public occidental, il les conditionne en amont. Si les destinataires ne sont pas directement les institutions publiques ou médiatiques, il est possible de supposer que les producteurs sont plus indépendants vis-à-vis des formes et des formats que ceux-ci imposent. Cette indépendance et la remise en cause de normes sociales que nous avons soulignées précédemment sont-elles cependant définitives ?

Déterminer les processus d'assimilation à l'œuvre sur l'expression des subjectivités des auteurs de productions visuelles, mais aussi l'ampleur des capacités de contournements et de résistances que ces pratiques leur font mettre en œuvre, paraît une entreprise d'une grande complexité et semble nécessiter une approche ethnographique circonscrite à un territoire limité, une communauté ou un collectif. Comme nous l'avons en effet affirmé, ces travaux anthropologiques ne sont possibles que sur des communautés homogènes et numériquement restreintes où il est possible d'observer les interactions sociales et les « processus sociaux de médiation » (Turner, 1992 : 6). On remarquera que si Terence Turner parlait depuis son expérience de terrain, James Faris en jugeait, lui, sans mise à l'épreuve par l'expérience. L'approfondissement d'une enquête sur le quartier de Zahrouni

et les producteurs de « Zahrouniyét » pourrait ainsi s'avérer particulièrement fructueux pour tenter de déterminer ce que la pratique de la vidéo implique pour les individus concernés.

Une dernière observation générale nous permet cependant de suggérer que les processus de réappropriation à l'œuvre ne sauraient être parvenus à leurs fins et que quelle que soit la normalisation des formes, une génération de jeunes filmeurs n'a plus l'intention de lâcher la « caméra ». Le développement du cinéma documentaire que nous avons souligné en conclusion de notre dernière partie mais aussi l'investissement important des jeunes producteurs musicaux dans les productions visuelles²⁷⁵ ou encore des lycéens dans la mise en image de leur fête controversée signalent que de nombreux Tunisiens n'ont plus l'intention de déléguer la représentation de leur vécu et de leurs convictions.

L'image d'après

Cette recherche, compliquée à mener ces cinq dernières années de par les contraintes techniques pesant en particulier sur le corpus, paraît aujourd'hui difficile à reproduire. Les récents mouvements sociaux donnent en effet à voir de nouveaux usages entravant un peu plus leur délimitation tels que le *live stream video*, l'enregistrement et la diffusion simultanée par internet avec des applications telles que Periscope, qui en 2011 n'en était qu'à ses balbutiements. Il nous faudra ainsi inventer de nouvelles méthodologies pour des images en continu, le peu de marge qu'il nous restait pour penser les intentions semblant infiniment plus mince encore aujourd'hui. Non seulement le montage n'est plus, mais les limites même des séquences qui nous permettaient de délimiter des « motifs » paraissent débordées. De même, les questions d'archivage et de recherche des contenus se font chaque jour plus prégnantes. Les chercheurs qui mènent des terrains sur internet doivent inventer chaque fois de nouveaux arts de contournement des limitations des sites qu'ils explorent et

²⁷⁵ Dans les observations que nous avons pu mener récemment, nous avons pu observer une convergence entre de très jeunes cinéastes développant leur activité depuis 2011 et les rappeurs qui font appel à leurs services pour leur vidéo-clips.

développer des techniques d'archivage qui monopolisent de plus en plus de temps de recherche.

Malgré ces entraves, et avant d'interroger ces nouvelles pratiques, d'autres terrains nous semblent fructueux dans la continuation de la démarche que nous avons entreprise. Une approche de type comparative sur des situations géographiquement distinctes, entre la Tunisie et l'Égypte par exemple, dont les situations insurrectionnelles furent distantes de quelques semaines seulement, pourrait permettre de nouvelles compréhensions des pratiques de l'image dans des contextes protestataires. Par ailleurs, la prolifération récente du terme *riot porn* désigne un phénomène dont l'existence effective reste à interroger mais qui suggère que de la relation entre productions vidéo et émeutes, qui perdure et se densifie, gagnerait à être questionnée du point de vue des regardeurs. Une enquête de réception de grande ampleur sur les pratiques spectatoriennes des vidéos d'émeutes nous semble ainsi une piste particulièrement riche, à même d'interroger dans de nouveaux termes les possibilités d'une « mimesis politique » (Gaines, 1999). Que ce soit par une ethnographie localisée, une comparaison internationale ou une enquête de réception, il nous apparaît ainsi que les pratiques et les objets que nous avons présentés méritent de continuer à être interrogés. Enfin, les manières de penser des « contextes » de pratique des images, prenant en compte autant les tensions socio-politiques affectant les individus que la nature des environnements visuels dans lesquels ils évoluent, nous semble également une piste à approfondir. Cette pensée systémique, intégrant autant les politiques de représentation, de contrôle du visible, d'organisation de l'attention publique et d'instruction des manières de voir, que les inégalités socio-économiques, permet d'ancrer les pratiques dans des réalités sociales, de comprendre les termes du combat et de distinguer là où se joue la conflictualité.

Une dernière image et une phrase croisée sur un mur de Tunis nous semble pouvoir conclure ici notre propos : « La révolution est une pratique quotidienne ». Si elle dit sans doute la méfiance dans le « grand soir », et la nécessité de continuer la lutte, nous pourrions la faire résonner ici autrement : dans les pratiques quotidiennes se trouvent possiblement des expressions de révolte qu'il ne tient qu'à nous de savoir voir et entendre, comme des langages vernaculaires, sans préjuger de leur force ou de leur impuissance.

Bibliographie

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles.

| |
|---|
| A |
|---|

ABAZA, M., 2012, « Walls, Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti », in *Theory, Culture & Society*, vol. 30, n°1, p. 122-139,
En ligne : <http://tcs.sagepub.com/content/early/2012/09/28/0263276412460062> [Consulté le 23 avril 2016].

ABDALLAH, M.H., 2012, « Rengainez, on arrive ! : Chroniques des luttes contre les crimes racistes ou sécuritaires, contre la Hagra policière et judiciaire des années 1970 à nos jours », Libertalia, Paris, 161 p.

ABOUDRAR, B.-N., 2014, « Comment le voile est devenu musulman », Flammarion, Paris, 250 p.

ACHOUR KALLEL, M., 2016, « Écrire sur Facebook, ou les sentiers de la reconnaissance », in *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 40, n°1, p. 85-102,
En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1036372ar> [consulté le 24 septembre 2016].

AÏT-AOUDIA, M., BENNANI-CHRAÏBI, M., CONTAMIN, J.-G., 2011, « Indicateurs et vecteurs de la politisation des individus : les vertus heuristiques du croisement des regards », in *Critique internationale*, vol. 50, n°1, p. 9-20,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CRII_050_0009 [consulté le 12 septembre 2016].

ALLAL, A., 2010, « Réformes néolibérales, clientélismes et protestations en situation autoritaire », in *Politique africaine*, vol. 1, n°117, p. 107-125,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POLAF_117_0107 [consulté le 12 mai 2016].

ALLAL, A., 2011, « « Avant on tenait le mur, maintenant on tient le quartier ! » », in *Politique africaine*, 121, p. 53-67,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POLAF_121_0053 [consulté le 14 mai 2016].

ALLAL, A., 2012, « Trajectoires « révolutionnaires » en Tunisie », in *Revue française de science politique*, vol. 62, n°5, p. 821-841,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_625_821 [consulté le 8 juillet 2016].

ALLAL, A., 2014, « Supporters ou révolutionnaires ? Les ultras du Caire », in *Mouvements*, vol. 78, n° 2, p. 110-116,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=MOUV_078_0110 [consulté le 29 avril 2015].

ALLARD, L., 1999, « L'amateur: une figure de la modernité esthétique », in *Communications*, vol. 68, n° 1, p. 9-31,

En ligne : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2028 [consulté le 11 août 2015].

ALLARD, L., 2008, « L'impossible politique des communautés à l'âge de l'expressivisme digital », in *Sens Public*, vol. 3, n°7-8, p.105-126,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CSP_007_0105 [consulté le 11 août 2015].

ALLARD L., BLONDEAU O., 2007a, « Devenir média, l'activisme sur Internet entre défection et expérimentation », Amsterdam, Paris, p. 381.

ALLARD L., BLONDEAU O., 2007b, « L'activisme contemporain : défection, expressivisme, expérimentation », in *Rue Descartes*, vol. 1, n°55, p. 47-58,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RDES_055_0047 [consulté le 24 juin 2016].

ALLARD, L., BLONDEAU, O., 2007c, « La racaille peut-elle parler? Objets expressifs et émeutes des cités », in *Hermès*, vol. 1, n°47, p. 77-87,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=HERM_047_0077 [consulté le 14 août 2016].

ALPERS, S., 1984, « The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century », Reprint, University of Chicago Press, Chicago, 302 p.

ALVISO-MARINO, A., 2013, « Soutenir la mobilisation politique par l'image. Photographie contestataire au Yémen », in *Participations*, vol. 7, n°3, p. 47-71,

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-participations-2013-3-page-47.htm> [consulté le 11 août 2015].

AMENGUAL, B., 1990, « Que viva Eisenstein ! », L'Age d'Homme, Paris, 728 p.

ANCONA-LEGER, T., 2016, « 60 000 soldats du cinéma - Enquêtes », in *Mouvement*,

En ligne : <http://www.mouvement.net/analyses/enquetes/les-60-000-soldats-du-cinema-tunisien> [consulté le 8 août 2016].

ARENDT, H., 2002 (1958), « Condition de l'homme moderne », Pocket, Paris, 416 p.

ARTIERES, P., 2013, « La banderole : Histoire d'un objet politique », Autrement, Paris, 160 p.

ARTIERES, P., RODAK, P., 2008, « Écriture et soulèvement. Résistances graphiques pendant l'état de guerre en Pologne (13 décembre 1981-13 décembre 1985) », in *Genèses*, vol. 1, n°70, p. 120-139,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=GEN_070_0120 [consulté le 10 juillet 2015].

ASKANIUS, T., 2012, « DIY Dying: Video Activism as Archive, Commemoration and Evidence », in *International Journal of E-Politics*, vol. 3, n°1, p. 12-25,

En ligne : <http://services.igi-global.com/resolvedoi/resolve.aspx?doi=10.4018/jep.2012010102> [consulté le 3 août 2015].

ASKANIUS, T., 2013, « Protest Movements and Spectacles of Death: From Urban Places to Video Spaces », in DOERR N., MATTONI A., TEUNE S. (dirs.), *Advances in the Visual Analysis of Social Movements*, Emerald Group Publishing Limited, Bingley, p. 105-133,
En ligne : <http://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/S0163-786X%282013%290000035009> [consulté le 3 août 2015].

AYARI, M.B., 2011b, « Des maux de la misère aux mots de la « dignité » », in *Revue Tiers Monde*, vol. 1, n°5, p. 209-217,
En ligne : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RTM_HS01_0209 [consulté le 12 juin 2014].

AYEB, H., 2011, « Géographie sociale et géopolitique de la révolution tunisienne : la révolution de l'Alfa », in *Maghreb - Machrek*, vol. 4, n°210, p. 61-77,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=MACHR_210_0061 [consulté le 14 mai 2016].

AYEB, H., 2013, « Saida Manoubia, Un Quartier Populaire De Tunis Entre Marginalité Et Stigmatisation », in Blog *Demmer*,
En ligne : <https://habibayeb.wordpress.com/2013/10/07/saida-manoubia-un-quartier-populaire-de-tunis-entre-marginalite-et-stigmatisation/> [consulté le 14 mai 2016].

AZIZ, F., 2014, « Transactions visuelles. Facebook, ressource de la rencontre amoureuse. », in *Études photographiques*, vol. 1, n°31,
En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/3388> [consulté le 3 août 2015].

AZOULAY, A., 2011, « The Revolution is the Language, the Photographs are its Writing Paper », in *Photoworks*, p. 60-65.

| |
|---|
| B |
|---|

BABEAU, F., 2014, « La participation politique des citoyens « ordinaires » sur l'Internet », in *Politiques de communication*, vol. 2, n°3, p. 125-150,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=PDC_003_0125 [consulté le 11 juin 2015].

BACK, L., 2009, « Portrayal and betrayal: Bourdieu, photography and sociological life », in *The Sociological Review*, vol. 57, n°3, p. 471-490,
En ligne : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-954X.2009.01850.x/abstract> [consulté le 3 juillet 2016].

BACZKO, A., DORRONSORO, G., QUESNAY, A., 2013, « Mobilisations par délibération et crise polarisante », in *Revue française de science politique*, vol. 63, n°5, p. 815-839,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_635_0815 [en ligne 13 août 2016].

BARTHES, R., 1968, « L'effet de réel », in *Communications*, vol. 11, n°1, p. 84-89,
En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158 [consulté le 12 juin 2014].

- BARTHES, R., 1980, « La Chambre claire : Note sur la photographie », Gallimard, Paris, 200 p.
- BATIONO, A., ZOUINAR, M., 2009, « Les usages amateurs de la vidéo sur téléphone mobile », in *Réseaux*, vol. 4, n°156, p. 1-41,
En ligne : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-4-page-141.htm> [consulté le 21 juin 2015].
- BAUDRILLARD, J., 1976, « L'échange symbolique et la mort », Gallimard, Paris, 347 p.
- BAUDRILLARD, J., 1991, « La guerre du Golfe n'a pas eu lieu », Galilée, Paris, 99 p.
- BAYAT, A., 2010, « Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East », Stanford University Press, Stanford, 318 p.
- BECKER, H.S., 1974, « Photography and Sociology », in *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 1, n°1, p. 3-26,
En ligne : <http://lucy.ukc.ac.uk/becker.html> [consulté 2 juillet 2016].
- BECKER, H.S., 2001, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme », in *Communications*, vol. 1, n°71, p. 333-351,
En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2091 [consulté le 12 juin 2014].
- BEN BRIK, T., 2013, « Une si douce dictature », La Découverte, Paris, 386 p.
- BEN HASSINE, A., 2008, « Les enjeux de la diffusion des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication en Tunisie », in *Cahiers de la Méditerranée*, vol. 1, n°76, p. 193-227,
En ligne : <http://cdlm.revues.org/4332> [consulté le 18 juillet 2015].
- BENNANI-CHRAÏBI, M., FILLIEULE, O., 2003, « Résistances et protestations dans les sociétés musulmanes » - *Cairn.info*, Presses de Sciences Po, Paris, 424 p.
- BENNANI-CHRAÏBI, M., FILLIEULE, O., 2012a, « Pour une sociologie des situations révolutionnaires », in *Revue française de science politique*, vol. 62, n°5, p. 767-796,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_625_767 [consulté le 8 juillet 2016].
- BENNANI-CHRAÏBI, M., FILLIEULE, O., 2012b, « Lectures thématiques. Lire au sujet du "printemps arabe" », in *Revue française de science politique*, vol. 62, n°5, p. 915-939,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_625_915 [consulté le 8 juillet 2016].
- BERTHO, A., 2009, « Le temps des émeutes », Bayard, Montrouge, 271 p.
- BERTHO, A., 2011, « Émeutes sur internet : montrer l'indicible ? », in *Journal des anthropologues*, vol. 1, n°126-127, p. 435-449,
En ligne : <http://jda.revues.org/5586> [consulté le 9 septembre 2015].

- BERTHO, A., 2016, « Énoncés visuels des mobilisations : Autoportraits des peuples », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n°1, p. 31-50,
En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1036369ar> [consulté le 15 septembre 2016].
- BERTHO, R., RIBONI, U.L., 2014, « Observation participante à l'ère digitale : le projet "Mémoires Visuelles" », in BOUSTANY, J., BROUDOUX, E., CHARTRON, G., (dirs.) *La médiation numérique. Renouveau et diversification des pratiques*, De Boeck, Paris, p. 65-76,
En ligne : <http://www.decitre.fr/livres/la-mediation-numerique-9782804182274.html>.
- BEUSCART, J.-S., CARDON, D., PISSARD, N., PRIEUR, C., 2009, « Pourquoi partager mes photos de vacances avec des inconnus ? », in *Réseaux*, vol. 154, n°2, p. 91-129,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_154_0091 [consulté le 21 juin 2015].
- BEUVELET, O., 2012, « Sandy sur Instagram : du "ça a été" au "j'y ai été" ! », Blog *Parergon*,
En ligne : <http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1707> [consulté le 19 septembre 2016].
- BLEIL, S., 2005, « Avoir un visage pour exister publiquement : l'action collective des sans terre au Brésil », in *Réseaux*, vol. 1, n°129-130, p. 123-153,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_129_0123 [consulté le 11 septembre 2016].
- BODDY, W., 1988, « La télé de guérilla revisitée », in *Communications*, vol. 48, n°1, p. 155-166,
En ligne : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1725 [consulté le 7 septembre 2016].
- BOËX, C., 2012, « Montrer, dire et lutter par l'image », in *Vacarme*, vol. 61, n°1, p. 118-131,
En ligne : <http://www.vacarme.org/article2198.html> [consulté le 12 juin 2014].
- BOËX, C., 2013a, « La vidéo comme outil de l'action collective et de la lutte armée », in BURGAT, F., PAOLI, B. (dirs.), *Pas de printemps pour la Syrie*, Paris, La Découverte, Paris, 360 p.
- BOËX, C., 2013b, « La création cinématographique en Syrie à la lumière du mouvement de révolte : nouvelles pratiques, nouveaux récits », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 134, n° 1, p. 145-156,
En ligne : <https://remmm.revues.org/8309> [consulté le 27 juin 2016].
- BOËX, C., 2013c, « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : Usages, techniques et supports », in *Cultures & Conflits*, vol. 3, n°91-92, p. 65-80,
En ligne : <http://conflits.revues.org/18789> [consulté le 11 août 2015].
- BOËX, C., 2014, « Cinéma et politique en Syrie », L'Harmattan, Paris, 256 p.
- BOIDY, M., 2016a, « Les naissances de la culture visuelle », in BARTHOLEYNS, G. (dir.), *Politiques visuelles*, Les Presses du réel, Dijon, p. 309-318.

- BOIDY, M., 2016b, « Visual Culture Studies : les matérialismes du visible », in CERVULLE, M., QUEMENER, N. et VÖRÖS, F. (dirs.), *Matérialismes, culture et communication, vol. 2 : Cultural Studies, théories féministes et décoloniales*, Presses des Mines, Paris, p. 125-139.
- BOIDY, M., 2012, « La précarité du visible », in ZABUNYAN, D., (dir.), *Les images manquantes*, Images en manoeuvres, Paris, p. 29-47.
- BOIDY, M., 2013, « Politiques de la visibilité », in *Revue des Livres*, vol. 1, n°14, p. 76-80,
En ligne : https://issuu.com/revuedeslivres/docs/rdl_14global [consulté le 12 juin 2016].
- BOIDY, M., 2014, « Une iconologie politique du voilement. Sociologie et culture visuelles du black bloc », Thèse de doctorat, Université de Strasbourg.
- BOLTANSKI, L., 1999, « La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique », Métailié, paris, 287 p.
- BORTZMEYER, G., 2016, « Déplis de peuple », in *Vacarme*, vol. 1. n°74, p. 104-113,
En ligne : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=VACA_074_0104 [consulté le 11 mars 2016].
- BOUCHER, M., 1999, « Rap, expression des lascars: Significations et enjeux du rap dans la société française », L'Harmattan, Paris, 496 p.
- BOUKALA, M., 2016, « La mise en images de soi des jeunes montréalaises d'origine haïtienne : Entre autoreprésentation et hétérovalidation de soi », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n°1, p. 193-218,
En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1036377ar> [consulté le 22 septembre 2016].
- BOURDIEU, P., 1965, « Un art moyen », 2e éd, Paris, Les Editions de Minuit, 352 p.
- BOURDIEU, P., YACINE, T., 2008, « Esquisses algériennes », Seuil, Paris, 411 p.
- BOUTET, M., 2009, « Un objet peut en cacher un autre : Relire Un art moyen de Pierre Bourdieu au regard de trente ans de travaux sur les usages », in *Réseaux*, vol. 3, n°155, p. 179-214,
En ligne : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2009-3-page-179.htm> [consulté le 30 juillet 2015].
- BOWMAN S., WILLIS C., 2003, « We Media: How audiences are shaping the future of news and information », American Press Institute, Washington.
- BRAS, J.-P., 1999, « Les paradoxes de la parabole : images et identités au Maghreb », in *Hermès*, vol. 1, n°23-24, p. 235-243,
En ligne : https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=HERM_023_0235 [consulté le 12 août 2016].
- BRAS, J.-P., CHOUIKHA, L., (dirs.), 2002, « Médias et technologies de communication au Maghreb et en Méditerranée : mondialisation, redéploiements et arts de faire », IRMC, Tunis, 158 p.

BREDEKAMP, H., 2008, « Actes d'images comme témoignage et comme jugement », in *Trivium*, vol. 1, n°1, p. 1-54,
En ligne : <https://trivium.revues.org/226#quotation> [consulté le 26 août 2016].

BREDEKAMP, H., 2015, « Théorie de l'acte d'image », La Découverte, Paris, 284 p.

BRENEZ, N., 2002, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Cinemas : Revue d'études cinématographiques / Cin émas : Journal of Film Studies*, vol. 13, n°1-2, p. 49-67,
En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/007956ar> [consulté le 7 septembre 2016].

BRENEZ, N., MARINONE, I., (dirs.), 2015, « Cinémas libertaires: Au service des forces de transgression et de révolte », Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 412 p.

BROQUA, C., FILLIEULE, O., 2012, « Act Up ou les raisons de la colère », in TRAÏNI, C. (dir.), *Émotions... Mobilisations!*, Presses de Sciences Po, Paris, p. 141-176,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SCPO_TRAIN_2009_01_0141 [consulté 26 août 2016].

BRUNET, F., 2009, « Le pouvoir des images », in *La Vie des idées*,
En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Le-pouvoir-des-images.html> [consulté 1 août 2015].

BUCK-MORSS, S., 2007, « Visual Empire », in *Diacritics*, vol. 37, n°2-3, p. 171-198,
En ligne : <http://www.jstor.org/stable/20204171> [consulté le 17 septembre 2015].

BUCK-MORSS, S., 2010, « Voir le capital : Théorie critique et culture visuelle », Les Prairies Ordinaires, Paris, 218 p.

BURGESS, J., GREEN, J., JENKINS, H., HARTLEY, J., (dirs.), 2009, « YouTube: Online Video and Participatory Culture », Malden Polity Press, Cambridge, 140 p.

BURSTIN, H., 2010, « La biographie en mode mineur: les acteurs de Varennes, ou le « protagonisme » révolutionnaire », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 1, n°57-1, p. 7-24,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RHMC_571_0007 [consulté le 18 août 2016].

BUTLER, J., 2011, « Bodies in Alliance and the Politics of the Street », in *#Occupy Los Angeles*, vol. 1-3, n°1, p. 2-12,
En ligne : <http://suebellyank.com/wp-content/uploads/2011/11/ola-reader-full.pdf> [consulté le 6 juin 2015].

BUTLER, J., 2013, « Nous, le peuple », in BADIOU, A., BOURDIEU, P., BUTLER, J., DIDI-HUBERMAN, G., KHIARI, S., RANCIERE, J., *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, La Fabrique, Paris, p. 53-76

BUTON, P., 2013, « L'iconographie révolutionnaire en mutation », in *Cultures & Conflits*, vol. 3, n° 91-92, p. 31-44,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CC_091_0031 [consulté le 10 août 2015].

CALABRESE, E.C., 2013, « Al-Ghâlibûn Le Hezbollah et la mise en récit de la « société de la résistance » au Liban », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 1, n° 134, p. 171-181,
En ligne : <https://remmm.revues.org/8339> [consulté le 27 juin 2016].

CAMPANELLI, V., 2010, « Web Aesthetics: How Digital Media Affect Culture and Society », NAI publishers, Rotterdam, 276 p.

CANETTI, P.E., 1984, « Crowds and Power », Straus and Giroux, New York, 496 p.

CARDON, D., GRANJON, F., 2010, « Médiactivistes », Les Presses de Sciences Po, Paris, 200 p.

CARLE, Z., HUGUET, F., 2015, « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogisme et dispositifs médiatiques », in *Égypte/Monde arabe*, vol. 1, n° 12,
En ligne : <https://ema.revues.org/3449> [consulté le 23 avril 2016].

CARLIER, O., 2007, « L'émergence de la culture moderne de l'image dans l'Algérie musulmane contemporaine (Alger, 1880-1980) », in *Sociétés & Représentations*, vol. 2, n°24, p. 321-352,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SR_024_0321 [consulté le 7 juillet 2016].

CHAMPAGNE, P., 1984, « La manifestation. La production de l'événement politique », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 52, n°1, p. 19-41,
En ligne : http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1984_num_52_1_3329 [consulté le 15 juillet 2016].

CHENA, S., 2015, « La productivité marginale de la hargha. Réification de l'exil, subjectivation des exilés », in *Politique africaine*, vol. 1, n°137, p. 49-69,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POLAF_137_0049 [consulté le 18 août 2016].

CHEROUX, C., 2012, « Vernaculaires : Essais d'histoire de la photographie », 1^{re} édition, Le Point du jour, Cherbourg-Octeville, 144 p.

CHEVRIER, J.-F., 2006, « Documents de culture, documents d'expérience », in *Communications*, vol. 79, n°1, p. 63-89,
En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_79_1_2413 [consulté le 12 juin 2014].

CHIK, C., 2011, « L'image paradoxale Fixité et mouvement », Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 284 p.

CHIKHAOUI, T., 2013, « Bahia et la réponse du peuple », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 1, n°134, p. 195-205,
En ligne : <https://remmm.revues.org/8367> [consulté le 11 août 2016].

CHOMIAK, L., 2013, « Spectacles of Power: Locating Resistance in Ben Ali's Tunisia », in *Portal*, vol. 9, n° 2,

En ligne : <http://portal9journal.org/articles.aspx?id=102> [consulté le 10 juillet 2015].

CHOMIAK, L., ENTELIS, J., 2012, « Contesting order in Tunisia. Crafting political identity. », in CAVATORTA F. (dir.), *Civil Society Activism under Authoritarian Rule: A Comparative Perspective*, Routledge, Londres, p. 73-94

CHOUIKHA, L., GEISSER, V., 2010, « Retour sur la révolte du bassin minier. Les cinq leçons politiques d'un conflit social inédit », in *L'Année du Maghreb*, vol. 1, n° 4, p. 415-426,

En ligne : <https://anneemaghreb.revues.org/923> [consulté le 7 mai 2016].

CHOUIKHA, L., GOBE, É., 2009, « La Tunisie entre la « révolte du bassin minier de Gafsa » et l'échéance électorale de 2009 », in *L'Année du Maghreb*, vol. 1, n°5, p. 387-420,

En ligne : <https://anneemaghreb.revues.org/623> [consulté le 10 juillet 2016].

CLEMENT, J.-F., 1995, « L'image dans le monde arabe : interdit et possibilité », in Gilbert BEAUGE, G., CLEMENT, J.-F., (dirs.), 1995, *L'Image dans le monde arabe*, CNRS Éditions, Paris, p. 11-42.

En ligne : http://aan.mmsh.univ-aix.fr/volumes/1993/Pages/AAN-1993-32_34.aspx [consulté le 8 juillet 2015].

COLLECTIF, 1979, « Libres antennes, écrans sauvages », Le Seuil, Paris.

COLLEYN, J.-P., 2011, « Corps, décor et envers du décor dans les vidéos populaires africaines », in *L'Homme*, vol. 2, n°198-199, p. 33-50,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LHOM_198_0033 [consulté le 3 juillet 2016].

COMOLLI, J.-L., 2012, « Corps et cadre : Cinéma, éthique, politique », Verdier, Lagrasse, 600 p.

CORRIOU, M., 2011, « Un nouveau loisir en situation coloniale: le cinéma dans la Tunisie du protectorat », Thèse de doctorat, Université Diderot Paris 7.

CORRIOU, M., 2016, « Cinéphilie et engagement étudiantin en Tunisie durant les années 1968 », in BLUM F., RILLON O. et GUIDI, P. (dirs.), *Étudiants africains en mouvements. Contribution à une histoire des années 68*, Publications de la Sorbonne, Paris.

CUNY, C. ET NEZ, H., 2013, « La photographie et le film : des instruments de pouvoir ambivalents », in *Participations*, vol. 3, n°7, p. 7-46,

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-participations-2013-3-page-7.htm> [consulté le 2 juillet 2015]

| |
|---|
| D |
|---|

DAGIRAL, É., TESSIER, L., 2014, « Explorer les cultures visuelles sur le web », in *Les Cahiers du numérique*, vol. 10, n°3, p. 17-35,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LCN_103_0017 [consulté le 8 juillet 2016].

DAKHLIA, J., 2011, « Tunisie - Le pays sans bruit », Actes Sud, Arles, 128 p.

D'ALMEIDA, F., 2010, « Photographier l'illusion terroriste », in LAZAR, M., MATARD-BONUCCI, M.-A., (dirs.), 2010, *L'Italie des années de plomb*, Autrement, Paris, p. 209-231.

DE CERTEAU, M. DE, GIARDN L., MAYOLN P., (dirs.), 1990, « L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire », Gallimard, Paris, 347 p.

DEBRAY, R., 1995, « Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident », Folio, Paris, 528 p.

DELEUZE, G., 1983, « Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement », Editions de Minuit, Paris, 297 p.

DELUERMOZ, Q., GOBILLE, B., (dirs.), 2015, « Protagonisme et crises politiques », in *Politix*, vol. 4, n°112, p. 9-29,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POX_112_0009 [consulté le 11 août 2016].

DENOUEËL, J., GRANJON, F., 2011, « Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages », Presses des mines, Paris, 320 p.

DENOUEËL, J., GRANJON, F., AUBERT, A., 2014, « Médias numériques et participation : Entre engagement citoyen et production de soi », Mare et Martin, Paris, 207 p.

DENOUEËL, J., GRANJON, F., GUILLAUD, H., 2011, « Les usages en question »,

En ligne : <http://www.internetactu.net/2011/06/15/julie-denouel-et-fabien-granjon-les-usages-en-question/> [15 janvier 2016].

DEVICTOR, A., 2014, « Massoud, le commandant à la caméra », in ZABUNYAN, D., (dir.), 2014, *Que peut une image ?*, Textuel, Paris, p. 29-47.

DEZE A., 2013, « Pour une iconographie de la contestation », *Cultures & Conflits*, 9192, 3, p. 13-29,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CC_091_0013 [consulté le 11 août 2015].

DIDI-HUBERMAN, G., 2013, « Rendre sensible », in BADIOUn A., BOURDIEU, P., BUTLER, J., DIDI-HUBERMAN, G., KHIARI, S. et RANCIERE, J., (dirs.), 2013, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, La Fabrique, Paris, p. 77-114.

DIGARD, J.-P., 2004, « La construction sociale d'un animal domestique : le pitbull », in *Anthropozoologica*, vol. 39, n°1 p. 17-26,

En ligne : <http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsid=16083617> [consulté le 8 septembre 2016].

DOERR, N., TEUNE, S., MATTONI, A. (dirs.), 2013, « Advances in the Visual Analysis of Social Movements », vol. 35, n°1, EmeraldBooks, Bingley, 260 p.

DORLEAC, L., DELAGE, C., GUNTHER, A., 2001, « Présentation », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 4, n° 72, p. 3-4

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=VING_072_0003 [consulté le 2 juillet 2016].

DORRIAN, M., POUSIN, F., (dirs.), 2013, « Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture », I.B.Tauris, London, 320 p.

DORSEY, J., 2016, « The Turbulent World of Middle East Soccer », Oxford University Press, New York, 256 p.

DUCHESNE, S., HAEGEL, F., 2001, « Entretien dans la cité, ou comment la parole se politise », in *Espaces Temps*, vol. 76, n°1, p. 95-109,

En ligne : http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_2001_num_76_1_4168 [consulté le 28 août 2016].

DUGUET, A.-M., 1981, « Vidéo, la mémoire au poing », Hachette, Paris, 253 p.

DURKHEIM, E., 2013 (1897), « Le suicide », 14e édition, Presses Universitaires de France, Paris, 463 p.

DYER, R., 2004, « Heavenly Bodies: Film Stars and Society », Routledge, Londres, 226 p.

| |
|---|
| E |
|---|

EISENSTEIN, S.M., 1974, « Le montage des attractions », in AUMONT, J., EISENSTEIN, S.M., 1974, *Oeuvres, tome 1, Au-delà des étoiles : Essais*, Union générale d'éditions, Paris, p. 117-119.

EL CHAZLI, Y., 2012, « Sur les sentiers de la révolution », in *Revue française de science politique*, vol. 62, n°5, p. 843-865,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_625_843 [consulté le 13 août 2016].

EL-SHERIF, A., 2012, « The Ultras' Politics of Fun Confront Tyranny », in *Jadaliyya*,

En ligne : <http://www.jadaliyya.com/pages/index/4243/the-ultras-politics-of-fun-confront-tyranny-> [consulté le 29 avril 2015].

ERMAKOFF, C.E., RIBONI, U.L., 2015, « Filmer pour agir sur le présent, entretien avec Peter Snowdon », in *Vertigo*, vol. 1, n°48, p. 17-30,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=VER_048_0017.

FARIS, J., 1992, « Anthropological transparency: film, representation and politics », in CRAWFORD, P.I., TURTON, D., (dirs.), *Film as ethnography*, Manchester University Press, Manchester, p. 171-182.

FAYOLLE, V., MASSON-FLOCH, A., 2002, « Rap et politique », in *Mots. Les langages du politique*, vol. 1, n° 70, p. 79-99,

En ligne : <http://mots.revues.org/9533> [consulté le 19 mai 2016].

FEIGELSON, K., 2004, « Le cinéma « stalinien ». Questions d'histoire », in *Questions de communication*, vol. 1, n°6, p. 378-380,

En ligne : <https://questionsdecommunication.revues.org/5931> [consulté le 23 mars 2016].

FERJANI, R., 2002, « Internationalisations du champ télévisuel en Tunisie », in MATTELART, T. (dir.), *La mondialisation des médias contre la censure*, De Boeck Supérieur, Paris, p. 155-175

FERRARESE, E., 2015, « Nancy Fraser ou la théorie du « prendre part » », in *La Vie des idées*,

En ligne : <http://www.laviedesidees.fr/Nancy-Fraser-ou-la-theorie-du-prendre-part.html> [consulté le 4 octobre 2015].

FERRO, M., 1968, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 23, n°3, p. 581-585,

En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1968_num_23_3_421934 [consulté le 12 juin 2014].

FERRO, M., 1973, « Le film, une contre-analyse de la société ? », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 28, n°1, p. 109-124,

En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333 [consulté le 12 juin 2014].

FERRO, M., 1976, « Analyse de film, analyse de sociétés: une source nouvelle pour l'histoire », Hachette, Paris, 135 p.

FERRO, M., 1991, « L'information en uniforme : propagande, désinformation, censure, et manipulation », Ramsay, Paris, 121 p.

FERRO, M., 1993, *Cinéma et histoire*, Gallimard, Paris, 270p.

FERRY, P., 2013, « #Occupygezi en images ou les nouveaux héros de l'imaginaire turc », in *Cinéma total*,

En ligne : <http://culturevisuelle.org/cinematotal/archives/3> [consulté le 17 septembre 2016].

FILLIEULE, O., 2001, « Propositions pour une analyse processuelle de l'engagement individuel », in *Revue française de science politique*, vol. 51, n°1, p. 199-215,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_511_0199 [consulté le 12 septembre 2016].

FILLIEULE, O., 2013, « Postface. Des marées aux inondations », in ALLAL, A., PIERRET, T., 2013, *Au coeur des révoltes arabes : Devenir révolutionnaires*, Armand Colin, Paris, 320 p.

FILLIEULE, O., AGRİKOLIANSKY, É., SOMMIER, I., 2010, « Penser les mouvements sociaux », La Découverte, Paris, 336 p.

FLECKINGER, H., 2010, « Carole Roussopoulos. Caméra militante : luttes de libération des années 1970 », MétisPresses, Genève, 131 p.

FLEURY, B., WALTER, J., (dirs), 2005, « Mondes arabophones et médias », in *Questions de communication*, vol. 1, n°8, 546 p,

En ligne : <http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2065/revue-questions-de-communication-2005-2.htm> [consulté le 28 septembre 2016].

FOUCAULT, M., 1975, « Surveiller et punir: Naissance de la prison », Gallimard, Paris, 328 p.

FRAENKEL, B., 2002, « Les Ecrits de septembre : New York 2001 », Textuel, Paris, 159 p.

FRASER, N., 2004, « Justice sociale, redistribution et reconnaissance », in *Revue du MAUSS*, vol. 1, n°23, p. 152-164

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RDM_023_0152 [consulté le 8 septembre 2016].

FRASER, N., 2011, « Qu'est-ce que la justice sociale ? », La Découverte, Paris, 182 p.

FROISSART, P., 2002, « Les images rumorales, une nouvelle imagerie populaire sur internet », in *Médiamorphoses*, vol. 1, n°5, p. 27-35,

En ligne : http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/22410/2008_5_27.pdf;jsessionid=94172B415139363F45710B91D9435D6D?sequence=1 [consulté le 18 juin 2016].

| |
|---|
| G |
|---|

GAI, B., 2009, « A World Through the Camera Phone Lens: a Case Study of Beijing Camera Phone Use », in *Knowledge, Technology & Policy*, vol. 22, n°3, p. 195-204,

En ligne : <http://link.springer.com/article/10.1007/s12130-009-9084-x> [consulté le 3 août 2015].

GAINES, J., 1999, « Political Mimesis », in GAINES, J. et RENOV, M. (dir.), 1999, *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Saint Paul, p. 84-102.

GAMSON, W.A., 1992, « Talking Politics », Cambridge University Press ; New York, 292 p.

GERVEREAU, L., 1996, « Histoire mondiale de l'affiche politique », Somogy, Paris, 216 p.

GINSBURG, F., 1991, « Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? », in *Cultural Anthropology*, vol. 6, n°1, p. 92-112,

En ligne : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/can.1991.6.1.02a00040/full> [consulté le 5 mai 2016].

GINSBURG, F., 1994, « Embedded Aesthetics: Creating A Discursive Space for Indigenous Media », in *Cultural Anthropology*, vol. 9, n°3, p. 365-382,
En ligne : <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/can.1994.9.3.02a00080/full> [consulté le 5 mai 2016].

GONZALEZ-QUIJANO, Y., 2015, « La dakhla, rite initiatique d'une jeunesse tunisienne terrorisée », in *Cultures et politiques arabes*,
En ligne : <http://cpa.hypotheses.org/5525> [consulté le 6 juin 2016].

GOODWIN, J., JASPER, J., POLLETTA, F., 2001, « Passionate Politics - Emotions & Social Movements », University of Chicago Press, Chicago, 376 p.

GRANJON, F., 2001, « L'Internet militant: Mouvement social et usage des réseaux télématiques », Apogée, Rennes, 189 p.

GREGORY, S., 2010, « Cameras Everywhere: Ubiquitous Video Documentation of Human Rights, New Forms of Video Advocacy, and Considerations of Safety, Security, Dignity and Consent », in *Journal of Human Rights Practice*, vol. 2, n°2, p. 191-207,
En ligne : <http://jhrp.oxfordjournals.org/content/2/2/191> [consulté le 12 septembre 2014].

GROENING, S., 2016, « Introduction: The Aesthetics of Online Videos », in *Film Criticism*, vol. 40, n°2,
En ligne : <http://hdl.handle.net/2027/spo.13761232.0040.201> [consulté le 8 juillet 2016].

GRÖNDAHL, M., 2013, « Revolution Graffiti: Street Art of the New Egypt », The American University in Cairo Press, Caïre, 208 p.

GUAAYBESS, T., 2015, « Cadrage journalistique et visibilité des cyberactivistes des « révolutions arabes » », in GUAAYBESS, T., (dir.), 2015, *Cadrages journalistiques des « révolutions arabes » dans le monde*, L'Harmattan, Paris, p. 145-168.

GUNTHERT A., 2007a, « L'image parasite », in *Études photographiques*, vol. 1, n°20, p. 174-187,
En ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/index996.html> [consulté le 12 juin 2014].

GUNTHERT A., 2007b, « L'empreinte digitale. Théorie et pratique de la photographie à l'ère numérique », in *Actualités de la Recherche en histoire visuelle*,
En ligne : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2007/10/03/506-l-empreinte-digitale#rev-note-506-8> [consulté le 3 septembre 2016].

GUNTHERT A., 2012a, « La révolution de la photographie vient de la conversation », Blog *L'Atelier des icônes*,
En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2456> [consulté le 12 juin 2014].

GUNTHERT A., 2012b, « La photographie, monument de l'expérience privée », Blog *L'Atelier des icônes*,
En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2514> [consulté le 12 juin 2014].

GUNTHERT A., 2013, « Facebook sait-il ce qu'est l'art ? », Blog *L'Atelier des icônes*,

En ligne : <http://culturevisuelle.org/icones/2651> [Consulté le 28 septembre 2016].

GUNTHERT A., 2014, « L'image conversationnelle », in *Études photographiques*, vol. 1, n°31, p. 54-71,

En ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3387> [consulté le 3 août 2015].

GUNTHERT A., 2015a, « Comment lisons-nous les images ? Les imageries narratives », Blog *L'image sociale*,

En ligne : <http://imagesociale.fr/1484> [consulté le 3 août 2015].

GUNTHERT A., 2015b, « L'argument du mort », Blog *L'image sociale*,

En ligne : <http://imagesociale.fr/1547> [consulté le 17 août 2016].

GUNTHERT A., 2015c, « Accélération de l'iconisation ? », Blog *L'image sociale*,

En ligne : <http://imagesociale.fr/2268> [consulté le 14 septembre 2016].

GUNTHERT A., 2015d, « L'icône médiatique, une création collective », Blog *L'image sociale*,

En ligne : <http://imagesociale.fr/2364> [consulté le 18 juillet 2016].

GUNTHERT A., 2016, « Une illusion essentielle », in *Études photographiques*, vol. 1, n° 34,

En ligne : <https://etudesphotographiques.revues.org/3592> [consulté le 3 septembre 2016].

H

HADJ-MOUSSA R., 2002, « La télévision par satellite post-coloniale », in BRAS, J.-P., CHOUIKHA, L., 2002, *Médias et technologies de communication au Maghreb et en Méditerranée : mondialisation, redéploiements et arts de faire*, IRMC, Tunis, 158 p.

HALBWACHS, M., 2002 (1930), « Les Causes du suicide », Presses Universitaires de France, Paris, 432 p.

HALL, S., 1997, « Representation: Cultural Representations and Signifying Practices », SAGE Publications Ltd, Londres, 408 p.

HALL, S., JEFFERSON, T., 1991, « Resistance Through Rituals: Youth Sub-Cultures in Post-War Britain », Routledge, Londres, 287 p.

HARCHA, J.Z., PEREIRA, P.C., 2014, « Revolutions of Resolution », in *tripleC: Communication, Capitalism & Critique. Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, vol. 12, n°1, p. 315-327,

En ligne : <http://www.triplec.at/index.php/tripleC/article/view/510> [consulté le 19 août 2016].

HARPER, D., 2002, « Talking about pictures: A case for photo elicitation », in *Visual Studies*, vol. 17, n°1, p. 13-26,

En ligne : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725860220137345> [consulté le 1 août 2015].

HARPER, D., 2016, « Good Company: A Tramp Life », Routledge, Londres, 236 p.

HEINICH, N., 2012, « De la visibilité: Excellence et singularité en régime médiatique », Gallimard, Paris, 608 p.

HENNEBELLE, G. (dir.), 1976, « Cinéma militant : histoire, structures, méthodes, idéologie et esthétique », Lherminier, Paris, 227 p.

HENNEBELLE, G., BOUGHEDIR, F., 1979, « L'impact du troisième cinéma », in *Tiers-Monde*, vol. 20, n°79, p. 623-645,
En ligne : http://www.persee.fr/doc/tiers_0040-7356_1979_num_20_79_2890 [consulté le 11 août 2016].

HIBOU, B., 2011, « Tunisie. Économie politique et morale d'un mouvement social », in *Politique africaine*, vol. 1, n°121, p. 522,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POLAF_121_0005 [consulté le 14 mai 2016].

HIBOU, B., KHIARI, S., 2011, « « La Révolution tunisienne ne vient pas de nulle part » », in *Politique africaine*, vol. 1, n°121, p. 23-34,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POLAF_121_0023 [consulté le 14 mai 2016].

HIRSCHHORN, T., 2014, « Pourquoi est-il important, aujourd'hui, de montrer et regarder des images de corps humains détruits ? », in ZABUNYAN, D., (dir.), 2014, *Que peut une image ?*, Textuel, Paris, p. 29-47.

HMED, C., 2011, « « Si le peuple un jour aspire à vivre, le destin se doit de répondre ». Apprendre à devenir révolutionnaire en Tunisie », in *Les Temps Modernes*, vol. 3, n°664, p. 4-20,
En ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2011-3-page-4.htm> [consulté le 14 juin 2014].

HMED, C., 2012, « Réseaux dormants, contingence et structures », in *Revue française de science politique*, vol. 62, n°5, p. 797-820,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RFSP_625_797 [consulté le 7 mai 2016].

HMED, C., 2016, « “Le peuple veut la chute du régime.” Situations et issues révolutionnaires lors des occupations de la place de la Kasbah à Tunis, 2011. », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°211-212, p. 79-91.

HMED, C., JEANPIERRE L., 2016, « Révolutions et crises politiques au Maghreb et au Machrek », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n°211-212, p. 423.

HOBBSAWM, E., 1995, « Inventer des traditions », in *Enquête*, vol. 1, n° 2, p. 171-189,
En ligne : <http://enquete.revues.org/319> [consulté le 8 juin 2016].

HOBBSAWM, E., RANGERN T.O., (dir.), 1992, « The Invention of Tradition », Cambridge University Press, Cambridge, 332 p.

HONNETH, A., 2005, « Invisibilité : sur l'épistémologie de la « reconnaissance » », in *Réseaux*, vol. 1, n° 129-130, p. 39-57,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_129_0039 [consulté le 2 octobre 2016].

HONNETH, A., 2013, « La lutte pour la reconnaissance », Folio, Paris, 352p.

HOUBA, P., 2003, « La parole errante des corps », in *Multitudes*, vol. 1, n° 11, p. 135-143,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=MULT_011_0135 [consulté le 8 juin 2015].

HYLDIG DAL, M., 2014, « Eye-snipers, the iconoclastic practice of Tahrir », in *Seismopolite, Journal of arts and politics*,
En ligne : <http://www.seismopolite.com/eye-snipers-the-iconoclastic-practice-of-tahrir> [consulté le 10 juillet 2015]

I

ILLICH, I., 1983, *Gender*, Marion Boyars, Londres, 208 p.

Ingall A., Belasco D. (dirs.), *Videofreex: The Art of Guerrilla Television*, Samuel Dorsky Museum of Art, New York, 184 p.

ION, J., 1997, *La fin des militants ?*, L'Atelier, Paris, 124 p.

ION, J., 2012, *S'engager dans une société d'individus*, Armand Colin, Paris, 227 p.

J

JAHJAH, M., 2015, « Usages ou pratiques : une (simple) querelle de mots ? », in *InaGlobal*,
En ligne : <http://www.inaglobal.fr/idees/article/usages-ou-pratiques-une-simple-querelle-de-mots-8054> [consulté le 30 juillet 2015]

JASPER, J.M., 1999, « The Art of Moral Protest: Culture, Biography, and Creativity in Social Movements », University of Chicago Press, Chicago, 530 p.

JEANPIERRE, L., 2011, « Points d'inflexion des révoltes arabes », in *Les Temps Modernes*, vol. 3, n°664, p. 63-84,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LTM_664_0063 [consulté le 12 mai 2016].

JENKINS, H., 2006, « Convergence Culture: Where Old and New Media Collide », New York University Press, New York, 368 p.

JENKS, C., 1995, « Visual Culture », Routledge, Londres, 282 p.

JONAS, I., 2007, « La photographie de famille au temps du numérique », in *Enfances, Familles, Générations*, vol. 1, n°7,
En ligne : <http://www.erudit.org/revue/efg/2007/v/n7/017789ar.html> [12 juin 2014].

JONAS, I., 2010, « Mort de la photo de famille ? : De l'argentique au numérique », L'Harmattan, Paris, 211 p.

JOSEPH, I., 2013 (1995), « Prendre place. Espace public et culture dramatique », Recherches, Paris, 304 p.

| |
|---|
| K |
|---|

KARL, D.S., HAMDY, B., SOUEIF, A., (dirs.), 2014, « Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution », From Here to Fame, Berlin, 240 p.

KHALDI, L., 2013, « Réhabilitation et nouvelles problématiques de l'urbanisme dans les quartiers populaires en Tunisie », in *Outre-Terre*, vol. 3, n°33-34, p. 413-417,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=OUTE_033_0413 [consulté le 16 septembre 2016].

KHATIB, L., 2012, « Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle », I. B. Tauris, Londres, 288 p.

KHATIB, L., 2013, « “The people want”, streetart and power in the new arab world », in GREGOS, K., SOROKINA, E., 2013, *Newtopia: The State of Human Rights*, Ludion, Antwerp, 25- p.

KHIARI, S., 2011, « La Révolution de la dignité ! », Blog *Les Indigènes de la République*,
En ligne : <http://indigenes-republique.fr/la-revolution-de-la-dignite/> [consulté le 14 mai 2016].

KOSKINEN, I., KURVINEN, E., 2002, « Messages visuels mobiles: Nouvelle technologie et interaction », in *Réseaux*, vol. 2, n° 112-113, 2, p. 108-138,
En ligne : <http://www.cairn.info/revue-reseaux-2002-2-page-108.htm> [consulté le 15 juin 2015].

KRAUSS R., 1977, « Notes on the Index. Seventies Art in America », in *October*, vol. 3, n°134, p. 68-81,
En ligne : <https://www.jstor.org/stable/778437> [consulté le 3 septembre 2016].

KUEHNAST, K., 1990, « Gender representation in visual ethnographies: an interpretivist perspective », in *Commission on Visual Anthropology Review*, p. 21-30,

KURGAN, L., 2013, « Close Up at a Distance - Mapping, Technology, and Politics », MIT Press, New York, 232 p.

LA ROCCA, F., 2007, « Introduction à la sociologie visuelle », in *Sociétés*, vol. 1, n°95, p. 33-40,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SOC_095_0033 [consulté le 3 juillet 2016].

LACHANCE, J., 2013, « Usages sociaux de la caméra numérique chez les jeunes: Autonomisation, interactions et identité », in *Agora débats/jeunesses*, vol. 1, n°63, p. 37-49,

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-agora-debats-jeunesses-2013-1-page-37.htm> [consulté le 15 juin 2015].

LALLIER, C., 2011, « L'observation filmante », in *L'Homme*, vol. 2, n°198-199, p. 105-130,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LHOM_198_0105 [consulté le 1 juillet 2016].

LAMBELET, A., 2009, « Engagement distancié », in FILLIEULE, O., MATHIEU, L., (dirs.), 2009, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, Paris, p. 206-212.

LAMBELET, A., 2010, « Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films. Pistes et enjeux », in *ethnographiques.org*, vol. 1, n°21,

En ligne : <http://www.ethnographiques.org/2010/Lambelet> [consulté le 11 février 2016].

LAMBERT, F., 2002, « L'autorité des images anonymes », in *Médiamorphoses*, vol. 1, n°5, p. 25-26.

LAMLOUM, O., 2009, « L'histoire sociale du Hezbollah à travers ses médias », in *Politix*, vol. 3, n°87, p. 169-187,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POX_087_0169 [consulté le 27 juin 2016].

LAMLOUM, O., ALI BEN ZINA, M., (dirs.), 2015, « Les jeunes de Douar Hicher et d'Ettadhamen. Une enquête sociologique. », Arabesques, Arles, 202 p.

LAMONT, M., BAIL, C.A., 2005, « Sur les frontières de la reconnaissance », in *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 21, n°2, p. 61-90,

En ligne : <http://remi.revues.org/2489> [consulté le 8 septembre 2016].

LATOUR, B., 2009 (1996), « Sur le culte moderne des dieux faitiches - suivi de Iconoclash », La Découverte, Paris, 208 p.

LATTE, S., 2012, « La “force de l'événement” est-elle un artefact ? », in *Revue française de science politique*, vol. 62, n°3, p. 409-432,

En ligne : http://accessdistant.bu.univ-paris8.fr:2056/article.php?ID_ARTICLE=RFSP_623_0409#resume [consulté le 12 juin 2014].

LATTE, S., 2015, « Des « mouvements émotionnels » à la mobilisation des émotions », in *Terrains/Théories*, vol. 1, n°2,

En ligne : <https://teth.revues.org/244> [consulté le 5 mai 2016].

LAURENT, N., 2003, « Le cinéma stalinien : Questions d'histoire », Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 238 p.

LE BLANC, G.L., 2009, « L'invisibilité sociale », Presses Universitaires de France, Paris, 208 p.

LE BOSSE, Y., 2003, « De l'« habilitation » au « pouvoir d'agir » : vers une appréhension plus circonscrite de la notion d'empowerment », in *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 16, n°2, p. 30-51,
En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/009841ar> [consulté le 26 septembre 2016].

LE GALL, L., 2010, « Le temps recomposé », in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, vol. 3, n° 117, p. 127-145,
En ligne : http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=ABPO_1173_0127 [consulté le 12 juin 2014].

LEBLANC, A., 2010, « De la photographie d'actualité à l'icône médiatique : « La jeune fille au drapeau » devient « la Marianne de 68 » », Blog *Le Clin de l'œil*,
En ligne : <http://culturevisuelle.org/clindeloeil/2010/01/06/de-la-photographie-dactualite-a-licone-mediatique-%C2%AB-la-jeune-fille-au-drapeau-%C2%BB-devient-%C2%AB-la-marianne-de-68-%C2%BB-12/> [consulté le 21 août 2016].

LECOMTE, R., 2010, « L'anonymat comme “art de résistance” : le cas du cyberspace tunisien », *Terminal*, vol. 1, n°105, p. 55-68,
En ligne : <http://www.revue-terminal.org/www/articles/105/T105p55-68.pdf> [consulté le 8 juillet 2016].

LECOMTE, R., 2013a, « Sale journée pour Ammar. Quand des blogueurs tunisiens s'attaquent à la censure », in BONNEFOY, L., CATUSSE, M., *Jeunesses arabes. Du Marox au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, La Découverte, Paris, p. 281-290,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BONNE_2013_02_0281 [consulté le 8 juillet 2016].

LECOMTE, R., 2013b, « Expression politique et activisme en ligne en contexte autoritaire », in *Réseaux*, vol. 5, n°181, p. 51-86,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_181_0051 [consulté le 8 juillet 2016].

LEGROS O., 2005, « La “refondation” des quartiers mal lotis de la banlieue de Tunis dans les années 1990 », in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. 1, n°41, p. 97-112,
En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00784987/> [consulté le 12 août 2015].

LEGROS, O., 2015, « Un portrait de la jeunesse des banlieues populaires de Tunis aujourd'hui », in *Jadaliyya*,
En ligne : <http://www.jadaliyya.com/pages/index/21816/un-portrait-de-la-jeunesse-des-banlieues-populaire> [consulté le 12 août 2015].

LEVY, S., 2012, « Living on a Stream: The Rise of Real-Time Video », *WIRED*,

En ligne : <http://www.wired.com/epicenter/2012/03/opinion-levy-backchannel-video> [consulté le 12 juin 2014].

LINDEPERG, S., 2013, « La voie des images : Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944 », Verdier, Lagrasse, 280 p.

LOSACCO, G.P., 2007, « Sociologie visuelle digitale », in *Sociétés*, vol. 1, n°95, p. 53-64,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SOC_095_0053 [consulté le 2 juillet 2016].

| |
|---|
| M |
|---|

MADANI, L., 1995, « Modalités et usages de la réception télévisée par satellite en Algérie », in *NAQD*, vol. 1, n°89, p. 31-51,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=NAQD_008_0031 [consulté le 12 août 2016].

MADANI, L., 2002, « L'antenne parabolique en Algérie, entre dominations et résistances », in MATTELART, T., (dir.), 2002, *La mondialisation des médias contre la censure*, De Boeck Supérieur, Paris, p. 177-210.

MALCHIODI, M., 2002, « La réception de la télévision italienne en Tunisie : un nouveau regard sur l'autre et sur soi », in BRAS, J.-P., CHOUIKHA, L., (dirs.), 2002, *Médias et technologies de communication au Maghreb et en Méditerranée : mondialisation, redéploiements et arts de faire*, IRMC, Tunis, 158 p.

MALEN, C., 2012, « Des semaines en Tunisie: 69 | « Arour » : Les vraies combattantes »,
En ligne : <http://deuxsemainesentunisie.blogspot.com/search/label/69%7C%20%20C2%AB%20Arour%20%20BB%20%3A%20Les%20vraies%20combattantes> [consulté le 10 juillet 2016].

MANOUKIAN, S., 2010, « Where Is This Place? Crowds, Audio-vision, and Poetry in Postelection Iran », in *Public Culture*, vol. 22, n°2, p. 237-263,
En ligne : <http://publicculture.dukejournals.org/content/22/2/237> [consulté le 9 août 2015].

MANOVICH, L., 2012, « Comment visualiser un million d'images ? », in *MCD Musique et Cultures Digitales*, vol. 1, n°68, p. 26-29.

MARESCA, S., MEYER, M., 2013, « Précis de photographie à l'usage des sociologues », Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 109 p.

MARIE, L., 2005, « Le cinéma est à nous : PCF et cinéma français de la libération à nos jours », L'Harmattan, Paris, 370 p.

MARIETTE, A., 2011, « Pour une analyse des films de leur production à leur réception », in *Politix*, vol. 1, n°93, p. 47-68 ,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POX_093_0047 [consulté le 12 septembre 2016].

- MATHIESEN, T., 1997, « The Viewer Society Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited », in *Theoretical Criminology*, vol. 1, n° 2, p. 215-234,
En ligne : <http://tcr.sagepub.com/content/1/2/215> [consulté le 12 septembre 2016].
- MATHIEU, L., 2013, « Un militantisme qui n'a de « nouveau » que le nom », in FRÈRE, B., JACQUEMAIN, M., (dirs.), *Résister au quotidien ?*, Presses de Sciences Po, Paris, p. 223-240,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SCPO_FRERE_2013_01_0223 [consulté le 12 septembre 2016].
- MAZEAU, G., SABASEVICIUTE, G., 2014, « Archéologies révolutionnaires. Regards croisés sur la Tunisie et l'Égypte (2011-2013) », in *L'Année du Maghreb*, vol. 1, n°10, p. 19-39,
En ligne : <https://anneemaghreb.revues.org/2005> [consulté le 12 juillet 2015].
- MCADAM, D., SEWELL, W.H.J., 2001, « It's About Time : Temporality in the Study of Social Movements and Revolutions », in AMINZADE, R., GOLDSTONE, J., McAdam, D., PERRY, E., SEWEL, W., TARROW, S., (dirs.), *Silence and Voice in the Study of Contentious Politics*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 89-125,
En ligne : <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511815331.005> [consulté le 12 mai 2015].
- MEAD, M., 1979, « L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale », in DE FRANCE, C. (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton-EHESS, Paris, p. 13-20.
- MEDDEB, H., 2012, « L'ambivalence de la « course à "el khobza" » », in *Politique africaine*, vol. 1, n°121, p. 35-51,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=POLAF_121_0035 [consulté le 8 juillet 2016].
- MEHL, D., 1994, « La télévision compassionnelle », in *Réseaux*, vol. 12, n°63, p. 101-122,
En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_12_63_2437 [consulté le 12 juin 2014].
- MEHL, D., 2003, « Le témoin, figure emblématique de l'espace privé-public », in CEFAÏ, D., PASQUIER, D., *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 489-502.
- MEHL, D., 2006, « Le jeu avec le « je » », in *Communications*, vol. 80, n°1, p. 145-161,
En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2379 [consulté le 12 juin 2014].
- MENORET, P., 2013, « « Fonce, brûle tes pneus ! » La fureur de vivre des joyriders saoudiens », in BONNEFOY, L., CATUSSE, M., *Jeunesses arabes. Du Marox au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, La Découverte, Paris, p. 31-41,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BONNE_2013_02_0031 [consulté le 18 juillet 2016].
- MEYER, M., 2008, « La sociologie visuelle pour "enquêter visuellement"? L'image comme objet, travail et culture de l'enquête qualitative », in *M@gm@*, vol. 6, n°2,
En ligne : http://www.analisiqualitativa.com/magma/0602/article_03.htm [consulté le 26 juin 2015].

MEYER, M., 2010, « Copwatching et perception publique de la police. L'intervention policière comme performance sous surveillance », in *ethnographiques.org*, vol. 1, n°21,
En ligne : <http://www.ethnographiques.org/2010/Meyer> [consulté le 22 juin 2016].

MIGNOT-LEFEBVRE, Y., 2005, « Communication et autonomie: audiovisuel, technologies de l'information et changement social », L'Harmattan, Paris, 329 p.

MILON A., 2007, « Tag et graff mural : visage ou cicatrice de la ville ? », *www.lrdb.fr*,
En ligne : <http://www.lrdb.fr/articles.php?lng=fr&pg=623> [consulté le 12 juin 2014].

MIRZOEFF, N., 2011b, « The Right to Look », in *Critical Inquiry*, vol. 37, n°3, p. 473-496,
En ligne : <http://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/659354> [consulté le 17 mai 2015].

MIRZOEFF, N., 2011a, « The Right to Look: A Counterhistory of Visuality », Duke University Press, Durham, 408 p.

MIRZOEFF, N., 2009, « An Introduction to Visual Culture », Routledge, Londres, 22 p.

MITCHELL, W.J.T., 1998, « The Last Dinosaur - The Life & Times of a Cultural Icon », University of Chicago Press, Chicago, 332 p.

MITCHELL, W.J.T., 2006, « What Do Pictures Want? - The Lives and Loves of Images », Chicago, University of Chicago Press, Chicago, 408 p.

MITCHELL W.J.T., 2009, « Iconologie : Image, texte, idéologie », Paris, Les Prairies Ordinaires, 317 p.

MITCHELL, W.J.T., 2011, « Cloning Terror: La guerre des images du 11 septembre au présent », Les Prairies Ordinaires, Paris, 233 p.

MITCHELL, W.J.T., 2014, « Que veulent les images ? : Une critique de la culture visuelle », Les Presses du réel, Dijon, 380 p.

MONDZAIN M.-J., 2010, « L'image peut-elle tuer ? », Montrouge, Bayard Jeunesse, 105 p.

MOROZOV E., 2011, « The Net Delusion: How Not to Liberate The World », Penguin, 417 p.

MOULINE, N., 2013, « Un ticket pour la liberté », in *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, vol. 1, n°134, p. 131-144,
En ligne : <https://remmm.revues.org/8297> [consulté le 27 juin 2016].

MUBI BRIGHENTI, A., 2007, « Visibility. A category for the Social Sciences », in *Current Sociology*, vol.1, n°55, p. 323-342.

MULVEY, L., 1999, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in BRAUDY L., COHEN, M., *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*, Oxford University Press, Oxford, p. 833-844.

N

NEGT, O., 2007, « L'Espace public oppositionnel », Payot & Rivages, Paris, 240 p.

NEVEU, E., 1999, « Médias, mouvements sociaux, espaces publics », in *Réseaux*, vol. 17, n°98, p. 17-85,

En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1999_num_17_98_2180 [consulté le 12 juin 2014].

NIEDERER, S., LOVINK, G., (dirs.), 2008, « Video Vortex Reader: Responses to YouTube », Institute of Network Cultures, Amsterdam, 378 p.

NOCERA, G., 2010, « Les années de plomb au cinéma », dans LAZAR, M., MATARD-BONUCCI, M.-A., (dirs.), 2010, *L'Italie des années de plomb*, Autrement, Paris, p. 262-273,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=AUTRE_LAZAR_2010_01_0209 [consulté le 3 juillet 2016].

O

ODIH, P., 2014, « Visual Media and Culture of 'Occupy' », Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 367 p.

ODIN, R., 1999a, « Le film de famille. usage privé, usage public », Méridiens-Klincksieck, Paris, 236 p.

ODIN, R., 1999b, « La question de l'amateur », in *Communications*, vol. 68, n°1, p. 47-89,

En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030 [consulté le 12 juin 2014].

OKABE, D., 2004, « Emergent Social Practices, Situations and Relations through Everyday Camera Phone Use », Paper presented at Mobile Communication and Social Change, the 2004 International Conference on Mobile Communication in Seoul, Korea,

En ligne : http://www.itofisher.com/mito/archives/okabe_seoul.pdf [consulté le 3 août 2015].

OUARAS, K., 2015, « L'espace urbain algérois à l'épreuve de ses graffiti », in *L'Année du Maghreb*, vol. 12, n°1, p. 157-179,

En ligne : <http://anneemaghreb.revues.org/2431> [consulté le 11 juin 2016].

P

PAPE, L.L., 2013, « « Histoire de voir le temps passer » Les hittistes algériens », in BONNEFOY, L., CATUSSE, M., *Jeunesses arabes. Du Marox au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, La Découverte, Paris, p. 45-52,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=DEC_BONNE_2013_02_0042 [consulté le 18 juillet 2016].

PARKS, L., 2002, « Satellite and Cybervisualities: Analyzing "Digital Earth" », in MIRZOEFF, N., *The Visual Culture Reader*, Routledge, New York, 736 p.

PASOLINI, P.P., 1976, « L'Expérience hérétique : Langue et cinéma », Traces Payot, Paris, 278 p.

PEQUIGNOT, B., 2006, « De l'usage des images en sciences sociales », in *Communications*, vol. 80, n°1, p. 41-51,
En ligne : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2372 [consulté le 7 juillet 2016].

PERREAU, É., 2011, « Telenovelas et débats sociaux », in *L'Homme*, vol. 2, n°198-199, p. 51-66,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LHOM_198_0051 [consulté le 3 juillet 2016].

POIGNET, S., 2007, « L'Orient des photographes arméniens », Cercle d'Art, Paris, 95 p.

POUPIN, P., 2013, « Quand les manifestants s'emparent de la vidéo à Moscou : communiquer ou faire participer ? », in *Participations*, vol. 3, n°7, p. 73-96,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=PARTI_007_0073 [consulté le 9 août 2015].

Q

QUERE, L., 1992, « L'espace public : de la théorie politique à la métathéorie sociologique », in *Quaderni*, vol. 18, n°1, p. 75-92.

R

RANCIERE, J., 2000, « Le Partage du sensible : Esthétique et politique », La Fabrique, Paris, 74 p.

RAZSA, M.J., 2014, « Beyond 'Riot Porn': Protest Video and the Production of Unruly Subjects », in *Ethnos*, vol. 79, n°4, p. 496-524,
En ligne : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00141844.2013.778309> [consulté le 9 août 2015].

READING, A., 2009, « Mobile Witnessing: Ethics and the Camera Phone in the 'War on Terror' », in *Globalizations*, vol. 6, n°1, p. 61-76,
En ligne : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14747730802692435> [consulté le 12 juin 2014].

RIBONI, U.L., 2011, « Quand la vidéo amateur pénètre le système médiatique : domestication et contamination. », Mémoire de Master II, sous la direction de FABRICE D'ALMEIDA, Université Paris II - Institut Français de Presse.

RIBONI, U.L., 2013, « Circulations », Blog *Window*,
EN LIGNE : <http://window.hypotheses.org/114> .

Riboni, U.L., 2015a, « Représentations mobilisatrices et stratégies visuelles pour convaincre et fédérer dans les productions vidéo de la Tunisie en révolution », in ROCHET, B., BETTENS, L., GILLET, F., *Quand l'image (dé)mobilise : Iconographie et mouvements sociaux au XXe siècle*, Namur, Presses Universitaires de Namur, Namur p. 95-110.

RIBONI, U.L., 2015b, « Filmer et rendre visible les quartiers populaires dans la Tunisie en révolution », in *Sciences de la société*, vol. 1, n°94, p. 121-136,
En ligne : <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5254599>.

RIBONI, U.L., 2016a, « Filmer et partager la révolution en tunisie et en Égypte : Représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n°1, p. 51-69,
En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1036370ar>.

RIBONI, U.L., 2016b, « « Riot porn », de quoi parle-t-on? », Blog *Window*,
En ligne : <https://window.hypotheses.org/267>.

RIVERA, A., 2012, « Il fuoco della rivolta. Torce umane dal Maghreb all'Europa », Dedalo, Bari, 200 p.

RIVETTE, J., 1961, « De l'abjection », in *Cahiers du cinéma*, vol. 1, n°120, p. 54-55.

RIVIERE, C.A., 2006, « Téléphone mobile et photographie : les nouvelles formes de sociabilités visuelles au quotidien », in *Sociétés*, vol. 1, n° 91, p. 119-134,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SOC_091_0119 [consulté le 21 juin 2015].

ROSANVALLON, P., 2002, « Le Peuple introuvable : Histoire de la représentation démocratique en France », Gallimard, Paris, 491 p.

ROUBERT, P.-L., 2006, « L'image sans qualités : Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie : 1839-1859 », Éditions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, Paris, 175 p.

ROYER, G. DE, DEVOUCOUX DU BUYSSON, F., REMY, F., 2014, « Aux affiches, citoyens ! 1789 à 1889, les fièvres de la rue racontées par l'affiche », Ed. du Mécène, Paris, 192 p.

| |
|---|
| S |
|---|

SABER, R., 2014, « Untouched: Egypt's Revolution in Graffiti », Delizon, Pau, 102 p.

SAFAR ZITOUN, M., 2014, « La construction d'une « citadinité de combat » dans les opérations de relogement algéroises, ou la stigmatisation détournée », in SEMMOUD, N., FLORIN, B., LEGROS, O., TROIN, F., *Marges urbaines et néolibéralisme en Méditerranée*, Presses Universitaires François-Rabelais, Tours, 288 p.

En ligne : <http://pufr-editions.fr/livre/marges-urbaines-et-n%C3%A9olib%C3%A9ralisme-en-m%C3%A9diterran%C3%A9> [consulté le 12 août 2015].

SALAH ELDEEN, H., 2012, « 2012-02-11: Losing My Revolution: A year after the Egyptian Revolution, 10% of the social media documentation is gone. », in *Web Science and Digital Libraries Research Group*,

En ligne : <http://ws-dl.blogspot.com/2012/02/2012-02-11-losing-my-revolution-year.html> [consulté le 16 septembre 2016].

SALMON, J.-M., 2016, « 29 jours de révolution : Histoire du soulèvement tunisien, 17 décembre 2010 - 14 janvier 2011 », Les Petits Matins, Paris, 348 p.

SCHWARZ, O., 2010, « Negotiating Romance in Front of the Lens », in *Visual Communication*, vol. 9, n°2, p. 151-169,

En ligne : <http://vcj.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1470357210369982> [consulté le 3 août 2015].

SCIFO, B., 2005, « The domestication of camera-phone and MMS communication. The early experiences of young italians », in NYIRI K., 2005, *A Sense of Place. The Global and the Local in Mobile Communication*, Passagen Verlag, Vienne, p. 363-374,

En ligne : http://www.hunfi.hu/mobil/Passagen_engl4_Scifo.pdf [consulté le 3 août 2015].

SCOTT, J.C., 2006, « Infra-politique des groupes subalternes », in *Vacarme*, vol. 36, n°1,

En ligne : <http://www.vacarme.org/article675.html> [consulté le 11 septembre 2016].

SCOTT, J.C., 2009 (1992), « La Domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne », Amsterdam, Paris, 269 p.

SEDDA, P., 2015, « L'internet contestataire. Comme pratique d'émancipation », in *Les Cahiers du numérique*, vol. 11, n°4, p. 25-52,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LCN_114_0025 [consulté le 14 août 2016].

SETHOM, H., 1995, « L'insertion des immigrants ruraux dans le tissu urbain du grand Tunis », in GALLISSOT, R., MOULIN, B., *Les quartiers de la ségrégation: Tiers Monde ou Quart Monde?*, Karthala / Institut Maghreb-Europe, Paris, p. 199-217.

SHERMAN, T., 2008, « Vernacular video », dans NIEDERER, S., LOVINK, G., (dirs.), 2008, *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, p. 161-168.

SIDDIG HASSAN, E., 2015, « Je me révolte, donc nous sommes' : l'auto-immolation comme lieu commun d'une souffrance collective », in BONHOMME, M., BARRY, A., FLEURY, B., WALTER, J., (dirs.), *Les médias au Maghreb et en Afrique subsaharienne. Formes discursives, publics et enjeux démocratiques*, Presses Universitaires de Lorraine, Nancy, 420 p.

SNOW, D.A., ROCHFORD, E.B., WORDEN, S.K., BENFORD, R.D., 1986, « Frame Alignment Processes, Micromobilization, and Movement Participation », in *American Sociological Review*, vol. 51, n°4, p. 464-481,

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/2095581> [consulté le 13 août 2016].

SNOWDON, P., 2014, « The Revolution Will be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring », in *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*, vol. 6, n°2, p. 401-429,
En ligne : <http://www.cultureunbound.ep.liu.se/article.asp?DOI=10.3384/cu.2000.1525.146401>
[consulté le 9 août 2015].

SNOWDON, P., 2016, « “Film!” — The Arab Revolutions and the Filmmaker as Amanuensis », in *Visual Anthropology*, vol. 29, n°3, p. 263-277,
En ligne : <http://dx.doi.org/10.1080/08949468.2016.1154429> [consulté le 12 septembre 2016].

SOLOMON-GODEAU, A., 2007, « Torture à Abou Ghraib : les médias et leur dehors », in *Multitudes*, vol. 1, n° 28, p. 211-223,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=MULT_028_0211 [consulté le 2 juillet 2016].

SOLOMON-GODEAU, A., 2010, « Photographier la catastrophe », in *Terrain. Revue d'ethnologie de l'Europe*, vol. 1, n°54, p. 56-65,
En ligne : <http://terrain.revues.org/13962> [consulté le 2 juillet 2016].

SONTAG, S., 2003, « Devant la douleur des autres », Christian Bourgois Editeur, Paris, 138 p.

STEYERL, H., 2009, « In Defense of the Poor Image », in *e-flux*, vol. 1, n°10,
En ligne : <http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/> [consulté le 30 août 2015].

| |
|---|
| T |
|---|

TALON, C.G., 2011, « Al Jazeera. Liberté d'expression et pétromonarchie », Presses Universitaires de France, Paris, 256 p.

TAUSSIG, M.T., 1993, « Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses », Psychology Press, Londres, 324 p.

TERRENOIRE, J.-P., 1985, « Images et sciences sociales : l'objet et l'outil », in *Revue française de sociologie*, vol. 26, n°3, p. 509-527,
En ligne : http://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1985_num_26_3_3969 [consulté le 2 février 2016].

TILLY, C., 1986, « La France conteste: De 1600 à nos jours », Fayard, Paris, 622 p.

TINKLER, P., 2008, « A fragmented picture: reflections on the photographic practices of young people », in *Visual Studies*, vol. 23, n°3, p. 255-266,
En ligne : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14725860802489916> [consulté le 3 août 2015].

TISSERON, S., 2006, « Des raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et de la difficulté de ne pas confondre le document et le monde », in *Communications*, vol. 80, n°1, p. 65-75,

En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2006_num_80_1_2374 [consulté le 12 juin 2016].

TOPALOV, C., 1997, « Maurice Halbwachs, photographe des taudis parisiens (1908) », in *Genèses*, vol. 28, n°1, p. 128-145,

En ligne : http://www.persee.fr/doc/genes_1155-3219_1997_num_28_1_1469 [consulté le 2 juillet 2016].

TRAÏNI, C., 2009a, « Choc moral », FILLIEULE, O., MATHIEU, L., (dirs.), 2009, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, Paris, p. 101-107,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SCPO_FILLI_2009_01_0101 [consulté le 10 juin 2015].

TRAÏNI, C., 2009b, « L'opposition à la tauromachie », dans *Émotions... Mobilisations!*, Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), p. 193-213,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SCPO_TRAIN_2009_01_0193 [consulté le 17 août 2016].

TRAÏNI, C., (dir.), 2009, « *Émotions... mobilisation !* », Paris, Les Presses de Sciences Po, 300 p.

TRESKE, A., 2013, « The Inner Life of Video Spheres », Institute of Network Cultures, Amsterdam, 55 p.

TROIT, V., 2014, « La photographie, prisme de lecture et enjeu révélateur du système de l'aide internationale », in *Mondes en développement*, vol. 1, n°165, p. 119-131,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=MED_165_0119 [consulté le 23 août 2016].

TRUCHON, K., 2016, « Le Digital Storytelling : Pratique de visibilisation et de reconnaissance, méthode et posture de recherche », in *Anthropologie et Sociétés*, vol. 40, n°1, p. 125-152,

En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/1036374ar> [consulté 22 septembre 2016].

TURNER, T., 1992, « Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video », in *Anthropology Today*, vol. 8, n°6, p. 516,

En ligne : <http://www.jstor.org/stable/2783265> [consulté le 6 mai 2016].

U

UHL, M., 2002, « Intimité panoptique. », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 1, n°112, p. 151,

En ligne : <http://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2002-1-page-151.htm> [consulté le 12 juin 2014].

VALLEE R.H., 2015, « Un film d'entretien est-il un film ? Ou comment un objet filmique particulier questionne les frontières du cinéma, les frontières de la sociologie », *L'Année sociologique*, 65, 1, p. 97-124,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ANSO_151_0097 [consulté le 3 juillet 2016].

VAN HOUSE, N., 2006, « Distant closeness: Cameraphones and public image sharing »,

En ligne : <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.114.8102&rep=rep1&type=pdf> [consulté le 3 août 2015].

VERDALLE L. DE, ISRAËL L., 2002, « Image(s) des sciences sociales (avant-propos) », in *Terrains & travaux*, vol. 1, n°3, p. 7-13,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=TT_003_0007 [consulté le 2 juillet 2016].

VERTOV, D., 1996 (1923-1953), « Articles, journaux, projets », Omnibus, Paris, 288 p.

VIGNA, X., 2006, « Les Groupes Medvedkine, Besançon et Sochaux », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, vol.1, n°99,

En ligne : <https://chrhc.revues.org/743> [consulté 13 septembre 2016].

VILLI, M., 2007, « Mobile Visual Communication Photo Messages and Camera Phone Photography », in *Nordicom Review*, vol. 1, n°28, p. 49-62,

En ligne : http://www.nordicom.gu.se/sites/default/files/kapitel-pdf/247_villi.pdf [consulté le 3 août 2015].

VIRILIO, P., 1989, « “Le bloc-image”, propos recueillis par Jean-Louis Boissier et Pierre Guislain », in BOISSIER, J.-L., BORREIL, J., COUCHOT, E., (dirs.), *Faire Image*, Les Cahiers de Paris VIII, Vincennes, p. 192-199.

VOEGTLI, M., 2009, « Identité collective », in FILLIEULE, O., MATHIEU, L., (dirs.), 2009, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Presses de Sciences Po, Paris, p. 292-299,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=SCPO_FILLI_2009_01_0292 [consulté le 6 septembre 2016].

VOIROL, O., 2005b, « Les luttes pour la visibilité », in *Réseaux*, vol. 1, n°129-130, p. 89-121,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_129_0089 [consulté le 2 septembre 2016].

VOIROL, O., 2005a, « Visibilité et invisibilité : une introduction », in *Réseaux*, vol. 1, n°129-130, p. 9-36,

En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_129_0009 [consulté le 2 septembre 2016].

W

WACHOWICH, N., SCOBLEN W., 2010, « Uploading selves: Inuit digital storytelling on YouTube », in *Études/Inuit/Studies*, vol. 34, n°2, p. 81-105,
En ligne : <http://www.jstor.org/stable/42870092> [consulté le 1 juillet 2016].

WAGNER, J., 1979, « Images of information: still photography in the social sciences », Sage Publications, Londres, 320 p.

WERNER, J.-F., 2002, « Photographie et dynamiques identitaires dans les sociétés africaines contemporaines », in *Autrepart*, vol. 24, n°4, p. 21-43,
En ligne : http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=AUTR_024_0021 [consulté le 3 août 2015].

WESCH, M., 2008, « An anthropological introduction to YouTube », Library of Congress, Washington, conférence du 23 juin 2008.

WESCH, M., 2009, « YouTube and You: Experiences of Self-awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam », in *Explorations in Media Ecology*, vol. 1, n°8, p. 19-34.

WORTH, S., ADAIR, J., 1997, « Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology », University of New Mexico Press, Albuquerque, 380 p.

WRIGHT, S., 2012, « From “Third Place” to “Third Space”: Everyday Political Talk in Non-Political Online Spaces », in *Javnost - The Public*, vol. 19, n°3,
En ligne : <http://javnost-thepublic.org/article/2012/3/1/> [consulté le 11 septembre 2016].

Y

YOUNGBLOOD, G., 1988, « Vidéo et utopie », in *Communications*, vol. 48, n°1, p. 173-191,
En ligne : http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1726 [consulté le 7 septembre 2016].

YOUSFI, H., 2015, « L'UGTT, une passion tunisienne. Enquête sur les syndicalistes en révolution 2011-2014 », Med Ali Editions-Institut de recherche sur le Maghreb contemporain, Tunis, 254 p.

Z

ZABUNYAN, D., 2013, « Passages de l'histoire », Le Gac Press, Angers, 80 p.

ZABUNYAN, D., 2014, « Que peut une image ? », Paris, Textuel, 223 p.

ZELIZER, B., 2010, « About to Die: How News Images Move the Public », OUP USA, New York, 432 p.

ARTICLES DE PRESSE, FILMOGRAPHIE, SITOGRAPHIE

Presse

Al Huffington Post Maghreb, « Tunisie: Furieux contre le feuilleton télévisé "Maktoub", des agents pénitentiaires menacent de grève », *Al Huffington Post Maghreb*, 2 juin 2014.

[En ligne : http://www.huffpostmaghreb.com/2014/07/02/maktoub-tunisie_n_5551150.html]
Consulté le 20 février 2015.

Al Huffington Post Maghreb, « Tunisie: Les enquêteurs sur la dictature réclament l'accès aux archives policières », *Al Huffington Post Maghreb*, 9 juillet 2015

[En ligne : http://www.huffpostmaghreb.com/2015/06/09/tunisie-dictature_n_7544082.html]
Consulté le 24 août 2016.

AUFFRAY E., « “La chevrotine, c’est pour nous terroriser“ », *Libération*, 22 novembre 2012.

[En ligne : http://www.liberation.fr/planete/2012/11/29/la-chevrotine-c-est-pour-nous-terroriser_864101] Consulté le 20 février 2015

AUFFRAY E., « À Kasserine, on fait “carrière dans le chômage“ », *Libération*, 06 janvier 2012

[En ligne : http://www.liberation.fr/planete/2012/01/06/a-kasserine-on-fait-carriere-dans-le-chomage_786312] Consulté le 21 janvier 2016.

AUFFRAY E., « Houmani, la chanson « miroir » des quartiers tunisiens », *L'Express*, 26 novembre 2013

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

AUFFRAY E., « La Marianne de Tunis », *Libération*, 21 mars 2012,

[En ligne : http://www.liberation.fr/planete/2012/03/21/la-marianne-de-tunis_804536]
Consulté le 21 juillet 2016.

AYAD C., « Kasserine, le point de non-retour », *Libération*, 5 février 2011.

[En ligne : http://www.liberation.fr/monde/2011/02/05/kasserine-le-point-de-non-retour_712632] Consulté le 21 décembre 2015.

AYAD C., « Le collectif Abou Naddara », *Arte.tv*, 14 mars 13

[En ligne : <http://www.arte.tv/fr/le-collectif-abou-naddara/7381552,CmC=7380478.html>]
Consulté le 09 mars 2013.

BRESILLON T., « Tunisie : « Persepolis » exacerbe le débat sur liberté et religion », *Tunisie Libre*, 10 octobre 2011

[En ligne : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/tunisie-libre/2011/10/10/tunisie-persepolis-exacerbe-le-debat-sur-liberte-et-religion-225360>]
Consulté le 20 février 2015.

BRESILLON T., « Tunisie : anniversaire amer pour les victimes de la répression de la révolution », *Tunisie Libre*, 18 décembre 2012. [En ligne : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/tunisie-libre/2012/12/18/tunisie-anniversaire-amer-pour-les-victimes-de-la-repression-de-la-229220>] Consulté le 21 décembre 2015.

BURNENS N., « Ces tunisiens morts pour la liberté », *ir7al.info*, 12 septembre 2011. [En ligne : <http://www.ir7al.info/?p=3396>] Consulté le 21 décembre 2015.

CARIO E., « Le selfie est un portrait de soi dans le monde », *Libération*, 24 avril 2014. [En ligne : http://www.liberation.fr/ecrans/2014/04/24/le-selfie-est-un-portrait-de-soi-dans-le-monde_1003965] Consulté le 19 mai 2016.

CAVAILLES T., « Tunisie : la révolution confisquée par les salafistes? », *Les Inrocks*, 17 septembre 2012. [En ligne : <http://www.lesinrocks.com/2012/09/17/actualite/tunisie-la-revolution-confisqueepar-les-salafistes-11304448/>] Consulté le 24 février 2015.

Direct Info Tunisie, « Bizerte: Un homme attaqué par son propre pitbull ! », *Directinfo*, 26 avril 2016. [En ligne : <http://directinfo.webmanagercenter.com/2016/04/26/bizerte-un-homme-attaque-par-son-propre-pitbull/>] Consulté le 24 août 2016.

Direct Info Tunisie, « Monastir : Le musée "kasr Al Marmar" est la résurrection d'une époque sciemment occultée de l'histoire de la Tunisie », *Directinfo Tunisie*, 18 mars 2013. [En ligne : <http://directinfo.webmanagercenter.com/2013/03/18/monastir-le-musee-kasr-al-marmar-est-la-resurrection-dune-epoque-sciemment-occultee-de-lhistoire-de-la-tunisie/>] Consulté le 24 août 2016.

EPELBOIN F., « Enquête express chez Google sur la censure de vidéos en provenance de Tunisie », *Read Write Web*, 11 janvier 2011. [En ligne : <http://fr.readriteweb.com/2011/01/11/nouveautes/enquete-express-chez-google-sur-les-vidos-des-massacres-en-tunisie-sidibouid/>] Consulté le 10 février 2012.

France 24, « Baguette-wielding superhero is Facebook sensation », *France 24*, 19 juillet 2011. [En ligne : <http://www.france24.com/en/20110719-tunisia-baguette-wielding-superhero-facebook-sensation-captain-khobza>] Consulté le 20 août 2016.

GHARBI A., « "El Gort": Découvrez le film de Hamza Ouni en salles depuis le 4 février », *Huffpost Tunisie*, 4 février 2015. [En ligne : http://www.huffpostmaghreb.com/2015/02/04/gort-film-tunisie_n_6611666.html] Consulté le 15 septembre 2015.

GIRARD Q., « Des artistes syriens se mobilisent pour la révolution », *Libération*, 17 juin 2011. [En ligne : <http://www.liberation.fr/monde/01012343924-des-artistes-syriens-veulent-faire-la-revolution-autrement>] Consulté le 08 juillet 2013.

GUYONNET P., « L'histoire derrière cette vidéo virale de la manifestation du 28 avril contre la loi Travail », *Huffington Post*, 30 avril 2016.

[En ligne : http://www.huffingtonpost.fr/2016/04/30/video-manifestations-loi-travail-tension-simon-guillemain_n_9813222.html] Consulté le 21 juin 2015.

Kapitalis, « Kairouan : Tentative de suicide d'une enseignante et de 2 élèves », *Kapitalis*, 22 avril 2015.

[En ligne : <http://www.kapitalis.com/societe/28970-kairouan-tentative-de-suicide-d-une-enseignante-et-de-2-eleves.html>] Consulté le 20 juillet 2016.

Kapitalis, « Sfax : Trois pitbulls attaquent un enfant », *Kapitalis*, 5 janvier 2016.

[En ligne : <http://kapitalis.com/tunisie/2016/01/05/sfax-trois-pitbulls-attaquent-un-enfant/>] Consulté le 24 août 2016.

La Dépêche, « Les téléphones portables bénis par un prêtre dans une église de la City », *LaDepeche.fr*, 11 janvier 2010

[En ligne : <http://www.ladepeche.fr/article/2010/01/11/752683-les-telephones-portables-benis-par-un-pretre-dans-une-eglise-de-la-city.html>] Consulté le 21 janvier 2016.

LAACHER S., « L'immolation publique est un acte politique », *Le Monde*, 21 janvier 2011.

[En ligne : http://www.lemonde.fr/idees/article/2011/01/21/l-immolation-publique-est-un-acte-politique_1468725_3232.html] Consulté le 24 février 2014.

LAMLOUN M., « 7oumani, au delà de la musique », *pinkle*, 22 octobre 2013

[En ligne : 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 septembre 2014.

LECLERE T., « Tunisie : c'était quoi être artiste sous Ben Ali ? », *Télérama*, 29 janvier 2011.

[En ligne : <http://www.telerama.fr/monde/tunisie-c-etait-quoi-etre-artiste-sous-ben-ali,65024.php>] Consulté le 29 août 2016.

MALEN C., « « Arour » : Les vraies combattantes », *En Tunisie*, 10 juillet 2012 [En ligne : <http://deuxsemainesentunisie.blogspot.fr/search/label/69%7C%20%20%20C2%AB%20Arour%20%20%20C2%BB%20%3A%20Les%20vraies%20combattantes>] Consulté le 20 août 2016.

MOUTERDE P., « L'immolation, un geste de désespoir à forte charge politique », *France 24*, 19 janvier 2011.

[En ligne : <http://www.france24.com/fr/20110119-tunisie-immolation-symptome-difficultes-sociales-ideologiques-monde-arabe-maghreb>] Consulté le 21 janvier 2016.

POLLONI C., « Une plainte contre des policiers pour violence et vol de caméra », *Les Inrocks*, 26 avril 2012

[En ligne: <http://www.lesinrocks.com/2012/04/26/actualite/une-plainte-contre-des-policiers-pour-violence-et-vol-de-camera-11252723/>] Consulté le 21 juin 2015.

Réalités, « Chiens dangereux en liberté, les pitbulls sont lâchés! », *Réalités*, 16 mai 2015.

[En ligne : <http://www.realites.com.tn/2015/05/chiens-dangereux-en-liberte-les-pitbulls-sont-laches/>] Consulté le 24 août 2016.

ROLLEY S., « Pourquoi s'immole-t-on par le feu? », *Slate*, 24 janvier 2011.

[En ligne : <http://www.slate.fr/story/33053/immolation-pourquoi>] Consulté le 24 février 2014.

Shems FM Tunisie « Houmani fait danser les Miss Tuning 2014 », *ShemsFM Tunisie*, 10 avril 2014. Voir : [<https://www.youtube.com/watch?v=QCbT-P1o0bI>] Consulté le 11 septembre 2014.

TOMLIN J., « How eyepatches became a symbol of Egypt's revolution », *The Guardian*, 18 décembre 2011.
[En ligne : <http://www.theguardian.com/world/shortcuts/2011/dec/18/eyepatches-egypt>] Consulté le 24 août 2016.

VECRIN A., « “Le voile, qui rend quasi invisible, est devenu l’image de l’islam“ - Entretien avec Bruno Nassim Abouddrar », *Libération*, 14 mars 2014.
[En ligne : http://www.liberation.fr/societe/2014/03/14/le-voile-qui-rend-quasi-invisible-est-devenu-l-image-de-l-islam_987166] Consulté le 24 janvier 2014.

WESLATY L., « Tunisie : Un étudiant arrêté par la police pour « détention de photos de la révolution » », *hebdo.tn*, 8 décembre 2014.
[En ligne : <http://www.webdo.tn/2014/12/08/tunisie-etudiant-arrete-police-detention-photos-revolution/>] Consulté le 20 février 2015.

Rapports, sondages, autres.

Catalogue, « Festival Cinéma du Réel », Paris, mars 2011.

Communiqué du Centre de traumatologie et des grands brûlés de Ben Arous, 22 février 2011.
[En ligne : <http://www.tunisienumerique.com/tunisie-liste-nominative-des-victimes-de-tentatives-de-suicide-par-le-feu-apres-le-deces-de-bouazizi/8211>] Consulté le 21 janvier 2016.

Etude Deloitte, 2015.
[En ligne : <http://www2.deloitte.com/tn/fr/pages/deloitte-en-tunisie/articles/notre-histoire.html>] Consulté le 24 août 2016.

Forum Tunisien des Droits Économiques et Sociaux.
[En ligne : <http://ftdes.net/causes/migration-refugies/>] Consulté le 20 janvier 2016.

Rapport « Arab Social Media Report » menée par la Dubai School of Government, 2015.
[En ligne : <http://www.arabsocialmediareport.com/home/index.aspx>] Consulté le 24 août 2016.

Rapport « Tunisie en chiffres 2004 », I.N.S.
[En ligne : <http://www.ins.tn/fr/themes/technologies-de-communication#sub-402>] Consulté le 24 août 2016.

Rapport « Tunisie en chiffres 2013-2014 », I.N.S.
[En ligne : [http://www.ins.tn/sites/default/files/publication/pdf/tec-newform-51-web%20\(1\).pdf](http://www.ins.tn/sites/default/files/publication/pdf/tec-newform-51-web%20(1).pdf)] Consulté le 24 août 2016.

Rapport de « openNet » de 2009.

[En ligne : <https://opennet.net/research/profiles/tunisia>] Consulté le 23 février 2015.

Tunisie Sondage, 2014.

[En ligne : <http://www.webdesign.tn/meel/infographie-tunisie-revolution-internet-en-marche/>]
Consulté le 24 août 2016.

Tunisie Sondage, 2014.

[En ligne : <http://www.webdesign.tn/meel/infographie-tunisie-revolution-internet-en-marche/>]
Consulté le 24 août 2016.

Filmographie

Al Jazeera English. *Images of Revolution*, 2011.

[En ligne : <http://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraworld/2011/10/2011101974451215541.html>]
Consulté le 24 février 2016.

BEN HALIMA, R., *Leila Khaled, la Tunisienne*. Tunisie, 2009.

MEDDEB, M., *Crocs Urbains*. Tunisie, 2005.

MEDDEB, M., *La fille du 8 janvier*. Tunisie, 2014.

OUNI, H., *El Gort*. Tunisie, 2013.

SARTRAPI, M., *Persepolis*. France, 2011.

SNOWDON, P., *The Uprising*. Belgique, 2013.

TLILI, S., *Sans Plomb*, Tunisie, 2006.

ZRAN, M., *Dégage*. Tunisie, 2012.

Sitographie

(hors blogs et sites internet cités en bibliographie)

Statistiques Facebook, « Facebook Engineering » :
<https://www.facebook.com/notes/facebook-engineering/>

Blog Mediapart consacré au projet « Iranian Stories » :
<https://blogs.mediapart.fr/edition/iranian-stories>

Blog du projet « Mémoires/Mobilisations Visuelles » : <http://mobvisu.hypotheses.org/>

Blog et page Facebook de la campagne « 7ellblog » : <http://7ellblog.blogspot.fr/> et <https://www.facebook.com/pages/7ellblog-hl-blwgh/188737377809037>

Page Facebook de la campagne pour la remise en cause de la loi 52 pénalisant l'usage du cannabis :
https://www.facebook.com/AlSajin52/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info

Site du collectif Majal : <https://majal.org/>

Site du collectif Mideast Youth : <https://www.mideastyouth.com/>

Site du collectif égyptien Mosireen : <http://mosireen.org/>

Site du collectif d'activistes Telecomix : <http://telecomix.org/>

Site du média indépendant Nawaat : <http://nawaat.org/>

Page Wikipedia « Vocabulaire politique arabe » :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Vocabulaire_politique_arabe

Vidéo du « Tahrir Cinema » place Tahrir, Égypte :
https://www.youtube.com/watch?v=J_h3100JH38&app=desktop

Vidéo du journaliste irakien, Mountazer al-Zaïdi, qui avait lancé ses chaussures au visage de George W. Bush lors d'un discours à Bagdad en 2008 :
<https://www.youtube.com/watch?v=Xbbk4eHU0h8>

Vidéo-blog de « Al Angoor » :
<https://www.youtube.com/channel/UCmQU3DW8QxPoqGVTvgDlzvA/videos>

Vidéo-blog de Jalel Brick : <https://www.youtube.com/user/JalelBrick>

Vidéographie

TABLE DES ILLUSTRATIONS

(hors captures d'écran)



Fig. 1
Logo du collectif égyptien Mosireen

Auteur(e) de l'illustration inconnu(e)
 Source : <https://smke.org/2016/05/23/rise-of-citizen-media-mosireen-case-study/>



Fig. 1
Logo du collectif West Denver Copwatch

Auteur(e) de l'illustration inconnu(e)
 Source : <https://westdenvercopwatch.wordpress.com/tag/criminalizing-copwatch/>



Fig. 7
Une statue de la chanteuse égyptienne Oum Kalthoum

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)
 Source : <http://www.qadita.net/featured/حرم-مت-عيني-الليل-من-النوم-لأجل-النهار-م>

Fig. 7
Un des lions du pont Qasr Al-Nil

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)
 Source : <http://davidmhart.com/blog/C20120101094113/E20120101094200/index.html>



Fig. 7
Des graffitis dans la rue Mohammed Mahmoud sur le mur de l'Université américaine, Le Caire

© AP



Fig. 7
Une marche, Le Caire, décembre 2011

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)
 Source : <https://global.britannica.com/event/Egypt-Uprising-of-2011>

Fig. 7
Le blogueur Ahmed Harara

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)
 Source : <http://society.ezinemark.com/weekly-impressive-images-june-13-7736cfc4bc21.html>



Fig. 7
Une image de la campagne en ligne « #80eyes »

© Mahmud Khaled / AFP (photographie originale)
 Source : <https://80eyes.wordpress.com/2011/12/01/80eye/>



Fig. 8
Rond-point représentant le chiffre sept

© Rebekah Dillon



Fig. 8
Rond-point représentant le chiffre sept

© Sofiene Bel Haj





Fig. 8

Portrait du dictateur dans l'espace public

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)

Source : <http://destination-tunis.over-blog.com/tag/la%20tunisie%20-%20generalites/>

Fig. 8
Portrait du dictateur dans l'espace public

© Hamideddine Bouali



Fig. 11

Entrée de la ville de Sidi Bouzid

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)

Source : <http://www.algerie-focus.com/2013/10/tunisie-affrontements-meurtriers-a-sidi-bouzig-berceau-de-la-revolution/>



Fig. 12

Graffiti, Lyon, 2014

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)

Source : <http://www.atelierdecreationlibertaire.com/croix-rousse-alternative/qui-seme-la-hagra-recolte-lintifada/>

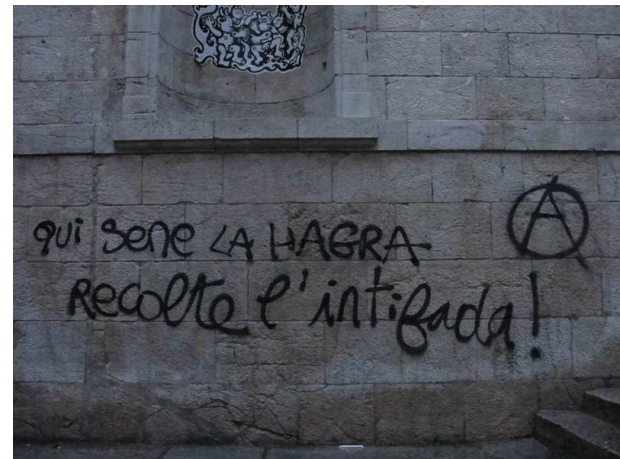


Fig. 27

Des chaussures brandies par les manifestants place Tahrir, Le Caire

©Dylan Martinez/Reuters.





Fig. 27
Bénédiction de téléphones portables, Londres

© Carl De Souza/AFP
 Source : <http://www.ladepeche.fr/article/2010/01/11/752683-telephones-portables-benis-pretre-eglise-city.html>

Fig. 28
Graffiti « Leurs armes, nos armes », Le Caire, 2011

Auteur(e)s du graffiti
 et de la photographie inconnu(e)s
 Source : <https://suzeeinthecity.wordpress.com/2011/06/11/cairo-street-art-after-the-revolution-zamalek/>



Fig. 35
Production graphique. « Les irréductibles » du mouvement turc. Présente sept individus s'étant illustrés par leur forme de protestation telle la « femme en rouge » (au centre) photographiée alors qu'elle recevait immobile des gaz lacrymogènes en plein visage.



Auteur(e) de l'illustration inconnu(e)
 Source : <http://culturevisuelle.org/cinematotal/archives/3>

Fig. 36
« L'homme à la baguette »

©Fred Dufour / AFP
 Source : <http://www.freddufour.fr/album/a-smell-of-jasmin?p=1#26>



Fig. 36
« Captain khobza ». Le personnage qu'il a inspiré : <https://www.facebook.com/captain5obza>



Auteur(e) de l'illustration inconnu(e)
 Source : <https://www.facebook.com/captain5obza>



Fig. 50

Photographies

De haut en bas : Téhéran, Ankara, Los Angeles

La capture d'écran de la vidéo de Neda la jeune iranienne abattue en 2009 dans une manifestation. Des manifestations à Téhéran, Ankara et Los Angeles en 2009.

Sources :

©AFP

©AFP/Getty images

©David McNew/Getty imagesAFP

Fig. 58

Photographie d'un rond-point, Redeyef

© Thierry Brésillon/Rue 89

Source : <http://rue89.nouvelobs.com/blog/tunisie-libre/2011/10/22/tunisie-fin-de-transition-redeyef-en-lutte-contre-loubli-225511>



Fig. 75

Dans le local du Forum Tunisien des droits économiques et sociaux, Redeyef

©Claire Malen

Source : <http://deuxsemainesentunisie.blogspot.fr/2012/03/redeyef-les-meres-symboliques-des.html>





Fig. 78

Dakhla lycéennes après 2011. Photographies extraites d'un article en ligne

Source : <http://www.afrigatenews.net/content/-/المعاهد-تجتاح-ظاهرة-الباك-سيبور-ظاهرة-تجتاح-المعاهد-التونسية>



Fig. 84

Marche pour la reconnaissance des blessés et des martyrs

Auteur(e) de la photographie inconnu(e)
 Source : http://www.tunisie-news.com/politique/dossier_191_reprise+proces+martyrs+revolution.html



Fig. 85
Des réfugiés syriens en Turquie montrent la vidéo de la mort d'un des leurs. 25 juillet 2011

©Stanley Green/Agence noor
Source : <http://noorimages.com/feature/a-drop-of-blood-between-turkey-and-syria/>

Fig. 86
Des familles réunies à Tunis pour une cérémonie « à la gloire des martyrs de la révolution » vivement contestée, janvier 2011

©AFP



Fig. 86
Une famille à Tataouine, septembre 2011

©Nicolas Burnens



Fig. 86
Mère et soeurs de Mohammed Bouazizi, décembre 2011

©Kapitalis



Fig. 86
La mère de Mohammed Bouazizi, mars 2014

©webdo.tn





Fig. 87
Manifestation pour les martyrs devant la Constituante à Tunis, décembre 2012

©Thierry Brésillon

Fig. 88
Au centre, une mère tient le portrait de son fils réalisé « quelques secondes avant sa mort » lors d'une manifestation pour la reconnaissance des blessés et des martyrs, décembre 2012

©Thierry Brésillon

