La visibilité des anonymes

Les images conversationnelles colonisent l'espace public

The Visibility of Anonymous People. Conversational Images Colonize Public Space

André Gunthert

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/15693>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.15693

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 133-154

ISBN : 978-2-8143-0543-4

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

André Gunthert, « La visibilité des anonymes », *Questions de communication* [En ligne], 34 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/15693> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.15693>

ANDRÉ GUNTHERT

Centre de recherches sur les arts et le langage

École des hautes études en sciences sociales

F-75006

andre.gunther[at]gmail.com

LA VISIBILITÉ DES ANONYMES

LES IMAGES CONVERSATIONNELLES COLONISENT L'ESPACE PUBLIC

Résumé. — En passant de l'album aux réseaux sociaux, l'image privée d'autrefois a accédé à l'exposition publique, multipliant son impact social dans des proportions inédites. En apportant au débat les ressources du document figuré, l'intégration de l'image au sein de la conversation en ligne (ici dénommée « image conversationnelle ») participe à la construction du récit de l'actualité, pèse sur les choix médiatiques et les décisions politiques. Elle constitue une nouvelle étape dans l'histoire longue de l'accès à la sphère publique. La contribution propose de caractériser cette évolution, sur la base de l'histoire récente, en examinant les nouvelles conditions de socialisation des images, qui exposent également leurs producteurs à de nouveaux risques. Sur l'internet, le niveau de rediffusion et le nombre des marques attentionnelles procurent une mesure intuitive de la valeur des contenus partagés. L'instantanéité des signes de la visibilité et leur amplification par le filtre algorithmique intensifient le processus d'élection collective dénommé « viralité », qui conditionne leur visibilité publique. L'intervention de nouveaux producteurs au sein de la sphère publique se manifeste par des conflits de légitimité. La panique morale qui accueille le selfie en 2013-2014 indique à la fois le passage d'un seuil de visibilité, et la perception d'un écart entre son exposition et sa valeur présumée. Le document vidéo réunit plusieurs propriétés qui en font un atout privilégié du débat public : celle d'être perçu comme une convocation du réel, une présomption de témoignage, mais aussi une démonstration autosuffisante. Il n'apporte pas seulement une information, mais constitue en lui-même un embrayeur d'interactions et un générateur de visibilité. La présence croissante du matériau iconographique dans les espaces partagés s'accompagne du développement de formes réflexives. Dans un contexte d'échange argumentatif qui prend la forme de la controverse, une véritable critique participative établit la signification des sources. L'exemple de la crise des Gilets jaunes (2018-2019) montre que ce sont les documents audiovisuels, sélectionnés par l'attention collective, et accrédités par leur lecture contradictoire, qui ont remodelé la perception du conflit social.

Mots clés. — communication, conflit, controverse, document, espace public, image, internet, réseaux sociaux, vidéo, visibilité, viralité

La diffusion de l'outil photographique, devenu un marché de masse dès le début du xx^e siècle, est l'aspect qui a le plus frappé les observateurs des pratiques visuelles¹. Dans le premier essai de sociologie de la photographie amateur, publié en 1965, Pierre Bourdieu explique cette diffusion par l'utilité sociale et familiale des photographies. Pourtant, il n'offre aucune description des dispositifs qui sont au cœur de la présentation et du commentaire des images : non pas l'appareil photo, mais l'album de famille ou la projection diapositive.

Il faut attendre les observations de l'anthropologue Richard Chalfen (1987) sur les pratiques de socialisation des images vernaculaires pour apercevoir que ce sont les caractéristiques de l'album – la sélection des photographies, le groupe restreint auquel elles sont montrées, et les modalités d'accompagnement fournies par le commentaire verbal – qui déterminent les conditions d'utilisation des images. Au xx^e siècle, si la photographie amateur est essentiellement familiale, comme l'explique Pierre Bourdieu (1965), c'est d'abord parce que la visibilité de ses supports de présentation se limite à la famille et au cercle d'amis.

L'accueil des pratiques numériques a rejoué le même malentendu. Fascinés par l'explosion de l'offre des outils d'enregistrement, les observateurs ont repris le schéma de la confrontation des amateurs et des professionnels, légué par l'histoire de la photographie, soit pour disqualifier la production des anonymes², décrits comme une concurrence abusive, soit au contraire pour restituer une légitimité culturelle, militante ou expérimentale à des acteurs toujours évalués à partir du vis-à-vis avec les professionnels³. Dans le meilleur des cas, la diffusion numérique aura été perçue comme une nouvelle filière d'auto-formation, couronnée par la conversion de l'amateur en producteur marchand.

Bien sûr, la nouvelle instrumentation a augmenté dans des proportions considérables la production des images. Mais la question qui règle leurs usages reste celle de leurs *conditions de visibilité*. Or, c'est précisément ce paramètre que la numérisation a profondément transformé. L'outil essentiel de cette évolution n'a pas été la caméra, mais le réseau inventé au même moment : le web et ses déclinaisons, forums, plates-formes et réseaux sociaux. Ces outils ont fait apparaître de nouvelles de nouvelles pratiques de communication collective,

¹ Une première version de cet article a été présentée le 21 septembre 2018 au Congrès de la Società Italiana per lo studio della Fotografia (SISF), Università della Tuscia, Viterbo ; une deuxième le 9 novembre au musée Revoltella de Trieste, dans le cadre du festival Trieste Foto Days. Le preprint de cet article a été publié sur mon carnet de recherche *L'image sociale* le 28 novembre (<https://imagesociale.fr/6657>) et sa traduction italienne paraîtra dans la *Rivista di Studi di Fotografia*.

² Je choisis ici le terme d'« anonymes » de préférence à celui d'« amateurs », pour désigner la masse des contributeurs à la conversation numérique. On me dira que, sur les réseaux sociaux, tous les participants sont nommés ou identifiés. Mais cette identification ne nous apprend souvent rien de plus sur ces interlocuteurs inconnus. Le terme d'« anonyme » sera donc employé pour renvoyer à cette identité *a priori* indéterminée.

³ On retrouvera la critique de la première position et l'élaboration de la seconde dans Blondeau, Allard (2007).

ouvertes à tout usager disposant d'un accès en ligne : la micro-publication interactive et la conversation participative, dont la forme publique sur des réseaux largement partagés est devenue depuis le début des années 2010 un espace privilégié de discussion et de confrontation des opinions des sociétés modernes. Ces conditions ont rapidement été interprétées comme un élargissement de la sphère publique, définie par le philosophe Jürgen Habermas comme espace de formation de l'opinion publique⁴.

La leçon que nous pouvons tirer des analyses sociales de la photographie amateur, c'est que *l'utilité des images vernaculaires est à proportion de leur visibilité*. En passant de l'album aux réseaux sociaux, l'image privée d'autrefois a accédé à l'exposition publique, multipliant son impact social dans des proportions inédites. En apportant au débat les ressources du document figuré, l'intégration de l'image au sein de la conversation en ligne (ici dénommée « image conversationnelle ») participe à la construction du récit de l'actualité, pèse sur les choix médiatiques et les décisions politiques. Elle constitue une nouvelle étape dans l'histoire longue de l'accès à la sphère publique.

À l'instar du rôle des réseaux sociaux, diversement apprécié, cette observation ne sera pas unanimement acceptée (Alloa, 2017). Volontiers considérée comme un vecteur d'irrationalité, l'image peut-elle contribuer à l'échange argumentatif propre à l'établissement d'un consensus éclairé ? De nombreux exemples récents attestent que la valeur documentaire des images d'enregistrement, soumises au partage, est susceptible de fournir des matériaux robustes à la confrontation des opinions. Il faut donc examiner de plus près les caractères qui favorisent cet usage. Puissant producteur d'information, l'enregistrement visuel fait depuis longtemps partie intégrante de nos outils d'appréhension du réel. Couplé à l'interaction en ligne, il dote désormais les acteurs d'une capacité largement distribuée de médiation autonome de la preuve. Les effets de ce renversement sont déjà perceptibles.

Du privé au public

Un symptôme ostensible du nouveau statut des productions vernaculaires est la multiplication des formes d'autocensure qui accompagnent l'exposition de soi. L'exemple le plus emblématique, en contradiction avec les principes de la manifestation publique, a été la dissimulation systématique des identités par le mouvement étudiant français du printemps 2018. La célèbre séquence de

⁴ La thèse de Jürgen Habermas a fait l'objet de très nombreux commentaires, critiques et révisions, y compris par son auteur. Je m'appuie ici principalement sur la relecture par Loïc Ballarini (2017 : 19-38), qui observe que « la société européenne du début du ^{xxi}^e siècle est bien une descendante de celle que décrit Jürgen Habermas », et propose de préciser la définition de la sphère publique par la prise en considération de ses dimensions plurielle, locale et conversationnelle.

la Commune de Tolbiac, autoprésentation parodique de trois porte-paroles masqués, en compagnie du chien Guevara, illustre une attitude de défiance, justifiée par la montée des violences et la réponse répressive des forces de l'ordre (Glad, 2018) (fig. 1).

Figure 1. Commune libre de Tolbiac, Facebook (photogramme), 05/04/2018

Non moins frappante est la propension observée chez certains parents, lorsqu'ils diffusent des images familiales sur les réseaux sociaux, à coller des stickers sur le visage de leur enfant ou à le photographier dans une posture qui interdit son identification⁵ (fig. 2). Ce comportement peut paraître contradictoire : à quoi bon publier une photo sur Facebook si l'on souhaite protéger son sujet ? Ne serait-il pas préférable de réserver sa diffusion au cercle des intimes ?

Figure 2. Anon., photographie familiale éditorialisée, Facebook, 2018 (courtesy de l'auteur)

⁵ Il n'existe pas d'évaluation chiffrée de cette pratique d'empêcher l'identification. On peut toutefois noter que le quotidien *Libération* a repris en août 2018 le recours aux stickers pour masquer le visage d'enfants sur des photogrammes de vidéos familiales. Cet emprunt apporte une confirmation de la visibilité du phénomène (Le Denn, 2018).

Pourtant, l'éditorialisation de l'image permet simultanément de bénéficier de l'exposition amplifiée des réseaux sociaux, tout en tenant compte des nouveaux dangers de cette visibilité élargie. Cette adaptation par l'utilisateur appartient au même registre que les formes de préservation de la *privacy* développées dès les débuts de l'internet, comme le recours au pseudonyme, illustré par le célèbre dessin de Peter Steiner (1993) : « Sur internet, personne ne sait que tu es un chien » (« On the Internet, nobody knows you're a dog »). Le message que souhaite adresser cette jeune maman est à la fois celui d'une maternité heureuse – témoignage éminent de réussite sociale – et celui du souci de la protection et de respect du consentement de l'enfant – nouveau paramètre de la responsabilité parentale.

Alors que l'une des grandes peurs qui a accompagné le devenir-numérique des images est celle de leur altération par la retouche, il faut constater qu'à l'exception d'applications ludiques, comme les détournements d'image, les amateurs ne procèdent que rarement à la modification des enregistrements vidéo-photographiques. L'une des raisons de ce phénomène est que la retouche requiert la maîtrise d'outils spécialisés, contrainte qui limite fortement son usage. L'application du sticker forme ici une exception remarquable, qui s'explique par la mise à disposition récente au sein des réseaux amicaux d'un choix restreint de formes simples, faciles à ajouter au document photographique, sur le modèle initialement proposé par Snapchat. On notera que, contrairement à l'idée reçue, cette modification ne fait pas perdre à l'image sa valeur documentaire. Au contraire : la mise en retrait d'une information fonctionne comme une attestation de l'authenticité de la scène enregistrée, comme c'est le cas dans les reportages d'information en caméra cachée.

Le masque inventé par la presse à scandale des années 1950, cadre noir barrant les yeux des sujets photographiés pour éviter la censure, traduit la dépossession du choix de l'exposition. À l'inverse, comme le pseudonyme, le sticker parental exprime une préférence de l'émetteur, et constitue une tentative pour reprendre le contrôle de sa visibilité. Le recours à une éditorialisation de la photo pour masquer certaines informations manifeste donc une compréhension au second degré de l'image, qui témoigne de la conscience de son exposition publique (Marwick, Boyd, 2014).

Au-delà de la production de l'image, c'est ici sa *socialisation* qui est interrogée. Alors que la consultation de l'album photo s'adresse à des spectateurs connus dans des conditions contrôlées, l'augmentation de visibilité que procure la mise en ligne expose les documents à un ensemble indéfini de destinataires indéterminés. Le passage de ce seuil suffit à qualifier de « public » le groupe des récepteurs ainsi formé⁶. Dans la mesure où l'identification du destinataire conditionne la production

⁶ danah boyd (2008) caractérise la communication dans la sphère publique connectée par la notion de « publics invisibles ». Cette proposition peut s'appliquer plus largement à toute forme de communication sociale : le terme « public » définit par sa position de réception un groupe dont les autres qualités sont inconnues. En recourant à un modèle communicationnel qui ne prend

du message, on peut admettre que cette indétermination constitue le facteur caractéristique du genre d'interaction que propose la conversation publique, qui relève de la communication sociale.

L'expérience des usagers ainsi que certains faits divers à forte résonance médiatique montrent que cette exposition comporte des risques de réutilisation, de décontextualisation ou de lecture erronée, qui favorisent des situations conflictuelles. En septembre 2016, l'histoire d'une jeune Autrichienne qui reproche à ses parents d'avoir publié pendant plusieurs années le feuilleton de son enfance sur Facebook, dont de nombreuses photos embarrassantes, enflamme la conversation publique, et achève de convaincre que la fluidité des images impose de nouvelles règles⁷.

La montée de la revendication du consentement est directement liée à l'émergence d'un espace de visibilité unifié (fig. 3). Parmi les nombreuses règles non écrites des pratiques documentaires, l'utilisation de l'image des personnes a longtemps été appréciée en fonction du risque que celles-ci soient ou non exposées aux usages finaux. Aucun éditeur occidental n'aurait publié la photographie d'une petite américaine nue victime d'un conflit, à la fois pour des raisons de décence et pour éviter une action en justice. Mais le cliché d'une enfant nord-vietnamienne fuyant le napalm a fait la Une des journaux en 1972 sans la moindre demande d'autorisation, illustration d'un rapport à l'image néocolonial. Avec l'internet et les réseaux sociaux, la globalisation de la visibilité et la multiplication des confrontations augmentent nécessairement la sensibilité aux droits du sujet exposé.

Figure 3. Floutage automatique sur Google Street View (copie d'écran), Paris 2016

en compte que la décision de l'émetteur du message, on peut expliquer le passage de l'espace privé à l'espace public par un changement de nature du destinataire : son indétermination impose à l'émetteur de recourir à un modèle générique, un stéréotype imaginaire, pour adapter son énonciation. On rejoint ici la réflexion de Benedict Anderson (1983), qui définit l'espace public comme la collection des individus qui se sentent partie prenante d'une « communauté imaginée ».

⁷ Publié dans le magazine *Die Ganze Woche*, le reportage initial a été titré de manière expéditive : « Des parents poursuivis en justice par leur fille », alors que l'article ne décrit qu'une intention (Anon, 2016 [article retiré, archive de l'auteur]). Cette confusion explique que l'information, reprise et amplifiée sur la foi de ce raccourci, ait ensuite été dénoncée comme fausse. Le récit de l'exaspération de la jeune femme était pourtant véridique.

Les comportements d'autocensure en attestent : contrairement à la thèse de la bulle de filtre, qui postule une protection algorithmique des usagers réunis par la sélection de leurs préférences (Pariser, 2011), la conversation publique soumet l'émetteur à une interaction plus étendue que les échanges traditionnels, encadrés par les mécanismes de constitution des groupes sociaux.

L'extension de l'échange n'est pas fixée *a priori* par les caractéristiques de la plateforme. Elle n'est observable qu'après publication, en fonction de la dynamique attentionnelle suscitée par le contenu, qui se manifeste par de multiples indicateurs, comme le nombre de ses consultations, de ses rediffusions, des réactions ou des commentaires qu'il suscite. La visibilité d'un contenu est objectivée par la collection de ces signaux, conforme à la règle qui régit la sphère publique des régimes libéraux. De même que la reprise non concertée d'une information par différents médias, à la manière d'une « main invisible » de l'actualité, suggère un accord sur son évaluation, le niveau de rediffusion et le nombre des marques attentionnelles procurent une mesure intuitive de la valeur des contenus partagés sur l'internet. La hiérarchie qui en découle est assimilée à un phénomène d'élection collective.

En raison de la signification accordée à cette hiérarchie de l'attention, les contenus susceptibles d'accéder à l'exposition publique ont toujours été soumis à des procédures de sélection ou d'objectivation collective (comités de lecture, rédactions, etc.). Dans ces conditions, il était normal que l'accès des anonymes à la sphère publique rencontre la résistance des médias installés (Delcambre, Piquard, 2016). Mais le tri algorithmique ou la sélection conversationnelle ont reconstitué le filtre électif qui structure l'écologie de l'information. C'est pourquoi les réseaux sociaux se sont rapidement intégrés à cet écosystème, lui offrant au contraire une amplification inattendue.

Cette amplification s'explique par un mécanisme particulier. Qu'elle s'effectue par un comptage des voix, une statistique des ventes ou le sondage d'un échantillon, l'évaluation de l'approbation est généralement distincte de son expression. Dans le cas d'une consultation électorale, cet écart est une garantie de la sincérité du scrutin. Mais dans l'univers connecté, l'instantanéité des signes de la visibilité, comme leur amplification par le filtre algorithmique et la réactivité conversationnelle (la rediffusion d'un contenu attractif apportant à l'utilisateur un profit de visibilité), accélèrent et intensifient le processus d'élection collective. On dénomme « viralité » cette réflexivité où l'indication rejoint l'incitation, mécanisme d'auto-amplification en boucle de l'attention.

Conflits de visibilité

Si l'on observe la conversation du point de vue de sa visibilité, plusieurs familles de contenus portent l'empreinte de la contribution des anonymes. La plus vaste et la plus ancienne est incontestablement la manifestation de l'identité.

Une part originaire de la culture numérique se rattache à la capacité des ordinateurs de produire des simulations ou images virtuelles, utilisées par exemple dans les jeux vidéo ou des applications emblématiques comme *Second Life* (2003) (Turner, 2012). Dans les premiers temps de l'internet, les limitations de débit font obstacle au transfert des fichiers photo- ou vidéographiques. Les imagerie qui servent d'identifiant aux usagers des forums sont des formes graphiques simples et stéréotypées, qu'on dénomme avatars parce qu'il s'agit de représentations symboliques. La croissance de la participation en ligne provoque le déplacement d'un imaginaire des mondes virtuels vers l'incarnation documentaire. Grâce à l'adoption en 1992 de la norme JPEG, qui permet de réduire jusqu'à 100 fois la taille des fichiers, puis de formats vidéo standardisés, les images d'enregistrement colonisent progressivement l'univers cybernétique, et en modifient l'empreinte visuelle.

Diffusées par l'intermédiaire des portraits de profil des plates-formes collaboratives, les images ressemblantes sont d'abord des manifestations d'une identité qu'Antonio Casilli (2010 : 123) qualifie de « somatique » : « Les communications sur internet, tout d'abord, grouillent de "traces corporelles", de portraits photos ». Dès lors, la conversation s'humanise. L'image a vocation à remplacer l'absence des corps par le signe familier du visage, qui agit comme substitut de présence et comme signature individuelle, renforçant la confiance des participants du dialogue électronique. Cette attestation de présence s'étend aux engagements militants et aux actions coopératives, à la performance incarnée de la vidéo ou à la drague en ligne.

Au milieu des années 2000, la création des premières plates-formes de partage visuel modifie radicalement la visibilité des productions non professionnelles, pour la première fois largement observables, et qui vont être regardées et interrogées en tant que telles. Ouverte en 2004 comme une émulation en ligne des clubs de photographie amateur, Flickr bouscule les habitudes en s'ouvrant aux documents d'actualité, diffusés de façon militante et discutés comme supports d'information (Butterfield, 2006). Mais ce sont surtout les vidéos mises en ligne sur YouTube à partir de 2005 qui attirent l'attention. Grâce à l'efficacité de la sélection algorithmique, qui met en avant les contenus les plus consultés, la plate-forme procure l'équivalent d'un programme de divertissement, qui trouve rapidement son public. À côté des accidents domestiques ou des gags animaliers déjà exploités par les bêtisiers télévisés, des performances musicales et sportives, des tutoriels ou des vidéos de conseils pratiques exploitent la nouvelle situation de diffusion publique, et donnent l'impression d'ouvrir une nouvelle fenêtre sur le monde.

Au sommet des contenus consultés, l'élection d'un petit nombre de productions créatives couronne les productions amateur d'une touche d'innovation formelle, en rupture avec tous les standards. Le montage hypnotique par Noah Kalina d'une collection d'autoportraits quotidiens est la première œuvre du web citée

et détournée dans la série télévisée d'animation *Les Simpson*, chambre d'écho de la culture populaire globale⁸ (fig. 4 et 5).

Figure 4. Noah Kalina, « Everyday », YouTube (photogramme), 27/08/2006

Figure 5. Les Simpson, parodie de Noah Kalina (photogramme), 16/12/2007

Un autre type de réponse sociale peut être interprété comme une preuve d'accès à la visibilité. La sociologie décrit comme une « panique morale » l'accueil polémique d'une nouvelle pratique culturelle par les élites. La rupture d'un ordre établi provoque une controverse qui vise à « redessiner les lignes de front, réaffirmer les préférences morales, [...] et à rétablir les limites de la société⁹ » (Goode, Ben-Yehuda, 1994 : 169). Cette expression hostile traduit une perception de la sphère publique sur le modèle d'une occupation territoriale : l'accès à la visibilité de nouveaux groupes ou de nouvelles pratiques crée un conflit de légitimité, qui impose une renégociation de l'espace attentionnel.

⁸ Noah Kalina, « Everyday » (illustration sonore : Carly Comando), YouTube, 27/08/2006. Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=6B26asyGKDo>. Consulté le 29/01/19 ; « Soupçons », *Les Simpson*, s. 19, ép. 9, Fox TV, 16/12/2007. Accès : <https://www.koreus.com/video/homer-simpson-photo-39-ans.html>. Consulté le 29/01/19.

⁹ La manifestation des paniques morales sous forme de polémique culturelle représente une expression atténuée de conflits qui peuvent connaître des formes plus violentes.

En France, la première manifestation de l'influence culturelle de l'internet intervient sur un registre apparemment mineur : la polémique qui répond au succès de la danse électro, ou tecktonik, chez les jeunes générations, après son apparition au sein de la Techno Parade, en septembre 2007 (Oyiri, 2017). Patryk Wozniak (2007), critique du site culturel Bakchich, condamne vigoureusement ce « nouveau fléau des adolescents, [...] dont les mouvements de bras chaotiques rappellent ceux d'un chien essayant de maintenir la tête hors de l'eau », mais relève qu'il s'est propagé par l'intermédiaire de « vidéos d'apprentis danseurs » diffusées sur l'internet.

Parmi ces premières séquences virales, celle du jeune Jey-Jey, chorégraphie solitaire enregistrée dans le garage du pavillon familial, dénombre à ce moment 3 millions de vues¹⁰ (fig. 6). Si la critique des pratiques musicales populaires est un classique de l'ordre culturel, on aperçoit ici ce qui fait la particularité du cas : la diffusion de figures dansées nécessite l'intermédiaire du vecteur audiovisuel. Les plates-formes vidéo donnent à la jeunesse un espace de médiation autonome, qui supplée à l'absence de relais des organes en place, et permet à la fois de faire circuler une information pratique et de reconnaître une identité sociale.

Figure 6. Jey-Jey danse electro, YouTube (photogramme), 02/11/2006

Les paniques morales vérifient l'observation de Nathalie Heinich (2012 : 502-506) selon laquelle la visibilité se mue en valeur « endogène », se substituant au mérite et créant une distorsion entre statut et valeur. En raison de l'élection collective des sujets de l'attention publique, toute occupation de cet espace confère à son objet une présomption de valeur, qui menace de déprécier les légitimités concurrentes. Les réactions d'hostilité indiquent donc simultanément

¹⁰ JeyJey91, « Jey-jey "Wantek" Danse electro!!! », YouTube, 02/11/2006. Accès : <https://www.youtube.com/watch?v=ZkGumIYYkGk>. Consulté le 29/01/19.

le passage d'un seuil de visibilité de la pratique concernée, et la perception d'un écart entre son exposition et sa valeur, soit le profit d'une visibilité indue.

Dans le domaine des pratiques vernaculaires visuelles, l'exemple le plus marquant de panique morale comme conflit de visibilité est la controverse qui accueille l'innocente pratique du selfie, clouée au pilori en 2013-2014 par la plupart des autorités culturelles (Gunthert, 2015 : 151-170) (fig. 7).

Figure 7. Tumblr « Selfies at funerals » (copie d'écran), octobre 2013

Au prix de l'oblitération de sa variante collective, pourtant attestée de longue date, le récit du narcissisme du selfie est déclenché par le regain de visibilité d'Instagram après son rachat par Facebook en 2012. Comme le note avec perspicacité Paul Frosh (2015), ce qui caractérise le selfie n'est pas la nature réflexive d'un genre qui serait assimilable à l'autoportrait, c'est la visibilité dans l'image de son caractère autoproduit, qui sert de critère d'identification, indépendamment de l'information disponible sur les circonstances de la prise de vue. Alors que l'usage d'un dispositif d'aide à l'autophotographie, comme un trépied ou un retardateur, reste invisible dans le cadre, le selfie manifeste l'opération photographique en la désignant comme une performance physique aux allures paradoxales. En retournant l'appareil photographique vers soi, le selfie

expose toujours simultanément l'opération de prise de vue et le sujet opérateur, dans une sorte de contradiction géométrique – encore plus sensible aux débuts de cette pratique, lorsque la mise à distance de l'appareil impliquait la perte du contrôle visuel de l'enregistrement.

Issue de cet effet de soulignement de l'autophotographie, la condamnation du selfie montre que celui-ci n'a pas été seulement perçu comme un autoportrait, mais comme une exhibition superlative de l'attention à soi. Si l'on observe qu'une majeure partie de la contribution visuelle des anonymes a suscité la même réprobation paternaliste, la controverse du selfie constitue une confirmation incontestable de la colonisation de la sphère publique par la présence visible, trop visible, d'identités, de corps et d'habitus intrusifs.

Les nouveaux documents du débat public

Au sein de la conversation publique, le registre qui suscite la réponse la plus favorable est sans doute celui du témoignage. Celui-ci n'est pas nécessairement visuel. La mobilisation contre les violences sexistes lancée en octobre 2017 par le hashtag *#Metoo*, plus puissant mouvement participatif de l'ère des médias numériques, qui a orienté pendant plusieurs mois le débat public, s'est appuyé avant tout sur des récits individuels, avec un recours minimal à l'image (Gunthert, 2018).

Bien sûr, la photographie et surtout la vidéo apportent au témoignage la puissance du document audiovisuel, qui restitue un phénomène à distance avec une médiation réduite, et suffisamment d'informations pour donner l'impression d'y avoir assisté. Au lieu du renvoi vers une source externe, proposition fréquente de la conversation numérique, récits ou images de témoins manifestent l'irruption du réel, l'authenticité de l'expérience vécue et la force argumentative de la preuve.

La contribution des amateurs à l'illustration des événements d'actualité est aussi ancienne que la presse d'information (Beurier, 2007). Son évolution est volontiers rapportée à la disponibilité et aux capacités des appareils d'enregistrement. Mais la question de la visibilité impose d'ajouter à ce paramètre celui de la structure de la conversation. Le 7 juillet 2005, après les attentats de Londres, deux photographies amateur, prises dans les couloirs du métro, sont diffusées par les journaux télévisés. Le seul outil interactif disponible à ce moment est un groupe de discussion créé sur le site de partage de photographies Flickr, qui héberge plusieurs centaines d'images, à l'écart du commentaire médiatique.

Dans ce contexte, la visibilité des documents non professionnels reste tributaire de l'entremise d'un organe de presse comme à l'époque de l'assassinat de Kennedy, le 22 novembre 1963, dont le film par Abraham Zapruder est publié la semaine suivante sous la forme d'un choix de photogrammes par le magazine *Life*, ou du

tabassage de Rodney King, le 3 mars 1991, dont la vidéo par George Holliday est diffusée en boucle le surlendemain sous le label « *Breaking News* » par CNN. Bien différente est la situation de la révolution tunisienne, en janvier 2011, où les vidéos autoproduites se chiffrent par dizaines de milliers, et où les participants bénéficient de supports de diffusion autonomes, sur YouTube ou sur Facebook (Riboni, 2016). Si cette production peut atteindre un public international, par le biais d'activistes ou le relais ponctuel des grands médias, elle vise d'abord la sphère locale, qu'il s'agit de mobiliser dans l'urgence. À l'opposé du modèle journalistique d'un regard neutre indépendant de l'action, cette communication filmée « à partir de l'émeute » (Bertho, 2009 : 212) crée son espace de médiation autonome, pleinement intégré à la dynamique de l'insurrection (fig. 8).

Figure 8. Martyr, Douz, YouTube (photogramme), 12/01/2011 (via U. Riboni)

Depuis, c'est de façon quotidienne que nous apercevons ces brèves séquences, identifiables par leurs hésitations formelles, sans montage, en son direct, comme arrachées au réel. Certaines peuvent accéder aux sommets de l'actualité et alimenter les débats des chaînes d'information, comme la casse des vitres de l'hôpital Necker (juin 2016), le tabassage de manifestants par un garde du corps du président de la République (juillet 2018), ou un élève braquant une enseignante dans un lycée (octobre 2018). D'autres font l'ordinaire des conversations entre amis, dans le désordre réglé des fils de discussion, sur une inondation au bout du monde, un contrôle mouvementé dans le métro, ou une agression raciste dans un avion, comme autant de faits divers révélateurs (fig. 9 et 10).

D'une durée qui n'excède pas quelques minutes, doté de défauts visibles qui attestent son caractère autoproduit, le document vidéo présente de préférence une action, un événement ou une performance qui a les apparences de la spontanéité, et comprend l'essentiel des informations nécessaires à sa compréhension. Ce caractère auto-explicatif permet d'affronter la rediffusion et son éventuelle déperdition contextuelle. À ces conditions, il réunit plusieurs

propriétés précieuses : celle d'être perçu comme une convocation du réel, une présomption de témoignage, mais aussi une démonstration autosuffisante. C'est pourquoi la vidéo constitue un contenu attractif, qui anime le débat et échauffe le commentaire. Doté par l'image d'une connaissance instantanée, chacun peut exercer son jugement et donner son avis sur l'événement. Le caractère objectif de la source figurée permet d'échanger des arguments sur la base d'une référence commune. *Last but not least*, la rediffusion du document crée une nouvelle occurrence conversationnelle, qui confère à l'émetteur secondaire une hausse d'activité, et donc de visibilité. En d'autres termes, le document visuel n'apporte pas seulement une information, *il constitue en lui-même un embrayeur d'interactions et un générateur de visibilité*, par sa qualité de preuve et sa faculté de favoriser la discussion.

Figure 9. Taha Bouhafs, A. Benalla, Paris, YouTube (photogramme), 01/05/2018

Figure 10. Anon., agression raciste d'un passager, vol Ryanair, Barcelone (photogramme), 19/10/2018

La crédibilité du format conduit également à des exploitations détournées. Dans leurs tentatives pour démontrer l'improbable, les théories du complot recourent abondamment à la preuve visuelle. Étant entendu qu'il n'est pas de forme argumentative qui ne puisse faire l'objet d'un mésusage, cet emploi doit être considéré comme une confirmation de la valeur testimoniale de l'image. On notera au passage que ces mobilisations ne recourent qu'exceptionnellement à la falsification du document lui-même, et s'appuient plutôt sur les ressources de l'interprétation ou de la recontextualisation. La discussion publique de ces manipulations s'inscrit dans une dynamique de controverse régulière, et contribue à l'élaboration contradictoire de l'actualité.

Le genre des *rushes* vidéo est si convaincant qu'il a inspiré un nouveau format de *news*. NowThis (2012) puis AJ+ (2014) aux États-Unis, ou Brut (2016) en France, diffusent en accès libre sur les réseaux sociaux des clips d'information

minimalistes, qui reprennent les principes d'une confrontation sans intermédiaire et d'une éditorialisation réduite, laissant toute sa place à l'extrait vidéo (Eutrope, 2017).

Cette articulation entre médias traditionnels et réseaux sociaux suggère la valeur élevée du document visuel. Les interactions des deux univers autour de cette ressource n'ont cessé de se complexifier. À partir d'un enregistrement amateur mis en ligne sur YouTube le 1^{er} mai 2018 par un militant de la France insoumise pour dénoncer les violences policières, la journaliste du *Monde* Ariane Chemin identifie le 18 juillet un collaborateur et proche du président de la République, principal acteur d'un tabassage effectué en toute illégalité¹¹. L'enquête journalistique modifie la lecture du document : l'affaire Benalla éclate, qui fait vaciller pour la première fois le président Emmanuel Macron.

On trouve l'exemple d'une construction inverse avec l'exploitation conversationnelle de la vidéo de l'hôpital Necker. Le 14 juin 2016, le journaliste Pierre Trouvé, envoyé du journal *Le Monde* pour couvrir la grande manifestation parisienne contre la loi travail, diffuse en direct sur PériScope un enregistrement qui capte par hasard le geste de vandalisme d'un manifestant frappant les baies vitrées du bâtiment. Dans les heures qui suivent, les ministres de François Hollande, pour masquer le succès du mouvement social, décrivent l'hôpital comme « dévasté » par les casseurs. La disponibilité du document vidéo permet de vérifier le caractère hyperbolique de la version officielle¹². Alors que *Le Monde* n'exploitera que le lendemain une séquence dont l'importance n'a pas été mesurée *a priori*, celle-ci est déjà devenue virale sur les réseaux sociaux, où elle alimente la critique anti-gouvernementale.

On peut enfin trouver de nombreux exemples d'une effectivité autonome des informations visuelles, en dépit de l'absence d'un relais actif par les grands médias. C'est le cas de la communication des mouvements animalistes, comme l'ALF (Animal Liberation Front, 1976) ou L214 (2008). Après avoir privilégié les actions illégales ou les coups d'éclat médiatiques, la stratégie de mobilisation de ces groupes s'est recentrée sur la diffusion de documents visuels dénonçant les conditions d'exploitation des animaux dans les élevages industriels (Celka, 2016) (fig. 11). Malgré la faible réceptivité des médias *mainstream* aux revendications des activistes, la baisse de la consommation carnée, observable à grande échelle (Tavoularis, Sauvage, 2018), fournit un bon exemple de l'influence sociale de cette communication.

¹¹ Taha Bouhafs, « Alerta violences policières » (sic), YouTube, 01/05/2018. Accès : https://twitter.com/t_bouhafs/status/991381135631486976. Consulté le 29/01/19 ; Chemin (2018).

¹² Pierre Trouvé, sans titre, PériScope, 14/06/2016. Accès : <https://www.periscope.tv/w/1YpKlpXeevmGj>. Consulté le 29/01/19 ; Peillon, Mouillard (2016).

Figure 11. Anon., photo L214, gavage du foie gras, 2012

La multiplication des fragmentations et des radicalités alternatives incite parfois à s'interroger sur le sort d'un espace commun. Il convient toutefois de ne pas confondre la cause et les effets, et d'attribuer au canal ce qui revient aux mouvements profonds de la société, à un moment où nombre de ses mécanismes structurants sont remis en cause. Il apparaît en outre que la prolifération des lieux de conversation ne contredit pas l'éclosion de mobilisations transpartisanes de grande ampleur, comme l'a montré le mouvement *#Metoo*. Plutôt qu'un territoire assigné à la formation de l'opinion, il semble préférable de penser la sphère publique de manière dynamique, comme un processus émergent d'occupation des canaux de communication, mobilisés par la communauté d'attention éphémère d'un débat partagé. Les propriétés du document visuel en font un agent privilégié de cette émergence.

La critique conversationnelle

Parmi les pratiques de l'image conversationnelle, il convient d'inclure le commentaire d'images. La présence croissante du matériau iconographique dans les espaces partagés s'accompagne du développement de formes réflexives, qui témoignent à la fois de la valeur des messages visuels, mais aussi de leur caractère ambigu ou incomplet, et de la nécessité d'une élaboration qui établit ou stabilise leur lecture.

En l'absence d'une littéracie¹³ accessible des formes visuelles, ce travail interprétatif ne porte que rarement sur les caractères formels qui retiennent l'attention des spécialistes. Présumée référentielle, l'image n'est jamais décrite comme dispositif ou comme spectacle, mais seulement pour ce qu'elle montre, et son commentaire se limite le plus souvent à la discussion des faits d'apparence. L'existence d'une approche plus symbolique se manifeste toutefois par la comparaison ou le rapprochement d'images. Facilitée par les outils numériques, l'association de

¹³ J'emploie ici le terme « littéracie » pour désigner un savoir organisé, en opposition avec une culture visuelle acquise par imprégnation, et dépourvue d'outils réflexifs.

fichiers sert à proposer des schémas ou des arguments sur un mode allusif ou indexical. Les jeux de recontextualisation des photographies d'actualité par l'intermédiaire des mêmes fournissent un apport régulier de commentaire d'image par l'image, aux fonctions satiriques.

Une autre approche interprétative s'appuie sur la mise en perspective de la sélection médiatique ou des algorithmes de recherche pour rendre manifeste des effets de norme. L'opposition des stéréotypes de la représentation masculine et féminine rencontre par exemple un vif succès. En avril 2018, une compilation de 48 couvertures du magazine masculin *GQ* (*Gentleman Quarterly*), postée sur Twitter par la youtubeuse Barbie Xanax, a ainsi été rediffusée plus de 10 000 fois et a suscité une discussion animée¹⁴ (fig. 12). Le montage souligne la différence du traitement visuel entre des héros masculins, mis en valeur par des costumes chics, dans des attitudes conquérantes, alors que les femmes dévoilent leur corps, dans des postures provocantes et lascives.

Figure 12. Barbie Xanax, Double Standards (copie d'écran), 08/04/2018

Au-delà de l'illustration du caractère figé des rôles de genre, cette démonstration iconographique témoigne des évolutions du paysage visuel apportées par les outils numériques. Alors que l'abondance des images est volontiers considérée comme un flux indifférencié, ces compilations montrent que la masse des données produit de nouvelles informations, pour peu qu'on sache les décoder. Le recours au filtre des moteurs de recherche suppose une interprétation élaborée des fonctions de sélection et de classement algorithmiques, qui mettent en avant les usages les plus

¹⁴ Barbie Xanax, « #DoubleStandards », Twitter, 08/04/2018. Accès : <https://twitter.com/BarbieXanax/status/982936456330129408>.

répandus. Là encore, il s'agit d'une application de la visibilité numérique, qui sert d'instrument de mesure de la hiérarchie de la valeur des contenus.

Grâce à cette nouvelle documentation, le regard change sur nos représentations. De nombreuses contributions s'appuient sur la publicité et la culture populaire pour mettre en évidence la division des rôles de genre ou le racisme structurel. Habituellement invisible, le travail normatif produit par la répétition des modèles peut ainsi être objectivé, montré et dénoncé. Instruments d'une domination cachée, les images deviennent les agents du dévoilement de l'ordre social. Ces exercices de critique par l'image des images proposent un excellent exemple de ce que le sociologue Richard Hoggart (1957) qualifiait de « regard oblique », autrement dit la mise en perspective spontanée par le grand public des messages médiatiques.

Le recours aux *rushes* vidéo à des fins de témoignage s'accompagne lui aussi d'un abondant commentaire écrit. Dans un contexte d'échange argumentatif qui prend fréquemment la forme de la controverse, une véritable critique conversationnelle établit, grâce à la confrontation des lectures, la signification d'une source qui ne se suffit qu'en apparence à elle-même. Pendant la crise des Gilets jaunes, à l'hiver 2018-2019, où les *rushes* vidéo ont joué un rôle décisif dans l'interprétation des actions des protagonistes, de nombreuses séquences ont donné lieu à des discussions fiévreuses. La première vidéo à faire l'objet d'un large débat participatif a été la séquence filmée par un policier à Mantes-la-Jolie le 6 décembre 2018, montrant l'humiliante interpellation collective d'une centaine de jeunes à genoux, les mains sur la tête (fig. 13). Si la majorité des réactions s'offusque d'un traitement dégradant, on trouve également des commentateurs pour applaudir la fermeté des forces de l'ordre. L'interprétation des images dépend de la façon de voir les mineurs : comme des enfants d'âge scolaire, que la société doit protéger; ou comme des délinquants justement punis.

Figure 13. Anon., vidéo de Mantes-la-Jolie (photogramme flouté), 06/12/2018

Ces caractéristiques imposent de dépasser la simple expression de l'indignation. Pour mieux convaincre, on voit les internautes associer ces images à des situations comparables – traitement des prisonniers de guerre, épisodes historiques ou encore humiliations collectives par les groupes terroristes. Cette forme de lecture symbolique, rarement appliquée au document vidéo, se répand au fur et à mesure de la diffusion du témoignage. Une telle propagation suggère que les participants au débat ne prennent pas seulement connaissance de l'information visuelle, mais simultanément des appréciations qui l'accompagnent, et qui contribuent à orienter leur jugement.

Une internaute l'exprime clairement : « Ce soir, je vois les vidéos de Mantes-la-Jolie. Stupeur. Cette vidéo de lycéens, à genoux, en rangs, les mains sur la tête pour certains, attachés pour d'autres, me glace. [...] Puis je lis les commentaires, un peu partout, en réaction à cette vidéo. Beaucoup d'indignation devant ces attitudes inhumaines. Et aussi, aussi... Tous ces autres commentaires, haineux¹⁵. »

Au fur et à mesure de l'approfondissement de la crise, la critique conversationnelle des vidéos se constitue en « arène publique » (Cefai, 2016), non seulement comme outil de l'établissement des sources, mais comme arme argumentative mobilisée au service d'une lecture politique ou morale. D'autres épisodes voient le déploiement de controverses qui s'étendent à chaque fois sur un week-end entier, mobilisant de nouvelles séquences ou des témoignages complémentaires pour corriger et réorienter l'interprétation initiale des vidéos.

Cet exercice de critique participative requiert la disponibilité de sources rediffusables, qui sont consultées à plusieurs reprises par les participants, dans un contexte de confrontation des interprétations. C'est avec l'objectif de voir leur production profiter de l'amplification virale que de jeunes agences, comme Line Press ou Le Média, ont mis en ligne en accès libre sur les réseaux sociaux leurs *rushes* ou leurs reportages sur les Gilets jaunes, et ont en effet contribué à nourrir la conversation – alors que les images de grandes agences, comme l'AFP, restaient à l'écart du débat public. Ce sont ces documents partageables, sélectionnés par l'attention collective, accrédités par leur lecture contradictoire, qui ont remodelé la perception du conflit social, lorsqu'il est apparu en janvier 2019 que les médias traditionnels en avaient minoré certains caractères saillants. En dépit de la dénonciation de l'internet comme source de *fake news*, les vidéos virales et la critique participative avaient mieux restitué la réalité du mouvement que les télévisions ou les chaînes d'information (Gramaglia, Le Pennec, 2019).

¹⁵ Elise V., « Ce soir, je vois les vidéos de Mantes-la-Jolie... », Twitter, 6 décembre 2018. Accès : https://twitter.com/_Aidenn_/status/1070806878857367552.

Conclusion

On entend souvent regretter la conflictualité des réseaux sociaux (Badouard, 2018). C'est oublier que la confrontation est la condition préalable de l'établissement d'un consensus. Le paysage que nous identifions comme celui de l'actualité, à travers nos appartenances et nos affections diverses, n'est autre que celui formé par les débats auxquels il est utile de participer, *parce qu'ils n'ont pas encore été tranchés*. Cet état perpétuellement émergent est celui d'une société en mouvement, où l'opinion des populations est théoriquement considérée comme un facteur essentiel des choix collectifs.

Depuis l'introduction du web interactif, les images des anonymes participent à la formation de cet espace organique. La pratique photo ou la vidéo privée avait ouvert l'accès à la production des images. Le plus important bouleversement des outils numériques est d'avoir conféré une visibilité publique à cette expression, en la mêlant à la conversation. Comme l'illustre la revendication des minorités d'accéder à la sphère publique, la visibilité est un combat. En passant de l'album aux réseaux sociaux, les images des anonymes manifestent la pluralité des identités et des corps, produisent de nouveaux documents, réveillent les antagonismes. Plus encore, grâce à la crédibilité de la preuve visuelle, dans des conditions de forte mobilisation attentionnelle, certaines images peuvent accéder à un degré de visibilité et de légitimité qui les fait pleinement participer à l'écriture de l'actualité, et donc à la formation de l'opinion.

Références

- Alloa E., 2017, « Internet n'est pas un espace public », *Esprit*, déc., pp. 12-33.
- Anderson B., 1983, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Éd. La Découverte, 1996.
- Anon., 2016, « Tochter verklagt Eltern wegen Töpfchenfotos », *Die Ganze Woche*, 6 sept.
- Badouard R., 2018, « Internet et la brutalisation du débat public », *La Vie des idées*, 6 nov.
Accès : <http://www.laviedesidees.fr/Internet-et-la-brutalisation-du-debat-public.html>.
- Ballarini L., 2017, « Quelle place pour le public dans l'espace public ? », pp. 19-38, in : Ballarini L., Ségur C., dirs, *Devenir public. Modalités et enjeux*, Paris, Mare & Martin.
- Bertho A., 2009, *Le Temps des émeutes*, Paris, Bayard.
- Beurier J., 2007, « L'apprentissage de l'événement. "Le Miroir" et la Grande Guerre », *Études photographiques*, 20, pp. 68-83. Accès : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1162>.
- Blondeau O., Allard L., 2007, *Devenir Média. L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation*, Paris, Amsterdam.
- Bourdieu P., dir., 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éd. de Minuit.

- boyd d., 2008, *Taken Out of Context. American Teen Sociality in Networked Publics*, Berkeley, University of California.
- Butterfield S., 2006, « Eyes of the World », *Flickr Blog*, 24 mars. Accès : http://blog.flickr.com/flickrblog/2006/03/eyes_of_the_wor.html. Consulté le 29/01/19.
- Casilli A., 2010, *Les Liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Cefai D., 2016, « Publics, problèmes publics, arènes publiques... Que nous apprend le pragmatisme ? », *Questions de communication*, 30, pp. 25-64.
- Celka M., 2016, « Le World Wild Web et l'animalisme radical », *Imago*, 7, pp. 116-126.
- Chalfen R., 1987, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green, Bowling Green State University.
- Chemin A., 2018, « "Le Monde" identifie, sur une vidéo, un collaborateur de Macron frappant un manifestant, le 1er mai, à Paris », *Le Monde*, 18 juil. Accès : https://www.lemonde.fr/politique/article/2018/07/18/le-monde-identifie-sur-une-video-un-collaborateur-de-m-macron-frappant-un-manifestant-le-1er-mai-a-paris_5333330_823448.html. Consulté le 29/01/19.
- Delcambre A., Piquard A., 2016, « Facebook, faux ami de la démocratie », *Le Monde*, 3 nov., pp. 14-15.
- Eutrope X., 2017, « Brut, Explicite, Minute Buzz : le pari des médias 100 % réseaux sociaux », *InaGlobal*, 15 mai. Accès : <https://www.inaglobal.fr/numerique/article/brut-explicite-minute-buzz-le-pari-des-medias-100-reseaux-sociaux-9704>. Consulté le 29/01/19.
- Frosh P., 2015, « The Gestural Image. The Selfie, Photography Theory, and Kinesthetic Sociability », *International Journal of Communication*, 9, pp. 1607-1628.
- Glad V., 2018, « Chien de Tolbiac, commission patate et brocolis », *Brain*, 19 avr. Accès : <https://www.brain-magazine.fr/article/brainorama/45546-le-chien-de-Tolbiac>. Consulté le 29/01/19.
- Goode E., Ben-Yehuda N., 1994, « Moral Panics. Culture, Politics and Social Construction », *Annual Review of Sociology*, 20, pp. 149-171.
- Gramaglia J., Le Pennec T., 2019, « Aux JT, les violences policières n'existent pas » (abonnés), *Arrêt sur images*, 14 janvier. Accès : <https://www.arretsurimages.net/articles/aux-jt-les-violences-policieres-nexistent-pas>.
- Gunthert A., 2015, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Éd. Textuel.
- Gunthert A., 2018, « Écouter la parole des femmes, avec ou sans images », *L'image sociale*, 15 janv. Accès : <http://imagesociale.fr/5490>. Consulté le 29/01/19.
- Habermas J., 1962, *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, trad. de l'allemand par M. B. de Launay, Paris, Payot, 1993.
- Heinich N., 2012, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- Hoggart R., 1957, *La Culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de l'anglais par F. et J.-Cl. Garcias, J.-Cl. Passeron, Paris, Éd. de Minuit, 1970.
- Le Denn A., 2018, « Enfants youtubeurs : poussins aux jeux d'or », *Libération*, 22 août, pp. 12-13.

- Marwick A. E., boyd d., 2014, « Networked Privacy. How Teenagers Negotiate Context in Social Media », *New Media and Society*, 16 (7), pp. 1051-1067.
- Oyiri C., 2017, « Qu'on le veuille ou non, la tecktonik a décomplexé toute une génération », *Vice*, 6 déc. Accès : <https://i-d.vice.com/fr/article/zmyxde/quon-le-veuille-ou-non-la-tecktonik-a-decomplexe-toute-une-generation>. Consulté le 29/01/19.
- Pariser E., 2011, *The Filter Bubble. What the Internet Is Hiding from You*, New York, Penguin Press.
- Peillon L., Mouillard S., 2016, « L'hôpital Necker a-t-il vraiment été "dévasté" par les "casseurs" ? », *Libération*, 15 juin. Accès : https://www.liberation.fr/france/2016/06/15/l-hopital-necker-a-t-il-vraiment-ete-devaste-par-les-casseurs_1459622. Consulté le 29/01/19.
- Riboni U., 2016, « *Juste un peu de vidéo* » : la vidéo partagée comme langage vernaculaire de la contestation, Tunisie, 2008-2014, thèse en sciences de l'information et de la communication, université Paris 8 Saint-Denis.
- Steiner P., 1993, « On the Internet, nobody knows you're a dog », *The New Yorker*, 5 juil.
- Tavoularis G., Sauvage É., 2018, « Les nouvelles générations transforment la consommation de viande », *Consommation et modes de vie*, 300. Accès : <https://www.credoc.fr/publications/les-nouvelles-generations-transforment-la-consommation-de-viande>. Consulté le 29/01/19.
- Turner F., 2012, *Aux sources de l'utopie numérique. De la contre-culture à la cyberculture : Stewart Brand, un homme d'influence*, trad. de l'anglais (États-Unis) par L. Vannini, Caen, C&F Éd.
- Wozniak P., 2007, « Tecktonic des branques », *Bakchich*, 12 oct. Accès : bakchich.herokuapp.com/société/2007/10/12/tecktonik-des-branques-50989. Consulté le 29/01/19.