
Riot porn : La dépolitisation et spectacularisation des images de violence politique. Comment filmer la violence politique?

Auteur : Lories, Nicolas

Promoteur(s) : Hamers, Jeremy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2018-2019

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/6681>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

« *Riot porn* » : la dépolitisation et
spectacularisation des images de violence
politique. Comment filmer la violence politique ?

Mémoire présenté par Lories Nicolas

en vue de l'obtention du grade de Master en Arts du Spectacle,
à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène
(histoire, esthétique et production)

Promoteur : Monsieur Jérémy Hamers

Année académique 2018 / 2019

Je tiens à adresser mes remerciements à ceux qui m'ont soutenu et aidé lors de l'écriture de ce mémoire.

Je remercie plus particulièrement M. Jérémy Hamers, le promoteur de ce mémoire, pour son aide et ses conseils avisés.

Je remercie Daniel Lories, Soline Lefèbvre et Michel Lefèbvre pour avoir consacré une partie de leur temps libre à la relecture de ce travail ainsi que pour leurs recommandations en vue de l'améliorer.

Sur une note plus personnelle, je souhaite enfin remercier mes parents, mon frère et mes amis pour leur soutien.

Introduction

Dans le cadre de recherches sur l'histoire du cinéma militant français, quelque chose nous a tout de suite interpellés : dans les années 2000, nous semblions perdre la trace de celui-ci, comme s'il n'existait plus que sous la forme de documentaires sociaux¹. En cherchant un peu, nous avons découvert la chaîne Youtube Taranis News, qui se définit comme une chaîne militante spécialisée dans la captation des images de contestations sociales françaises. Immédiatement, nous fûmes surpris par le fait que les vidéos de cette chaîne, pour rendre compte d'une lutte, s'éloignent complètement de certains films militants qui ont été réalisés pendant mai 68 ou les années 70 : les interviews sont rares, le commentaire du réalisateur est absent, les raisons de la lutte ne sont pas expliquées. Surtout, contrairement aux documentaires sociaux des décennies précédentes, leur focalisation semble se porter uniquement sur les affrontements violents entre forces de l'ordre et manifestants. Nous avons eu l'impression d'assister, en somme, à une vidéo qui se dit militante mais qui n'assume aucun point de vue politique, qui se contente de filmer l'agitation dans les rues ou des affrontements entre policiers et manifestants : par exemple, lors des manifestations contre la Loi Travail (loi El Khomri) ou lors de la tentative d'expulsion s'étant déroulée sur la ZAD de Notre-Dame-Des-Landes. Dans les commentaires de ces vidéos, plusieurs internautes se réjouissent de voir un « " riot porn " de si bonne qualité ».

Ce terme, que nous ne connaissions pas, désigne des vidéos se concentrant sur les affrontements entre forces de l'ordre et manifestants lors de protestations. Ces vidéos semblent être une forme audiovisuelle nouvelle que les activistes d'extrême gauche emploient pour filmer et montrer leurs luttes. Néanmoins, ce type de vidéos est aussi réalisé en dehors des milieux activistes de l'extrême gauche. Le quantité considérable de vidéos produites autour du mouvement des Gilets Jaunes, en France, en contient.

Ces manifestants, pour la plupart issus de la petite classe moyenne, font face à une répression de plus en plus forte. S'ils chantaient, parfois, lors de leurs premières manifestations, « La police avec nous ! », la réalité de la violence policière et l'escalade de la répression leur ont

¹ Romain Leclerc montre comment, durant les années 80, les cinéastes militants de la décennie précédente ont délaissé le cinéma militant pour réaliser des documentaires qui, s'ils s'intéressent toujours aux problèmes sociétaux, le font avec beaucoup moins de virulence que dans la décennie précédente. Voir Leclerc Romain, « La mue des " gaspilleurs de pellicule ". Ou comment les cinéastes militants ont réhabilité la notion d'auteur (1968-1981) » in *Raisons politiques*, n°39, 2010, pp. 29-61 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2010-3-page-29.htm#re46no46>

fait annuler cette invitation. Sur les groupes Facebook, où discutent de nombreux Gilets Jaunes, la représentation médiatique des événements est ouvertement critiquée. Dans les rues, les journalistes des médias dominants sont hués ou attaqués. Les manifestants sont de moins en moins nombreux à accepter la division entre « casseurs » et « bons manifestants » que les médias ne cessent d'effectuer. Les Gilets Jaunes critiquent le traitement que font ces médias de la violence policière. Sur ces mêmes groupes Facebook, l'utilisation de la violence pour faire entendre leurs revendications, face à un gouvernement qui fait la sourde oreille, est de plus en plus discutée et débattue.

Notre travail s'inscrit pleinement dans ce contexte sociopolitique tendu. La critique que font les Gilets Jaunes de la représentation médiatique doit, selon nous, s'accompagner d'une critique des images produites par les manifestants eux-mêmes. Si nous nous focalisons, dans un premier temps, sur les vidéos de « *riot porn* », c'est, d'une part, parce qu'elles semblent être devenues une forme audiovisuelle phare des milieux militants, et d'autre part, parce qu'elles sont, dans leur forme, sans concessions. D'autres vidéos, si elles filment des affrontements entre forces de l'ordre et manifestants, ne réduisent pas une lutte à ses affrontements ou ne le font pas de façon si sensationnelle. À travers l'analyse des vidéos de « *riot porn* », nous voulons réfléchir à la représentation que donnent les manifestants de leurs actions et la façon dont cette représentation peut être semblable à la représentation médiatique tant critiquée par les Gilets Jaunes.

En effet, la focalisation des vidéos de « *riot porn* » sur les violences se produisant lors de contestations sociales nous paraît problématique. Ces œuvres semblent réduire leur message politique à une valorisation de la révolte et limitent le militantisme à un affrontement physique contre les forces de l'ordre. On peut même douter de leur volonté de porter un message politique, si réduit soit-il. La violence qu'elles mettent en exergue peut être regardée, par certains, comme un simple divertissement, un spectacle. Le message est flou, les vidéos inattentives au contexte et aux raisons de ces luttes.

Ce mémoire se donne l'objectif de critiquer la représentation de la violence que nous montre le « *riot porn* ». Cette critique se base, tout au long de notre travail, sur la théorie debordienne et son analyse des images de la société du spectacle. Son analyse permet de mieux comprendre le fonctionnement du discours médiatique. Le choix de cette théorie est aussi dû aux similitudes que les vidéos de « *riot porn* » semblent entretenir avec les images du spectacle analysées par Debord. Le « *riot porn* » peut-il bel et bien être consommé comme un

spectacle par certains ? Quelles similitudes entretient-il avec les images du pouvoir ? En quoi diffère-t-il de celles-ci ? Permet-il de penser, par sa critique, d'autres représentations possibles de la violence politique ?

Avant de répondre à ces questions, nous allons, tout d'abord, définir ce terme assez récent de « *riot porn* » pour mieux comprendre ce qu'il recouvre et d'où il vient. Parce qu'il a été peu convoqué dans des écrits universitaires, il nous semble utile de repérer les différentes définitions et usages qui lui sont attribués. Se pencher sur son étymologie nous permet de comprendre les traits qu'il a en commun avec la pornographie.

Nous inscrivons ces vidéos dans une histoire des images de luttes en France et aux États-Unis. Les États-Unis nous intéressent car ils sont le premier pays à avoir connu l'émergence du « *riot porn* » et la France nous intéresse parce que nous avons choisi de circonscrire notre corpus de vidéos à celles réalisées lors des manifestations des Gilets Jaunes en France, un choix que nous justifions plus amplement à la fin de notre premier chapitre.

Nous résumons, dans notre deuxième chapitre, l'analyse de la société du spectacle par Debord tout en établissant déjà des liens entre cette analyse et les vidéos de « *riot porn* ». Ce résumé de la théorie debordienne du spectacle permet au lecteur de se familiariser avec celle-ci pour mieux comprendre l'utilisation que nous en faisons tout au long de ce travail. Il nous permet, en même temps, de confronter une première fois l'analyse des images du spectacle de Debord à notre objet et de comprendre pourquoi les vidéos de « *riot porn* » peuvent être qualifiées de spectaculaires. De nombreux chercheurs ou journalistes voient dans le « *riot porn* » un type de consommation d'images. Cette consommation est jugée voyeuriste et excessive. Nous pencher en profondeur sur la pensée debordienne permet de critiquer cet argument.

Avant de commencer l'analyse des vidéos de « *riot porn* » sous le prisme du spectacle dans le chapitre quatre, il semble important de souligner, dans notre troisième chapitre, d'une part, ce que les événements hors du commun que sont les émeutes et soulèvements populaires charrient comme force, et d'autre part, ce que leurs images, prises par des citoyens y participant, en transmettent. À notre époque, où les images circulent de plus en plus vite, celles-ci deviennent indissociables de l'occupation physique et acquièrent des fonctions utilitaires lors de ces soulèvements.

Certaines de ces images servent de sources aux vidéos de « *riot porn* » montées et d'autres peuvent être qualifiées de « *riot porn* ». Nous faisons la distinction entre ces deux façons de

faire du « *riot porn* » en tant que l'assemblage de plusieurs séquences piochées ailleurs donnent des vidéos aux caractéristiques différentes que celles, souvent courtes et en un unique plan-séquence, filmées par des manifestants. Les premières donnent l'impression de « maîtriser l'objet de leur regard »² pour imposer aux manifestations la lecture qu'en font les monteurs des vidéos : un affrontement violent et sensationnel voire une révolution déjà en cours. Les deuxièmes, au contraire, laissent transparaître la confusion et le trouble régnant dans ces moments de contestation sociale.

Après avoir analysé les vidéos de « *riot porn* » dans le chapitre quatre, le chapitre suivant décortique le discours médiatique autour des manifestations. Les images des journaux télévisés sont l'archétype de l'image spectaculaire selon Debord. Les analyser permet de mieux comprendre les fonctions et objectifs de toute image spectaculaire pour le pouvoir dominant. À travers elles, nous questionnons les vidéos de « *riot porn* » : ce qu'elles ont en commun avec celles des journaux télévisés, mais aussi la façon dont elles s'en distinguent. Nous nous focalisons notamment sur le traitement médiatique des violences policières.

Dans notre avant dernier chapitre, nous nous attardons sur les « vidéos de longue durée » de notre corpus, comme celles de Taranis News ou celles réalisées par des agences de presse indépendantes, pour montrer ce qu'elles permettent, malgré les traits spectaculaires qu'elles ont en commun avec les vidéos de « *riot porn* », de saisir de la réalité complexe des manifestations. Pour ce faire, nous empruntons à Zabunyan le concept de « détails rebelles ». Les « détails rebelles » sont les « menus détails visuels et sonores dans un plan, parfois à la limite du discernable » qui « laissent ainsi entrevoir tout un monde de la contestation » sans être forcément pensés comme de la contre-information³. Nous analysons, pour finir, ce qui nous semble être le plus grand défaut de ces vidéos : l'objectivité qu'elles estiment avoir et qui est, selon nous, contestable.

La critique de cette illusion d'objectivité continue dans notre dernier chapitre où nous proposons des pistes de réflexion pour l'éviter et, de manière générale, pour filmer politiquement la violence politique et ainsi éviter les travers que nous avons perçus dans certaines vidéos de notre corpus. Aujourd'hui, rendre visible une lutte est souvent nécessaire pour la rendre efficace. Ce besoin de visibilité pousse les manifestants à réaliser des images

² Jacques Vincent, *Chris Marker, les médias et le XXe siècle. Le revers de l'histoire contemporaine*. France, Créaphis, 2018, p. 36.

³ Zabunyan Dork, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016, p. 13.

sensationnelles, comme le sont celles du « *riot porn* ». Face à ce constat, il nous semble nécessaire de penser à une représentation des luttes sociales qui ne rejoue pas celle effectuée par les médias dominants et qui n'a pas comme objectif principal de choquer le spectateur ou de « satisfaire temporairement l'inassouissable pulsion scopique »⁴. Il est, au contraire, urgent de réfléchir à d'autres façons de représenter ces luttes, et pour reprendre les mots de Rancière, qu'à la volonté des militants de « vaincre l'ennemi », s'ajoute celle de vouloir « cesser de vivre dans le monde que cet ennemi vous a construit »⁵.

⁴ Sztulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 214.

⁵ Rancière Jacques, entretien avec Eric Loret, *Libération*, 17 novembre 2011 cité in Sztulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 233.

1. Présentation de l'objet

1.1. Définition du « riot porn »

1.1.1. Un terme nouveau aux usages flous

Dans un billet datant de 2016 et partagé sur son carnet de recherche, la chercheuse Ulrike Lune Riboni se demande ce que désigne l'appellation « riot porn », rappelant au passage que, « comme pour tous les vocables nouveaux, il n'existe pas de dictionnaire étymologique ou historique et il s'avère difficile de retrouver l'origine et les usages du terme »⁶. Il s'agit d'un vocable nouveau, comme le confirme sa recherche Google datant de 2015, que seulement les utilisateurs ou producteurs de ce type de contenu utilisent : une page Reddit, des blogs, des pages Facebook et comptes Twitter dédiés au partage de « riot porn »⁷, un lien vers le site du collectif de réalisateurs de vidéos anarchistes subMedia⁸, une vidéo Youtube, un article de presse américain sur les émeutes de Baltimore⁹ et, enfin, une définition du terme par un dictionnaire en ligne participatif, le Urban Dictionary¹⁰, ajoutée en 2011, sur laquelle nous reviendrons plus tard. Aujourd'hui, le terme semble avoir intéressé les médias, bien que de façon mesurée. La même recherche Google, effectuée quatre années plus tard¹¹, laisse en effet apparaître, dans sa première page de résultats, trois articles de 2016, contemporains des manifestations pour la Loi Travail en France : le premier dans le *NouvelObs*¹², un second dans les *Inrocks*¹³ et un troisième de la RTBF¹⁴. Un autre article du journal *l'Express* et daté

⁶ Riboni Ulrike L., « " Riot porn ", de quoi parle-t-on ? » in *Window. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni*, 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://window.hypotheses.org/267>

⁷ « Riot porn » in *Reddit*, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : www.reddit.com/r/Riot_porn ;

« riot porn » in *Blogspot*, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : riotporn.blogspot.com/

anarchicpandas, « RIOT PORN. » in *Tumblr*, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL :

anarchicpandas.tumblr.com/

⁸ *SUB.MEDIA*, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : <https://sub.media/>

⁹ Driscoll Ed, « Media Getting Its Full Share of *Riot porn* in Baltimore » in *PJ Media*, 28 avril 2015, consulté le 8 février 2019. [En ligne] URL : <http://pjmedia.com/eddriscoll/2015/04/27/this-is-cnn-23/>

¹⁰ « *Riot porn* » in *Urban Dictionary*, consulté le 8 février 2019. [En ligne] URL :

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Riot%20Porn>

¹¹ À la date du 24 janvier 2019.

¹² Richard Claire, « " *Riot porn* " : ces vidéos d'émeutes qui fascinent » in *L'Obs*, 15 mai 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-culture/20160515.RUE2891/riot-porn-ces-videos-d-emeutes-qui-fascinent.html>

¹³ Boinet Carole, « " Parler de ' *riot porn* ', c'est tout simplement ne pas parler de l'essentiel " » in *Les Inrockuptibles*, 24 mai 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL :

<https://www.lesinrocks.com/2016/05/24/actualite/andre-gunthert-11830731/>

du 7 décembre 2018 y figure et parle des manifestations des Gilets Jaunes en France. Il s'interroge, comme les autres, sur ce terme et ce qu'il désigne¹⁵. L'article des Inrocks est une interview d'André Gunthert, maître de conférences en histoire visuelle à l'EHESS. L'article de la RTBF et celui de l'Express reprennent une partie de son discours. L'article du NouvelObs et celui de l'Express donnent la parole à Ulrike Lune Riboni pour essayer de mieux comprendre ce phénomène, et la présentent comme la seule universitaire française à s'être intéressée au sujet.

Du côté des travaux universitaires, Ulrike Lune Riboni, dans son billet, relève deux articles où le terme « *riot porn* » est employé : le premier article, datant de 2013, s'intitule « *Quand les manifestants s'emparent de la vidéo à Moscou : communiquer ou faire participer ?* ». Perrine Poupin, dans celui-ci, fait référence au « *riot porn* » dans une note de bas de page et le définit ainsi : « Le terme de " *riot porn* " est parfois employé par les activistes pour désigner ces images montrant des personnes manifestant, face à une violence policière dure.¹⁶ » Le deuxième article, « *Beyond " Riot porn ": Protest Video and the Production of Unruly Subjects* », date de 2014. Même si l'article est entièrement consacré à l'analyse de ce type de contenu, l'auteur, John Maple Razsa, définit lui aussi brièvement ce terme : « *videos focused on physical confrontation with the police* »¹⁷.

Nous pouvons ajouter quelques autres articles à notre liste. Il y a, bien sûr, le billet d'Ulrike Lune Riboni dont nous tirons ces deux autres ressources bibliographiques.

Concernant la littérature francophone, Fabien Granjon, dans son ouvrage « *Mobilisations numériques. Politiques du conflit et technologies médiatiques* », consacre deux courtes pages

¹⁴Cornet Robin, « Journal du web : " *Riot porn* " ou journalisme citoyen ? » in *La Première*, 25 mai 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.rtb.be/lapremiere/article/detail_journal-du-web-riot-porn-ou-journalisme-citoyen?id=9307381

¹⁵Tôn Emilie, « " *Riot porn* " : pourquoi les émeutes fascinent » in *L'Express*, 7 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/riot-porn-pourquoi-les-emeutes-fascinent_2051794.html

¹⁶Poupin Perrine, « Quand les manifestants s'emparent de la vidéo à Moscou : communiquer ou faire participer ? » in *Participations*, n°7, 2013, consulté le 15 mai 2019, pp. 73-96. [En ligne] DOI : 10.3917/parti.007.0073. URL : <https://www.cairn.info/revue-participations-2013-3-page-73.htm>

¹⁷Razsa Maple John, « " *Riot porn* " : Protest Video and the Production of Unruly Subjects » in *Ethnos : Journal of Anthropology*, vol. 79 n°4, 2013, consulté le 15 mai 2019, pp. 496-524. [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.1080/00141844.2013.778309>

à décrypter le terme¹⁸. Dans son article « *Luttes de représentation, luttes de visibilité* », Maxime Boidy utilise une fois le terme sans s'y attarder¹⁹.

Dans la littérature anglo-saxonne, trois articles du numéro 56, hiver 2014-2015, de la revue *Jump Cut* se penchent sur le *riot porn* : « *Submersive Media : when, why and where* »²⁰ de Chuck Kleinhans, « *Activist street tapes and protest pornography: participatory media culture in the age of digital reproduction* »²¹ d'Angela Aguayo et « *Anarchist aesthetics and U.S. video activism* »²² de Chris Robé.

Enfin, dans le livre « *Transgression 2.0. Media, Culture, and the Politics of a Digital Age* », le dernier article écrit par Michael Truscello et intitulé « *Social Media and the Representation of Summit Protests. Youtube, Riot porn, and the Anarchist Tradition* »²³ s'attarde lui aussi sur le « *riot porn* ».

Les quatre articles de presse utilisent le terme pour qualifier une consommation excessive et voyeuriste des vidéos d'émeutes. Fabien Granjon, dans son ouvrage, l'utilise de la même façon. Les autres textes semblent plutôt s'en servir pour qualifier un type de vidéos d'émeutes, se concentrant sur les violences entre manifestants et policiers. Kleinhans et Truscello déplorent l'usage de ces vidéos dans le but de « recruter » des activistes dans les milieux anarchistes, pointent leurs lacunes et leurs dangers (la récupération de ces images par les médias de masse dans un but de division des mouvements contestataires, par exemple) et se demandent quels autres types de vidéos l'on pourrait produire pour traiter des manifestations politiques.

Néanmoins, le seul usage de ces vidéos qui est scientifiquement observé est celui proposé par Razsa. Suite à un travail de terrain dans un camp d'activistes, il observe que ceux-ci regardent

¹⁸ Granjon Fabien, *Mobilisations numériques. Politiques du conflit et technologies médiatiques*, Paris, Presses des Mines, 2017.

¹⁹ Boidy Maxime, « Luttes de représentation, luttes de visibilité » in *Hybrid*, n°4, 2017, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=842>

²⁰ Kleinhans Chuck, « Subversive media : when, why and where » in *Jump Cut*, n°56, hiver 2014-2015, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/KleinhansSubversiveMedia/index.html>

²¹ Aguayo Angela J., « Activist street tapes and protest pornography: participatory media culture in the age of digital reproduction » in *Jump Cut*, n°56, hiver 2014-2015, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/AguayoProtestVideo/index.html>

²² Robé Chris, « Anarchist aesthetics and U.S. video activism » in *Jump Cut*, n°56, hiver 2014-2015, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/RobeAnarchists/index.html>

²³ Truscello Michael, « Social Media and the Representation of Summit Protests. Youtube, Riot porn, and the Anarchist Tradition » in Gunkel David J., Gournelos Ted (sous la dir. de), *Transgression 2.0. Media, Culture, and the Politics of a Digital Age*, Londres, The Continuum International Publishing Group, 2012, pp. 276-294

des vidéos de « *riot porn* » avant une action pour se donner du courage. Dans ce même article, il montre les liens formels qu'entretiennent les vidéos de « *riot porn* » et la pornographie. Un angle d'analyse qui est aussi employé par Aguayo. Celle-ci dédie une partie conséquente de son article à retracer l'histoire de ce type de vidéos. Chris Robé, dans son article, fait de même. C'est à partir de l'ensemble de cette littérature que nous allons maintenant essayer de définir plus en profondeur ce terme.

1.1.2. « *Riot porn* » : une consommation voyeuriste et excessive des images d'émeute. Une analyse non fondée

Dans les quatre articles médiatiques cités plus haut, la première définition qui est faite du « *riot porn* », avant que les journalistes ne la nuancent, est celle d'un phénomène de fascination, voyeuriste, ayant comme objet des vidéos d'émeutes ou de manifestations violentes. Le *NouvelObs* précise un peu plus cette définition en la scindant en deux points : le « *riot porn* », c'est tout autant des images filmées pendant ces manifestations ou émeutes et destinées à être « consommées » après, « loin du champ de bataille », qu'une façon de les regarder, avec un regard pulsionnel qui jouirait de ces violences comme d'un spectacle²⁴. La définition qu'en donne Fabien Granjon s'accorde à celles de ces journaux : « le visionnage plus ou moins compulsif et fasciné d'images animées de violences urbaines, desquelles il semble possible de retirer une certaine jubilation notamment due à la dynamisation des émotions »²⁵. La définition que l'on trouve sur le site *Urban Dictionary*, que Riboni, Kleinhans et Le *NouvelObs* citent à leur tour, partage cette même lecture du phénomène :

« Formes de médias montrant des gens en train de faire une émeute, de manifester ou de faire grève, et regardées comme un divertissement. Ces images incluent souvent un usage excessif de la force et des brutalités de la part de la police. Exemple : " Je voulais me coucher tôt mais je suis resté jusqu'à trois heures du matin à mater du *riot porn* sur YouTube. " »²⁶

Ces différentes définitions permettent de relever deux choses : on désigne par ce terme aussi bien des images qu'une façon précise de consommer celles-ci. De plus, le « *riot porn* » peut aussi bien être audiovisuel que photographique : les articles du *NouvelObs* et de *L'Express* accueillent aussi bien des vidéos que des photos.

²⁴ Richard Claire, art. cit.

²⁵ Granjon Fabien, *op. cit.*, p 164.

²⁶ « *Riot porn* » in *Urban Dictionary*, consulté le 8 février 2019. [En ligne] URL : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Riot%20Porn> traduit in Richard Claire, « " *Riot porn* " : ces vidéos d'émeutes qui fascinent » in *L'Obs*, 2016. [En ligne] URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-culture/20160515.RUE2891/riot-porn-ces-vidéos-d-emeutes-qui-fascinent.html>

Néanmoins, il est important de relativiser l'argument « voyeuriste » car, comme le rappelle Riboni dans l'article de l'Express, aucune étude quantitative n'a été faite pour savoir qui regarde ces vidéos ni pourquoi ces personnes les regardent²⁷. Seul Razsa, à la suite d'une étude de terrain parmi des activistes anti-globalisation en Slovénie, a mis en exergue un usage militant de ce type de vidéos.

Un point sur lequel les chercheuses et chercheurs s'accordent est celui de la décontextualisation à l'œuvre dans ces formes visuelles. Les violences sont filmées pour elles-mêmes, sans que la date ou le lieu soient précisés. Quand ils le sont, c'est tout le contexte économique, social, politique et les revendications de la foule qui en sont absents²⁸. Il s'agit d'un manque d'intérêt pour le contexte autour de l'action que, comme le souligne Razsa, le « *riot porn* » partage avec la pornographie²⁹. Avant de pointer les similitudes entre les vidéos de notre corpus et le genre pornographique, attardons-nous d'abord sur l'étymologie du terme « *riot porn* ».

1.1.3. Etymologie du terme : l'utilisation devenue banale du suffixe « -porn ». Un détour par le « *food porn* »

Les vidéos et photos de « *food porn* » sont apparues avant celles de « *riot porn* ». Le terme est utilisé pour la première fois en 1979 par le co-fondateur du Center for Science in Public Interest, Michael Jacobson, pour désigner de la nourriture mauvaise pour la santé. À la fin des années 90 et durant toute la décennie suivante, le terme gagne en popularité et son usage se fait plus fréquent. Il désigne désormais des émissions télévisuelles ou des photographies de magazine dans lesquelles la nourriture est esthétisée ou l'acte de la préparer est sexualisé³⁰. C'est aux alentours de 2010 et avec l'explosion des réseaux sociaux comme Facebook ou Instagram que le « *food porn* » devient une pratique faite par et pour des utilisateurs de ces réseaux sociaux eux-mêmes. Les deux définitions les mieux notées du site Urban Dictionary pour « *food porn* », datant respectivement de 2005 et 2010, indiquent ce changement dans

²⁷ Tôt Emilie, art. cit.

²⁸ Razsa, Kleinhans et Aguayo en parlent dans les articles cités plus haut. Riboni en parle dans l'article du journal l'Express.

²⁹ Razsa Maple John, art. cit. , p. 509.

³⁰ Pour voir en quoi la comparaison entre ces émissions/photos et de la vraie *pornographie* a une limite, lire Rousseau Signe, « Food " Porn " in Media » in Thompson Paul B., Kaplan David M. (sous la dir. de), *Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics*. Springer, Dordrecht, 2014, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.1007/978-94-007-0929-4_395 395 et McBride Anne E., « *Food porn* » in *Gastronomica*, Vol.10 n°1, hiver 2010, consulté le 15 mai 2019, pp. 38-46 [En ligne] DOI:10.1525/gfc.2010.10.1.38

l'utilisation du terme³¹. Le but est de faire en sorte que la nourriture filmée ou photographiée ait l'air appétissante, même si elle peut ne pas l'être réellement. Cette consommation d'images peut servir de « substitution » à ces plats trop complexes ou exotiques que l'on ne mangera jamais ou peut être vue comme un facteur engendrant à son tour l'action et la préparation de recettes par celui qui les voit³².

L'attachement du terme « *porn* » à toute une série d'objets, sexuels comme non-sexuels, est dû à la spécificité du médium qu'est Internet. Le terme est désormais synonyme d'une consommation excessive, consommation excessive rendue possible par la disponibilité de ces vidéos et images en un seul clic de souris pour l'utilisateur connecté³³. Cette consommation privée et individualisée de la pornographie aurait enlevé les sentiments de honte et de dégoût lui étant associés quand elle était consommée en cinéma, ce qui a permis d'étendre ce qualificatif à des objets non-sexuels³⁴. Nina K. Martin ajoute néanmoins une subtilité à cette analyse, en suggérant que cette perte du sentiment de « dégoût » associé à la pornographie et ses « dérivés », crée chez certains l'envie de ressentir ce dégoût en regardant des images choquantes, même si la consommation excessive de ces images les rend très vite banales à leurs yeux³⁵.

1.1.4. « Riot porn » et pornographie. Le climax de l'action indéfiniment répété et l'identification à des corps dominés ou dominants

Au-delà de cette consommation excessive de vidéos ou de photographies d'émeutes et de manifestations que le terme « *riot porn* » dénonce, et en plus de la décontextualisation dont ces formes audiovisuelles font preuve, certaines vidéos ou photographies de « *riot porn* » partagent avec la pornographie la focalisation sur les « moments forts » de l'action, sexuelle pour la pornographie et violente dans le « *riot porn* ». Dans ce dernier, les scènes de confrontations violentes entre forces de l'ordre et manifestants sont les climax des vidéos et ces climax sont répétés encore et encore à travers les différentes scènes que ces vidéos rassemblent entre elles³⁶. Le sensationnalisme de ces images passe en partie par la force

³¹ « Food porn » in *Urban Dictionary*, consulté le 8 février 2019. [En ligne] URL : <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=food%20porn>

³² Rousseau Signe, art. cit.

³³ Martin Nina K., « Porn: it's not just about sex anymore » in *Jump Cut*, n°53, été 2011, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/NinaMartin/index.html>

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Aguayo Angela J., art. cit., p.2. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/AguayoProtestVideo/index.html>

visuelle même des émeutes et de certains de ses motifs sur lesquels les vidéastes choisissent de se concentrer : le feu, l'imagerie du *Black Bloc*³⁷, etc. Riboni note au sujet du *Black Bloc* que ces pratiquants « sont très conscients de l'impact visuel que peuvent avoir ces corps vêtus de noir et masqués dans la rue et de l'impact symbolique de ces corps anonymes »³⁸. En plus de ces motifs marquants, certaines vidéos enchaînent les images de manifestation sur fond musical. La musique, qui gomme les sons diégétiques de l'action, renforce l'aspect sensationnel de ces images³⁹.

Angela J. Aguayo pousse plus loin la comparaison entre « *riot porn* » et pornographie en s'attardant sur les similitudes entre la pornographie sadomasochiste et notre objet. L'une comme l'autre ont comme structure principale des rapports de domination et de soumission. Cette structure oblige, selon Aguayo, le spectateur, face aux vidéos de « *riot porn* », à s'identifier aux manifestants battus⁴⁰. Il nous semble que le spectateur n'est pas obligé de s'identifier aux manifestants battus. Il peut très bien s'identifier aux policiers dominants voire, dans certaines vidéos, aux manifestants dominants ou aux policiers battus. Il n'en reste pas moins vrai qu'à première vue, les vidéos de « *riot porn* » ne lui proposent pas d'autres alternatives que de s'identifier à des corps dominés ou des corps dominants.

1.1.4.1 « Riot porn » et « body genre ». Du « riot porn » à « l'horror riot »

En citant Tait, Aguayo compare les vidéos de « *riot porn* » aux films de « *body horror* » - sous-genre du film d'horreur qui se concentre sur des violations excessives que subit le corps humain, qu'elles soient de l'ordre de la mutation, de la mutilation, de la maladie, de la zombification, de la violence gratuite, etc⁴¹. Tait considère l'excitation que provoquent les films d'horreur et surtout ces films de « *body horror* » comme différente de l'excitation sexuelle. L'excitation provient ici « de la peur, de la terreur, du choc et de la répulsion ; elle est vécue comme à la fois plaisir et déplaisir »⁴². Puis, en citant Jones, Aguayo affirme que le

³⁷ Le *Black Bloc* est une tactique employée par des manifestants de gauche, divisés en groupe affinitaires, pour sécuriser leur anonymat et ainsi agir plus librement lors de confrontations avec la police. Elle vise souvent la destruction de symboles capitalistes.

³⁸ Riboni Ulrike L. in Richard Claire, art. cit.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Aguayo Angela J., art. cit. , p. 2.

⁴¹ Aguayo Angela J., art. cit. , p. 2.

⁴² Tait Sue, « *Pornographies of Violence? Internet Spectatorship on Body horror* » in *Critical Studies in Media Communication*, n°25, 2008, p. 102, cité in Aguayo Angela J., art. cit. , p. 2. Nous traduisons.

« *riot porn* », comme le « *body-horror* », « puise dans le pire de nos peurs culturelles »⁴³. Pour elle, les vidéos de « *riot porn* » exposent la fragilité de notre processus démocratique et l'illusion de notre sécurité corporelle⁴⁴.

Razsa rejoint cette analyse en faisant appel au concept de « *body genre* » de Williams et en considérant le « *riot porn* » comme l'un d'entre eux. Un « *body genre* » est un type de films qui provoque de fortes réactions corporelles chez le spectateur, des films où les images ont une forte portée sensorielle : le mélodrame qui fait pleurer, les films érotiques qui excitent et les films d'horreur qui font crier⁴⁵. Il note que l'appellation « *riot porn* » n'est pas anodine, étant donné que la pornographie se concentre sur la transmission des sentiments de plaisir. Pour lui, ce sentiment dépend des spectateurs et du contexte social dans lequel ces vidéos sont regardées : pour certains publics, on peut très bien imaginer que ces vidéos soient plus du « *riot horror* »⁴⁶ (ce qu'argumente Aguayo en faisant la comparaison avec les films de « *body horror* »). Suite à son travail de terrain dans un camp d'activistes anti-globalisation en Slovénie, il a pu observer que les militants, ayant pour la plupart déjà connu des violences policières et participant tous à un projet de transformation sociale radicale, consommaient ce genre de vidéos avant une action, pour se donner du courage⁴⁷.

Pour Razsa, le fait que ces militants regardent ce type de vidéos avant de se lancer dans une action confirme la portée mimétique que ces vidéos ont pour ces manifestants : voir des corps lutter les poussent à agir eux aussi. De plus, selon Razsa, si les « *body genres* » produisent un effet si fort, c'est parce qu'ils font revenir dans la mémoire corporelle du spectateur des événements qu'il a vécus et, dans ce cas précis, des confrontations passées avec la police. Les souvenirs des confrontations et la représentation de confrontations à l'écran se renforcent mutuellement et accentuent la charge émotionnelle ressentie par ces manifestants devant ces vidéos⁴⁸.

⁴³ Jones Steve, « The Lexicon of Offense: The Meanings of Torture, *Porn*, and "Torture *Porn*" » in Attwood F. (dir.), *Controversial Images*, Londres, Palgrave, 2013, p. 189 cité in Aguayo Angela J., art. cit. , p. 2. Nous traduisons.

⁴⁴ Aguayo Angela J., art. cit. , p. 2.

⁴⁵ Razsa Maple John, art. cit. , p. 510.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.* , p. 511.

⁴⁸ *Ibid.* , p. 510, p. 512.

1.1.4.2. « Riot porn » et critique féministe : stéréotypie des genres.

Razsa montre que l'usage du terme « *riot porn* » par certains activistes porte en lui une critique féministe de ce contenu. Il pointe la façon dont ces images de violence politique peuvent valoriser la notion de masculinité par des idéaux de force physique, de courage, de compétition⁴⁹. Pour Truscello, même si ces vidéos peuvent mener un certain public vers l'action politique, elles parlent surtout à des hommes blancs de classe moyenne. Selon lui, les affrontements violents avec la police ne sont qu'un rite de passage limité dans le temps et dans l'espace qui évacue d'autres activités politiques toutes aussi importantes : la préparation d'évènements ou de manifestations, le débat, la sensibilisation, etc.⁵⁰ Cette valorisation de la violence peut renforcer l'interprétation du genre féminin comme étant passif et docile⁵¹.

1.1.5. Définition(s) du « riot porn »

Le terme « *riot porn* » est utilisé à la fois pour désigner « un type de vidéos d'émeute »⁵², se concentrant sur les affrontements violents entre policiers et manifestants, mais aussi pour désigner « un type de consommation de ces vidéos »⁵³, consommation jugée excessive, voyeuriste et déviante pour certains observateurs, positive pour certains activistes, critiquée, notamment d'un point de vue féministe, par d'autres. Riboni, dans son carnet de recherche, évoque un article d'un site indépendant américain, PJ Media, où ce terme est utilisé pour dénoncer l'usage de vidéos d'affrontements entre policiers et manifestants par CNN lors des émeutes de Baltimore⁵⁴. Ainsi, ce terme peut aussi désigner « un type de traitement médiatique qui met en avant les images d'affrontement et de destructions [*sic*] »⁵⁵.

Comme nous l'avons dit plus haut, désigner par ce terme une « consommation jugée excessive et voyeuriste » de ces vidéos semble peu justifié. Aucun chercheur n'a prouvé qu'un tel usage était fait de ces vidéos ou du moins s'il était courant de les consommer de la sorte. Une analyse de la réception de ces vidéos serait nécessaire pour pouvoir l'affirmer. C'est pourquoi, dans ce travail, nous utiliserons le terme « *riot porn* » pour désigner uniquement un type

⁴⁹ *Ibid.*, p. 514.

⁵⁰ Truscello Michael, art. cit., p. 291.

⁵¹ Razsa Maple John, art. cit., p. 515.

⁵² Riboni Ulrike L. in Tôn Emilie, art. cit.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Riboni Ulrike L., « " *Riot porn* ", de quoi parle-t-on ? », art. cit.

⁵⁵ Riboni Ulrike L. in Tôn Emilie, art. cit.

d'images d'émeutes, celles se focalisant sur les affrontements violents entre policiers et manifestants et sur les dégradations de biens se produisant lors de ceux-ci.

1.2. Histoire des luttes filmées en France et aux USA

Le *riot porn* apparaît aux États-Unis en 1999 lors du sommet de l'Organisation Mondiale du Commerce à Seattle. Avant de parler de cet évènement, Aguayo rappelle que les images de manifestations, aux USA, ont une histoire plus longue qu'il est important de prendre en compte :

« They can be found in the Worker's Film and Photo League's impulse to document strike lines in the 1930s, the video culture jamming of the guerilla television movement of the 70s, anti-nuclear proliferation and labor videos in the early 1980s, the AIDS activist video movement in the 1990s, and the street tapes from the anti-globalization protests that followed. »⁵⁶

L'Amérique du Nord n'est, bien entendu, pas la seule région du monde ayant une histoire des images de protestation et, aujourd'hui, des images de *riot porn* sont réalisées partout . Étant donné que, lors de notre analyse, nous nous concentrerons sur les vidéos de *riot porn* réalisées lors du mouvement des Gilets Jaunes en France, nous compléterons cet historique par celui des images de luttes françaises.

1.2.1. Histoire des luttes filmées en France des années 1910 aux années 1960

En France, dès les années 1910, la coopérative Le Cinéma du Peuple réalise des films destinés aux ouvriers. Créée majoritairement par des acteurs du monde de la presse et du spectacle de différents courants de la gauche (anarchistes, syndicalistes révolutionnaires, socialistes), elle se donne comme mission de valoriser le travail ouvrier, de sensibiliser les ouvriers à certains problèmes (alcoolisme, cléricisme, etc.) et, surtout, de les éduquer à leur histoire (par exemple, un film sur la Commune de Paris est réalisé). Les films de la coopérative ont un ton paternaliste⁵⁷.

⁵⁶ Aguayo Angela J., art. cit., p. 1[En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/AguayoProtestVideo/index.html>

⁵⁷ Perron Tanguy, « Vie, mort, et renouveau du cinéma politique » in *L'Homme et la société*, n°127-128, 1998, p. 8

C'est en 1923, sous l'initiative du Parti Communiste, qu'apparaissent les premiers films traitant de luttes d'actualité⁵⁸. Lorsque le Front Populaire est au pouvoir, de mai 1936 à avril 1938, un nombre conséquent de films militants et politiques est réalisé. La production du Parti Communiste est la plus abondante et ses membres décident notamment de réaliser des actualités populaires. Certaines de ses actualités traitent de luttes en cours, comme par exemple le film *Grèves d'occupation* (réalisateur inconnu, 1936)⁵⁹. À la fin de la décennie, quelques films sont réalisés lors de la guerre civile espagnole. Le plus connu d'entre eux est *L'espoir* (1939) d'André Malraux, tourné durant la guerre, à Barcelone⁶⁰.

Durant les années 50, la production filmique du PCF et de la CGT change de ton : les valeurs du travail ne sont plus exaltées et l'on montre, au contraire, la pénibilité de la vie quotidienne des ouvriers, les conditions difficiles et les dangers de leur milieu professionnel. Surtout, les défilés joyeux et les fêtes disparaissent des films et laissent place aux manifestations et à leur répression. Avec la Guerre Froide qui bat son plein et les guerres d'indépendance qui éclatent (celle d'Indochine débute en 1946 pour prendre fin en 1954, l'année où celle d'Algérie débute), les films qui traitent des questions coloniales et des luttes ouvrières sont censurés et interdits. Ils sont projetés de façon clandestine dans des réseaux alternatifs à celui des salles commerciales (locaux de partis politiques ou de syndicats, granges de paysans, etc.)⁶¹.

1.2.2. Les groupes de vidéo-guérillas américains des années 1960/1970 et les films militants de mai 68 et des années 1970 en France

L'origine des vidéos activistes aux USA, selon Chris Robé, remonte à la fin des années 60 avec l'apparition du Portapak de Sony dans les pays occidentaux. Les années 60, aux USA, sont une période où beaucoup d'activistes de gauche perdent foi en certaines organisations institutionnelles telles que les partis politiques et les syndicats⁶². Cette désillusion amène la Nouvelle Gauche radicale à adopter des modes de fonctionnement anarchistes (que ces personnes se considèrent anarchistes ou non), comme la prise de décision horizontale, les actions directes et un fonctionnement non-hiérarchique⁶³.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 9

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Dubois Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Arles, Sulliver, 2007, p. 44.

⁶¹ Perron Tanguy, art. cit., p. 9

⁶² Robé Chris, art. cit. , p. 1.

⁶³ *Ibid.*

À la fin des années 60, la Nouvelle Gauche étant confrontée à l'impossibilité d'accomplir les grands objectifs qu'elle s'était fixés (la révolution tiers-mondiste et la fin de la guerre du Vietnam), certains de ses « membres » vont préférer se concentrer sur des actions directes dans la vie de tous les jours et se donner comme mission de créer une contre-culture leur correspondant. Influencées par les écrits de Murray Bookchin, ces personnes estiment que le mode de vie quotidien que l'on choisit d'adopter doit refléter nos choix politiques⁶⁴. Les idéaux anarchistes, selon Bookchin, doivent se traduire dans les actions quotidiennes de chaque activiste. Bien que, par la suite, cette distinction entre les actions quotidiennes et les actions politiques de plus grande envergure ait pu poser problème quant à l'importance accordée aux unes et aux autres, elle a motivé une multitude de jeunes gens, dans le monde de la vidéo, à s'organiser en collectifs pour réaliser des vidéos dirigées contre la télévision (en faisant de la contre-information, en donnant la parole à des groupes de personnes absentes des postes de télévision, en produisant ces vidéos sans la hiérarchie et la division des tâches propres à la télévision, en concevant ces vidéos non pas comme de l'information à sens unique mais comme pouvant provoquer le débat lors de projections, etc.) tout en permettant à des personnes ordinaires de créer leur propre culture⁶⁵.

Des groupes de vidéo-guérillas (guérilla menée contre la télévision) tels que VideoFreex, Global Village et Ant Farm, influencés encore une fois par les écrits de Bookchin et plus spécifiquement par ceux sur la « technologie libératrice », créent des espaces de vie liés à leurs pratiques, où ils organisent hebdomadairement des projections de leurs films⁶⁶. Ces films sont souvent de qualité technique faible et contiennent très peu d'interventions de la part des réalisateurs (montage, etc.)⁶⁷.

Malgré leurs croyances politiques, ces groupes de vidéastes ne sont pas à l'abri de certaines contradictions : des membres de VideoFreex collaborent avec la chaîne de télévision CBS et des bourses sont distribuées à plusieurs de ces groupes par le Conseil des Arts de la ville de New York⁶⁸. Malgré leur volonté d'aider les minorités de la ville, en les filmant et en organisant des projections-débats, ces groupes restent constitués uniquement de blancs de classe moyenne et leur attitude envers les gens de couleur s'avère parfois, même inconsciemment, coloniale (ils leur apportent le « don de la vidéo »), ou à l'inverse, se

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Voir aussi Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

⁶⁶ Robé Chris, art. cit., pp. 1-2.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

rapproche d'une admiration sans retenue des luttes de gens de couleur, sans y apporter un regard critique et utile⁶⁹.

En France aussi, lors de cette décennie, l'apparition de matériel plus léger permet de réaliser des films différemment. Il est désormais possible qu'une équipe réduite ou qu'un caméraman aille capter la réalité sur le vif. Les équipes du « cinéma direct » opèrent de la sorte et le genre naît dans les années 60 avec trois grands films : *Chroniques d'un été* (Edgar Morin, Jean Rouch, 1960), *Les Inconnus de la Terre* (Mario Ruspoli, 1961) et *Le Joli Mai* (Chris Marker, 1962)⁷⁰. L'émission de télévision de l'ORTF (Office de Radio-Télédiffusion Française) intitulée *Cinq colonnes à la une* participe au même mouvement de renouveau du documentaire et influence, comme les trois films phares du cinéma direct, les jeunes cinéastes de mai 68⁷¹.

À une époque où la télévision est sous monopole étatique (elle le sera jusqu'en 1981), l'émission *Cinq colonnes à la une* fait office d'exception. Le reste de la contre-information se fait par les diffusions souvent clandestines de films militants. Une autre exception majeure est la diffusion d'*A bientôt j'espère* (1967) de Chris Marker dans l'émission *Caméra 3*. C'est la première fois, en France, qu'une grève ouvrière apparaît sur les écrans de télévision⁷². Ce film, qui suit la grève commencée en 1967 à l'usine Rhodiacéta de Besançon, est précurseur du mouvement de mai 68. La grève elle-même annonce celles à venir : les ouvriers se battent « pour des conditions de travail " vivables " indépendamment de toutes revendications salariales ou de volume horaire »⁷³. Selon Guy Gauthier, c'est « le film qui a donné le signal de départ du nouveau cinéma ouvrier militant »⁷⁴.

Une autre influence pour les groupes de cinéastes de 68 est celle des films réalisés par « les cinéastes de la rive gauche ». Ce sont des cinéastes plus âgés qui se sont formés via les courts-métrages et, surtout, qui sont engagés politiquement à gauche et concernés par les questions sociales⁷⁵. On y trouve Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda. Ils traitent de sujets comme le génocide juif (*Nuit et Brouillard*, Alain Resnais, 1956), l'horreur atomique (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais, 1959), la guerre d'Algérie (*Le Joli Mai*, Chris

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Gauthier Guy, *Le documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, Paris, Armand Colin, 2015, pp. 87-89.

⁷¹ Gauthier Guy, « Militants d'hier et d'aujourd'hui » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 338-339.

⁷² Gauthier Guy, « De Slon à Iksra » in *Cinémaction*, n°110, 2004, p. 119.

⁷³ Prédal René, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013, p. 243.

⁷⁴ Gauthier Guy, art. cit., p. 119.

⁷⁵ Dubois Régis, *op. cit.*, pp. 91-98.

Marker, 1962) et le colonialisme (*Les statues meurent*, Alain Resnais et Chris Marker, 1953). Ils célèbrent le communisme (*Cuba si!*, Chris Marker, 1961) et traitent des grèves dans les usines (*A bientôt j'espère*, Chris Marker, 1967)⁷⁶. De son côté, bien que moins virulente que ses deux compères, Agnès Varda réalise un documentaire sur les *Black Panthers* (1968). Ce trio composé d'Agnès Varda, d'Alain Resnais et de Chris Marker réalise, avec d'autres réalisateurs (comme Godard) et plus de 200 techniciens bénévoles, le film anti-impérialiste *Loin du Vietnam* (1967)⁷⁷.

Durant les révoltes de mai 68, un évènement d'importance, pour le monde du cinéma français, a lieu. Ce sont les États Généraux du Cinéma. Le 15 mai, deux jours après le début de la grève générale et un peu moins de deux semaines après le début de l'occupation de la Sorbonne, les deux écoles parisiennes de formation aux métiers de l'audiovisuel (l'IDHEC et l'Ecole nationale de photographie et de cinématographie de la rue de Vaugirard) sont occupées par des comités d'action et ceux-ci sont rejoints deux jours plus tard par le syndicat des techniciens du film de la CGT. Ce même jour, dans l'école rue de Vaugirard, près d'un millier de personnes se regroupent pour former ces États Généraux. Cette occupation devient un lieu d'échange permettant à des professionnels et des étudiants de réfléchir à la façon dont ils veulent remodeler l'industrie cinématographique. Leurs revendications sont, de façon non-exhaustive, les suivantes :

« l'abolition de la censure, l'autogestion, l'harmonisation des salaires et des critères professionnels sur la base d'une même convention collective, la définition d'espaces de concertation entre secteurs d'activités, des quotas de diffusion et des efforts sur l'apprentissage professionnel et l'enseignement des images en milieu scolaire »⁷⁸.

Même si ces États Généraux n'ont pas duré dans le temps (la troisième et dernière assemblée a eu lieu le 5 juin 1968)⁷⁹ pour cause de divergences trop fortes entre les « réformistes » et les « révolutionnaires », et au sein de cette dernière catégorie, entre les différents mouvements communistes (marxistes-léninistes, trotskistes, libertaires, etc.)⁸⁰, ces assemblées auront été, d'une part, le point de départ de débats qui alimenteront plusieurs cinéastes dans leur

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁹ Les trois tracts des États Généraux sont consultables ici : Le Grand Baz'Art de Cat Gheselle, « Le cinéma s'insurge n°1 - États généraux du cinéma - 1968 » in *Overblog*, 22 avril 2016, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL :

<http://cgheselle.over-blog.com/2016/04/le-cinema-s-insurge-n-1-etats-generaux-du-cinema-1968.html>

⁸⁰ Dubois Régis, art. cit., p,111-114.

démarche militante, et d'autre part, elles auront permis à certains de réaliser des films militants malgré la grève générale⁸¹.

Lors de ces États Généraux du cinéma, la notion d'auteur défendue par la génération précédente, celle de La Nouvelle Vague, est radicalement critiquée. Le manifeste « *Pour un cinéma militant* » présent dans l'un des tracts des États Généraux considère le militantisme comme étant plus important : « C'est pourquoi nous défendons : l'utilisation des films comme arme de lutte politique (...) et sur lesquels tous les militants concernés exercent un contrôle politique aussi bien dans la réalisation que dans la diffusion⁸². » D'un point de vue philosophique, les textes « *La mort de l'auteur* » de Barthes en 1968 et « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » de Foucault en 1969 appuient cette réflexion⁸³. La valorisation du militantisme est l'une des raisons poussant ces jeunes cinéastes à réaliser leurs films anonymement et/ou collectivement pendant les événements de mai 68 et toute la décennie des années 70. On voit apparaître, entre autres, les ciné-tracts, « de courts films anonymes de trois minutes réalisés sans son, en noir et blanc à partir de photographies, et destinés à une diffusion immédiate »⁸⁴.

C'est surtout leur orientation politique qui différencie ces jeunes cinéastes de ceux du cinéma direct : ils sont presque tous membres de groupes d'extrême gauche, là où les réalisateurs de l'ORTF sont affiliés au Parti Communiste Français et où Rouch et Marker sont toujours restés à distance des organisations partisans⁸⁵. D'une certaine façon, ils se contentent, au départ, de « radicaliser politiquement » le cinéma direct⁸⁶.

Romain Leclerc, en se basant sur une filmographie, construite par Sébastien Layerle, de 700 films militants réalisés entre 1967 et 1981, montre que le thème des luttes est surtout présent avant 1973, avant de diminuer progressivement. Malgré cette diminution, il reste le thème dominant, ce qui prouve « qu'un film militant se justifie avant tout par une lutte à " couvrir " : grève, manifestation, lutte syndicale, etc.⁸⁷ » De la même façon, le thème de la répression,

⁸¹ Listes de films réalisés trouvables dans le troisième tract des États généraux du cinéma. Le Grand Baz'Art de Cat Gheselle, « Le cinéma au service de la révolution - États généraux du cinéma n°3 - 1968 » in *Overblog*, 22 mai 2016, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : <http://cgheselle.over-blog.com/2016/05/le-cinema-au-service-de-la-revolution-etats-generaux-du-cinema-n-3-mai-1968.html>

⁸² États Généraux du Cinéma, *Bulletins des États Généraux du cinéma*, Paris, Éditions du Terrain Vague, 1969. cité in Leclerc Romain, « La mue des... », art. cit., p. 31.

⁸³ Leclerc Romain, « La mue des... », art. cit., p. 31.

⁸⁴ *Ibid.*, p 32.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁶ *Ibid.*, p 34-35.

⁸⁷ *Ibid.*

indissociable de celui des luttes à la fin des années 60, connaît un pic en 1970 avant de, lui aussi, chuter drastiquement (Romain Leclerc précise cependant qu'il réapparaît à la fin des années 70, au moment où plusieurs films portent sur le thème de la prison)⁸⁸. Si ces deux thèmes perdent de leur ampleur, c'est parce que, dès 1972, d'autres sujets sont traités par le cinéma militant : « l'écologie, le logement, l'éducation, l'exclusion et le chômage, la défense des identités régionales (Bretagne, Occitanie, Corse, Outre-Mer) »⁸⁹. À cela vient s'ajouter l'augmentation des sujets historiques : certains films ne traitent plus d'une lutte actuelle qu'ils viennent soutenir mais préfèrent recueillir des témoignages du passé et/ou approfondir l'histoire du mouvement ouvrier⁹⁰.

Parmi les films traitant principalement de la répression policière et des combats menés entre la police et les manifestants, on compte : 6 ciné-tracts (les numéros 4, 14, 19, 20, 27 et 29), qui montrent des affrontements entre militants et CRS ; *La Société est une fleur carnivore* (collectif dirigé par Guy Chalon, Bernard Gesbert et Gérard Gozlan, 1968) qui compile des témoignages contre les violences policières; *Sochaux, 11 juin 68* (Groupe Medevkine, 1970) qui montre l'affrontement le plus violent de mai 68, ayant eu lieu à l'usine Sochaux et ayant causé 2 morts ; *Le jolis moi de mai* (ARC, 1968)⁹¹. La répression, au fil de la décennie, est moins forte et moins mise en images. Néanmoins, elle reste présente mais elle ne frappe plus exclusivement les ouvriers. En 1974, le gouvernement Messmer lance son programme nucléaire et commence l'importation de centrales nucléaires sur le territoire français. Plusieurs militants s'opposent à ces constructions de centrales et l'armée et la police sont envoyées. Plusieurs films montrent des affrontements avec les CRS ou des citoyens s'opposant au programme se faire brutaliser : *Malville, état de siège* (Serge Poljinsky, 1977) et *Plogoff, des pierres contre les fusils* (Nicole le Garrec, 1979)⁹².

Ce panorama de la décennie décortiqué par Romain Leclerc montre que le cinéma militant est

« un genre qui a enregistré les évolutions du champ des luttes militantes en France dans les années 70 : d'abord, le mai ouvrier, la dénonciation de la répression ; puis l'apparition des paysans, femmes, ouvriers, immigrés comme figures militantes au début des années 1970 ; enfin, en même temps que la progressive désaffection pour les affiliations politiques, et l'effacement de la dimension purement conflictuelle des

⁸⁸ *Ibid.*.

⁸⁹ *Ibid.*.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

⁹¹ Martineau Monique, « Des images du travail, partisans et irremplaçables » in *Cinémaction*, n°110, 2004, p.

88.

⁹² *Ibid.*.

combats militants, le lent développement de nouvelles thématiques comme l'éducation, le logement, l'écologie, les identités régionales »⁹³.

Le cinéma militant français a été majoritairement absent durant les années 80. La loi sur l'audiovisuel que Jack Lang, alors ministre de la Culture, fait passer en 1985, favorise le lien entre les petites boîtes indépendantes nées des collectifs des années 70 et les chaînes de télévision. Cette loi vient ranimer les anciens collectifs militants maintenant devenus maisons de production. Le but de cette loi est d'aider les maisons de production indépendantes à vivre, et en même temps, à renouveler le contenu trop moribond de la télévision. Elle popularise encore plus le documentaire de création, favorise l'apparition de ces maisons de production indépendantes mais engendre des œuvres moins revendicatrices et plus apaisées : si elles peuvent exposer des problèmes de société, leur regard est plus désabusé et leurs propos moins véhéments que ceux du cinéma militant. Ce type de production prend son envol durant les années 90⁹⁴.

Bien que le cinéma militant réapparaisse durant les années 90 pour filmer les grèves de l'hiver 1995 des cheminots⁹⁵, les marches européennes contre le chômage de 1997⁹⁶ ou pour, via l'ONG ATTAC (Action pour la Taxe Tobin d'aide aux citoyens), dénoncer le néolibéralisme et la globalisation du marché⁹⁷, il ne filme pas la répression policière ou des manifestations violentes. À notre connaissance, le dernier film, avant les années 2000, qui montre de telles images est celui qui revient sur la décennie de luttes ayant commencé en 67 pour finir à la fin des années 70 : *Le fond de l'air est rouge* (1977) de Chris Marker. De plus, il permet à lui seul de montrer que des images de luttes politiques violentes n'ont pas été enregistrées qu'en France et aux États-Unis : on y voit des images du Chili, de Cuba, de Prague, etc.

1.2.3. Années 80 : le mouvement punk et les activistes de la crise du sida

Les années 80 voient l'émergence du mouvement punk aux États-Unis. Même s'ils ne se revendiquent pas anarchistes, les punks ont certains principes semblables à ceux de l'anarchisme : l'anti-autoritarisme et l'importance de la liberté individuelle. Néanmoins, étant coupés de l'anarchisme historique, ils critiquent l'ordre bourgeois tout en partageant certaines

⁹³ Romain Lecler, art. cit., p. 41.

⁹⁴ Gauthier Guy, « De Slon à Iksra », art. cit., p. 122-123.

⁹⁵ Ionascu Michel, « Les films des cheminots : une image de la classe ouvrière ? » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 180-185.

⁹⁶ Agard Sylvie, « Chômeurs et précaires : l'enjeu de l'image » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 214-217.

⁹⁷ Heller Thomas, « ATTAC : une approche pédago-militante du film. Entretien avec Jean-Christophe Victor » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 221-226.

de ses valeurs : l'idée, par exemple, qu'on peut tous mener la vie qui nous plaît tant qu'on ose le faire, en oubliant de critiquer les raisons systémiques qui rendent impossibles ce choix pour un grand nombre de personnes⁹⁸. Les années 90 marquent une politisation d'une partie du mouvement punk et l'on voit certains d'entre eux participer à des manifestations anti-globalisation et des manifestations contre les sommets capitalistes. En 1999, lors du sommet de Seattle, certains participent à la construction d'IndyMedia. Cette plateforme de journalisme citoyen en ligne s'inspire, jusque dans son slogan, de l'éthique « DIY » (« Do It Yourself ») du punk en invitant ses internautes à « être le média » (« Be The Media »)⁹⁹.

À la fin des années 80 et au début des années 90, on constate, selon Aguyao, une augmentation du nombre de « street videos » - vidéos qui filment l'espace public, lors de manifestations ou non, et réalisées par des non-professionnels, sans pour autant être tout le temps l'œuvre de militants. Elles traitent de plusieurs problèmes : les manifestations anti-nucléaires, la crise des soins de santé, les conglomérats médiatiques, les nouvelles techniques de management au travail. D'un point de vue activiste, ce sont les vidéos réalisées autour de la crise du sida qui sont les plus importantes et réinventent la culture vidéo militante¹⁰⁰.

L'activisme médiatique d'organisations comme ACT UP commence en 1987. Certains de leurs buts sont similaires à ceux des groupes de vidéos-guérillas des années 70 et elles bénéficient, indirectement, de l'aide apportée par la ville de New-York à ces groupes de vidéastes indépendants. Manhattan, pour les activistes vidéos d'ACT UP, fourmille déjà d'infrastructures et de matériels dédiés à la réalisation audiovisuelle. On y trouve des formations à la réalisation audiovisuelle, permettant à cette génération d'activistes d'exercer plus facilement leur pratique¹⁰¹. Parmi les buts similaires à ceux des groupes des années 70, on retrouve la volonté d'apporter un discours différent de celui entendu à la télévision, en donnant la parole directement aux personnes concernées par les problèmes sociaux, mais aussi de décortiquer et de critiquer directement le discours télévisuel¹⁰². Le fonctionnement aussi est similaire : tout le monde est admis dans le groupe, il n'y a pas de structure hiérarchique ni de division du travail arbitraire¹⁰³. Malheureusement, les problèmes sont aussi les mêmes : un

⁹⁸ Robé Chris, art. cit., p. 2.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

¹⁰¹ Robé Chris, art. cit., p. 3.

¹⁰² Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

¹⁰³ Robé Chris, art. cit., p. 3.

manque de liens avec des communautés plus désavantagées dû à une inhabilité à prendre en compte les problèmes systémiques qui empêchent la participation de ces communautés¹⁰⁴.

Au niveau des changements, un groupe affinitaire au sein d'ACT-UP, DIVA TV, se donne comme fonction de filmer les policiers lors des actions pour, premièrement, limiter leur violence grâce à la caméra qui les observe et, deuxièmement, se servir de ces vidéos comme pièces à conviction lors de procès¹⁰⁵. Peu de temps après, cette pratique prendra le nom de « *copwatching* ». En 1990, la première organisation entièrement dédiée à la surveillance des policiers voit le jour et se nomme *Copwatch*. En 1991, à Los Angeles, un citoyen, vidéaste amateur, filme le passage à tabac de Rodney King, un afro-américain, par des policiers. La vidéo circule abondamment. La pratique n'a cessé de se démocratiser depuis¹⁰⁶.

Une autre particularité qu'ont certaines vidéos tournées par DIVA TV et Test The Limits - ce dernier est un groupe de vidéastes lié à ACT UP mais indépendant par rapport à l'organisation - est l'intimité à l'écran entre l'intervieweur et les interviewés. Ils sont souvent côte à côte et parfois se connaissent, ayant participé à des actions ou des manifestations ensemble. Cette intimité se fait aussi ressentir dans la façon de filmer, la caméra étant souvent très proche des individus. Cette intimité est à l'opposé de ce que l'on peut voir à la télévision, où les intervenants sont éloignés les uns des autres et où leur parole est contrôlée et dirigée par le présentateur¹⁰⁷.

Enfin, certaines vidéos montrent des groupes de manifestants faire face à la police ou aux forces de l'ordre. Si l'on ne voit pas d'affrontements violents entre les deux camps, ces vidéos se rapprochent de celles du *riot porn* dans certains de leurs effets : agir directement sur le corps du spectateur, faire naître une identification forte entre celui-ci et les manifestants¹⁰⁸.

1.2.4. 1999 : la bataille de Seattle, le « *summet protest film* » et la naissance du *riot porn*

La fin des années 90 voit l'émergence parallèle d'appareils audiovisuels plus petits, transportables et plus facilement accessibles au grand public ; d'un Internet plus facilement accessible, avec une base d'utilisateurs grandissante, où l'on peut trouver des informations régulièrement mises à jour sur et par les milieux undergrounds et militants ; et d'un

¹⁰⁴ *Ibid.*.

¹⁰⁵ *Ibid.*.

¹⁰⁶ Riboni Ulrike L., « Zone sensible » in *Window. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni*, 2012. [En ligne] URL : <https://window.hypotheses.org/69#more-69>

¹⁰⁷ Robé Chris, art. cit., p. 3.

¹⁰⁸ *Ibid.*.

soulèvement politique mondial contre le néolibéralisme¹⁰⁹. C'est dans ce contexte mondial qu'en novembre 1999, des activistes du monde entier, se battant pour différentes causes (l'environnement, la justice économique, le travail) sous la bannière de l'anti-globalisation ont, grâce à leurs actions et défillements dans les rues, bloqué le sommet de l'Organisation Mondiale du Commerce se tenant à Seattle. Ce fut l'une des plus importantes manifestations sociales depuis des décennies¹¹⁰. Lors de cette protestation, des manifestants créent une plateforme en ligne appelée Independent Media Center (IMC) qui donne aux manifestants la possibilité de partager leurs propres images, vidéos et écrits en lien avec l'action. Pour la première fois, un média activiste participatif ne fait pas seulement de la concurrence aux médias dominants en matière de contenu, mais il leur en fait aussi sur le plan de la rapidité et du rythme de publication¹¹¹. Avant même la création de ce site, des appels à apporter du matériel permettant de filmer l'évènement ont circulé à Seattle via des flyers, montrant la conscience qu'avaient les manifestants de l'importance des images¹¹².

Parallèlement à la création de ce nouveau média qu'est IMC, cet évènement donne naissance au genre du « *summit protest film* » avec deux films s'attardant sur ces trois jours de manifestation à Seattle : *Breaking The Spell* (réalisateur(s) inconnu(s), 1999) et *This Is What Democracy Looks Like* (Jill Friedberg, Rick Rowley, 2000). Quelques autres films du même genre, s'attardant sur les manifestations autour d'un sommet, sont réalisés au début des années 2000. Ces films, bien que n'étant pas du *riot porn*, en contiennent déjà les prémices¹¹³. *This Is What Democracy Looks Like* a été réalisé à partir de plus de 100 vidéos postées et partagées par différents activistes sur le site IMC. Le film nous informe des problèmes que pose la globalisation du marché, il contextualise ainsi la présence des manifestants et la raison de leur colère. Il contient plusieurs interviews de manifestants ayant participé à cette action de désobéissance civile. Il nous montre en même temps la vie dans les rues lors de ces trois jours de protestation : des artistes de rue, des musiciens, de la danse, des discussions politiques, etc. Néanmoins, les scènes les plus frappantes du film, et celles qui ont le plus circulé en dehors d'IMC¹¹⁴, sont celles où l'on montre, en les juxtaposant bout à bout, des scènes de violence entre manifestants et policiers, même si ces violences sont toutes commises par la police et rapprochent ces passages du « *copwatching* ».

¹⁰⁹ Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

¹¹⁰ Juris Jeffrey S., art. cit., p. 416.

¹¹¹ Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Truscello Michael, *op. cit.*, p. 277.

¹¹⁴ Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

Selon Aguayo, ces films donnent une représentation du combat entre manifestants et forces de l'ordre absente des vidéos activistes depuis les manifestations pour les droits des noirs et celles contre la guerre du Vietnam des années 60, même s'il y a un début d'une telle résurgence dans les vidéos d'ACT UP¹¹⁵. Les activistes, durant la manifestation de Seattle, enregistrent ces violences physiques et ces attaques en étant au milieu de l'action et du point de vue des manifestants. Ces vidéos montrent l'apparition et la naissance des forces de police hautement militarisées. Aujourd'hui, la présence de ces forces de police lors de manifestations est devenue banale¹¹⁶. Toujours selon Aguayo, de telles séquences dépeignent la protestation citoyenne comme étant « bruyante, brutale et agressive »¹¹⁷. Elles peuvent renforcer l'idée que les manifestations sont d'essence « violentes et irrationnelles »¹¹⁸. Richard Day, cité par Truscello, affirme que ces vidéos de manifestations montrent aux « bons citoyens » l'illusion brisée, ne serait-ce que pendant un instant, du capitalisme postmoderne pour laisser apparaître, à sa place, son vrai visage : celui d'une « society of control in its perfected form »¹¹⁹.

Malgré un succès dans les milieux activistes, il faut rappeler qu'à cette époque, ces vidéos, bien que connaissant une circulation mondiale, restent cantonnées à des publics de niche, déjà sensibilisés aux luttes politiques¹²⁰. Ces « *summit protest film* » et leur accessibilité sur les sites activistes issus d'IMC (les IndyMedia) ont, en tout cas, marqué et motivé toute une génération d'activistes à se lancer dans la production de vidéos militantes. C'est avec la création de Youtube, en 2005, que ces vidéos connaissent une dissémination plus large et plus populaire et que les « *summit protest film* » donnent naissance au *riot porn*¹²¹.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Day Richard, « Setting Up shop in Nullity : Protest Aesthetics and the New " Situationism " » in *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, n°29, 2007, p. 250 cité in Truscello Michael, art. cit., pp. 277-278.

¹²⁰ Aguayo Angela J., art. cit., p. 1.

¹²¹ Truscello Michael, art. cit., p. 277, p. 283.

1.3. Limitation du corpus

1.3.1. Le mouvement des Gilets Jaunes

Le mouvement des Gilets Jaunes est un mouvement de contestation sociale qui apparaît en France en novembre 2018. Il s'inscrit dans un contexte sociopolitique français marqué par la défiance envers les représentants politiques et « les corps intermédiaires », qu'ils soient partis ou syndicats¹²², ainsi que par les réformes de l'État opérées sur les services publics depuis les années 1990 qui ont entraîné une perte du sentiment de protection que ces services étaient censés apporter à une partie de la population, surtout en zones périurbaines¹²³. Ce contexte sociopolitique français est aussi marqué par des « transformations contemporaines du monde du travail, qui ont " *déstabilisé les stables* " » et ont entraîné une détérioration du niveau de vie et une baisse du pouvoir d'achat de la classe moyenne et des plus pauvres¹²⁴.

Le début du mouvement porte comme revendication unique la baisse des prix du carburant à la pompe. Une pétition, lancée le 29 mai par une automobiliste de Seine-et-Marne, Priscillia Ludosky, dépasse le million de signatures à la fin du mois de novembre¹²⁵. Deux chauffeurs routiers du même département, Éric Drouet et Bruno Lefevre, lancent le 10 octobre 2018, sur Facebook, un appel au blocage national contre cette hausse du prix du carburant¹²⁶. C'est avec ce blocage national, le 17 novembre 2018, que débutent les actions des Gilets Jaunes. Selon les chiffres du ministère de l'Intérieur, plus de 280 000 manifestants, disséminés à travers le pays, y participent¹²⁷. Les actions des Gilets Jaunes continuent encore aujourd'hui, avec des blocages en semaine, majoritairement de ronds-points et d'axes routiers, et avec des manifestations de plus grande ampleur dans les villes, appelées « actes », le samedi.

¹²² Bertho Alain, « Gilets Jaunes : crépuscule du parlementarisme ? » in *Regards.fr*, 5 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://www.regards.fr/societe/article/gilets-jaunes-crepuscule-du-parlementarisme>

¹²³ Bonelli Laurent, « Pourquoi maintenant ? » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/BONELLI/59444>

Direction de l'information légale et administrative, « Loin des métropoles, le sentiment d'être délaissé par les pouvoirs publics » in *Vie Publique*, 14 novembre 2017, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://www.vie-publique.fr/actualite/alaune/loin-metropoles-sentiment-etre-delaissé-par-pouvoirs-publics.html>

¹²⁴ Bonelli Laurent, art. cit.

¹²⁵ « Déroulement du mouvement des Gilets Jaunes en France » in *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, consulté le 8 février 2019. [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9roulement_du_mouvement_des_Gilets_Jaunes_en_France

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

Le mouvement est majoritairement constitué de personnes de la classe moyenne, une frange de la population que le sociologue Olivier Schwartz, que Vincent Tiberj cite, « appelle *les petits moyens*. Ils travaillent, paient des impôts et gagnent trop pour être aidés et pas assez pour bien vivre »¹²⁸. Dans une analyse anonyme publiée sur le site LundiMatin, l'auteur de ladite analyse estime « qu'avec les gilets jaunes, la classe moyenne fait une entrée fulgurante sur la scène politique »¹²⁹.

Si la revendication première du mouvement est la baisse du prix du carburant et des taxes sur celui-ci¹³⁰, elle s'étend vite à un « refus de l'injustice et des inégalités qui s'aggravent »¹³¹. Les Gilets Jaunes dénoncent les

« 5 euros de moins par mois en 2017 pour les bénéficiaires de l'aide personnalisée au logement (APL) et, en même temps, la suppression de la progressivité de la fiscalité sur le capital ; l'élimination de l'impôt sur la fortune (ISF) et, en même temps, la baisse du pouvoir d'achat des retraités. Sans oublier le plus coûteux : la " simplification comptable " du crédit d'impôt pour la compétitivité et l'emploi (CICE) versé aux entreprises»¹³².

Cette demande de correction des inégalités s'accompagne d'une méfiance du politique et d'un « refus de toute forme de délégation et de représentation »¹³³. Ce refus de toute forme de représentation s'étend à la représentation médiatique. Ce refus de la délégation et de la représentation, même s'il est mis à mal par quelques personnes devenues figures phares du mouvement¹³⁴ et par la création de listes européennes censées représenter le mouvement aux prochaines élections¹³⁵, est corollaire de la haine du mouvement pour « les politiques ». Cette haine, portée par le mot d'ordre « Macron, dégage ! », semble être la seule ligne politique qui

¹²⁸ Gérard Aline, « Les Gilets jaunes, un mouvement " inédit dans l'histoire française " » in *Le Parisien*, 24 novembre 2018, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://www.leparisien.fr/societe/les-gilets-jaunes-un-mouvement-inedit-dans-l-histoire-francaise-24-11-2018-7952064.php>

¹²⁹ Anonyme, « Gilets jaunes : la classe moyenne peut-elle être révolutionnaire ? » in *Lundimatin*, 7 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <https://lundi.am/Les-gilets-jaunes-du-point-de-vue-revolutionnaire>

¹³⁰ Descamps Philippe, « La justice sociale, clé de la transition écologique » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/DESCAMPS/59409>

¹³¹ Bertho Alain, « Gilets Jaunes : crépuscule du parlementarisme ? », art. cit.

¹³² Halimi Serge, « Quand tout remonte à la surface » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/HALIMI/59441>

¹³³ Bertho Alain, « Gilets Jaunes : crépuscule du parlementarisme ? », art. cit.

¹³⁴ On pense, entre autres, à Eric Drouet, qui avait lancé l'appel du blocage, mais aussi, par exemple, au Gilet Jaune Fly Rider, dont les vidéos sont partagées et regardées en masse sur Facebook.

¹³⁵ Anonyme, « Ce que l'on sait des quatre listes de " gilets jaunes " annoncées pour les européennes » in *Franceinfo*, 2 février 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.francetvinfo.fr/economie/transports/gilets-jaunes/ce-que-l-on-sait-des-quatre-listes-de-gilets-jaunes-annoncees-pour-les-europeennes_3172121.html

unit, au départ, des personnes aux opinions politiques variées et contradictoires¹³⁶. Ce que les Gilets Jaunes ont, à la base, tous en commun, c'est le sentiment d'être exclus de la société capitaliste¹³⁷.

Néanmoins, ils ont trouvé dans la revendication du Référendum d'Initiative Citoyenne (RIC), devenue centrale dès décembre, une façon de traduire politiquement leur volonté d'une démocratie plus directe¹³⁸. Si le RIC semble être une revendication populaire au sein du mouvement, on ne peut pas affirmer qu'elle fasse l'unanimité, tant il est difficile d'uniformiser les envies des Gilets Jaunes. Nous pouvons, par exemple, voir dans « l'assemblée des assemblées » à Commercy une autre façon de revendiquer, et d'expérimenter, un processus de démocratie directe¹³⁹.

Au niveau des manifestations du samedi, ce qui les distingue des manifestations de la gauche et des manifestations syndicales de ces dernières années, c'est qu'elles adoptent une « stratégie de l'irruption », qu'elles refusent les itinéraires préétablis par les préfetures¹⁴⁰ : c'est pour cette raison qu'on les a vues se dérouler autour des Champs-Élysées, là où les parcours des manifestations de gauche ne passent habituellement pas¹⁴¹.

1.3.2. Justification du choix de ce mouvement

Plusieurs raisons nous poussent à tirer les vidéos de notre corpus dans celles produites lors du mouvement des Gilets Jaunes. Premièrement, le fait que ce mouvement soit d'actualité nous permet de naviguer de façon un peu plus fluide dans les différentes sources disponibles et nous certifie que celles-ci ne soient pas supprimées des sites qui les hébergent.

¹³⁶ Souchon Pierre, « " Avant, j'avais l'impression d'être seule " » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/SOUCHON/59398>

¹³⁷ *Ibid.*

Faure Alain, « Débat : La citoyenneté du nombril des " gilets jaunes " » in *The Conversation*, 23 novembre 2018, consulté le 15 mai 2109. [En ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01934215/document>

¹³⁸ Le Gentil Aude, « Gilets jaunes : comment le Référendum d'initiative citoyenne est devenu leur revendication n°1 » in *Le Journal Du Dimanche*, 13 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.lejdd.fr/Societe/gilets-jaunes-comment-le-referendum-dinitiative-citoyenne-est-devenu-leur-revendication-n1-3820172>

¹³⁹ Simbille Ludo, « A l'assemblée des gilets jaunes à Commercy : " On va continuer parce qu'il y en a marre de cette vie de merde " » in *Bastamag*, 31 janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.bastamag.net/A-l-assemblee-des-gilets-jaunes-a-Commercy-On-va-continuer-parce-qu-il-y-en-a>

¹⁴⁰ Anonyme, « Gilets jaunes : la classe moyenne peut-elle être révolutionnaire ? », art. cit.

¹⁴¹ Même si, dans la capitale, des premières manifestations ont été déposées en préfecture pour l'acte IX du 12 janvier et qu'elles ont été suivies par d'autres ailleurs. Voir : Cohen Sarah-Lou, « Gilets jaunes à Paris : 4 déclarations de manifestation déposées en préfecture » in *BFMTV*, 11 janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.bfmtv.com/police-justice/gilets-jaunes-4-declarations-de-manifestation-deposees-en-prefecture-a-paris-1609664.html>

Deuxièmement, des vidéos ont été produites en abondance par les manifestants et cette production nous assure de nombreuses sources. De plus, l'usage de la violence par les forces de l'ordre a de plus en plus choqué les Gilets Jaunes. La question de l'utilisation de la violence ainsi que la remise en question de sa représentation médiatique se posent de plus en plus sur les ronds-points, ce qui permet d'inscrire notre travail dans les réflexions qui traversent actuellement le mouvement^{142 143 144}.

Surtout, si nous ne pouvons pas considérer la violence du mouvement comme une violence révolutionnaire, nous pouvons la qualifier de violence politique, violence sur laquelle se concentre la plupart des vidéos de *riot porn*.

Une violence est révolutionnaire quand « elle cherche à attaquer le pouvoir d'État suivant une idéologie de changement social radical »¹⁴⁵. Or, si certains groupes, qu'ils soient d'extrême gauche ou d'extrême droite, sont présents dans le mouvement des Gilets Jaunes et utilisent la violence dans ce but¹⁴⁶, ce n'est pas le cas de la majorité du mouvement, qui ne remet pas forcément en cause le système capitaliste ni la démocratie représentative mais souhaite voir apparaître une « économie morale »¹⁴⁷ et des dispositifs de démocratie directe, comme le RIC, au sein du fonctionnement représentatif.

Pour caractériser la violence politique, nous reprenons la définition qu'en fait Isabelle Sommier. La violence, selon elle, est « un comportement visant à causer des blessures aux personnes ou des dommages aux biens »¹⁴⁸. La violence politique est « toute attaque collective lancée à l'intérieur d'une communauté politique, dirigée contre le régime politique, ses acteurs - les groupes politiques en compétition aussi bien que les représentants du pouvoir en place - ou ses politiques »¹⁴⁹.

¹⁴² Un journaliste, ayant scruté les groupes Facebook des Gilets Jaunes, explique que la violence est de plus en plus discutée, et face à la répression croissante, jugée utile voire nécessaire. Voir Médiapart, *Usul: Peut-on poser la question de la violence révolutionnaire*, 21 janvier 2019, consultée le 15 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=5EIOYuMha4A>

¹⁴³ Sur l'escalade de la violence à cause de l'escalade de la répression, voir Bonelli Laurent, art. cit.

¹⁴⁴ Sur l'escalade de la répression dans les faits, voir Anonyme, « Maintien de l'ordre: ultra-violence institutionnelle, ce qu'ils n'avoueront pas » in *Désarmons-les*, 18 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : https://desarmons.net/index.php/2018/12/18/maintien-de-lordre-ultra-violence-institutionnelle-ce-quils-navoueront-pas/?fbclid=IwAR0X_aBNa2mpb-cY498OqIWUDHqmT0K1RFQIT5Wp1rvyeC7ZadLxFUCCyuA

¹⁴⁵ Sommier Isabelle, *La violence Révolutionnaire*, Paris, Presse de Sciences Po, 2008, p. 18

¹⁴⁶ Bonelli Laurent, art. cit.

¹⁴⁷ Souchon Pierre, art. cit.

¹⁴⁸ Sommier Isabelle, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁴⁹ *Ibid.*

1.3.3. Sélection et tri opérés dans les vidéos

Manovich, que cite Riboni dans un article où elle fait part de sa méthodologie pour construire un corpus de vidéos en ligne, explique le problème majeur que rencontre tout chercheur voulant étudier une ou des « collections en ligne ». Pour lui, la taille de ces collections est à ce point imposante qu'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 »¹⁵⁰.

A cette impossibilité s'ajoutent d'autres complications, que Riboni pointe. Premièrement, les outils de recherche (moteur de recherche comme Google ou outil de recherche du site ou de la plateforme d'hébergement de vidéos) ne sont pas forcément adaptés à une recherche approfondie du contenu en ligne¹⁵¹. Par exemple, sur Facebook, même s'il est désormais possible de rechercher uniquement des résultats vidéos et que les outils de tri permettent de sélectionner un mois et un lieu de mise en ligne, les résultats sont limités. Quand nous tapons un mot-clé général comme « gilets jaunes », nous avons droit à une centaine de résultats seulement et ce sont les vidéos les plus regardées du site qui sont proposées, la plupart étant issues de médias généralistes. De plus, il est difficile d'identifier le trajet d'une vidéo et de conserver celle-ci : elle peut être intégrée à des sites, postée sur une plateforme comme Twitter et repostée sur Facebook ou Youtube, etc. Rien n'assure leur conservation : une vidéo peut être supprimée à n'importe quel moment par celui qui l'a postée ou elle peut être bloquée ou supprimée, pour des raisons de droit d'auteur par exemple, par le site qui l'héberge¹⁵². Enfin, il n'est possible d'effectuer des recherches que sur les « descripteurs textuels » d'une vidéo : son titre, sa description, ses éventuels tags. Or, la description et les tags sont facultatifs sur la plupart des sites. Les vidéos n'étant pas toujours identifiées comme elles le seraient dans un fond d'archive classique (date, lieu, description du contenu précis), cela peut rendre la recherche plus complexe¹⁵³.

¹⁵⁰ Riboni Ulrike L., « Chercher, trouver, conserver : enjeux et méthodes de la constitution d'un corpus de vidéos en ligne », in Derauw C., Fillieux V., Roekens A., (dir.), *Pérenniser l'éphémère. Archivage et médias sociaux*, Academia-Bruylant, à paraître, p. 3.

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 1-6 et p. 14.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

Notre recherche se limite aux vidéos présentes sur la plateforme Youtube. Ce choix entraîne d'emblée un biais : Facebook est la plateforme qu'utilise le plus le mouvement des Gilets Jaunes et a été celle qui a permis de propager le premier appel pour leur rassemblement¹⁵⁴. Néanmoins, les possibilités de recherche limitées qu'offre ce site rendent minces les chances d'obtenir des résultats pertinents et dépassant le giron, comme nous l'avons dit plus haut, des médias généralistes.

La recherche sur Youtube s'est faite sur base de certains mots-clés comme « gilets jaunes riot », «gilets jaunes crs», etc. De là, nous nous sommes laissés « balader », pour reprendre le terme utilisé par Riboni, de vidéos recommandées en vidéos recommandées. Même si le fonctionnement de l'algorithme Youtube reste opaque, il est néanmoins sûr que les recommandations de vidéos sont proposées en fonction des vidéos regardées par l'internaute¹⁵⁵. Pour éviter des recommandations d'ordre personnelle, un compte Youtube spécialement dédié à la recherche de vidéos pour notre corpus a été créé.

Nous nous sommes concentrés sur la recherche de vidéos estampillées *riot porn* ou correspondant à la définition que nous avons établie de celui-ci et, plus largement, aux vidéos filmant des violences lors des rassemblements de Gilets Jaunes à travers la France. Cette violence peut aussi bien être celle faite aux biens par les manifestants que celle entre manifestants et forces de l'ordre. Nous avons tout à fait conscience, parce que notre travail se focalise sur la représentation de la violence politique, d'avoir exclu un pan conséquent de la production vidéo qui a découlé du mouvement des Gilets Jaunes : les vlogs face caméra, les interviews, les clips musicaux, les débats sur la place publique, les moments de fête et de joie, les discussions entre policiers et manifestants, les montages utilisant des images de violence à des fins humoristiques ou complotistes, etc. Nous savons qu'une recherche comme la nôtre fait « émerger des contenus qui pourraient rester invisibles à un autre utilisateur de Youtube »¹⁵⁶. Nous ne comptons de toute façon pas « statuer sur l'influence de ces contenus ou la prédominance de la mise en image et du partage de ce type de situations plutôt que d'autres

¹⁵⁴ Sur l'utilisation de Facebook par les Gilets Jaunes, voir Ertzscheid Olivier, « #GiletsJaunes : de l'algorithme des pauvres gens à l'Internet des familles modestes » in *Affordance.info. Le blog d'un maître de conférences en sciences de l'information*, 30 novembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.affordance.info/mon_weblog/2018/11/gilets-jaunes-internet-familles-modestes-facebook.html?fbclid=IwAR3MlzNMmFEY1gFfVUGYbgGhUChym7mtovdhCfDzvP0OZ2kjHhmlM0yuwv8facebook.html?fbclid=IwAR3MlzNMmFEY1gFfVUGYbgGhUChym7mtovdhCfDzvP0OZ2kjHhmlM0yuwv8

¹⁵⁵ Riboni Ulrike Lune, « Chercher, trouver, conserver... », art. cit., p. 14.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

»¹⁵⁷. Notre travail n'est pas une analyse de la réception de ces contenus. Nous nous contenterons d'analyser les formes de ceux-ci et la façon dont la violence politique est mise en images par des activistes ou manifestants.

Si nous questionnons ces formes et leur utilité, si nous parlons des effets possibles qu'elles peuvent avoir sur celui qui les regarde, ce ne seront là que des hypothèses émergeant d'une analyse formelle et pas un usage scientifiquement observé. D'ailleurs, il est bon de préciser que notre analyse ne se concentre pas sur des vidéos militantes ou activistes. Même si le *riot porn* est issu des milieux militants et que ces milieux consomment et produisent, a priori, ce type de contenu, nous savons, qu'aujourd'hui, ce genre de vidéos peut être l'œuvre de potentiellement « tout le monde ». Notre but, celui de dégager les problèmes que posent ces vidéos et de réfléchir à des façons de représenter politiquement la violence politique, peut, cependant, être utile pour donner du sens à une production militante de ce contenu.

À la suite de nos recherches, nous avons dégagé quatre groupes de vidéos que nous jugeons important de distinguer pour notre analyse. Les voici :

- Le premier groupe rassemble les vidéos qui correspondent à la définition du *riot porn* dégagée plus haut. Il est constitué de vidéos qui ne sont pas montées ou avec un montage relativement limité et qui se concentrent sur une unique action violente. Il n'y a pas d'ajout de musique *off* et elles sont filmées autant par des citoyens que par des médias. Elles ne dépassent généralement pas les deux minutes (vidéos 1 à 9¹⁵⁸). Dans ce groupe, nous mettons aussi les vidéos où plusieurs moments de violence sont montés l'un à la suite de l'autre. Ceux-ci peuvent être montés avec ou sans ajout de musique *off*. Quand celle-ci est présente, le « climax » de la musique peut être synchronisé ou non avec le « climax » de la violence (vidéos 10 à 19).

- Le deuxième groupe est constitué des vidéos de surveillance citoyenne des policiers, aussi appelées vidéos de « *copwatching* » (vidéos 20 à 26)¹⁵⁹. Nous mettons à leur suite quelques compilations de violences policières (vidéos 27 à 29) et des vidéos de « *copwatching* »

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Les numéros de vidéos correspondent à l'ordre de celles-ci au sein de la liste de lecture que nous avons créée. Il en est de même tout au long de ce travail. Loriers Nicolas, *Corpus de vidéos pour le mémoire sur le riot porn*, 11 avril 2019, consulté le 15 mai 2019 [Liste de lecture en ligne] URL : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ6MClrxFIUKz1b6NCxu7hf9BMNZTopm0>

¹⁵⁹ Voir aussi le twitter de l'Observatoire des violences policières: « Violences Policières» in *Twitter*, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : https://twitter.com/Obs_Violences

différentes des précédentes en tant qu'elles décortiquent, par leur montage (ralenti, zoom) ou par du texte à l'écran, les actions auxquelles on assiste (vidéos 30 à 33).

- Le troisième groupe est constitué de vidéos réalisées par des citoyens ou des journalistes indépendants ou par des agences de presse qui filment une journée de manifestation ou un moment dans cette journée de façon plus longue. Le déroulé de la journée y est souvent montré chronologiquement. Même si elles contiennent presque toutes des moments d'affrontements entre policiers et manifestants ou des actes de dégradation de biens, elles ne se concentrent pas uniquement sur eux. Elles peuvent filmer les moments plus calmes et joyeux des manifestations, les débuts de cortège par exemple. On peut y entendre parfois le discours ou le témoignage d'un manifestant, avoir des courtes interviews, etc. (vidéos 34 à 51)

Nous pensons important d'inclure une sous-catégorie dans ce groupe : ce sont les vidéos faites par des *Youtubers*. Ce sont généralement des chaînes spécialisées dans les « sensations fortes » (parkour sur les toits, « infiltration » dans des lieux interdits, etc.). Ces personnes observent une manifestation durant une journée pour en faire un compte-rendu, en se focalisant énormément sur l'aspect sensationnel des événements. Les *Youtubers* y parlent beaucoup. Ils s'adressent énormément à leur audience, partagent leurs ressentis, etc. (vidéos 52 à 54)

-Le quatrième groupe rassemble les vidéos mises en ligne par les chaînes Youtube des grands médias et des extraits des journaux télévisés de ceux-ci et se concentrant sur les violences politiques. Nous nous sommes surtout concentrés sur les vidéos de la chaîne BFMTV (vidéos 55 à 99).

Pour nous assurer de la conservation de ces vidéos, nous les avons toutes uploadées sur Youtube sur notre propre chaîne pour en faire une liste de lecture. Dans la description de chacune, nous avons précisé ces informations : titre, nom de l'utilisateur, description faite par l'utilisateur, date de mise en ligne¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Le lien de la playlist en question : Loriers Nicolas, *Corpus de vidéos pour le mémoire sur le riot porn*, 11 avril 2019, consulté le 15 mai 2019 [Liste de lecture en ligne] URL : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ6MClrxFIUKz1b6NCxu7hf9BMNzTopm0>

2. La société du spectacle et le rôle de ses images

2.1. Résumé de l'analyse debordienne du spectacle. Le *riot porn* comme images spectaculaires

Paru en 1967, *La société du spectacle* de Debord propose, au-delà d'une critique des images produites par le système capitaliste, une critique de ce système dans sa globalité : il explique son émergence, décortique ses objectifs, avoués ou non, met en avant la façon dont ce système affirme la nécessité de voir la société se diviser en classes dominantes et dominées et la façon dont il remodèle cette domination.

Pour Debord, le spectacle n'est pas juste la somme des images produites par la société capitaliste. Il est le but et l'objectif, déjà contenu dans ses moyens de production, de la société capitaliste. Il n'est pas un abus de la vision mais une vision du monde¹⁶¹. Les images du spectacle justifient, que ce soit dans leurs formes ou contenus, le système capitaliste¹⁶². Elles sont une justification nécessaire et permanente qui servent à consolider la mainmise de ce système.

Avant l'arrivée de la bourgeoisie au pouvoir, le peuple paysan vivait son temps comme un temps cyclique, le retour du même, suivant le rythme des récoltes. L'histoire était uniquement écrite par les grands de ce monde et leurs actions. La bourgeoisie impose et fait découvrir à l'ensemble de la société un temps historique irréversible, celui du progrès, de la production économique qui transforme la société en permanence et de fond en comble. Maintenant, tout le monde participe à ce but commun qu'est le progrès¹⁶³. Si tout le monde participe à ce temps historique irréversible, le temps devient le *temps des choses*, car le seul but de cette marche en avant collective est la production en série d'objets. Tout autre usage de ce temps irréversible causerait du tort aux classes dominantes¹⁶⁴. C'est pourquoi la société capitaliste et ses puissants imposent un temps pseudo-cyclique aux individus. Ce temps pseudo-cyclique s'exprime de deux façons différentes. La première est le temps-marchandise, celui de la production, qui est divisé en segments égaux qui se répètent. La deuxième est le temps consommable qui est le « déguisement du temps-marchandise de la production »¹⁶⁵, un sous-

¹⁶¹ Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Champ libre, 1971, p. 10.

¹⁶² *Ibid.*, pp. 10-11.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 95-98

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

produit du premier. Il est lui aussi divisé en segments égaux se répétant mais est « destiné à l'arriération de la vie quotidienne concrète - et au maintien de cette arriération -, il doit être chargé de pseudo-valorisations et apparaître en une suite de moments faussement individualisés »¹⁶⁶. Le temps pseudo-cyclique consommable est notamment le temps de la consommation des images, où le but des instruments du spectacle opère. Debord montre même que les gains de temps que l'on cherche quotidiennement, en prenant l'exemple de l'utilisation de potages en sachet, se traduisent, à son époque et pour prendre l'exemple des États-Unis, par le fait que la population de ce pays passe en moyenne trois à six heures par jour devant la télévision¹⁶⁷. Il affirme, suite à ce constat, que le spectacle est la principale production de la société actuelle¹⁶⁸.

Le temps de la marchandise, étant donné la nécessité pour celle-ci d'être produite en abondance, est une aliénation sans fin. Une fois cette abondance relativement atteinte, le travailleur, qui doit continuer à accepter le chantage du travail pour sa survie, est élevé au rang de consommateur¹⁶⁹. Il est nécessaire qu'il consomme : le travail vendu d'une société devient la marchandise totale de cette même société et l'économie exige que ce cycle continue¹⁷⁰. Les hommes n'ont plus à se soucier de leur survie, ils en sont libérés, mais ceux qui les ont « libérés » leur imposent d'autres chaînes et obligations (le travail devient travail-marchandise, le salariat)¹⁷¹. Le reniement de l'homme a pris en charge la totalité de l'existence. On voit ça par

« le fait que l'usage sous sa forme la plus pauvre (manger, habiter) n'existe plus qu'emprisonné dans la richesse illusoire de la survie augmentée, qui est la base réelle de l'acceptation de l'illusion en général dans la consommation des marchandises modernes. Le consommateur réel devient consommateur d'illusions. La marchandise est cette illusion effectivement réelle, et le spectacle sa manifestation générale »¹⁷².

Pour Debord, la domination de l'économie sur la vie sociale a dans un premier temps dégradé l'« être » en « avoir ». Aujourd'hui, cette domination dégrade « l'avoir » en « paraître ». Le monde réel est vécu à travers les représentations du monde que sont les images, ce sont celles-

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷² *Ibid.*, p. 28-29.

ci qui deviennent réalité¹⁷³. Le spectacle remplace le rôle de la religion, il est sa « reconstruction matérielle » : c'est lui maintenant qui endort les masses, qui sépare les hommes d'eux-mêmes, de leur vie. Il leur sert de refuge, de « rêve nécessaire » quand « la nécessité se fait rêve »¹⁷⁴. Dans la société du spectacle, « le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d'images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s'est faite reconnaître comme le sensible par excellence »¹⁷⁵.

Le spectacle, plus qu'une échappatoire pour les masses, est surtout un discours des puissants sur eux-mêmes, leur « monologue élogieux ». Derrière l'apparence de l'objectivité, les produits spectaculaires portent les valeurs légitimant l'existence de dominants et de dominés, la justification d'une séparation de classes entre les hommes¹⁷⁶. Si les « moyens de communication de masse » régissent la médiation et la communication entre hommes à notre époque, c'est parce qu'ils prônent une communication essentiellement unilatérale, « de sorte que sa concentration revient à accumuler dans les mains de l'administration du système existant les moyens qui lui permettent de poursuivre cette administration déterminée »¹⁷⁷.

Si cette communication unilatérale semble être vraie pour la radio ou la télévision, c'est une affirmation qu'il est plus difficile d'admettre à l'ère d'Internet. Les producteurs d'information se diversifient et chacun peut décider librement des sources d'information qu'il préfère consulter. Si les vidéos de *riot porn* nous semblent pouvoir être, par certains aspects, qualifiées d'images du spectacle, c'est surtout par leurs formes. Elles ne sont pas produites par une classe dominante. Cela ne veut pas dire qu'elles ne véhiculent pas une vision du monde spectaculaire qui sert le pouvoir dominant et que celui-ci ne réutilise pas ces images dans son propre intérêt.

En plus de servir de porte-voix aux puissants, le spectacle sert aussi à dissimuler l'unité de leurs intérêts sous le masque de la division. Derrière ses spécialisations locales ou régionales (on songe à la distinction que Debord fait entre le spectaculaire diffus d'un régime démocratique et le spectaculaire concentré d'un régime totalitaire¹⁷⁸) ne se trouve en fait qu'une division mondiale des tâches spectaculaires¹⁷⁹. Même dans les pays où l'abondance

¹⁷³ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

n'est pas encore atteinte, le spectacle montre les biens à convoiter, les modèles de société à suivre¹⁸⁰. Debord considère les affrontements entre nations, les compétitions sportives ou encore les élections comme des oppositions spectaculaires¹⁸¹. Il critique la représentation démocratique comme étant l'illusion d'un choix, qui ne remettra jamais en cause la société du spectacle et le système capitaliste. La représentation démocratique est considérée par Debord comme une « organisation spectaculaire de la défense de l'ordre existant, le règne social des apparences où aucune " question centrale " ne peut plus se poser " ouvertement et honnêtement " »¹⁸². Pour exemplifier cela, Debord cite Rosa Luxembourg. Celle-ci, en parlant de la révolution allemande de 1918 estime que, dans toutes les révolutions passées, les combattants montraient leur vrai visage : ils s'affrontaient classe contre classe, programme contre programme. Lors de la révolution de 1918, les troupes défendant l'ancien ordre, les classes dirigeantes, se sont cachées sous le drapeau du « parti social-démocrate ». Selon elle, si le choix entre capitalisme ou socialisme avait été posé ouvertement, l'issue n'aurait pas été la même¹⁸³. En plus d'empêcher les « questions centrales » d'être posées, la représentation démocratique éloigne les individus de leur vie en déléguant à d'autres la possibilité de choisir pour eux. Pour Debord, la seule forme politique d'émancipation de la société économique est celle des conseils ouvriers. C'est grâce à la communication directe, où tout le monde est égal et uni, où le prolétariat est son propre produit et son propre producteur, qu'une révolution se donne la possibilité de naître¹⁸⁴.

Les oppositions spectaculaires se trouvent aussi dans la multiplication des marchandises qui donne l'apparence d'avoir multiplié les rôles et objets à choisir mais qui, en dernier lieu, n'offre qu'une pseudo-jouissance. Derrière toutes ces oppositions factices qu'offre le spectacle se trouve uniquement, selon Debord, l'unité de la misère des hommes¹⁸⁵. L'unité et la communication n'appartiennent réellement qu'à la direction du système¹⁸⁶. Le travailleur ne produit jamais un objet dans son ensemble et les bénéfices de cet objet vont au patron, le travailleur en est dépossédé¹⁸⁷. Il n'a accès à sa production qu'en tant que consommation fragmentée, accumulation des marchandises aliénantes. Celles-ci se donnent à voir partout et

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁸² *Ibid.*, p. 64.

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 64-65

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 35-44.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 17-18.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 19.

tout le temps¹⁸⁸. Le capital, en plus d'être « le centre invisible qui dirige le mode de production »¹⁸⁹, est aussi étalé partout dans la société sous forme d'objets. Pour Debord, « toute l'étendue de la société est son portrait »¹⁹⁰. En plus de déposséder le travailleur de son travail, le spectacle lui donne à voir tout ce que la société peut faire. Malheureusement pour lui, ce « pouvoir » s'oppose au « possible ». La promesse de bonheur total qu'offre le spectacle aux individus n'est qu'un leurre, un rêve jamais accessible. Chaque marchandise ne contient en elle qu'un fragment de cette promesse et toutes ces marchandises exigent des idéaux différents qui ne peuvent se rejoindre (l'automobile veut des routes, la ville veut conserver des quartiers-musées, etc.). Chaque objet est censé être la « singularité décisive » qui amène au bonheur total. Mais ces objets s'usent et se remplacent déjà par d'autres :

« L'imposture de la satisfaction doit se dénoncer elle-même en se remplaçant, en suivant le changement des produits et celui des conditions générales de la production. Ce qui a affirmé avec la plus parfaite impudence sa propre excellence définitive change pourtant, dans le spectacle diffus mais aussi dans le spectacle concentré, et c'est le système seul qui doit continuer : Satliner comme la marchandise démodée sont dénoncés par ceux-là mêmes qui les ont imposés. Chaque *nouveau mensonge* de la publicité est aussi *l'aveu* de son mensonge précédent. Chaque écroulement d'une figure du pouvoir totalitaire révèle la *communauté illusoire* qui l'approuvait unanimement, et qui n'était qu'un agglomérat de solitudes sans illusions.¹⁹¹ »

On voit à travers cette citation que Debord considère que les objets comme les figures politiques sont des marchandises qui s'usent. La société du spectacle, qui aimerait être éternelle, est fondée sur le changement même¹⁹². Elle ne peut aboutir à aucun dogme solide. C'est son état naturel et, en même temps, il est contraire à sa volonté¹⁹³. Malgré ce changement perpétuel de la société du spectacle et des marchandises qu'elle produit, ces marchandises ne sont au final que « l'égalité à soi-même, la catégorie du quantitatif »¹⁹⁴. Cette proposition permet déjà de réfléchir aux vidéos de *riot porn*, où toutes les vidéos, aux premiers abords, se ressemblent et sont construites selon les mêmes principes (montage de scènes de manifestations où la violence est à son paroxysme, utilisation fréquente de musique, etc.). Des luttes différentes sont représentées de la même façon, parfois au sein d'une seule et même vidéo. Les problèmes sociaux divers qui font descendre les manifestants dans les rues

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

sont niés, les manifestations sont toutes « égales à elles-mêmes », réduites à la violence et au corps-à-corps entre une police militarisée et des manifestants.

Debord continue en affirmant que la « dramatisation spectaculaire », celle des journaux télévisés par exemple, est régie par le remplacement précipité d'un pseudo-événement par un autre lui étant semblable. Le spectateur assiste à un « changement perpétuel » d'images pourtant semblables qui ne fait que consolider un faux immobilisme nécessaire au maintien de la société du spectacle¹⁹⁵. Le *riot porn* semble lui aussi opérer ce remplacement précipité d'un événement qui n'en est plus un, réduit à ses actes de violence, par un autre lui étant semblable.

Quand nous qualifions, tout au long de ce travail, des images de « spectaculaires », nous utilisons ce terme dans un sens debordien. Des images spectaculaires sont donc, comme nous venons de le dire, des images qui font d'évènements des pseudo-événements, en ne retenant d'eux que ce qu'ils ont de « dramatique » ou de « marquant » : le sang, les explosions, la violence, etc. Ces images se focalisent sur les scènes les plus choquantes d'un événement en prenant soin de ne pas le contextualiser et en le rendant similaire à d'autres, tous réduits à leurs traits les plus dramatiques. Surtout, des images spectaculaires sont des images qui, derrière l'apparence de l'objectivité ou non, servent à légitimer le rôle et l'existence des classes dominantes et/ou du système capitaliste.

2.2. Critique de l'analyse du *riot porn* comme étant une consommation excessive et voyeuriste d'images d'émeutes

Selon Debord, le spectacle établit une unité factice entre les spectateurs¹⁹⁶. Le système capitaliste a modifié les lieux pour éliminer la distance entre les individus et les rassembler près de ses usines. Cette concentration des travailleurs près des usines est nécessaire au bon fonctionnement de celles-ci¹⁹⁷. De plus, le monde est devenu un marché global. Ce que le système capitaliste a supprimé en distance géographique, il a dû le transformer en un autre type de distanciation : la séparation spectaculaire et l'isolement des individus¹⁹⁸. Pour Debord, « de l'automobile à la télévision, tous les biens sélectionnés par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d'isolement des " foules

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 105.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

solitaires " »¹⁹⁹. L'isolement est propice à la réception des messages spectaculaires, facilitée par l'emploi généralisé par la population des « récepteurs du message spectaculaire »²⁰⁰. C'est grâce à cet isolement que les images spectaculaires acquièrent leur pleine puissance²⁰¹. Les spectateurs ne sont reliés que par le rapport unilatéral qu'ils ont au spectacle. Celui-ci « réunit le séparé, mais il réunit en tant que séparé »²⁰². Le spectacle donne à voir son unité là où ses spectateurs ne peuvent jamais accéder à cette unité. Ils ne sont jamais eux-mêmes, car le spectacle les dépossède partout. Les gestes du spectateur « ne sont plus à lui mais à un autre qui les lui représente »²⁰³. La vedette, qu'elle soit du monde de l'art ou du monde politique, est le modèle d'identification phare de la société du spectacle. C'est une personne qui s'identifie à « la loi générale de l'obéissance au cours des choses »²⁰⁴. Derrière les différents types et personnalités de vedettes, elles se montrent tous comme ayant accès à la totalité de la consommation et y trouvant partiellement leur bonheur²⁰⁵. C'est une telle identification à la fausse unité du spectacle qui éloigne le spectateur de son individualité et du monde. Pour Debord, plus le spectateur contemple ce monde représenté, « moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir »²⁰⁶.

La définition du *riot porn* comme étant une consommation excessive, compulsive et voyeuriste des images d'émeutes nous semble porteuse de ce soubassement théorique apporté par Debord. Elle décide de voir l'individu s'éloigner du monde et de lui-même par sa surconsommation d'images. La réalité n'est plus une chose sur laquelle il agit mais elle devient juste un spectacle qu'il contemple et le spectacle devient sa seule réalité vécue. Il est néanmoins intéressant de considérer avec Debord que ces images spectaculaires n'exercent leur pleine puissance que quand le spectateur est isolé. Nous l'avons déjà dit, il est impossible de savoir pour l'instant qui consomme du *riot porn* et dans quelles conditions, aucune étude ne le démontre encore. Celle de Rasza permet, en tout cas, de voir que ces vidéos peuvent être regardées par des groupes d'activistes qui connaissent la réalité de la violence policière, l'ont déjà vécue, et qui en plus regardent ces vidéos en groupe. Un tel exemple permet de minimiser la lecture « voyeuriste » et « déréalisante » des images spectaculaires : c'est

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 113.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 19.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, pp. 38-39.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

l'isolement de l'individu, le fait qu'il se tienne éloigné du monde qui conditionne cette déréalisation. La vision du monde qu'imposent, par les images, les dominants, « remplace » le monde vécu seulement quand on ne le connaît pas. Dans la théorie debordienne, « les pseudos-événements » de la « dramatisation spectaculaire n'ont pas été vécus par ceux qui en sont informés »²⁰⁷. Quand les individus vivent les événements dont les médias parlent, les premiers ne croient plus aux représentations faussées qu'on fait d'eux dans les seconds, comme le prouve la méfiance des Gilets Jaunes envers les médias de masse. Debord ajoute que « ce qui a été réellement vécu » lors de ces événements « est sans relation avec le temps irréversible officiel de la société, et en opposition directe au rythme pseudo-cyclique du sous-produit consommable de ce temps »²⁰⁸. C'est parce que ce qui se joue réellement lors de telles contestations sociales va à l'encontre du temps irréversible officiel de la société et de son but que les gens ne se retrouvent pas dans les images que le pouvoir donne d'eux à la télévision. Pour Debord, le « vécu individuel de la vie quotidienne séparée reste sans langage, sans concept, sans accès critique à son propre passé qui n'est consigné nulle part. Il ne se communique pas. Il est incompris et oublié au profit de la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable »²⁰⁹.

Nous allons le voir, peut-être que les vidéos de *riot porn* donnent tout autant accès à ce vécu individuel lors des manifestations et servent à constituer un passé de ce vécu qu'à alimenter la fausse mémoire spectaculaire du non-mémorable. Avant d'effectuer cette analyse, nous pensons nécessaire de venir compléter la théorie de la société du spectacle de Debord par l'analyse de la société de surveillance et répressive auquel se livre Foucault dans *Surveiller et Punir*. Elle permet de relativiser la puissance de coercition que Debord donne aux images du spectacle.

2.3. *Riot porn* : voir le visage répressif de la société de surveillance et de la société du spectacle

Philippe Milburn, dans son article *Surveiller et punir au XXIe siècle. Les nouvelles technologies du contrôle social en France*, rappelle que, depuis dix ans au moins, la sécurité est une des préoccupations premières de la société civile et de l'État français et que, dans les

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 105.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

faits, les dispositifs de surveillance et les technologies de la sanction se sont renforcés et se sont montrés, au niveau des politiques fédérales ou locales, comme les seuls moyens d'amélioration de la sécurité publique. Le contrôle social, qu'il soit policier ou pénal, s'est renforcé considérablement²¹⁰. Andrew Johnson, dans son article *Foucault: Critical Theory of the Police in a Neoliberal Age*, rappelle que la police est une institution étatique, agissant dans les intérêts de l'État, et qu'à notre ère néolibérale, l'État agit au service du capital²¹¹. Il estime néanmoins que la surveillance actuelle est, en plus de la police, aussi opérée par des entreprises privées ou par des institutions publiques comme les écoles ou les hôpitaux²¹². Malgré ce contrôle social renforcé, Milburn considère que nous avons délaissé le modèle hiérarchique d'autorité et de surveillance pensé par Foucault dans son ouvrage, avec notamment la métaphore du panoptique, pour arriver à une surveillance en « quadrillage réticulaire »²¹³. Il montre que la prolifération de caméras et de vidéosurveillances, dans les faits, aide à élucider peu d'enquêtes policières car la qualité vidéo de ces appareils est rarement bonne et la logistique humaine qu'il est nécessaire de déployer pour analyser leurs images est coûteuse et difficile à mobiliser. L'important n'est pas qu'elles fonctionnent mais que ce système de surveillance généralisé crée une « éthique de la protection des risques qui amène les citoyens à d'autant mieux se soumettre à ses principes (surveillance universelle de l'espace public) qu'elle leur confère une sensation dominante de liberté d'action et de sécurité »²¹⁴. Les effets d'autorité et de domination laissent place à des « logiques de " partenariat ", de " coopération " et de " coproduction " (selon la rhétorique indigène) où l'action socio-institutionnelle apparaît comme le fruit d'accords et de conventions, et en dernier ressort d'une volonté partagée »²¹⁵. Les individus se comportent selon les normes de la société non parce qu'ils se sentent observés et ont peur d'être punis. Ils acceptent au contraire la surveillance comme quelque chose de positif car elle leur confère une sensation de sécurité et donc de liberté d'action. Ils n'intériorisent plus les normes de la société dans leurs corps, comme le faisaient les prisonniers observés depuis le panoptique. Ils voient ces normes

²¹⁰ Milburn Philip, « Surveiller et punir au XXI^e siècle » in *Journal des anthropologues* n° 108-109, 2007, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/jda/1087>

²¹¹ Johnson Andrew, « Foucault : Critical Theory of the Police in a Neoliberal Age » in *Theoria*, vol. 61, n° 141, 2014, consulté le 15 mai 2019, p. 24 [En ligne] URL :

https://www.researchgate.net/publication/269998836_Foucault_Critical_Theory_of_the_Police_in_a_Neoliberal_Age

²¹² *Ibid.*, p. 23.

²¹³ Milburn Philip, art. cit.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

comme extérieures mais décident de les suivre parce qu'elles leur permettent de bénéficier de cette liberté et de cette sécurité.

Si les individus participent tous, selon ces logiques de « partenariat » et de « coopération », à ce système de surveillance généralisé, cela ne veut pas dire que le pouvoir est absent du tableau. Il est juste plus retranché. C'est lui qui rend possible « les conditions d'émergence de la subjectivité ainsi institutionnalisée »²¹⁶. Johnson, en paraphrasant Foucault, montre que le pouvoir étatique est à l'abri derrière sa bureaucratie et son administration, « divorced from but conditioned by the State, obscuring its effect »²¹⁷. Il rejoint ce que dit de Debord de « la classe idéologique-totalitaire », avec comme exemple l'URRS de Staline. Selon Debord, « plus elle est forte, plus elle affirme qu'elle n'existe pas, et sa force lui sert d'abord à affirmer son inexistence »²¹⁸. Si l'État n'utilise plus la peur et l'autorité pour maintenir l'ordre et laisse croire aux individus que l'ordre en question découle d'une « volonté partagée » de l'État et de ses sujets, cette volonté propre du sujet, le fait qu'il accepte ou non cette « éthique de la protection », est guidée par des « réseaux de signification dans lequel [*sic*] ce dernier est partie prenante »²¹⁹. C'est pour cette raison que, pour l'État et le capital, « la maîtrise des ordres de signification collectifs est donc la pierre de touche des sociétés de contrôle. Elle est au cœur des processus de la gouvernementalité moderne et de l'exercice des biopouvoirs qui les caractérisent »²²⁰. Cette « maîtrise des ordres de significations collectifs » passe par les images de la société du spectacle, celles-ci renforçant l'adhésion à « l'éthique de la protection » mise en place par le pouvoir.

Ainsi, si le spectacle permet de maintenir la population dans le « rêve nécessaire » et si l'éthique de la protection permet de faire voir l'action socio-institutionnelle comme « le fruit d'accords et de conventions » découlant d'une « volonté partagée », il nous semble que, dans les moments où cette illusion ne suffit plus, le pouvoir montre son visage répressif. Les vidéos de *riot porn* montrent ces moments où la police militarisée apparaît pour réprimer les manifestants et servir les intérêts du néolibéralisme et de ses classes supérieures, qu'elles soient économiques ou politiques²²¹. Les forces de l'ordre surarmées, ce que Richard Day nomme « the death-mask of the social »²²², y apparaissent. Selon les mots de ce dernier, ces

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Johnson Andrew, art. cit., p. 24.

²¹⁸ Debord Guy, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁹ Milburn Philip, art. cit.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Johnson Andrew, art. cit., p. 24.

²²² Day Richard, art. cit., p. 250 cité in Truscello Michael, *op. cit.*, pp. 277-278.

vidéos sont censées montrer aux « bons citoyens », ne serait-ce que pendant un instant, « the society of control in its perfected form »²²³.

Si les manifestations et émeutes ne remettent pas toujours en cause l'ordre établi, elles le font parfois. Dans celles des Gilets Jaunes, la représentation politique (comme médiatique) est critiquée et partiellement remise en cause. Le système capitaliste n'est peut-être pas critiqué de plein front mais les participants au mouvement ont en commun avec le prolétariat révolutionnaire imaginé par Debord le « tort absolu d'être rejetés en marge de la vie »²²⁴ et exposent aux yeux de tous ce tort. Dans ces moments, nous n'assistons pas à une « fausse opposition spectaculaire » mais à une réelle division entre des individus révoltés et la société du spectacle. Nous allons voir quelles images la société du spectacle donne de cette division réelle, de ces manifestations et émeutes qui s'opposent à elle et comment ces images servent à réaffirmer la puissance de l'État comme à briser la légitimité de ces contestations aux yeux de l'opinion publique. En même temps, nous nous attarderons plus largement sur les traits spectaculaires des vidéos de *riot porn* et comment, elles aussi, peuvent servir les intérêts de la classe dominante. Avant cela, il nous semble d'abord nécessaire de comprendre les forces que l'émeute, en dehors de toute représentation, possède et ce que ses images peuvent en transmettre.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Debord Guy, *op. cit.*, p. 77.

3. La force de l'émeute et de ses images

3.1. Émeutes, soulèvements, manifestations : critique de la représentation/de l'espace public habermassien et création de présence partagée/d'espaces publics oppositionnels

Alain Bertho considère les émeutes, manifestations et soulèvements sociaux comme une « forme d'écriture, sinon de message, qui vient en lieu et place de mots absents »²²⁵. Pour lui, dans les mobilisations contemporaines, « les actes eux-mêmes sont un langage qui s'installe dans l'absence d'interlocution avec le pouvoir »²²⁶. L'absence d'interlocution avec le pouvoir est dû à la disparition de l'espace public habermassien²²⁷ et à son remplacement par une « scène publique spectaculaire », un « espace spectaculaire de la politique contemporaine »²²⁸. Le bon fonctionnement de l'espace public habermassien repose sur deux règles : « le caractère universel de la raison mobilisée et l'indifférence à la personnalité du locuteur »²²⁹. Les règles de la scène publique spectaculaire en sont l'inverse : « la notoriété du locuteur est l'essentiel dans sa crédibilité quand tout se vaut. Les " sources autorisées " l'emportent sur la recherche de la preuve. Le casting l'emporte sur la documentation. »²³⁰. On observe donc une « disjonction entre l'intellectualité de l'espace public institutionnel (État, science, médias) et l'intellectualité populaire »²³¹. En découle logiquement un « effondrement des dispositifs de représentation »²³². Les partis politiques comme les syndicats s'essouffent. Ce sont ces

²²⁵ Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles » in *Socio*, n°2, 2013, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/socio/456> ; DOI : 10.4000/socio.456

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ « L'espace public, c'est un ensemble de personnes privées rassemblées pour discuter des questions d'intérêt commun. Cette idée prend naissance dans l'Europe moderne, dans la constitution des espaces publics bourgeois qui interviennent comme contrepoids des pouvoirs absolutistes. Ces espaces ont pour but de médiatiser la société et l'État, en tenant l'État responsable devant la société par la *publicité*. »

Létourneau Alain, « Remarques sur le journalisme et la presse au regard de la discussion dans l'espace public » in Brunet P.-J., *L'Éthique dans la société de l'information*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 47-71 cité in Lits Marc, « L'espace public : concept fondateur de la communication » in *Hermès, La Revue*, n°70, 2014, consulté le 15 mai 2019, p. 77-81 [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-77.htm>

²²⁸ Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles », art. cit.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Bertho Alain, « Émeutes sur Internet : montrer l'indicible ? » in *Journal des anthropologues*, n° 126-127, 2011, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/jda/5586> ; DOI : 10.4000/jda.5586

raisons qui font de l'émeute la forme la plus commune de protestation à travers le monde à notre époque²³³.

Plusieurs raisons expliquent cet essoufflement de la représentation. Depuis deux siècles, nous sommes dans un régime de représentation, qu'elle soit symbolique (politique) ou picturale. Cette représentation va de pair avec « le monopole institutionnel de sa diffusion, qui lui-même a conduit à une transformation de la représentation en spectacle et à sa décrédibilisation politique »²³⁴. Depuis Machiavel, que cite Bertho, on sait que « gouverner c'est faire croire »²³⁵. Selon Bertho, « quels que soient les régimes et les époques, les gouvernants ont toujours intégré la mise en scène du pouvoir, de leur pouvoir, dans l'exercice de ce dernier. Au siècle dernier, cette activité s'est hypertrophiée en activité de " propagande " puis de " communication " »²³⁶. C'est la critique scientifique qui a, en partie, dévoilé cette « mise en scène du pouvoir », cette « production pure et simple d'illusions »²³⁷. Voir dans la télévision ou les médias de masse un outil de propagande du pouvoir ou une machine à « endormir les masses » sont devenues des considérations populaires, elles ne sont plus réservées à des chercheurs ou intellectuels ayant lu Debord. De plus, « les nouveaux outils numériques, leur interactivité et leur diffusion populaire ébranlent le monopole de l'organisation et de la diffusion et changent le paradigme »²³⁸.

Néanmoins, l'alternative au spectacle du pouvoir ne se fait pas, toujours selon Bertho, par une « improbable refondation de la représentation » mais par des pratiques de « présentation partagée » qui se généralisent, que celles-ci soient « celle de la vidéo diffusée dans le monde du code, celle de l'occupation physique des places publiques dans le monde des corps » ou « celle de la vidéo montrant l'occupation physique »²³⁹.

Pour le dire autrement, nous assistons à une augmentation d'espaces publics oppositionnels, concept développé par Oskar Nejt et Alexander Kluge. L'espace public oppositionnel s'éloigne de l'espace public habermassien et bourgeois en ce qu'il délaisse le formalisme et

²³³ Hadj-Moussa Ratiba, « Les émeutes au Maghreb : Le web et la révolte sans qualités » in *L'Homme & la Société*, n°187-188, 2013, consulté le 15 mai 2019, p. 40 [En ligne] DOI : 10.3917/lhs.187.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2013-1.htm-page-39.htm>

Pour un recensement des émeutes dans le monde depuis 2005, voir le site d'Alain Bertho : <https://berthoalain.com/>

²³⁴ Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles », art. cit.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*

l'abstraction de ce dernier (proposer des généralisations politiques par des programmes, par exemple) pour lui préférer « la prise directe de la parole, l'échange des expériences qu'elle permet et la forte inscription du langage du corps »²⁴⁰. Bertho, lorsqu'il parle de « présence partagée », utilise les mêmes termes : l'occupation de la place ou les vidéos que l'on s'envoie de l'occupation sont un partage d'une même expérience. Ce commun du collectif ne « requiert ni subjectivité préalable, ni représentation collective organisée »²⁴¹. C'est un « je suis là aussi donc nous sommes »²⁴². Ainsi, les émeutes, manifestations ou soulèvements permettent de s'émanciper de la représentation politique pour lui préférer la présence des corps. Ils sont le lieu d'une communication directe, où tout le monde est égal et uni. Malgré tout, même si ces événements s'opposent à la représentation politique et spectaculaire et déjouent leurs travers, ils ont souvent, pour être efficaces, besoin de visibilité.

3.2. Luites de visibilité : l'anonymat et le « signifiant vide »

Pour Maxime Boidy, les luites actuelles sont plus des luites de visibilité que de représentation. Il argumente d'abord que la représentation politique n'est pas en crise mais plutôt en malaise : l'idée de représentation et de délégation politique n'est pas totalement rejetée, c'est surtout ceux qui sont au pouvoir et qui représentent le peuple qui le sont²⁴³. C'est le cas chez les Gilets Jaunes : le RIC, bien qu'il permette aux citoyens d'avoir plus de prises sur la démocratie représentative, ne la remet pas en cause. Un des mots d'ordre du mouvement, le fameux « Macron démission ! » corrobore cette analyse de Boidy. La représentation reste, pour la plupart, un fait nécessaire au politique. Le mouvement n'est, à ce sujet, pas aussi radical que la pensée anarchiste qui, en plus de refuser la représentation politique, refuse « toute forme de représentation, perçue comme forcément extérieure et manipulatrice, distincte des forces réelles qu'elle s'approprie et qu'elle coupe de ce qu'elles peuvent »²⁴⁴.

De nouveaux enjeux sont à l'œuvre dans la question de la visibilité. Ces enjeux naissent de deux définitions antagonistes de la visibilité, que l'on retrouve dans les discours militants²⁴⁵ :

²⁴⁰ Hadj-Moussa Ratiba, art. cit.

²⁴¹ Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles », art. cit.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Boidy Maxime, « Luites de représentation, luites de visibilité » in *Hybrid*, n°4, 2017, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=842>

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

la première de ces définitions est celle donnée par Foucault dans *Surveiller et punir*, où être visible c'est être piégé, surveillé. La tactique du *Black Bloc* sert à contrer cette surveillance, cette vulnérabilité qui découle du fait d'être visible, d'où l'anonymat. La seconde définition est celle d'Axel Honneth qui dit qu'être visible, c'est être reconnu comme un être humain à part entière. Les militants cherchent à acquérir une visibilité et une représentation médiatique pour se faire entendre et exister, étant donné qu'ils ne se sentent plus représentés par les politiques. Pour Boidy, « c'est à travers les notions de visibilité et d'invisibilité que les enjeux contemporains des représentations esthétiques et politiques ont récemment trouvé à se reformuler et à s'exprimer, aussi bien dans les savoirs savants que dans les discours militants »²⁴⁶.

Il nous semble intéressant de comparer cette tactique du *Black Bloc* et l'analyse qu'en fait Boidy au mouvement des Gilets Jaunes. Le *Black Bloc*, qui sert souvent de tête de cortège dans les manifestations de la gauche pour faire face à la police et affronter celle-ci, se caractérise par l'anonymat et l'uniformisation des habits de chacun, cagoulés et couverts de noir. Le but de cet accoutrement est d'éviter que les forces de l'ordre identifient et arrêtent des individualités. Il permet à tous d'agir avec plus de liberté et de façon plus sûre. Pour Boidy, il s'agit d'une « forme de représentation esthétique opérant une critique de la représentation politique elle-même »²⁴⁷. Comme indiqué précédemment, le mouvement des Gilets Jaunes n'offre pas une critique aussi radicale de la représentation que celle du *Black Bloc*, que ce soit dans ses discours ou dans sa forme. Si, comme le *Black Bloc*, le mouvement des Gilets Jaunes « visualise une corporéité politique alternative », celle des Gilets Jaunes ne vise pas « l'indiscernabilité et l'anonymat »²⁴⁸.

Cependant, le symbole qu'est le gilet jaune semble représenter toute une partie de la population qui se sent de plus en plus écrasée et opprimée par le système capitaliste. Si, au départ, le mouvement semblait composer majoritairement de gens issus de la « petite classe moyenne », périurbaine, et même si c'est encore sûrement le cas, il a été rejoint par d'autres franges de la population qui subissent tout autant la précarisation généralisée de la vie : étudiants, travailleurs en CDD, jeunes de quartier, etc. Pour beaucoup, le gilet jaune est, comme la cagoule noire des *Black Blocs*, un « signifiant vide », « réceptacle de demandes

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

populaires hétérogènes permettant de construire l'antagonisme politique » derrière lequel « s'agrègent les sujets individuels et collectifs disparates pour se confronter à l'État »²⁴⁹.

3.3. Les corps comme matières premières des manifestations et leur présence à l'image

La première arme des manifestants est leurs corps. C'est par lui, en priorité, qu'ils opposent leur mécontentement. La mise en visibilité des collectifs politiques passe par les corps des individus rassemblés en « bloc ». Rancière, cité par Boidy, estime que « se rendre visible, c'est être à la fois exposé et rebelle – nous sommes façonnés précisément sur cette disjonction et, en nous façonnant, nous exposons les corps pour lesquels nous exprimons notre exigence »²⁵⁰. Westmoreland rajoute, en se basant sur les écrits de Judith Butler, que le « peuple » n'est pas une entité préexistante mais se constitue de façon performative lors des événements que sont les manifestations. Il naît autant par la parole que par la présence et l'agglomération de corps s'exposant à de possibles violences. Si les individus formulent verbalement leur opposition, ils posent aussi celle-ci, en occupant les places, de manière corporelle²⁵¹.

Les vidéos réalisées par les manifestants montrent cette présence physique et subversive des corps dans l'espace public. Ces plans-séquences non montés sont ce qui servent, en partie, de matières premières à de nombreuses vidéos de *riot porn*. Malgré l'absence d'intention esthétique, le choix de filmer, les situations filmées et le cadrage sont déjà porteurs de sens²⁵².

Contrairement aux images des journaux télévisés, les manifestants filment l'évènement de près. Westmoreland montre la façon dont certains grands médias ont filmé les événements contestataires ayant eu lieu sur la place Tian'anmen en avril 1976. Le caméraman était situé dans une chambre d'hôtel donnant vue sur la place. Le point de vue aérien de ces images, selon Westmoreland, est incompatible avec l'agitation de la contestation politique dans les

²⁴⁹ Boidy Maxime, « Le *Black Bloc*, terrain visuel du global » in *Terrains/Théories*, n°5, 2016, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/teth/834> ; DOI : 10.4000/teth.834

²⁵⁰ Rancière Jacques, *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 75-76 cité in Boidy Maxime, « Le *Black Bloc*, terrain visuel du global », art. cit.

²⁵¹ Westmoreland Mark R., « Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt » in *Visual Anthropology*, vol. 29, n°3, 2016, consulté le 15 mai 2019, pp. 243-262, [En ligne] DOI: [10.1080/08949468.2016.1154420](https://doi.org/10.1080/08949468.2016.1154420)

²⁵² Riboni Ulrike L. « Filmer et partager la révolution en Tunisie et en Égypte : Représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte » in *Anthropologie et Sociétés*, volume 40, numéro 1, 2016, consulté le 15 mai 2019, pp. 51–69. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1036370ar>

rues. Le caméraman se positionne en tant qu'observateur et non participant. Son corps est nié et désengagé politiquement²⁵³. La même critique peut être faite aux images panoramiques que la chaîne de télévision Al Jazeera a réalisées de la place Tahrir alors occupée lors des révoltes du printemps arabe. Pour Zabunyan, ces plans panoramiques laissent voir la foule comme une unité alors que, selon lui, cette foule est une multiplicité complexe, une polyphonie de voix différentes²⁵⁴. Dans les images des révoltes réalisées par des manifestants, le filmeur est au cœur des évènements et y participe. Ses deux « rôles » - filmeur et manifestant - sont indissociables l'un de l'autre. Sa présence corporelle et son engagement transparaissent dans ces images.

Pour certains manifestants, l'action de filmer est vue comme nécessaire. Cette nécessité se fait sentir dans l'implication physique du filmeur, qui est souvent en première ligne et qui filme malgré les risques encourus. Les téléphones portables ou les appareils photographiques qui permettent de filmer aujourd'hui ne nécessitent plus du caméraman qu'il tienne ces appareils devant son œil. La main et le bras qui tiennent l'appareil se font plus mobiles, l'œil de la caméra devient un prolongement du corps. Les tremblements, secousses ou sursauts du corps se font plus sentir à l'écran²⁵⁵. De plus, le corps du caméraman apparaît parfois à l'image. S'il n'apparaît pas, on entend son essoufflement quand il court, on voit l'appareil chuter avec lui quand il tombe, etc. Cette façon de filmer fait qu'on ne peut jamais oublier que ces images sont des plans subjectifs, que quelqu'un est derrière la caméra²⁵⁶. Cette subjectivité est renforcée par la voix du filmeur que l'on entend parfois. Selon les propos du filmeur, on peut savoir s'il prévoyait déjà la diffusion de la vidéo au moment où il la filme, comme quand il s'adresse à un futur spectateur par exemple²⁵⁷.

Si, parfois, la caméra se retourne vers le filmeur, c'est pour qu'il s'inscrive dans l'évènement, pour faire preuve de sa présence, pour dire « j'y suis »²⁵⁸. Même si le caméraman ne fait pas cela, la vidéo en elle-même peut servir à revendiquer sa présence à l'évènement. Dans certaines situations, elle sert même à montrer son courage, elle est une façon de dire « Je n'ai plus peur, je me dévoile » et elle devient une invitation faite aux autres citoyens pour se

²⁵³ Westmoreland Mark R., art. cit.

²⁵⁴ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁵ Riboni Ulrike L. « Filmer et partager la révolution... », art. cit., pp. 51–69.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

mobiliser à leur tour²⁵⁹. Ainsi, faire image peut parfois servir à posséder sa propre représentation de ce qui a eu lieu. Plus que d'inscrire son corps dans un lieu, l'image sert à inscrire son corps dans l'histoire pour celui qui filme. L'image, plus qu'une archive, devient une relique²⁶⁰.

3.4. Les images comme preuves, histoire(s) et comme matières premières à créer le collectif

Lors de ces manifestations, émeutes ou occupations, les individus qui y participent sont constamment dans une situation de flou. L'évènement est trop grand pour qu'ils sachent tout ce qui se passe autour d'eux. Tout le monde est dans une situation d'incertitude constante. Les agissements du pouvoir comme des autres individus restent difficiles à connaître. Zabunyan et Laurent Jeanpierre dressent ce constat en parlant de l'occupation de la place Tahrir en Egypte lors des révoltes arabes. Cette occupation a duré deux semaines en continu et a rassemblé, dans ses moments forts, plus de 15 000 manifestants.

Cette situation diffère de celle des Gilets Jaunes où les actes dans les grandes villes ne se déroulent qu'une fois par semaine. De fait, il est plus facile pour eux d'avoir accès au discours des médias. Néanmoins, l'incertitude lors de la participation à chaque acte doit être similaire à ce que les occupants de la place Tahrir ont pu ressentir. Le partage de vidéos en ligne une fois l'acte fini, pour voir ce qui s'est passé lors de celui-ci ou dans d'autres régions du pays, lors d'occupations de ronds-points par exemple, porte, nous semble-t-il, les mêmes objectifs que ceux des vidéos des manifestants égyptiens pointés par Zabunyan et Jeanpierre : le partage de vidéos permet aux manifestants de se « synchroniser » entre eux²⁶¹.

Lors de ces évènements, les vidéos produites par les citoyens qui participent aux manifestations ont une fonction, selon les deux chercheurs, de « synchronisation » : elles servent à s'assurer que tout le monde est au courant de ce qui se passe, que les individualités aux demandes hétérogènes qui constituent la foule soient alignées entre elles, qu'il y ait bien quelque chose de collectif qui se crée. Leur but est de minimiser l'incertitude, prégnante dans

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 80-81.

ces moments²⁶². D'une certaine façon, ces vidéos sont moins des outils d'information qu'elles ne sont une « tactic for producing new environments and collectivities »²⁶³. Le but n'est pas d'uniformiser les différences entre les individus mais plutôt de les synchroniser ensemble. C'est ce qui fait dire à Zabunyan que les images d'un mouvement de contestation faites par ceux qui le vivent ne sont pas une « aliénation spectaculaire » qui engendrerait « une perte de réel pour celles et ceux qui tentent pourtant de le transformer »²⁶⁴. Au contraire, elles sont, selon lui, indissociables des luttes qu'elles filment en tant qu'elles sont, sur le moment, des « vecteurs d'action pour relancer les stratégies d'engagement », qu'elles permettent, après-coup, de penser ces luttes et d'écrire l'histoire de ces dernières²⁶⁵.

Face à l'argument de « rétrécissement du réel » que certains portent parfois sur les images, Zabunyan estime que la multiplication de celles-ci sur Internet, prises par ceux étant à la base même des mouvements contestataires, permet au contraire de saisir l'évènement révolutionnaire au plus proche de son essence²⁶⁶. Selon Foucault, que Zabunyan paraphrase, une lecture linéaire de l'évènement révolutionnaire lui fait perdre la force de rupture qu'il contient ou contenait. Il préfère concevoir celui-ci comme une multitude de moments qui entrent en relation, qui s'accumulent²⁶⁷. De plus, cette force de rupture de l'évènement révolutionnaire peut tisser des liens avec d'autres évènements, ce qui rend celle-ci encore plus inépuisable. La multiplication des points de vue sur l'évènement qu'offre ces myriades de vidéos faites lors de son déroulement permet de retransmettre cette force de rupture de l'évènement, en même temps qu'elle permet de constituer une archive des luttes présentes, une mémoire pour le futur et qu'elle favorise le recoupement entre plusieurs évènements révolutionnaires et les images qui les accompagnent²⁶⁸. Ces images donnent à voir l'expérience subjective de gens ordinaires se trouvant au premier plan des luttes révolutionnaires²⁶⁹ et permettent une régénération des luttes. Selon lui, c'est en partie de l'art

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Grønlykke Nina, Gaber Sherief, « Making Media Public: On Revolutionary Street Screenings in Egypt » in *International Journal of Communication*, n°9, pp. 2903–2921 cité in Westmoreland Mark R., art. cit.

²⁶⁴ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁶ *Ibid.*, pp. 51-53.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Westmoreland Mark R., art. cit.

du cinéma - documentaire ou de fiction - qu'on peut exiger de reconfigurer et agencer ce matériau brut pour le faire voir autrement^{270 271}.

Nous l'avons vu, même non montées, ces vidéos prises par des manifestants lors de moments de contestation ont plusieurs usages : elles servent autant à faire histoire et à faire preuve qu'à mobiliser et à faire collectif. Elles donnent accès aux vécus individuels de ceux qui participent à ces soulèvements populaires. Surtout, ce « partage anonyme des preuves visuelles de la présence des corps », parce qu'il est, dans son ensemble, la critique en acte du pouvoir spectaculaire, est déjà « la production d'un contre-spectacle »²⁷².

Néanmoins, nous allons voir, dans le chapitre suivant, en quoi certaines de ses images peuvent être qualifiées de spectaculaire, les similitudes qu'elles entretiennent avec les images des journaux télévisés, comment elles servent de matières premières à ces journaux mais aussi comment les différents types de vidéos pouvant être qualifiées de *riot porn* diffèrent de ce discours médiatique dominant.

²⁷⁰ Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 51-53.

²⁷¹ Il est intéressant de noter, avec Alain Bertho, que ce matériau brut change selon les situations. L'émeute qui est « colère collective sans perspective de victoire » ne donne pas les mêmes images qu'un affrontement plus stratégique, où les participants luttent pour un changement précis de la société. Le premier cas, l'émeute non-stratégique, n'est accompagné en général que d'images d'actes émeutiers. Dans le deuxième cas, les images de répression apparaissent, deviennent de plus en plus élaborées et respectent de plus en plus l'éthique journalistique et son souci de l'authentification. Des pratiques militantes plus classiques émergent : des documents esthétiquement plus poussés viennent servir de « contre-information ». Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles », art. cit.

²⁷² Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles », art. cit.

4. Riot porn : dépolitisation des images et spectacularisation de la violence

4.1. Vidéos montées et avec musique

Le terme *riot porn*, dans les définitions que nous avons pu voir, est utilisé pour désigner des vidéos qui montent bout à bout des séquences d'affrontements entre forces de l'ordre et manifestants sur un fond musical (vidéos 10 à 19 de notre corpus). La musique *off* est présente du début à la fin de chaque vidéo. Seules trois d'entre elles font exception : la vidéo 22 commence par une scène où l'on voit des manifestants jeter de nombreux pavés dans un nuage de gaz lacrymogène sur fond de « *Paris en colère* » de Mireille Mathieu mais, dès la séquence suivante, la musique s'arrête et nous assistons certes à un montage de plusieurs séquences d'affrontements violents mais sans musique et avec le son des vidéos originales. Les vidéos 27 et 29 consistent elles aussi en un montage de différentes séquences mais sans qu'une musique *off* y soit ajoutée sans. La vidéo 19 a comme particularité d'utiliser des séquences extraites d'une même journée et filmées par le même caméraman.

4.1.1. L'affrontement plus important que ses causes

Comme nous l'avons déjà dit, ces vidéos se désintéressent du contexte des manifestations ou de ce qui pousse la foule à manifester. Elles n'ont aucun indicateur textuel (titre, description, etc.) qui permettrait de savoir où et quand ces actes des Gilets Jaunes ont été filmés. La vidéo 10 pousse cette inattention au contexte à son paroxysme : elle n'est pas uniquement dédiée aux manifestations des Gilets Jaunes mais rassemble des images de manifestations et émeutes du monde entier. Le but de cette vidéo, que laisse deviner son titre «*When Protesters Strike Back*», est de montrer des séquences où des manifestants ont le dessus sur les forces de l'ordre qu'ils affrontent. Même si les différentes protestations sont listées dans la description de la vidéo, le contexte social et politique différent et les demandes uniques de chaque protestation sont ici complètement niés et elles sont toutes mises sur un même pied d'égalité, comme les marchandises du spectacle selon Debord, qui n'ont qu'une apparence différente pour finalement être toutes égales.

Le choix de certaines séquences trahit, dans plusieurs de nos vidéos, leur inattention au contexte entourant les affrontements : dans certaines d'entre elles, nous n'assistons pas à un affrontement entre forces de l'ordre et manifestants mais à des affrontements au sein du

mouvement des Gilets Jaunes ou entre des CRS. Les vidéos 12 et 17 de notre corpus contiennent un plan où des Gilets Jaunes se battent entre eux et montrent aussi des manifestants qui font chuter une grille de l'Assemblée Nationale sur eux. Concernant les vidéos sans montage ne montrant qu'un court évènement, la vidéo 6 laisse voir un CRS qui est blessé par l'explosion de sa propre grenade tombée à ses pieds. La vidéo 7 nous montre deux CRS qui en viennent aux mains, sans raison apparente. Ces exemples confirment que, globalement, dans ces vidéos, les raisons de l'affrontement passent au second plan : le but est de voir un affrontement ou des explosions et blessures, peu importe qui les subit, comment il les subit et, a fortiori, peu importe les raisons du conflit et des heurts. De plus, les deux vidéos de notre corpus (la 12 et la 17) qui montrent ces actions ont dans leur titre le mot « *best of* ». Comme ce terme l'indique, leur but est donc d'attirer les internautes en leur proposant « le meilleur » de ce qui s'est passé durant les manifestations des Gilets Jaunes, c'est-à-dire les moments les plus marquants et choquants. Elles fonctionnent comme un *zapping* télé et sont régies, comme nous l'avons dit plus haut des images du spectacle et en paraphrasant Debord, par le remplacement précipité d'un pseudo-évènement par un autre lui étant semblable²⁷³.

4.1.2. Utilisation d'effets visuels pour renforcer le sensationnalisme des affrontements

Ces vidéos montrent des séquences violentes qui peuvent choquer le spectateur, séquences qui participent à une « esthétique de l'hyper-visibilité » et produisent, pour paraphraser Zabunyan qui s'inspire lui-même de Debord sur ce point, des stimulations douloureuses nécessaires, dans une société anesthésiée, pour que le spectateur se sente vivre à travers elles²⁷⁴. Pour dramatiser encore plus ces évènements, les rendre encore plus « marquants » et « choquants », et donc, plus spectaculaires, ces vidéos ont recours à plusieurs effets visuels.

On y observe, dans un montage extrêmement rythmé : l'utilisation de ralentis mais aussi d'accélération, des images parfois en noir et blanc, des transitions léchées (par surimpressions d'images par exemple), des bandes noires sur l'image qui donnent l'impression de regarder un blockbuster, etc. Par ces procédés, ces vidéos participent à la « déhiérarchisation des types d'images », concept utilisé par Zabunyan pour expliquer la façon dont les films de l'État islamique utilisent des sources d'images variées, créent une confusion entre ces sources et les soumettent à leur seule lecture du réel. Selon lui, cela montre que,

²⁷³ Debord Guy, *op. cit.*, p. 105.

²⁷⁴ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 192.

dans les vidéos de propagande de Daech, rien ne résiste aux images (à leurs images), même pas le réel²⁷⁵.

Les vidéos analysées dans ce chapitre utilisent elles aussi des sources d'images diverses et variées pour les soumettre à leur seule vision spectaculaire du soulèvement en cours, une vision qui réduit celui-ci à un affrontement violent entre deux camps. Les transitions par surimpressions d'images ou le montage rythmé ne permettent plus de distinguer les différences entre deux extraits mis côte à côte. Les filtres de couleur, le noir et blanc ou les bandes noires uniformisent toutes les images de la même façon. La vitesse d'enchaînement de ces différentes séquences suggère au spectateur un vague sentiment de révolte ou de chaos et empêche un « éventuel travail de compréhension des événements en train de se dérouler »²⁷⁶. Cette vitesse d'enchaînement des différents extraits utilisés, qui rend ceux-ci indistincts et uniformes, est guidée par la musique *off* présente du début à la fin de ces vidéos.

4.1.3. La musique comme vecteur d'intensité

Sur les dix vidéos que nous avons sélectionnées (vidéos 10 à 19), la musique *off* est présente du début à la fin de sept d'entre elles et, dans l'une de celles-ci, n'est présente qu'au début. Michel Chion a mis en avant le fait que, dans une œuvre audiovisuelle, la musique influence autant l'image que l'image influence la musique. Le spectateur reçoit les deux stimuli en même temps et c'est cet ensemble qu'il juge et apprécie²⁷⁷. Néanmoins, parce que c'est sur l'écran que le spectateur concentre le plus son attention, il considère en général que c'est la musique qui influence les images qu'il regarde. L'inverse, considérer que ce qu'il voit influence ce qu'il entend, peut arriver dans des situations de « visu-audition » : un concert où voir le batteur taper sur ses percussions frénétiquement lui donnerait la sensation de les entendre plus fort par exemple²⁷⁸.

Pour Michel Chion, la musique donne à l'œuvre des « lignes de fuite temporelles » qui ne sont pas contenues dans les images : si la musique s'accélère ou ralentit, si son intensité monte ou descend, le spectateur le ressent et va s'attendre, par exemple, à la conclusion d'un événement ou l'arrivée d'un moment dramatique²⁷⁹. Le rapport le plus commun entre musique et image au

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 191.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 195.

²⁷⁷ Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 191.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 240.

cinéma - le seul rapport qui est identifiable dans les vidéos que nous analysons ici - est un rapport empathique : la musique renforce l'émotion et le sentiment que l'image contient déjà, elle l'amplifie²⁸⁰. Dans la plupart des sept vidéos de notre corpus, certains passages montrent des images brèves assemblées de façon extrêmement rythmée. On ne discerne pas forcément leur contenu de façon claire : on voit du feu, des débris, des manifestants isolés, etc. On ne voit pas forcément un affrontement qui se prépare ou des tensions qui grimpent entre forces de l'ordre et manifestants. L'important n'est pas que nous discernions précisément ce qu'il y a sur les images, elles sont là pour nous « suggérer » le décor d'une émeute ou d'une manifestation violente. Le montage et la musique qui, dans ces moments, gagnent en rythme et en intensité, nous signalent la tension qui grimpe avant l'explosion de violence. Ils continuent à gagner en intensité pour, ainsi, renforcer l'impression de violence se dégageant des images. C'est le cas même quand les images montrent seulement un manifestant isolé lancer une bouteille en verre ou des manifestants construire une barricade, moments qui ne sont pas en eux-mêmes très intenses.

Dans les vidéos 11, 16 et 18, la musique commence calmement et le rythme du montage est lui aussi lent. Nous n'assistons pas encore à des affrontements mais à des images de « présentation » : manifestants dans la rue, voitures qui brûlent, etc. C'est seulement quand la musique arrive à son paroxysme que la violence, à l'image, explose. Le climax de la violence, dans ces vidéos, est synchronisé avec le climax de la musique. La musique contribue à amplifier la violence que nous voyons à l'écran. La présence complètement écrasante d'une musique *off* dans ces vidéos ne nous permet, à aucun moment, d'entendre le bruit des explosions de grenade, les cris ou chants des manifestants dans les rues, etc. Elle ne permet pas de ressentir le « temps réel » de la manifestation et, de plus, elle rend ces images « muettes », ce qui empêche le spectateur d'éprouver un peu plus la réalité de ces moments et de ce qui s'y joue. Tout est soumis au rythme et à l'intensité de la musique et du montage et le seul but est de rendre ces actions encore plus sensationnelles qu'elles ne le sont.

4.1.4. Chanter la révolution pour l'imposer à tous : un message politique flou

Certains textes de chansons présentes dans ces vidéos contiennent des propos révolutionnaires ou anti-police (les vidéos 10, 11, 12, 13 et 15). Pour Chion, l'usage d'une chanson au cinéma sert à faire « le lien entre le destin individuel des personnages et la collectivité des autres

²⁸⁰ *ibid.*, p. 383.

hommes, des autres femmes, à laquelle ils appartiennent »²⁸¹. La chanson permet de quitter le « psychologisme individuel » des personnages à l'écran pour parler de tous et à tous. Elle peut « contracter dans un laps de temps très court [...] la figure d'un destin, la courbe d'une histoire »²⁸². C'est ce qui semble se produire dans les vidéos de notre corpus. Les paroles révolutionnaires des chansons sont censées exprimer les pensées de tous les manifestants que l'on voit à l'image et, a fortiori, de tous les Gilets Jaunes. Les chansons s'adressent à tous ceux qui regardent ces vidéos et elles les invitent à la révolution. Cet emploi de la musique nous semble être une façon d'imposer à la réalité une lecture personnelle et réduite de l'évènement, une lecture qui ne prend pas en compte toutes les raisons différentes qui animent les personnes participant à ce mouvement. Dans la vidéo 11, lorsqu'on entend la chanteuse crier le mot « révolution », on voit à l'image des personnes face caméra crier quelque chose qui n'est pas le mot « révolution » mais c'est ce que cette synchronisation entre l'image et le son veut nous faire croire. L'auteur de la vidéo veut faire dire à des individualités diverses ce qu'elles ne disent pas mais ce que lui veut voir et entendre : des gens prêts à mener une révolution.

La vidéo 18 est plus ambiguë : elle utilise une musique sans parole et la chanson phare des Whites Stripes intitulée « Seven Nation Army ». Cette chanson parle d'un homme, se sentant épié et sujet aux commérages, qui décide de ne pas y faire attention et de continuer à avancer. Il n'y a, dans les musiques utilisées, aucun propos révolutionnaire. La description de la vidéo laissée par celui qui l'a postée et réalisée manque de clarté : il affirme ne pas cautionner la violence et la destruction de biens. Il indique vouloir rendre compte de la lutte des Français et précise que cette lutte ne peut être rattachée à un mouvement politique en particulier. Si la vidéo montre pourtant le gouvernement français sous un très mauvais jour et valorise la résistance et la lutte des Gilets Jaunes, ce qui nous laisserait croire, au vu de la forme *riot porn* de cette vidéo et à cause de l'histoire de ce type de vidéos, qu'elle est réalisée par un militant de l'extrême gauche, les indicateurs textuels de la vidéo et la musique utilisée nous interdisent de l'affirmer. D'une observation des autres vidéos postées sur la chaîne Youtube de cet individu, nous remarquons qu'il a réalisé des vidéos contre les antifascistes et les communistes et qu'il semble être un conservateur américain d'extrême droite²⁸³. Cette observation laisse penser que le *riot porn* peut être fait par n'importe qui et pour n'importe qui

²⁸¹ *Ibid.*, p. 381.

²⁸² *Ibid.*, p. 382.

²⁸³ Marang Band, *The Rise & Fall of Antifa*, 21 septembre 2018, consulté le 15 mai 2019 [Vidéo en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=i_LnRVbb4pM

et qu'il n'est pas une pratique réservée aux militants d'extrême gauche. Ces vidéos réduisent un mouvement contestataire à des scènes de chaos et de violence dans un but qui est avant tout sensationnel : le message politique en est absent.

La vidéo 11 fournit un exemple plus troublant encore. On entend, dans celle-ci, la chanson « Revolution » de la chanteuse Elliphant. La vidéo a été postée par un utilisateur du nom de Cliche Gueverra. Le message de la vidéo est clair : la chanteuse invite l'auditeur à descendre dans la rue et à amorcer une révolution²⁸⁴. Pourtant, cet internaute, sur son compte Twitter, se moque de la gauche américaine et du féminisme, en tournant en ridicule le mouvement MeToo par exemple ; ce qui peut laisser penser qu'il est, lui aussi, plus proche de l'extrême droite, même si ses messages ironiques rendent difficiles la compréhension des idées qu'il défend²⁸⁵.

Même si des chansons révolutionnaires peuvent être utilisées pour apposer au spectacle des affrontements un message politique, celles-ci réduisent, dans le cas des vidéos de notre corpus en tout cas, un soulèvement et tous les gens qui y participent à une volonté politique qui n'est pas celle du mouvement dans son ensemble. De plus, même si des chansons révolutionnaires sont utilisées, les exemples observés nous rappellent que la « révolution » chantée par ces groupes est une volonté de renversement de l'État derrière laquelle peuvent se cacher des idéologies diamétralement opposées. Ainsi, même l'usage de chants révolutionnaires ne suffit pas à transmettre un message politique clair²⁸⁶.

4.1.5. Faire de certains manifestants des héros et des stéréotypes

Les vidéos de notre corpus montrent certes des images de foule mais contiennent aussi de nombreuses images d'individus seuls. On y voit certains manifestants se tenir seuls face aux canons à eau de la police, des manifestants éloignés des autres et isolés à l'image qui lancent des projectiles sur les forces de l'ordre, des manifestants seuls au milieu des gaz lacrymogènes, etc. Dans la vidéo 18, on voit un plan des trois manifestants qui ont grimpé en haut de l'Arc de Triomphe, un homme torse nu qui se met genoux pour résister au canon à

²⁸⁴ Les paroles de la chanson sont consultables ici : « Revolution. Elliphant » in *Genius*, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : <https://genius.com/Elliphant-revolution-lyrics>

²⁸⁵ Son compte Twitter : «Cliche Guevara » in *Twitter*, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : https://twitter.com/Cliche_Guevara3

²⁸⁶ Certaines chansons sont plus précises que d'autres sur l'idée de révolution qu'elles défendent. Plusieurs d'entre elles, même si aucune ne se fait entendre dans les vidéos de notre corpus, que ce soient par leurs textes ou par leurs histoires, ne permettent pas la confusion.

eau, une femme à genoux, en pleurs, qui crie face à la police, etc. La vidéo 11 contient aussi cette même image de l'homme torse nu face aux canons à eau. La vidéo 15 montre un Gilet Jaune masqué, seul au milieu des gaz, qui tient le drapeau français. Sans oublier, bien sûr, la vidéo 14 qui se concentre sur le boxeur Dettinger seul face aux policiers. Ces images, selon Zabunyan, héroïsent les manifestants. On isole de la foule un individu, même anonyme. Il est réduit au rang de symbole révolutionnaire, similaire à tant d'autres symboles de l'imaginaire révolutionnaire (l'individu poing levé sur une voiture en flammes ou seul face aux forces de l'ordre, etc.). Pour Zabunyan, cette figure du héros, même anonyme, peut s'avérer dangereuse : ces images réduisent la portée de ce qui se joue réellement lors de tels soulèvements populaires et créent des stéréotypes.

Il remarque que les images qu'extirpent les grands médias, les documentaires ou reportages a posteriori des soulèvements sont souvent les mêmes : de toute cette masse d'images disponibles sur le web, très peu sont retenues et celles qui le sont sont montrées encore et encore. Par exemple, dans les vidéos de notre corpus, nous pouvons observer que l'affrontement violent entre policiers et manifestants autour de l'Arc de Triomphe lors de l'acte II et les images de la vidéo 52, notamment le moment où des Gilets Jaunes renversent une Porsche, sont réutilisées très souvent. Ce tri opéré dans les images de soulèvement par les médias amoindrit la force de celui-ci en le limitant à quelques scènes et sert à consolider des stéréotypes révolutionnaires (les affrontements violents, les voitures renversées ou brûlées, etc.). La figure de l'individu seul face aux forces de l'ordre fait partie de ces stéréotypes révolutionnaires.

Cette héroïsation du manifestant enlève au soulèvement « sa puissance véritable : la puissance d'être impersonnelle, et par conséquent insaisissable, irréductible à l'identification apaisante d'un nom qui en exclut tous les autres »²⁸⁷. Pour Zabunyan, la force d'un soulèvement vient de « ce regroupement impersonnel entre entités hétérogènes »²⁸⁸ et de l'échange entre ces différents individus qui rend, le temps du soulèvement, toute identité indécise. Les personnes participant à un soulèvement sont chacune une « subjectivité en devenir ». La révolte est un moment dans la vie d'un individu où il « se déleste de ce qu'il avait été contraint d'être avant qu'il descende dans la rue »²⁸⁹. Filmer de telles figures stéréotypées ne permet pas de faire voir aux spectateurs ces personnalités différentes ni ce changement que vit chaque

²⁸⁷ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 36.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

manifestant en lui. Ces stéréotypes créent une figure archétypale du manifestant : homme courageux et combatif, femme désespérée et en pleurs, etc. C'est une des façons de ne pas « voir la révolution », de lui « donner une unité à travers une figure emblématique ou une figure archétype»²⁹⁰. La médiatisation de certains Gilets Jaunes qui sont devenus les porte-paroles du mouvement participe, bien entendu, à cela. Si, comme nous l'avons vu, Razsa pointe du doigt la façon dont les vidéos de *riot porn* valorisent des idéaux d'une masculinité courageuse et forte²⁹¹, ces figures archétypes semblent le confirmer : que ce soit le boxeur qui fait reculer à lui seul les policiers ou tous ces manifestants cagoulés qui sont seuls en première ligne pour jeter des projectiles sur la police. De plus, la seule image de femme, que l'on identifie comme telle car elle n'est pas cagoulée, et qui est utilisée dans ces vidéos, est l'image d'une femme qui pleure, au sol, à genoux : une figure qui rejoue les stéréotypes de faiblesse et de passivité attribués au sexe féminin²⁹².

Zabunyan ajoute que l'image que se fait la foule des dirigeants ou hommes politiques contre qui elle lutte n'échappe pas à cette stéréotypie. Selon lui, rester « à ce besoin des mythes, des grands méchants aux grands héros », c'est risquer « de se trouver face aux reliques d'un monde révolutionnaire »²⁹³. Il rappelle le danger de considérer une révolution finie quand le despote au pouvoir chute, en prenant l'exemple de Moubarak en Egypte. Signer la date de fin d'une révolution, c'est risquer de voir le pouvoir (politique, médiatique) prendre possession de la mémoire des luttes en les commémorant par exemple, ce qui enterre l'énergie et les changements irréductibles qu'elle portait sous un linceul brodé par le pouvoir²⁹⁴. Le fait d'exiger la démission de Macron par les Gilets Jaunes peut être sujet à ce risque de le voir comme l'unique et seul « grand méchant » et de ne pas remettre profondément en cause les autres problèmes soulevés par les Gilets Jaunes comme ceux qui ont trait à la démocratie représentative et au système capitaliste.

Nous estimons, comme Zabunyan, qu'il est nécessaire qu'une politique de l'image sache porter à l'écran cette « indécision qui engendre un véritable danger pour les gouvernants contestés »²⁹⁵, ce processus propre aux soulèvements où les subjectivités se transforment. Il est nécessaire de montrer à l'image différents profils, différentes façons de manifester et de rendre compte du changement - intérieur et collectif - que vivent les manifestants.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

²⁹¹ Razsa Maple John, art. cit., p 514.

²⁹² *Ibid.*, p. 515.

²⁹³ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 80.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 85.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 86.

4.1.6. Des corps dansants face à des corps rigides

Certains passages de ces vidéos laissent saisir toute l'énergie que peut dégager la foule lors de ces manifestations. Dans la vidéo 18, vers la sixième minute, on voit cinq ou six manifestants sauter et danser sur une barrière de sécurité qui se trouve au sol. C'est l'un des deux seuls moments de la vidéo où l'on entend le « bruit *in* » de celle-ci. Même si cette séquence ne dure que quelques secondes, ce bruit se fait entendre jusqu'à la fin de la vidéo, mélangé à la caisse claire de la musique des Whites Stripes. Dans son livre, Michel Chion parle des « indices sonores matérialisants » : pour lui, un son hors-champ ou *off* peut être plus ou moins désincarné, abstrait ou tactile, ancré ou non dans le réel. Par exemple, la voix-off d'un narrateur peut être lisse et désincarnée ou, au contraire, on peut entendre les souffles et respirations de celui-ci, ce qui rend sa voix plus sensible et ancrée dans un corps²⁹⁶. Le bruit de ces personnes qui sautent sur la grille est d'abord un son *in* qui devient ensuite un son *off*. Il garde donc toute sa matérialité, étant donné qu'on a vu à l'écran l'acte concret qui le produit. Le faire continuer ainsi dans la musique *off* prolonge ce moment de réel dans celle-ci, comme si nous entendions maintenant dans la musique la présence de la foule qui danse. De plus, cette vidéo se finit par une séquence en son *in* où l'on voit une fanfare jouer de la musique au milieu de la manifestation et, autour d'eux, plusieurs manifestants qui dansent. Si, entre ces deux moments, le réalisateur de la vidéo rajoute au sein de la chanson des Whites Stripes des bruits d'armes à feu qui tirent en rythme sur la musique (bruits de fusil à pompe et de fusil-mitrailleur) et que ces bruits ont comme but de rajouter de l'intensité aux images et de surenchérir la violence des images par cette violence sonore (complètement fantasmée, étant donné qu'il n'y a eu aucun tir à l'arme à feu durant les manifestations des Gilets Jaunes), le choix de cette séquence de fin nous laisse voir un moment plus léger de la manifestation. Cette vidéo, qui nous a montré longuement des corps s'affronter, se clôture sur des corps dansants.

Dans la vidéo 11, une séquence nous montre des Gilets Jaunes danser joyeusement. La vidéo 14, qui reprend les images du boxeur Dettinger face à la police, peut aussi être vue comme un moment de danse. Les nombreux effets de marche arrière et marche avant que le réalisateur applique à ces images rendent le corps du boxeur dansant, faisant des pas d'avant en arrière sur le rythme de la musique. Ces vidéos, dans l'ensemble, nous laissent voir des Gilets Jaunes

²⁹⁶ Chion Michel, *op. cit.*, pp. 219-220.

libres de leurs mouvements, malgré la présence des forces de l'ordre, qui sautent, dansent, courent, envahissent l'image dans une foule jamais bien rangée et droite.

Face à ces Gilets Jaunes qui dansent, la vidéo 21 nous montre une séquence où l'on voit des CRS alignés en rangées avec un long travelling accéléré qui les longe. Dans leurs armures, ils paraissent lourds, peu mobiles, trop bien ordonnés. Nous assistons, dans ces vidéos, à la confrontation de corps robotisés et froids face à des corps libres et dansants. Si elles ne montrent pas l'échange constant entre ces « subjectivités en devenir »²⁹⁷ et ce processus qui fait changer les manifestants au contact des autres, ces vidéos permettent au moins de voir, parfois, que la contestation est vécue avec joie et que l'enthousiasme est un affect révolutionnaire majeur²⁹⁸.

4.1.7. Riot porn et journaux télévisés : des images identiques

Dans certaines vidéos, des sources télévisuelles sont utilisées telles quelles et insérées de façon tout à fait banale au milieu des autres (vidéos 13 et 17). Dans la vidéo 13, les images d'un journal télévisé étranger sont utilisées. Nous pouvons observer, au vu de la continuité des sous-titres défilant à l'écran, que le reportage du journal télévisé est repris tel quel. Nous entendons encore les paroles de la journaliste. Le fait de voir des images de journaux télévisés, n'ayant subi aucune modification, utilisées dans une vidéo de *riot porn* confirme que les images des grands médias ou les images du *riot porn* sont en de nombreux points similaires : elles ont les mêmes codes et les mêmes formes, elles se marient sans contrariété les unes aux autres.

Néanmoins, dans la vidéo 17, où est utilisé un extrait de la chaîne C News dans lequel on entend un journaliste en plateau commenter les images diffusées, il est difficile de ne pas être influencé par les propos tenus par le journaliste. L'image nous montre des Gilets Jaunes lancer des barrières et projectiles sur un fourgon de la police. Le commentateur nous dit que nous assistons à une scène où des gens sont venus chercher l'affrontement. Si la scène que nous voyons est similaire à toutes les autres que l'on peut voir dans les vidéos de *riot porn* (courte, choquante, isolée de son contexte), les propos du journaliste ne permettent même pas au spectateur de choisir de s'identifier aux manifestants combattifs ou aux policiers. Il nous dit que les manifestants sont en tort et dangereux et ses phrases nous rendent plus enclin à les

²⁹⁷ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 61.

mépriser et à nous ranger du côté de la police. Cet extrait montre que le discours qui commente ces images, les mêmes que l'on trouve dans les vidéos de *riot porn*, nous les fait voir différemment.

Nous reviendrons, dans notre prochain chapitre, sur le discours des médias généralistes concernant ces manifestations et l'analyserons plus en détail. Nous allons d'abord voir en quoi les vidéos plus courtes et non montées de *riot porn* ont des caractéristiques communes avec celles que nous venons d'analyser. Nous allons surtout voir comment les réalisateurs de ces vidéos plus courtes n'imposent pas, comme le font les monteurs des vidéos que nous venons de voir, leur vision des choses aux images filmées et nous laissent saisir, au contraire, toute la confusion propre à ces mouvements de protestation.

4.2. Les vidéos courtes non montées : le trouble des images

4.2.1. Les traits spectaculaires de ces vidéos

Les vidéos plus courtes qui circulent sur le net et que nous avons analysées dans le chapitre trois, quand elles se concentrent sur des moments d'affrontements ou de violences (vidéos 1 à 9), partagent de nombreuses caractéristiques avec les vidéos montées que nous venons d'analyser. Elles sont, elles aussi, inattentives au contexte des manifestations et se concentrent sur des actions violentes. Elles peuvent d'ailleurs aussi bien être l'œuvre de citoyens que de médias, comme le montrent les vidéos 2 et 5, réalisées par le média Russia Today France, ou la vidéo 8, filmée par une agence de presse indépendante. Leurs titres laissent parfois suggérer une envie d'attirer l'internaute vers le spectacle de la vidéo : les vidéos 4 et 7 contiennent des points d'exclamation à la fin de leurs titres et ces éléments de ponctuation suggèrent l'extraordinaire, le choquant des vidéos. Parfois, elles ne filment même pas des affrontements entre manifestants et forces de l'ordre mais se contentent de montrer des affrontements entre CRS (vidéo 7) ou un CRS qui se blesse seul avec une grenade (vidéo 6). Cela prouve le désintérêt de certaines pour les raisons et les causes des affrontements et leur attrait pour les événements «hors du commun», « choquants » ou «drôles».

4.2.2. Des corps libres, défiants et nombreux. Un autre type d'héroïsation

Nous assistons parfois, dans les vidéos courtes et sans montage de notre corpus, à une héroïsation d'un individu, comme le prouve la vidéo originale du boxeur Christophe Dettinger par le nombre de fois qu'elle a été vue et la façon dont il a été admiré par de nombreux Gilets Jaunes²⁹⁹.

Néanmoins, les deux autres courtes vidéos qui montrent un manifestant seul face aux forces de l'ordre et que nous avons retenues dans notre corpus présentent une situation différente de celles que nous avons pu analyser plus haut. Dans la vidéo 1 de notre corpus, on assiste à une charge de CRS. Ceux-ci attrapent un Gilet Jaune et le matraquent. Le manifestant arrive au final à s'échapper. Au début de la vidéo 3, nous assistons à un échange verbal tendu entre un jeune homme et un CRS. Ce dernier attrape le premier et lui donne un coup de pied au tibia tandis que le jeune homme essaye de se défaire de la prise. Le CRS tombe au sol et le garçon court au loin. Nous entendons des gens proches du filmeur dire « Il a rien fait ! » ou encore « Cours, cours ! ». Une fois le jeune homme parti, la foule hue les policiers. Ces deux vidéos nous laissent voir deux individus échappant à l'interpellation policière. Maxime Boidy explique que l'interpellation policière a pour but de rappeler aux individus qu'ils sont des sujets de l'État et qu'ils doivent se soumettre aux lois de celui-ci³⁰⁰. Le stéréotype que donne à voir ces vidéos n'est plus celui du manifestant combatif et courageux mais de l'individu qui, en déjouant cette interpellation, reste libre et défiant envers l'État.

Les vidéos 4 et 5 inversent les rôles : dans la 4, on voit un CRS perdu, seul au milieu de la foule et qui, pris de panique, s'enfuit. Dans la vidéo 5, on voit trois policiers à moto proches d'une foule de manifestants. Ils ont du mal à repartir car la moto de l'un d'entre eux ne démarre pas. Peu de temps après, alors que le CRS est privé de la mobilité qu'est censé lui offrir son véhicule, on voit un nombre imposant de manifestants charger vers eux. Les policiers s'enfuient finalement à trois sur deux motos. Ces situations rappellent, qu'en plus d'être plus mobile et libre dans ses mouvements, la foule de manifestants est, souvent, numériquement supérieure aux forces de l'ordre. Si elles entretiennent certes des similitudes avec les vidéos montées, ces vidéos plus courtes ont aussi leurs spécificités.

²⁹⁹ Cette vidéo compte, le 21 mars 2019, en prenant en compte uniquement le « *tweet* » original de LinePress sur Twitter, plus de 5 millions de vues. Elle est disponible ici : « Line Press » in *Twitter*, 5 janvier 2019, consultée le 16 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL : <https://twitter.com/i/status/1081554670961733633>

³⁰⁰ Boidy Maxime, « Corps, gestes, interpellations. Iconographie politique du format clip » in *Volume*, n° 14:2, 2018, consulté le 15 mai 2019, pp. 175-186. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-volume-2018-1.htm-page-175.htm>

4.2.3. L'agitation des manifestations : le corps du caméraman, le trouble des images, les paroles de la foule et le besoin de synchronisation

Les prises de vue sans montage font apparaître à l'image la présence de celui qui les filme. Dans la vidéo 1, l'image tremble, un zoom un peu hasardeux est effectué. Dans les vidéos 5 et 6, on sent le filmeur se déplacer, ses pas font trembler l'image. Dans la vidéo 8, le caméraman filme l'interpellation d'un Gilet Jaune, maintenu au sol par des policiers. Un des policiers passe près du caméraman et celui-ci tourne sa caméra pour suivre le mouvement du policier. En se tournant, il filme deux policiers attaquant des manifestants. Il retourne ensuite sa caméra de l'autre côté, où les policiers continuent de traîner au sol l'homme arrêté en début de vidéo. Ces vidéos, même si elles sont courtes, nous font prendre conscience de la confusion qui règne dans les manifestations et la façon dont le caméraman peut en être affecté. La caméra va à la rencontre du réel, d'une agitation politique inhabituelle, et cela explique ses « hésitations, son instabilité et ses recadrages intempestifs par panoramique ou par zoom »³⁰¹.

Contrairement aux réalisateurs des vidéos montées, qui donnent l'impression de « maîtriser l'objet de leur regard »³⁰², en agencant des images de violence entre elles pour construire l'idée qu'ils se font de la manifestation - un spectacle violent ou une révolution -, ici, ces violences nous apparaissent pour ce qu'elles sont : troublantes, agitées, confuses. Cette agitation et ce trouble se font ressentir dans les images. Ces dernières se font « le relais entre un corps fébrile, en danger, et une époque tourmentée »³⁰³.

En plus de ressentir la présence de ce corps qui filme, ces vidéos nous donnent la possibilité de l'entendre et, plus globalement, d'entendre le son de ces moments filmés. La voix du filmeur peut renforcer ce trouble que l'on voit à l'image, comme dans la vidéo 5 où on entend la vidéaste crier, en s'approchant des policiers pris à parti, « Barrez-vous ! ». On peut entendre, comme dans la vidéo 7, les toux de la filmeuse, qui rendent encore plus sensible son corps, sa présence mais aussi les risques auxquels tous sont exposés : le gaz lacrymogène qui serre la gorge, étouffe les manifestants.

Dans cette vidéo 7, alors que deux CRS se battent entre eux, on entend la femme derrière la caméra parler à un autre policier, lui demander pourquoi ses collègues se sont battus. Le

³⁰¹ Jacques Vincent, *op. cit.*, p. 36.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 92.

policier lui répond, en la guidant plus loin, de s'en aller. Ici, alors que la femme se montre conciliante et estime que le policier lui a demandé gentiment de partir, d'autres personnes hors-champ crient aux policiers « La police ne nous protège pas ! » ou « Rentrez chez vous, occupez-vous de vos femmes et vos enfants ! ». Une si courte vidéo expose à elle seule plusieurs relations possibles entre manifestants et policiers : la déception voire la haine des manifestants envers les forces de l'ordre ou une tentative de conciliation avec celles-ci. Outre les bruits confus que donnent à entendre ces moments de manifestations (cohue de la foule, bruits de grenade, sirènes de police, etc.) et qui rendent ce que l'on voit à l'écran plus réel et donc plus immersif pour le spectateur, ces vidéos nous font aussi entendre, comme nous venons de le voir, des paroles que nous pouvons percevoir clairement. Nous pouvons entendre ce que chante la foule, les insultes ou les messages que certains individus envoient aux forces de l'ordre, des paroles que des manifestants proches du caméraman s'échangent entre eux ou avec lui. Ces vidéos permettent de se rendre compte que, lors de ces manifestations, les cris ou mots échangés ont de l'importance car ils traduisent les émotions ou revendications des participants.

Les paroles que l'on entend peuvent aussi traduire la confusion ressentie par celui qui les prononce. Dans la vidéo 6, nous voyons un objet explosé au pied d'un policier avant que celui-ci soit traîné en dehors du combat par deux de ses collègues. Nous entendons, vers la fin de la vidéo, un homme hors-champ dire « Ah, il s'est fait péter sa grenade tout seul ? Ah putain ». Cette question, qui semble pourtant anodine, montre à quel point, nous le répétons, ces moments de tension sociale peuvent être confus. Même ceux qui y sont présents et qui assistent aux événements ne sont pas toujours sûrs de ce qui s'y passe. Cette scène nous rappelle l'une des fonctions des images de conflit : elles servent, pour les manifestants, à se synchroniser avec les autres, à s'assurer que tous ont bien vu la même chose.

En même temps, cette scène invite le spectateur - et a fortiori le chercheur - à être prudent lorsqu'il analyse et regarde ces images. Au vu de la confusion régnant dans ces moments de contestation sociale, même ceux y ayant assisté ne sont pas sûrs de ce qui s'y est réellement passé. Ces événements confus invitent le spectateur à se méfier de la première lecture qu'il pourrait avoir de ceux-ci en regardant les vidéos filmées lors de ces moments.

4.2.4. Le « *copwatching* » : un contenu identique au *riot porn*, une intention différente. Des effets similaires ?

Il semble nécessaire, au sein de ces vidéos courtes, d'opérer une division en deux catégories. Celles dont nous avons parlé se concentrent sur des affrontements ou des violences entre forces de l'ordre et manifestants. Les titres de ces vidéos sont neutres ou signalent d'emblée ce qui est choquant et dramatique dans ces vidéos. On y nomme le plaquage d'un individu au sol par le terme « interpellation musclée » (vidéo 8), on y parle d'affrontements en termes « d'échauffourées » ou « d'altercations ». La deuxième catégorie regroupe les vidéos que l'on peut nommer de « *copwatching* ». Leur but est d'enregistrer les actes jugés illégaux effectués par les policiers pour montrer au plus grand nombre la réalité de la violence policière. Leur contenu diffère donc des autres vidéos : on filme plutôt les arrestations, passages à tabac, blessures de manifestants, etc. Néanmoins, il est parfois le même. Nous affirmons que ce qui les différencie avant tout des autres vidéos est que leurs indicateurs textuels affirment cette volonté de filmer les agissements répréhensibles de la police. Sans eux, rien ne pourrait vraiment séparer ces vidéos des autres et, à n'en voir que les images, on pourrait les considérer tout autant comme du *riot porn* que les premières.

Par exemple, la vidéo 5 et la vidéo 21 montrent exactement la même scène : des policiers à moto qui se font charger par un groupe de manifestants avant de s'enfuir. Si la vidéo 21 nous montre les tirs de grenade des policiers sur la foule, ce que la vidéo 5 ne montre pas, c'est parce que celui qui a uploadé cette première vidéo juge nécessaire de montrer le début de l'action pour mieux dévoiler la violence commise par la police. La vidéo 5 indique dans son titre que des policiers sont attaqués par des manifestants, là où la vidéo 21 pointe à l'attention du spectateur le fait qu'un des policiers sort son revolver face à ceux-ci. Les images sont sensiblement les mêmes mais la focalisation qu'induisent les indicateurs textuels sur ces images ne l'est pas. Dans leurs titres, les vidéos de « *copwatching* » pointent la responsabilité de la police dans les violences. La vidéo 22 titre « *un CRS frappe un Gilet Jaune* », la 23 « *un CRS utilise une grenade de désencerclement de façon injustifiée* », le titre de la 16 nous dit que les CRS ont tiré « au hasard » sur la foule. Même la vidéo 24, qui a un titre à connotation plus sensationnelle (il est en majuscules et contient l'expression « grosse tension »), titre « *agent [sic] de la bac se ruent sur les gilets jaunes* ». Si la faute de la police n'est pas clairement établie, ce titre admet que ce sont les « agents de la bac » qui commencent l'action et l'emploi du verbe « se ruent » sous-entend qu'ils le font sans trop réfléchir, donc sans les précautions qu'il est nécessaire de prendre quand leur mission est de maintenir l'ordre public.

Concernant les vidéos qui compilent ces moments de violence policière, elles sont différentes des vidéos montées de *riot porn* : elles se contentent effectivement de compiler ces moments, sans rendre plus sensationnels ceux-ci avec de la musique ou des effets visuels comme le font les secondes. Elles peuvent même, comme dans la vidéo 28, contenir quelques interviews des victimes. Il y est parfois fait usage de ralentis, mais ceux-ci servent à comprendre plus clairement ce qui se passe à l'image et non à rendre plus choquante une image violente. On peut y voir, par exemple, un tir de flash-ball au ralenti pour que le spectateur puisse mieux comprendre où la balle tirée a touché le manifestant. D'autres vidéos de « *copwatching* » (vidéos 29 à 33) limitent la confusion des moments enregistrés en utilisant des ralentis ou des arrêts sur image, en faisant apparaître à l'image du texte pour expliquer ce qui s'y passe.

Si un individu devait prendre connaissance des manifestations des Gilets Jaunes uniquement en visionnant les vidéos de « *copwatching* », il serait confronté tout le temps à des manifestants battus, dominés. Elles peuvent faire naître un sentiment de désespoir chez le spectateur, là où des scènes de confrontation peuvent laisser la place à des « possibilités de solutions »³⁰⁴. Dans la réalité, il nous semble impossible qu'elles soient les seules sources d'information audiovisuelles qu'un individu va visionner. Elles servent surtout de « contre-information » face au discours dominant. Si l'on peut douter de leur utilité lors de procès pour condamner des policiers³⁰⁵, elles permettent au moins de rendre visibles les agissements des forces de l'ordre et de sensibiliser l'opinion publique sur cette question.

Néanmoins, si Razsa montre que, selon les sensibilités et les individus, une vidéo où l'on voit les manifestants triomphants des forces de l'ordre (comme la vidéo 10 de notre corpus par exemple), peut être ressentie par certains plus comme du « *riot horror* » que du *riot porn*³⁰⁶, nous pourrions dire la même chose d'une vidéo qui enchaîne les moments de violence policière comme le fait la vidéo 28. Dans les deux cas, ces vidéos sont inattentives au contexte et enchaînent des scènes choquantes. Elles n'offrent que deux types d'identification stéréotypée : celles du manifestant (ou du policier) courageux et combatif ou du manifestant (ou policier) dominé³⁰⁷. Même si les vidéos de « *copwatching* » ont une utilité indéniable, ne peut-on pas imaginer une autre façon de montrer ces violences policières qui ne limiterait pas le spectateur à ces deux possibilités d'identification stéréotypée ?

³⁰⁴ Stone Livia K., «The Art and Politics of Representing Structural Violence» in *Visual Anthropology Review*, n°31, 2015, consulté le 15 mai 2019, p. 185. [En ligne] Doi:[10.1111/var.12080](https://doi.org/10.1111/var.12080)

³⁰⁵ Voir les exemples données par Truscello dans Truscello Michael, *op. cit.*, pp.286-287.

³⁰⁶ Razsa Maple John, art. cit., p 511.

³⁰⁷ Aguayo Angela J., art. cit., p. 2.

Si ces vidéos sont utiles, c'est surtout grâce à leur propagation sur Internet qu'elles touchent l'opinion publique. Les médias de masse, durant les premiers mois du mouvement des Gilets Jaunes, ont complètement nié les images de violences policières. Quand elles ont enfin fait leur apparition sur les écrans télévisés, elles n'ont jamais servi à remettre en cause le pouvoir et les ordres du gouvernement mais ont, au contraire, été utilisées pour justifier ceux-ci. Si les images de manifestation sont utilisées par les réalisateurs de vidéos de *riot porn* montées pour servir leur message révolutionnaire, elles sont utilisées, dans ces journaux télévisés, pour servir le discours de la classe dominante.

5. Les affrontements aux journaux télévisés : du *riot porn* au service du discours des dominants

5.1. Les violences policières vues par les médias : une co-construction du discours médiatique par les médias, le gouvernement et la police

5.1.1. Une violence policière absente des plateaux télévisés

Quand les journaux télévisés parlent des violences policières, ils les euphémisent souvent en utilisant des termes qui, sous l'apparence de l'objectivité, contiennent bel et bien une vision toute subjective des événements. Ils parlent d'interpellation musclée quand on voit un tabassage, d'altercations ou d'échauffourées quand on voit des policiers charger sans que cela soit justifié³⁰⁸. Certaines vidéos de notre premier groupe, postées par des agences de presse indépendantes, emploient elles aussi ces termes : la vidéo 8 titre « interpellation musclée » en montrant des policiers maîtriser un individu au sol, la vidéo 9 parle « d'altercation » entre un journaliste et un CRS alors que le CRS interdit de façon violente à ce journaliste de filmer, en faisant presque tomber son appareil photo. Le journaliste lui n'a aucun geste violent envers le policier, il se contente de faire entendre son indignation et son droit de filmer.

Dans leurs formulations, les médias omettent toujours de présenter les policiers comme étant la source de la violence. Un article d'Acrimed le montre plus en détail : c'est « la manifestation qui a fait trois blessés », les LBD qui sont « suspectés de faire de nombreux blessés », etc.³⁰⁹ Ces phrases nient complètement l'intervention d'humains, de policiers, dans ces processus et donc ne permettent pas de les considérer, eux et les ordres qui leur sont donnés, comme étant responsables de cette violence. Comme le pointe Livia Stone, un tel discours nie les « assaillants », ils ne sont ni nommés ni montrés et il est donc impossible de comprendre d'où vient cette violence et de la remettre en question³¹⁰. Il fait peser la responsabilité de la violence uniquement sur les manifestants et ce sont eux qui sont autant à blâmer pour les vitrines qu'ils cassent que pour les coups qu'ils prennent.

³⁰⁸ Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, « Les violences policières mal traitées dans les médias dominants » in *Acrimed*, 11 mars 2019, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <https://www.acrimed.org/Les-violences-policieres-mal-traitees-dans-les>

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Stone Livia K., art. cit., p. 183.

5.1.2. Co-construction du discours médiatique par les médias et les autorités : une parole dominante jamais remise en cause ou contredite

Dans les médias généralistes, la parole est presque uniquement donnée aux autorités. L'article d'Acrimed démontre que les médias généralistes prennent le discours de la police ou du gouvernement comme factuel dans la plupart des cas. On assiste à une vraie coproduction médiatique réalisée par les médias, la police et le gouvernement. Le discours des manifestants victimes de violences policières ou des associations les défendant est ignoré ou méprisé. Les versions contradictoires ne s'affrontent pas³¹¹. Un simple coup d'œil à la constitution des plateaux télévisés traitant des manifestations le laisse voir : les experts de la sécurité, membres des syndicats de police ou élus LREM les dominent et, parfois seulement, un seul Gilet Jaune sert à créer une illusion de pluralisme dans le débat³¹².

Une autre preuve de cette parole du pouvoir non remise en question par les médias est la façon dont ces derniers reprennent systématiquement les chiffres officiels qui comptent le nombre de participants aux manifestations sans les remettre en cause. Si certains journalistes se rendent compte que ces chiffres sont toujours une sous-estimation de la réalité étant donné la difficulté de compter les manifestants, ils ne le précisent pas à l'antenne et admettent la « bonne foi » du gouvernement³¹³. On peut aussi citer l'utilisation privilégiée des images émises par les forces de l'ordre sur ces chaînes de télévision (vidéo 87)³¹⁴. Ce rapprochement entre les médias et les autorités et la façon dont les premiers prennent comme véridique toute information officielle peut même mener ceux-ci à se faire le relais de fausses informations : Frédéric Lemaire et Pauline Perrenot, dans leur article pour Acrimed, donnent l'exemple des « gants plombés » que le boxeur Dettinger aurait portés lors de son affrontement avec des policiers, une information qui a été relayée par France Inter et France 2 puis prouvée fausse, sans que les chaînes fassent le moindre erratum³¹⁵.

La co-construction du discours médiatique sur les manifestations par les médias et les autorités se fait même avant que les manifestations commencent. En effet, la reprise par les médias des paroles « outrancières » du gouvernement, comme quand celui-ci annonce des «

³¹¹ Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, art. cit.

³¹² L'article d'Acrimed détaille plus amplement la constitution de ces plateaux télévisés. Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, art. cit.

³¹³ Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, art. cit.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

manifestants venus pour casser et tuer »³¹⁶, sert à construire un « récit médiatique anxiogène, venant légitimer par avance un dispositif et une brutalité dans la répression sans précédent »³¹⁷. Plus généralement, et c'est une constante dans presque toutes les vidéos de BFMTV que nous avons rassemblées, la distinction qu'opèrent systématiquement les médias généralistes entre « bons manifestants » et « casseurs », et la diabolisation que subissent ces derniers, servent à légitimer constamment la répression que l'ensemble des manifestants endurent, en plus d'être une tentative pour diviser le mouvement et le rendre ainsi plus faible³¹⁸.

Dans certaines vidéos de BFMTV présentes dans notre corpus, des CRS témoignent de la violence qu'ils ont vécue lors de ces affrontements (vidéos 75 et 88). Au contraire, quand la chaîne recueille des témoignages de Gilets Jaunes, c'est avant tout pour qu'ils parlent de leur situation personnelle, de leur vie quotidienne et de ce qui les pousse à manifester (vidéos 56, 63 et 76). Dans la vidéo 63, le journaliste en plateau reprend le Gilet Jaune qui exprime son souhait de voir Macron démissionner. Il rappelle au Gilet Jaune que le président a été élu démocratiquement. Quand le Gilet Jaune remet en cause la légitimité de son élection, ce même journaliste endigue toute possibilité de débat en affirmant qu'ils ont « un dialogue de sourds ». Il n'écoute plus les arguments du Gilet Jaune et n'y répond pas. Cette intervention indique à quel point il est difficile de faire entendre une parole opposée au pouvoir au sein des plateaux télévisés.

5.1.3. La violence policière sur les chaînes de télévision : une violence toujours minimisée

Si la question de la violence policière s'imisce après plusieurs semaines sur les plateaux des journaux télévisés, la violence policière est toujours minimisée par les journalistes. Ils la minimisent en invoquant une « violence des deux côtés » ou en jugeant la violence des policiers comme étant seulement la réponse à la violence, première, des manifestants. Les violences policières peuvent être aussi considérées comme des violences marginales, accidentelles, des bavures personnelles. Cette vision des violences policières empêche de

³¹⁶ Vinedon Salomé, « Gilets jaunes: pour Griveaux, des personnes viennent " pour casser, piller, brûler, frapper voire tuer " » in *BFMTV*, 27 février 2019, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <https://www.bfmtv.com/politique/gilets-jaunes-pour-griveaux-des-personnes-viennent-pour-casser-piller-bruler-frapper-voire-tuer-1641114.html>

³¹⁷ Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, art. cit.

³¹⁸ Juris Jeffrey S. , art. cit., pp. 424-425.

questionner « le caractère structurel de ces violences ou de réfléchir aux responsabilités des donneurs d'ordre »³¹⁹.

Les vidéos 75 et 88, à travers les témoignages de CRS qu'elles nous laissent entendre, font en effet passer les manifestants comme les premiers coupables. La volonté de ces derniers, disent les CRS, était « de se faire du flic » et les CRS n'ont fait que répondre à cette violence originelle.

La vidéo 94 de notre corpus est la première vidéo de BFMTV qui traite du sujet des violences policières. Dès son titre, « *Manifestants à Paris : " Les policiers ont été surpris par cette mobilisation "* », la responsabilité des policiers est amoindrie : cette violence n'est pas courante, elle résulte soi-disant du fait que les « policiers ont été surpris ». La vidéo montre une scène qui s'est passée lors d'une manifestation à Bourges. Des agents de la BAC ont tiré sur une foule qui les fuyait et ont plongé un manifestant dans le coma en lui tirant une balle de flash-ball à l'arrière de la tête. La scène n'a été enregistrée en entier sur aucune vidéo, on voit juste le moment où le policier tire puis l'homme au sol. Néanmoins, que cet homme ait été blessé par le tir du policier est indéniable (vidéo 30). La voix-off, dans l'extrait de BFMTV, prononce la phrase « Des policiers tirent une balle en caoutchouc et une grenade. En face d'eux, un manifestant au sol ». La formulation de la phrase ne fait entretenir aucun lien de cause à effet entre le tir du flash-ball et le manifestant au sol.

Le titre de la vidéo 96 nie lui aussi les actions des policiers et les ordres du gouvernement comme étant la cause des violences (« *Manifestants blessés : le lourd bilan des LBD* ») : la faute est rejetée sur le matériel, les LBD, comme s'il n'y avait personne ayant appuyé sur la gâchette. La vidéo laisse enfin entendre la parole des premiers concernés, celles des victimes. Leurs témoignages sont néanmoins tout de suite contrebalancés et minimisés par des témoignages de policiers qui disent que les manifestants leur jettent, lors des affrontements, des piques sciées et de l'acide. Même si les témoignages de ces policiers sont vrais et qu'il est important de les prendre en compte, on légitime la violence policière par la violence soi-disant « première » des manifestants.

Dans la vidéo 55, de France 3, on voit un CRS frapper un Gilet Jaune qui passe à côté de lui. On donne le témoignage du journaliste qui a filmé la scène. Il explique, pour justifier cette action, qu'elle s'est déroulée lors d'un moment plein de tensions. Ce témoignage laisse place à

³¹⁹ Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, art. cit.

celui du Gilet Jaune. Il affirme son innocence : il ne faisait que prendre des photos devant les policiers sans les avoir provoqués. C'est au tour d'un représentant de la Ligue des Droits de l'Homme d'être interviewé. Il explique que, pour lui, cet usage de la violence par le policier est illégal : sa violence n'est ni nécessaire ni proportionnée. Tout de suite après, la parole est donnée à un syndicaliste de la police qui explique que les CRS ont agi selon les règles et qu'il ne s'agit donc pas d'une bavure. Enfin, la voix-off cite les propos tenus par les représentants de la préfecture : selon eux, le moment où a été prise la vidéo était un moment de tension intense. On assiste, dans cette vidéo, exactement au même schéma que dans la vidéo précédente : on montre la violence et on écoute certes la victime mais ce témoignage et la violence subie sont minimisés par des policiers et les journalistes.

La vidéo 47 de notre corpus, filmée par un journaliste d'Infos Dijon, est la source dont l'extrait utilisé par France 3 est tiré. Nous voyons le policier porté le coup sur le Gilet Jaune vers la neuvième minute de la vidéo. Cette vidéo nous permet de prendre connaissance de ce qu'il se passe dans la minute précédant le geste du policier. Les CRS tiennent une rue, tirent quelques grenades lacrymogènes sur une foule peu nombreuse et située assez loin d'eux. On voit le Gilet Jaune photographe passer leur ligne par-derrière pour se positionner dans le coin d'une rue, située un peu devant eux, et continuer à prendre des photos. Les CRS avancent, ils sont toujours loin de la foule et tirent quelques grenades. Ils passent devant le Gilet Jaune. Nous voyons ensuite celui-ci passer près des CRS. Un des CRS le prend à partie. Le journaliste d'Infos Dijon, à ce moment-là, éloigne sa caméra de l'interpellation, qui a lieu sur sa gauche, pour la tourner vers la droite, sur un mur blanc. On entend de façon très étouffée le policier et le Gilet Jaune parler. Après quelques secondes, leurs paroles deviennent intelligibles. Le CRS demande « C'est quoi ça ? », le Gilet Jaune répond « Je prends des photos ». Le policier lui ordonne « Vous devez partir », il répond « Oui je vais partir ». À ce moment-là, un autre CRS arrive et traîne le Gilet Jaune vers la droite. Ce dernier dit « Doucement, doucement ! ». Puis, un autre CRS qui s'est retourné depuis cinq secondes pour assister à la scène attend que le Gilet Jaune passe à côté de lui et lui porte un coup de poing au visage. Cette vidéo permet de se rendre compte que, dans l'extrait de France 3, le syndicaliste policier ment : les CRS n'ont fait aucune sommation et, si le fait qu'ils aient demandé au manifestant de partir en est une, le Gilet Jaune avait l'air tout à fait prêt à partir et continuer sa route. Les CRS ne semblent pas être face à une situation très tendue. Cette vidéo, peu importe ce que le journaliste qui l'a filmée en dit dans l'extrait de France 3, permet de montrer toute la gratuité et l'illégalité du coup porté par le policier, ce que l'extrait de France 3 fait tout pour minimiser et taire.

La comparaison entre les deux vidéos nous permet de comprendre que, pour minimiser les violences policières, les journaux télévisés n'hésitent pas à tronquer les extraits utilisés pour que les images soutiennent leurs propos.

5.2. Les liens entre le discours médiatique et le *riot porn*

5.2.1. *Riot porn* et journaux télévisés : les mêmes images mais pas le même montage

D'une manière générale, les journaux télévisés utilisent, pour parler des manifestations, les mêmes images de violence que l'on trouve dans les autres vidéos de notre corpus. Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder la compilation faite par BFMTV d'images de journaux télévisés étrangers sur les événements (vidéo 73) : des affrontements entre policiers et forces de l'ordre, des gaz lacrymogènes, des jets de projectiles, des barricades ou voitures en feu, etc. Toute l'imagerie de l'émeute y est, en un peu plus d'une minute, concentrée. Souvent, les chaînes de télévision réutilisent des images produites par des amateurs ou par des agences de presse indépendantes ou se concentrent sur les mêmes événements : les affrontements violents sous l'Arc de Triomphe lors de l'acte II (vidéos 85, 86 et 87), la scène du policier qui sort son arme sur la foule (vidéo 90), la destruction par les Gilets Jaunes de la porte du ministère de Benjamin Griveaux (vidéo 92) ou encore l'affrontement entre Christophe Dettinger et des CRS (vidéo 95).

Nous l'avons vu lors de l'analyse de la vidéo de France 3, les chaînes de télévision peuvent utiliser des extraits de vidéos en décidant de façon méticuleuse ce qu'elles montrent et ne montrent pas pour que les images concordent avec leur discours. La façon dont la séquence où le policier sort son arme à feu sur des manifestants a été découpée par BFMTV révèle la même pratique. Chez BFMTV (vidéo 90) comme sur le média RT France (vidéo 5), la vidéo commence au moment où les manifestants chargent sur les trois CRS. La vidéo 21, et la vidéo 42 plus clairement encore, nous montrent qu'avant la charge des manifestants sur les CRS, ces derniers ont tiré des grenades sur la foule qui était loin d'eux et ne présentait, a priori, aucun danger. Le premier découpage nous donne à voir la foule comme dangereuse et méprisable. On peut comprendre la panique du policier face à cette horde et excuser son réflexe peu professionnel : celui de sortir son pistolet. Le second découpage montre, au contraire, la provocation, première, des policiers et le ressenti du spectateur devant la scène peut être

différent. Si les médias de masse découpent les séquences d'images pour qu'elles collent à leur discours, c'est surtout ce discours journalistique par-dessus les images qui imposent à celles-ci un sens et un message unique, différent de celui des vidéos de *riot porn* montées.

5.2.2. L'instrumentalisation des images au service du discours du pouvoir

C'est dans le discours des journalistes ou intervenants que les vidéos des journaux télévisés diffèrent des vidéos de *riot porn* : si les mêmes images que celles du *riot porn* sont montrées, bien que parfois découpées différemment, elles sont très souvent commentées par un journaliste qui les décrit, quitte à parfois faire taire le son de la vidéo montrée. Dans la vidéo 61, on voit un Gilet Jaune parler au policier. Sa voix est inaudible, contrairement à celle du journaliste qui, par-dessus, commente le moment en disant que les tensions grimpent. Cet extrait est révélateur de la façon dont les chaînes de télévision traitent la parole des manifestants. Si celle-ci se fait entendre au début du mouvement, quand des Gilets Jaunes racontent individuellement leur vécu difficile, elle est, au fil du temps, de plus en plus muselée. On accepte d'entendre leurs plaintes mais pas leurs revendications. Même si on voit ces manifestants, nous n'entendons pas leurs voix. Elles sont tuées, exclues des plateaux et couvertes par celles des journalistes.

Les vues aériennes des manifestations sont les seuls types de plan auxquels nous n'assistons pas dans les autres formes de vidéo. Ces vues aériennes sont, elles aussi, une façon de museler les manifestants. Elles unissent la foule en un tout alors que, comme nous l'avons vu ci-avant, la foule est une « multiplicité complexe » où des changements dans la subjectivité des individus se jouent³²⁰. Si on accepte d'entendre les Gilets Jaunes au début du mouvement, c'est peut-être parce qu'ils n'ont pas encore connu ce changement dans leur subjectivité au contact des autres et qu'ils n'ont, pour la plupart, pas encore de discours politique construit à tenir. Prendre du recul sur cette foule, c'est nier les corps et les individualités qui l'habitent. C'est les minimiser, comme l'est leur présence à l'image. C'est, tout simplement, « les prendre de haut ».

Si, au début, les chaînes de télévision écoutaient des Gilets Jaunes raconter leurs vécus (mais moins leur envie de faire démissionner Macron), le discours constant des journalistes et éditorialistes par-dessus les images des violences lors des manifestations montre qu'ils ne sont pas réellement intéressés par ce que les manifestants ont à dire ni par ce que leurs violences

³²⁰ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 70.

signifient. S'ils l'étaient, ce ne seraient pas que les violences et dégradations que les journaux télévisés diffuseraient. Il est d'ailleurs difficile de faire entendre, sur un plateau télé, que l'on comprend, même si on les condamne, les violences des manifestants³²¹. Ces images, même quand elles mettent en doute la juste utilisation de la violence des forces de l'ordre, servent uniquement à faire entendre le discours du pouvoir et des dominants. Les journaux télévisés les utilisent pour séparer les manifestants entre « casseurs » et « bons manifestants » dans le but de diviser le mouvement, pour délégitimer celui-ci et en même temps légitimer la violence policière et l'escalade de la répression³²². Si cette séparation entre « casseurs » et « bons manifestants » n'est pas propre au mouvement des Gilets Jaunes, dans le cas de ceux-ci, les médias ont étendu leurs tactiques de division à d'autres registres : ils qualifient des Gilets Jaunes de racistes, homophobes, antisémites, etc. (vidéo 64). S'il est important de ne pas nier cette réalité, comme d'ailleurs il ne faut pas nier les témoignages des policiers et les tensions qu'ils peuvent réellement connaître, jamais les médias généralistes ne contrebalancent ces faits par d'autres leur étant opposés ou analysent les raisons de ce racisme³²³, antisémitisme ou de cette haine des policiers. Le but est uniquement d'isoler certains manifestants pour généraliser leur comportement à l'ensemble de ceux-ci et donner une mauvaise réputation au mouvement afin de lui faire perdre le soutien de l'opinion publique.

Face à un pouvoir exécutif qui ne prend pas en compte les demandes de ce mouvement, il ne reste aux manifestants que la violence pour se faire entendre. Le spectacle qu'offre celle-ci permet aux médias de faire de l'audimat tout en se servant de ces images pour légitimer une répression plus forte³²⁴, comme si c'étaient les manifestants et non le pouvoir qui fixaient le niveau de violence³²⁵. Truscello estime que la violence permet aux manifestants de se faire entendre et d'accéder à du temps d'antenne (ou, pour le dire avec Boidy, d'être visibles)³²⁶.

³²¹ Voir l'intervention de Vincent Cespedes sur le plateau de C News, utilisée dans la vidéo d'Usul mentionnée plus haut dans ce travail, et les rappels à l'ordre que lui envoient la présentatrice et tous les invités quand il admet « comprendre la violence des manifestants ». Vincent Cespedes, *PEUT-ON COMPRENDRE LA VIOLENCE DES GILETS JAUNES ?*, 8 janvier 2019, consultée le 15 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=iYFr5a1-IE4

³²² Juris Jeffrey S. , art. cit., pp. 422-423.

³²³ Sur ce point, peut-être que les médias devraient en partie s'en prendre à eux-mêmes . Voir Anonyme, « 40 morts à Christchurch, mais les télé-islamophobes ne désarment pas » in *Arrêt sur images*, 15 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL: <https://www.arretsurimages.net/articles/face-aux-40-morts-de-christchurch-les-tele-islamophobes-ne-desarment-pas>

³²⁴ Truscello Michael, *op. cit.*, p. 290

³²⁵ De Castelnau Régis, « Macron est clair : " je réprime, et dès que c'est consolidé je réattaque ". » in *Vu du droit*, 20 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.vududroit.com/2019/03/macron-est-clair-je-reprime-et-des-que-cest-consolide-je-reattaque/?fbclid=IwAR12oHbLT44A9_cjHQzpcMvYDZlvxNzIs5jMZHpnhyuH8x_UnW_uKKgVRfg

³²⁶ Truscello Michael, *op. cit.*, p. 290.

Cette même violence permet aux médias d'engendrer des bénéfices : ce sont des images qui attirent l'audience³²⁷. Le gouvernement, lui, main dans la main avec les médias, utilise ces images pour justifier sa répression et rappeler son pouvoir³²⁸. Selon Truscello, la diffusion de la violence sert à des causes antagonistes et ce lien entre médias, manifestants et gouvernement doit être brisé³²⁹.

Nous réfléchissons, dans notre dernier chapitre, à la façon dont les manifestants peuvent construire leurs images pour éviter qu'elles soient récupérées par les médias généralistes. Si cela s'avère impossible, il semble au moins possible d'éviter que les images des manifestants aient la même forme spectaculaire que les images utilisées par les médias : ne retenir d'un événement que ses scènes dramatiques, décontextualiser les images et ainsi rendre les manifestations semblables les unes aux autres. C'est cet attrait pour les images sensationnelles et cette décontextualisation des images opérée par les médias comme par les réalisateurs des vidéos de *riot porn* montées qui leur permettent d'imposer aux images leur discours et les soumettre à celui-ci. Si certaines vidéos de *riot porn* peuvent être réalisées par des militants, il nous semble souhaitable de réfléchir à des œuvres militantes capables de rendre compte de ces manifestations sociales et de la violence en leur sein de façon plus complexe. Même si elles ne sont pas exemptes de toute critique, c'est ce que font déjà, selon nous, les vidéos de longue durée réalisées par des agences de presse, des militants ou des citoyens.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ *Ibid.*

6. Vidéos de longue durée : sous le spectacle, saisir le réel sans l'épuiser

6.1. *Youtubers* : la manifestation vécue comme un divertissement

Parmi les vidéos de longue durée qui retracent toute une journée de manifestation ou un moment long dans celle-ci, certaines sont conçues dans un but ouvertement sensationnel (vidéos 52, 53 et 54). Elles sont réalisées par des *Youtubers* tenant des chaînes spécialisées dans les activités extrêmes ou dangereuses : du parkour, de l'exploration urbaine dans des endroits abandonnés, etc. Leur sensationnalisme se devine dès les titres et les miniatures³³⁰. Ils servent à appâter l'internaute et à avoir son clic. Les titres sont en majuscules, contiennent des points d'exclamation (vidéos 53,54), on y parle de « guerre » ou de « guerre civile » (vidéos 52, 53). Une de ces vidéos utilise même une formulation racoleuse ou « clickbait »³³¹ dans son titre : « Ça tourne mal (vraiment !) » (vidéo 53). Les miniatures montrent des images elles aussi sensationnelles : des flammes, des manifestants pris sous les gaz lacrymogènes. Elles ne sont pas définies par défaut en prenant une image de la vidéo au hasard mais sont travaillées et uploadées par les créateurs de contenu eux-mêmes : dans les trois miniatures, on voit le corps ou le visage détourné du *Youtuber* et, dans les deux dernières, des indications textuelles écrites sur l'image (« Insane ! », « Guerre civile à Paris ? »).

Le fait que, dès la miniature, l'on aperçoive le visage de ces *Youtubers* n'est pas de moindre importance : le pouvoir d'appel du contenu est ici lié à celui qui le poste. Le *Youtuber* est tout autant important, voire plus, que la manifestation et les violences. Dans ces trois vidéos, de nombreux plans montrent le *Youtuber* qui retourne la caméra vers lui pour inscrire son corps au milieu du danger et créer une empathie entre lui et le spectateur. Ce dernier vit l'expérience par les yeux du *Youtuber*. S'ajoute à ces nombreux plans face caméra, dans les vidéos 53 et 54, une adresse constante des *Youtubers* à leur audience. Ils leur parlent beaucoup. Dans la vidéo 53 comme dans la 54, les deux créateurs de contenu filment d'ailleurs plusieurs moments où ils rencontrent des « *viewers* » ou « abonnés », des gens qui les connaissent et les suivent sur la toile. Laisser, dans le montage final, ces moments montre l'importance qu'ils accordent à leur communauté et le lien de proximité qu'ils veulent créer avec elle.

³³⁰ Une miniature est une image qui illustre la vidéo sur Youtube avant qu'on lance le visionnement de celle-ci.

³³¹ « Piège à clics » in *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, consulté le 11 avril 2019. [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pi%C3%A8ge_%C3%A0_clics

Ces vidéos, selon nous, sont du *riot porn* en plus long et plus immersif. La vidéo 52 montre uniquement des situations d'extrême violence, que ce soit de la casse ou des affrontements entre policiers et manifestants. Le vidéaste est continuellement en « première ligne » et nous plonge constamment dans l'action. Les dix premières secondes de la vidéo s'apparentent clairement à du *riot porn* monté. Une musique électronique sert de vecteur de tension et des plans sensationnels s'enchaînent rapidement : une voiture retournée, une autre en flammes, des manifestants pris sous les lacrymogènes, d'autres qui construisent une barricade, une scie circulaire démarrée par les manifestants au milieu de la rue, etc. Cette vidéo sert d'ailleurs de source à plusieurs vidéos montées que nous avons analysées plus haut. Le début de la vidéo 53 est similaire : une musique dramatique accompagne des images de charges policières, d'une voiture qui brûle, de manifestants lançant des projectiles ou cassant des vitres, etc. À plusieurs moments de la vidéo, quand la situation s'enflamme, que les manifestants jettent des projectiles ou que des policiers mettent des manifestants au sol par exemple, une musique tout aussi dramatique démarre et l'image est bleutée par un filtre de couleur. Plus tard dans la vidéo, le *Youtuber* filme la foule en utilisant un effet « *fish eye* ». Le montage de la vidéo est extrêmement rapide, des plans très courts s'enchaînent. Ces pratiques rappellent là aussi les vidéos de *riot porn* que nous avons vues et rendent spectaculaires les manifestations, les réduisent à de courts instants dramatiques en renforçant, par la forme même des vidéos, cette dramatisation.

Néanmoins, dans les vidéos 53 et 54, quelques éléments de contexte autour du mouvement des Gilets Jaunes sont donnés : dans la vidéo 53, le *Youtuber* explique que la contestation se faisait d'abord contre la hausse du prix de l'essence avant de s'étendre à d'autres revendications mais qu'il ne veut pas « rentrer dans les détails » et qu'il n'est pas là en tant que manifestant mais uniquement pour documenter la manifestation. La vidéo 54 est réalisée par un *Youtuber* anglais venu à Paris spécialement pour filmer la manifestation. Il est logé par un hôte français, un de ses « abonnés », qui lui explique la situation. Ils parlent eux aussi de la hausse du carburant comme raison première des manifestations, disent que le mouvement veut la démission de Macron et que les violences policières sont brutales et injustifiées.

Même si les deux vidéos donnent quelques éléments de contexte, ceux-ci ne suffisent pas à masquer le but premier de ces vidéos : créer des images fortes et plonger les spectateurs au centre de la dangerosité des manifestations. Dans la vidéo 53, le vidéaste est choqué par ce à quoi il assiste, il a souvent peur et se cache. Dans la vidéo 54, les tirs de lacrymogènes sont vus comme un jeu. Le *Youtuber* et ses amis les esquivent en rigolant et en courant. Dans tous

les cas, ils se comportent plus comme des « explorateurs » qu'autre chose : le but est de rappeler le danger des manifestations, de montrer qu'eux bravent ce danger et de faire vivre cette expérience forte aux spectateurs sans vraiment s'intéresser à la lutte et encore moins y participer. Si les vidéos de *riot porn* vues jusqu'à présent sont surtout des vidéos de montage aux sources multiples ou des courtes vidéos qui filment un moment que le filmeur juge sensationnel, ici, c'est dans l'acte même d'exposer son corps au danger et de le filmer que l'on retrouve un but sensationnel.

6.2. Vidéos d'agences de presse, citoyennes ou militantes

6.2.1. Brève description de leurs traits spectaculaires

Les vidéos de longue durée de notre corpus, réalisées par des militants, des agences de presse indépendantes ou des citoyens ont elles aussi des traits spectaculaires (vidéos 34 à 51). Étant donné que nous en avons déjà parlé plus largement dans les autres vidéos, nous n'allons pas nous y attarder ici mais nous contenter de les décrire brièvement. Même si leurs indicateurs textuels précisent souvent la date et le lieu de la manifestation, et si une d'entre elles (vidéo 37) revient sur la genèse du mouvement dans sa description, elles sont le plus souvent inattentives au contexte des manifestations et aux raisons qui poussent la foule à manifester. Néanmoins, elles contiennent parfois des courtes interviews de citoyens ayant participé ou assisté à la manifestation. Si leur objectif est avant tout de rendre compte de tout ce qui s'est passé lors d'une journée de manifestation, les moments d'affrontements entre manifestants et forces de l'ordre sont nombreux. Selon les cas, ils peuvent même occuper la majorité de la vidéo (vidéos 36, 37, 38, 43, etc.) et réduire la manifestation à ceux-ci. D'ailleurs, les mots choisis en titre de ces vidéos servent à mentionner presque tout le temps les événements sensationnels que sont les affrontements ou les casses : « casseurs », « bataille », « insurrection », « guérilla », « barricade », « tensions », « assauts », « heurts », « molotov », etc.

Si les affrontements ont une place importante, c'est aussi le cas concernant les dégradations de biens : nous assistons à de nombreuses scènes de casse, que ce soit de vitrines de magasins ou de banques, mais aussi à des plans sur des voitures détruites ou en feu, des barricades enflammées, du mobilier urbain détruit. Dans plusieurs vidéos, les dernières minutes servent à

montrer les dégâts que la manifestation a engendrés. Parfois, dans ces moments-là, avant que la vidéo se clôture, nous avons droit à un témoignage d'un commerçant qui se plaint des dégâts que son enseigne a subis (vidéos 41 et 51).

Cette focalisation sur les dégâts matériels engendrés par les manifestations rappelle plusieurs vidéos de BFMTV (vidéos 62, 69, 84, 91, 99). La vidéo 62 parle de l'impact des manifestations sur le commerce. L'interviewé, le délégué général du Conseil National des Centres Commerciaux, espère que le mouvement ne se prolongera pas car son impact est négatif sur les achats. La vidéo 69 donne la parole à plusieurs commerçants du Champ de Mars qui ont peur pour leurs enseignes comme pour leurs bénéfices. Les vidéos 84, 91 et 99 filment des rues où il n'y a personne ou très peu de monde : on y voit juste des voitures endommagées ou en train de brûler. Si la casse apparaît dans d'autres vidéos de BFMTV, le fait qu'ils accordent des vidéos entières à ces images de destruction permet de déceler l'importance que les médias de masse accordent à ce thème. Ils déplorent les biens cassés et s'offusquent des pertes économiques que les manifestations engendrent. Il n'y a qu'à voir comment les journalistes en plateau ont qualifié le saccage du Fouquet's par les manifestants : des images « terrifiantes », « effroyables », « une situation dramatique », « une attaque envers tout ce que représente l'Occident par les nihilistes »³³². Les images du Fouquet's, sur ces chaînes, ont sûrement plus tourné que les images des blessés par tirs de flash-ball. Les journalistes montrent plus de sentiments pour des marchandises et des vitrines détruites que pour des corps mutilés. Quand « l'illusion de la marchandise »³³³ est brisée en mille morceaux par la foule en colère qui ne veut plus de cette abondance illusoire, le spectacle télévisuel fait tout pour en recoller les morceaux et rétablir cette illusion. L'importance que certaines vidéos de longue durée réalisées par des agences de presse, citoyens ou militants accordent à ces images de dégradation et, plus encore, le fait que ces vidéos finissent parfois par de telles images nous semble, volontairement ou non, soutenir ce même discours.

Enfin, ces vidéos ont aussi leurs scènes qui tendent vers l'héroïsation ou le symbolisme stéréotypé, avec des plans de manifestant seul face aux policiers, au milieu des gaz lacrymogènes ou au-dessus d'une barricade.

³³² Anonyme, « Acte 18 : BFM et CNews au chevet du Fouquet's » in *Arrêt sur images*, 19 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.arretsurimages.net/articles/acte-18-bfm-et-cnews-au-chevet-du-fouquets>

³³³ Debord Guy, *op. cit.*, p. 42.

6.2.2. Le concept de « détails rebelles » : saisir le réel sans l'épuiser

Il est important de rappeler que, malgré leur durée et leur volonté de suivre toute une manifestation, ces vidéos ne sont réalisées que par un caméraman seul. Par conséquent, il ne peut être partout à la fois et nous ne pouvons pas avoir conscience, à travers ces vidéos, de tout ce qui se passe durant un de ces actes des Gilets Jaunes.

De plus, même si la durée de ces vidéos permet aux spectateurs de voir une autre image des manifestations, en se concentrant sur le début souvent plus festif de celles-ci ou en filmant parfois des moments à l'écart des affrontements où des actions plus pacifistes sont menées par certains manifestants, les réalisateurs de ces vidéos se concentrent quand même, quand il y en a, sur les scènes sensationnelles de violence ou de casse. Comme nous l'avons déjà vu, la durée de ces vidéos permet, à certains moments, de mieux saisir qui des manifestants ou des policiers attendent l'affrontement et, plus généralement, d'avoir plus d'informations autour d'une situation pour mieux la comprendre et la juger. Néanmoins, il y a, dans ces vidéos, des *cuts* qui nous placent parfois directement dans l'action d'un affrontement et qui, comme les autres vidéos de *riot porn*, ne nous montrent pas ce qui s'est passé avant ni après une telle action. Même quand elles le font, et comme nous l'avons déjà dit, l'action filmée peut être tellement confuse et agitée que les images ne nous permettent pas de la comprendre.

D'autres éléments ou scènes filmées, dans ces vidéos, permettent cependant de comprendre plus clairement les enjeux et les raisons de la manifestation, ce que les gens en pensent et en disent, comment et pourquoi ils la vivent. La présence d'interviews, qu'elles soient de blessés, de commerçants ou de manifestants permet cela. Elles font entendre une parole, celles des blessés et des manifestants, qui est, nous l'avons vu, le plus souvent absente des journaux télévisés. À ces interviews s'ajoute l'attention portée dans ces vidéos aux nombreux tags, pancartes ou inscriptions sur les gilets jaunes des manifestants et qui traduisent leurs engagements et idées. Les idées défendues ou portées par les manifestants se font aussi entendre dans les conversations entre manifestants, les chants qu'ils poussent, les cris ou discussions entre manifestants et policiers. Tous ces éléments présents à l'image ou dans le son (chants, tags, etc.) sont autant de « détails rebelles » que ces vidéos nous donnent à voir.

Le concept de « détails rebelles » est utilisé par Zabunyan pour qualifier, dans les vidéos de mouvement social, les « menus détails visuels et sonores dans un plan, parfois à la limite du discernable » qui « laissent ainsi entrevoir tout un monde de la contestation » sans être

forcément pensés comme de la contre-information³³⁴. Ces détails rebelles s'opposent à la notion de « message » qu'une image est censée porter. Un message doit être d'une efficacité maximale et est censé « transmettre un savoir immédiat sur une situation pourtant hautement complexe »³³⁵. C'est ce que font les journaux télévisés ou les vidéos de *riot porn* montées : ils soumettent les images à leurs messages.

Il analyse, pour illustrer son propos, la lecture complotiste qui peut être faite du détail des images. Il prend l'exemple de la photo prise en 2015 du corps inerte de l'enfant syrien, Aylan, échoué sur une plage de la mer d'Égée, photo qui a fait le tour des médias³³⁶. Il critique, dans un chapitre de son livre, cette image et les discours que les médias généralistes ont construits autour d'elle. Il montre aussi, c'est ce qui nous intéresse ici, comment une théorie du complot de l'extrême droite s'est servie de cette image pour appuyer la thèse du « grand remplacement »³³⁷ : l'image en question ne serait, selon cette théorie, qu'une manipulation médiatique pour faire accepter l'immigration aux Européens en les prenant par les sentiments. Ce qui prouve cette manipulation est que, selon cette lecture complotiste, la mer rejette en général les corps parallèlement aux vagues, là où dans cette photo le corps est perpendiculaire à celles-ci. Si l'œil du théoricien du complot doute toujours de la version officielle de l'évènement, il ne voit pas dans le détail « un élément " obtus " qui résiste au regard (Barthes) » ni un « " supplément de voir " susceptible de redonner un peu de réel sans prétendre l'épuiser (Daney) »³³⁸. Au contraire, il « utilise le détail de l'image pour en saturer le sens, et transformer celle-ci en preuve irréfutable, sans reste »³³⁹.

Selon Zabunyan, si un tel discours croit dénoncer les manipulations du « monstre médiatique », il n'en fait qu'en renforcer un de ses travers : « une indifférence à ce qui, dans l'image, n'est pas de l'ordre du message (caché ou pas) », « une impossibilité à se laisser porter par ce qui,

³³⁴ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 13.

³³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³³⁶ Cieslinski Charlotte, « Aylan échoué sur la plage : la photo qui a bouleversé le monde... mais que la France a occultée » in *L'Obs*, 22 août 2017, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <https://www.nouvelobs.com/photo/20170809.OBS3166/aylan-echoue-sur-la-plage-la-photo-qui-a-bouleverse-le-monde-mais-que-la-france-a-occultee.html>

³³⁷ « Le " grand remplacement " est une théorie complotiste d'extrême droite, raciste et xénophobe, aux origines néo-nazies et antisémites, selon laquelle il existerait un processus délibéré de substitution de la population française et européenne par une population non européenne, originaire en premier lieu d'Afrique noire et du Maghreb. Ce changement de population impliquerait un changement de civilisation et ce processus serait soutenu par l'élite politique, intellectuelle et médiatique européenne, par idéologie ou par intérêt économique. » Grand remplacement in *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, consulté le 12 mai 2019. [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_replacement

³³⁸ Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 167-168.

³³⁹ *Ibid.*

en elle, reste insaisissable et par contraste nous dit quelque chose d'un régime de visibilité qui force le regard et régit la pensée »³⁴⁰. Pour Zabunyan, apposer un message à une image, c'est risquer de considérer cette image et surtout ce qu'on veut y voir comme la seule réalité et croire que rien, à l'intérieur de l'image, ne résiste à ce discours qu'on lui porte³⁴¹. C'est ce que font les chaînes télévisées quand elles commentent les images de manifestation pour y apposer leur seule réalité : celle de casseurs à punir, de manifestants violents face aux forces de l'ordre, etc. C'est ce que font aussi les réalisateurs de vidéos de *riot porn* montées : la manifestation est réduite à ses affrontements sensationnels et annonce, ou est déjà, une révolution.

Zabunyan considère plutôt que l'image « relève bien plus " d'infiltrations souterraines, de prolongements inattendus, de bifurcations " qui déplacent potentiellement nos manières de voir et de parler, de penser et d'agir » et qu'elle « reste irréductible à l'idée d'un message livré à des experts supposés la décrypter pour un public forcément incapable, pense-t-on, d'en faire un usage par lui-même »³⁴². C'est cette irréductibilité des images qui permet qu'elles soient saisies par n'importe qui et qui laisse la place, dans le visionnage de ces images, au spectateur. Pour Zabunyan, comme pour Paul Sztulman qui écrit la postface du livre de celui-ci, cette quantité énorme d'images que l'on trouve sur Internet ou à la télévision peut être montée par le spectateur dans son esprit pour qu'il construise lui-même la réalité des événements que les images donnent à voir et les détails rebelles dont les images sont remplies lui servent à imaginer ce que ces images ne lui montrent pas³⁴³.

Nous pensons que, même si cela est bien entendu possible, cette affirmation doit être critiquée. D'abord, il est difficile de savoir quelles vidéos regardent les gens s'intéressant à de tels événements. S'il est certes possible de repérer des détails rebelles dans des vidéos courtes, il nous semble plus facile de le faire dans les vidéos de longue durée. Or, il est évident qu'elles circulent moins facilement que les premières. De plus, les vidéos avec lesquelles chaque internaute interagit le plus sont celles diffusées par son entourage, qui partage souvent les mêmes opinions que lui, ou celles recommandées par les algorithmes des *web players*, qui se basent sur son historique de lecture pour lui proposer des vidéos similaires. Ces « bulles de filtre » propres au web semblent toujours confronter l'individu à ce qu'il connaît déjà et donc le conforter dans ce qu'il pense. Face à des vidéos qui montrent majoritairement des

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

³⁴² *Ibid.*, p. 15.

³⁴³ Sztulman Paul, Postface : Janus sur le seuil in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 213.

affrontements entre policiers et manifestants, où tout à l'image est confus, il est clair que les idées défendues par le spectateur vont lui créer des œillères ne lui permettant pas d'être perceptif aux « détails rebelles » et que les images vont le conforter le plus souvent dans ses idées, quelles qu'elles soient. Face à des vidéos aussi confuses et brouillonnes, il nous semble nécessaire de les regarder plusieurs fois ou de les regarder en cherchant à repérer leurs « détails rebelles ». Si, en effet, tout spectateur recoupe les images qu'il voit dans diverses vidéos pour se faire sa propre idée de la situation, toutes ces raisons nous poussent à croire qu'il sera le plus souvent conforté dans les idées qu'ils possèdent déjà face à ces vidéos.

Pour le chercheur, même s'il est en partie nécessaire d'homogénéiser ces images pour les analyser, il est nécessaire en même temps d'affirmer qu'elles ne peuvent jamais l'être vraiment : leur nombre infini ne permet pas de le faire et il est important de rappeler que chacune d'elles, comme toutes les vidéos qui constituent notre corpus, possède ses singularités et ses détails rebelles propres³⁴⁴.

6.2.2. Malgré la confusion, donner à voir la réappropriation de l'espace public...

Dans ces vidéos, comme dans les vidéos non montées que nous avons pu analyser, l'opposition entre les corps figés des forces de l'ordre et ceux plus libres des manifestants se ressent et la présence du caméraman se fait sentir dans les mouvements de caméra. L'agitation et la confusion de ces situations se font sentir tout au long de ces vidéos par les panoramiques ou changements soudains de prises de vue effectués par le caméraman. Même si la chronologie fidèle au déroulement réel de la manifestation que suivent toutes ces vidéos permet de comprendre plus clairement la façon dont la manifestation s'est passée dans son ensemble, nous n'en restons pas moins, la plupart du temps, déboussolés, perdus comme le caméraman au milieu de l'agitation du moment. Les plans larges que contiennent ces vidéos, qui localisent l'action dans la ville, ne permettent pas à eux seuls de comprendre tout le déroulé de la manifestation et c'est encore moins possible quand la ville en question nous est, sauf de nom, inconnue.

Néanmoins, ces vidéos nous font comprendre clairement la réappropriation de l'espace public en jeu lors de ces manifestations : on voit les barricades se construire, les Gilets Jaunes occuper les rues, les forces de l'ordre déblayer celles-ci à la main ou grâce à leurs camions à eau. Si le déroulement exact de la manifestation reste souvent difficile à imaginer, on prend au

³⁴⁴ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 16.

moins conscience de cette bataille pour l'espace. Cela nous rappelle, pour paraphraser Westmoreland, que l'élite essaye de faire de la rue un « endroit de passage » plus qu'un espace public d'échange et que ces manifestants, en se réappropriant la rue et en la rendant hyper-visible, tentent de renverser ce paradigme et envoient un message fort et menaçant aux puissants³⁴⁵.

Cette volonté des manifestants se fait sentir à plusieurs reprises dans les vidéos de notre corpus. Dans la vidéo 49, on voit les policiers dire à une dame de ne pas s'éloigner du chemin tracé pour la manifestation. Elle ne les écoute pas et veut passer. Plus tard, alors que la foule défile dans une grande rue, un policier qui suit cette foule dit aux manifestants de se mettre derrière une banderole pour que les policiers ne soient pas obligés de se tenir devant eux. Une jeune femme lui répond qu'ils ne sont pas des chiens. Cette phrase fait écho à une autre prononcée par un Gilet Jaune dans la vidéo 36. Près de l'Arc de Triomphe, on voit deux Gilets Jaunes parler à un CRS. Un des manifestants lui demande « Pourquoi vous nous avez empêchés de passer ? Vous saviez qu'on viendrait ici ». Le policier lui répond « Parce que c'est interdit ». L'autre Gilet Jaune rétorque « Ils voulaient nous parquer comme des bestiaux sur le Champ-de-Mars. On n'est pas des bestiaux ». Dans la suite de la vidéo 49, les manifestants se mettent à chanter « Et la rue elle est à qui ? Elle est à nous ! ». Plus tard, on voit les policiers faire un barrage à la fin d'une rue. Les Gilets Jaunes s'indignent et arrivent à le dépasser, à créer des issues et à faire continuer l'avancée de la foule. Tous ces exemples nous montrent une foule ou des individualités ne voulant plus suivre les chemins tracés pour eux. Ils refusent de voir la rue comme un simple endroit de passage ou un lieu pour défiler et sont déterminés à se la réapproprier, à être libres dans leurs mouvements et à utiliser les lieux selon leurs envies et leurs besoins.

6.2.3. ...et à entendre la reconquête de l'espace sonore

Dans ces vidéos de longue durée, on remarque l'importance du son dans les manifestations. Face aux bruits de grenades qui explosent, d'hélicoptères ou de sirènes de police, on entend souvent les manifestants chanter, faire du bruit en sautant sur les barricades ou en tapant au sol les grilles qui servent de protection à certains face aux canons à eau. Si la foule tente de reconquérir l'espace public et déjoue les barrages policiers, nous sentons, à travers ces vidéos, qu'elle tente aussi de reconquérir « l'espace sonore » quadrillé par les bruits de la machine policière. Il est aussi intéressant de noter que dans les vidéos des premiers actes, nous

³⁴⁵ Westmoreland Mark R., art. cit.

entendons à de nombreuses reprises les manifestants scander « La police avec nous ! » ou « CRS avec nous » (vidéos 36, 37) là où, dans les vidéos des derniers actes, la foule scande, à Paris en tout cas, « Et tout le monde déteste la police ! » (vidéos 49, 51). Dans ces dernières, le chant « Paris debout, soulève-toi ! » remplace la Marseillaise que l'on chantait beaucoup dans les premières. Ce changement des chants scandés par les Gilets Jaunes permet de prendre conscience à lui seul de l'image changeante qu'ont les manifestants de leurs actions et des forces de l'ordre.

6.2.4. Les manifestants comme un ensemble de subjectivités complexes en échange permanent

Certains passages de ces vidéos permettent de voir les manifestants comme un ensemble d'individualités qui échangent et partagent ensemble, ce qui casse la stéréotypie du discours médiatique entre « casseurs » ou « bons manifestants ». Nous voyons, par exemple, dans la vidéo 43, des manifestants essayer de casser la grille de ce qui semble être la préfecture de Montpellier. Une femme âgée vient s'interposer entre eux et la grille en leur criant d'arrêter. Ils donnent, selon elle, une mauvaise image du mouvement et le discréditent. Des manifestants, sur un ton assez élevé, lui répondent qu'ils ont besoin d'un rapport de force pour se faire entendre et qu'elle devrait retourner chez elle. Dans le plan qui suit, elle parle plus calmement avec un jeune manifestant en avançant les mêmes arguments. Celui-ci lui répond « Et alors, on fait quoi ? On attend de l'avoir dans le cul ? ». Il se rapproche d'elle pour parler plus doucement mais le caméraman quitte la conversation pour se retourner suite à une vague d'applaudissements de l'autre côté et nous n'entendons pas la fin de leur discussion. Le caméraman filme des manifestants ayant accroché une banderole « RIC » au-dessus d'un bâtiment situé à côté de la préfecture. Cette vidéo, au lieu de filmer de loin les manifestants qui s'en prennent à la préfecture et de les qualifier de « casseurs », montre qu'ils ont une raison derrière leur acte et qu'ils sont ouverts aux dialogues. Elle évite le discours stéréotypé des journaux télévisés mais aussi d'autres vidéos de notre corpus, comme la 19 par exemple, qui, si elle est filmée par une agence de presse, s'apparente à du *riot porn* parce qu'elle monte ensemble plusieurs scènes de casse sans s'intéresser à rien d'autre. Cette vidéo 19, d'ailleurs, permet de se rendre compte que les différenciations que nous avons faites entre les différents groupes de vidéos de notre corpus ont des frontières fines et malléables.

Un autre contre-exemple à la vidéo 43 se trouve dans la vidéo 53 du *Youtuber* Vintage Tran. Il voit des « casseurs » de loin et dit « Je pourrais aller leur parler mais ça servirait à rien, ils

sont plusieurs et je sais pas de quoi ils sont capables ». La vidéo 43 montre, au contraire, pendant un court instant, deux stratégies différentes et deux visions de la manifestation que les manifestants semblent opposer mais sur lesquelles, au moins, ils discutent et débattent. Les « casseurs » gagnent en profondeur, on entend leur voix et ils expliquent ce qui les pousse à s'en prendre à cette préfecture.

Une autre situation d'échanges verbaux entre manifestants se trouve au début de la vidéo 48. Un Gilet Jaune discute avec un homme bien habillé. Ce dernier estime qu'il est important d'aller voter et d'aller parler sur les plateaux télévisés pour se faire entendre, là où le Gilet Jaune estime qu'ils n'ont pas besoin des médias, que ceux-ci traitent les Gilets Jaunes de racistes ou d'antisémites. Un autre Gilet Jaune, un peu à l'écart de la conversation, rejoint son camarade de lutte pour dire qu'il est d'accord avec lui. On voit la discussion s'arrêter, un jeune homme en Gilet Jaune aller parler à l'homme bien habillé, les deux autres Gilets Jaunes commencer à parler entre eux. En plus de voir un débat se faire, on voit comment les échanges peuvent s'arrêter, se reconfigurer avec d'autres personnes qui interviennent, les « groupes de discussion » s'agencer différemment et les idées continuer à circuler.

D'autres séquences donnent à voir une autre image des manifestations que celle que les médias généralistes ou les vidéos de *riot porn* nous en donnent. Dans la vidéo 40, on voit un Gilet Jaune se coucher sur la route pour bloquer le passage à un camion de pompier. Tout de suite, d'autres manifestants réagissent en lui disant de ne pas faire ça, viennent le soulever calmement pour le retirer du chemin et laisser passer le camion de pompier. Dans la vidéo 36, un camion de pompier passe et les Gilets Jaunes s'écartent de sa route pour le laisser suivre son chemin tout en s'applaudissant. Dans la vidéo 51, si l'on voit des « casseurs » briser les vitres des boutiques de marque des Champs-Élysées et y pénétrer, ce n'est pas pour garder pour eux les vêtements qu'ils prennent mais pour les lancer et redistribuer dans la foule. Ces images ne correspondent pas aux messages véhiculés par les chaînes de télévision et permettent de voir un « autre visage » de la manifestation.

Dans la vidéo 36, juste après avoir vu cette scène avec le camion de pompier, on voit des gens faire un sit-in au milieu d'une rue et chanter la Marseillaise. La caméra fait un travelling horizontal et filme les visages des personnes : certains cagoulés, d'autres non, certains âgés, d'autres jeunes, etc. C'est aussi à travers les visages et les corps innombrables que donnent à voir ces vidéos qu'elles permettent de se rendre compte que la foule est constituée

d'individualités très différentes qui, lors de ces manifestations, marchent, combattent, chantent et échangent ensemble.

6.2.5. La manifestation comme un ensemble de micro-événements

La vidéo 43 permet de comprendre que lors de ces manifestations, les micro-événements sont nombreux et se déroulent partout, tout le temps. La caméra quitte la discussion pour filmer une action plus impressionnante qui se déroule juste à côté. Dans les vidéos 34 et 35, pour donner d'autres exemples et même si elles sont un peu plus courtes, on voit aussi le caméraman essayer de suivre l'action, filmer d'un côté puis de l'autre, tourner sa caméra quand il se fait bousculer par des policiers (vidéo 34), se rapprocher d'un homme blessé après avoir filmé la foule derrière lui (vidéo 35). Le caméraman ne peut pas tout filmer et des séquences comme celles-ci nous le rappellent, en montrant les caméramans débordés esquissant des panoramiques pour passer d'une action à une autre. On comprend, par ces simples mouvements de caméra, que ces vidéos ne nous donneront jamais une vision précise de tout ce qui se passe lors de ces manifestations. En même temps, elles nous laissent imaginer la richesse et l'infinité de tous ces micro-événements et échanges qui peuvent avoir lieu lors de telles manifestations et qui ne sont pas filmés, de toutes ces subjectivités qui peuvent changer au contact des autres sans que le spectateur s'en aperçoive.

6.2.6. Moments de joie, de surprise ou drôles dans les manifestations

Ces vidéos laissent voir des moments de flottement au sein des manifestations. Dans la vidéo 36, on voit à un moment quelques photographes accroupis en train de filmer un minuscule feu sur la route. Arrive dans le plan un manifestant âgé qui voit une trottinette électrique au sol. Il s'arrête, la regarde puis la prend en main. Il l'inspecte sous tous les angles avant de l'emporter. Dans un autre plan, un Gilet Jaune fait un signe « *peace* » avec la main et se fait filmer par un autre manifestant, tandis que des policiers traversent le plan en courant pour aller vers un endroit qu'on ne verra pas. Plus tard, on voit un homme sur une chaise à côté d'une barricade. Il écoute de la musique, dit au caméraman « On est bien là ». D'autres manifestants le rejoignent pour prendre la pose pour une photo, tandis qu'apparaît plus loin dans le champ un manifestant seul avec une grille qu'il pose au milieu de la route, sûrement pour faire une barricade. Plus tard encore, un manifestant masqué se jette devant la caméra pour dire « Pourquoi tu te caches Macron ? Tu voulais qu'on vienne te chercher, on arrive. Big up ! ». Dans la vidéo 37, on voit quelques manifestants faire démarrer une grue de chantier et les

autres applaudir suite à cet exploit. Dans la vidéo 43, alors que le caméraman filme des échanges de projectiles entre manifestants et policiers en se tenant tout près des manifestants, il commence à chantonner « C'est la fête ! » en voyant une grenade lacrymogène arriver près de lui. Dans la vidéo 44, on voit un policier en civil avancer, crier à ses collègues hors-champ « Qu'est-ce que vous faites ? Avancez au lieu de rester là comme des cons ! ». Dans la vidéo 46, on aperçoit un manifestant passer avec des skis sur ses épaules. Plus loin, devant un barrage policier, on entrevoit deux manifestants avec un déguisement de dragon chinois en train de danser, bientôt rejoints par une femme, tandis que juste à côté on distingue un autre manifestant faire un cœur avec ses doigts face aux policiers. Dans la vidéo 48, alors que les policiers tirent un jet d'eau sur les manifestants, on voit certains d'entre eux danser et chanter sous celui-ci, en même temps qu'apparaît un arc-en-ciel. Dans la vidéo 49, on voit un manifestant se mettre devant les policiers en mouvement et faire semblant de les guider, en disant « Oui les gars, par là ! » quand ils bougent dans une direction. Dans la vidéo 50, on voit une femme jouer de l'accordéon près des policiers et quelques personnes danser autour d'elle. Enfin, dans la vidéo 51, un plan nous laisse voir un manifestant de dos marcher avec une jambe de mannequin en plastique sur son épaule.

Ces petits détails que l'on trouve dans les vidéos font transparaître autre chose que la dureté et la gravité des affrontements. On y voit « l'enthousiasme comme affect révolutionnaire »³⁴⁶. Certaines images invitent à saisir la joie que certains ressentent à participer à de telles protestations sociales. Plusieurs extraits montrent des manifestants, comme celui qui envoie via la caméra un message à Macron, crier leur joie de faire changer les choses, que ce soit aux caméras ou aux policiers et même s'ils le font souvent en tenant des propos violents. Cette joie de participer se fait aussi ressentir par ceux qui se tiennent devant la caméra, demandent à être filmés, comme la bande d'amis qui posent devant le photographe. Cette joie transparaît dans les danses que les manifestants font ou les chants qu'ils poussent. Elle peut aussi servir à tourner la violence policière en rigolade, peut-être en partie pour se rassurer et garder espoir, comme ceux qui dansent sous le canon à eau ou le caméraman qui chante à l'arrivée d'une grenade lacrymogène.

D'autres moments sont surprenants, détonnent au milieu du reste : ce monsieur qui inspecte la trottinette électrique, ces manifestants qui portent des skis ou la jambe d'un mannequin. On dirait des gags tout droit sortis d'une comédie absurde qui rappellent immédiatement que la

³⁴⁶ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 61.

foule est constituée d'individualités complexes, surprenantes. On saisit, à travers eux et à travers tous les autres moments où la joie des manifestants nous est dévoilée, tout ce qui peut être drôle, créatif ou surprenant dans une protestation. On délaisse un instant la dureté de l'affrontement et des destructions pour voir émerger de courts moments où l'imagination et la créativité des manifestants illuminent la vidéo. On pressent, à travers ces moments, les valeurs d'un monde possible à construire et on y dépasse l'opposition au système déjà existant.

L'humour qui se dégage de ces moments, comme celui où le policier traite de « cons » ses collègues ou encore de cette scène, dans la vidéo 36, où un policier dit à un manifestant « T'es mon ami » en essayant de le garder près de lui et où le manifestant lui répond « Me touche pas. T'es pas mon ami. Pourquoi tu travailles pour les banquiers ? », humanise les policiers comme les manifestants et les montre sous d'autres traits que des dominants ou des dominés. Il ne faut certes pas oublier les problèmes socio-économiques qui poussent ces gens à manifester ni ceux que pose le fonctionnement de l'institution policière dans son ensemble mais, le temps d'un instant, même quand nous n'assistons pas à des scènes fraternelles entre les « deux camps »³⁴⁷, nous assistons au moins à des moments où des individualités propres s'expriment, où les stéréotypes se brisent pour laisser place à des personnages plus « complexes », plus humains. Concernant les policiers, les situations où un caméraman filme leur « visage humain » servent sûrement à se moquer d'eux et elles paraissent probablement si drôles parce que les policiers le font toujours maladroitement, toujours soumis à la rigidité et aux ordres de leur position. Ces moments dénotent justement avec l'image rigide et impassible qu'ils renvoient constamment, comme si le « death mask of the social »³⁴⁸ se fissurait légèrement pour laisser apparaître un sourire que les manifestants et le spectateur peuvent avoir du mal à trouver sincère.

6.2.7. Une objectivité contestable

Selon nous, le problème majeur de ces vidéos de longue durée est leur prétendue objectivité. Ceux qui les réalisent défendent cette valeur. La chaîne Youtube « Caméra Gilets Jaunes » met dans chaque description de ses vidéos le message suivant « Vidéo d'actualité à caractère informatif. N'a pas pour objectif de monter les uns contre les autres, ni choquer, ni encourager des activités dangereuses ou porter atteinte au respect des individus ». La chaîne Youtube

³⁴⁷ Scènes dont il faut se méfier et qui servent d'ailleurs l'intérêt du pouvoir. Voir Riboni Ulrike L., « L'étreinte, le baiser et la caresse » in *Window. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni*, 2014, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <https://window.hypotheses.org/123>

³⁴⁸ Day Richard, art. cit., p. 250 cité in Truscello Michael, *op. cit.*, pp. 277-278.

militante Taranis News estime « que ce sont à vos yeux de trouver l'information dans nos images, non d'être guidés par nos voix ou nos idées »³⁴⁹. Cette volonté se traduit par plusieurs choix formels : montrer les événements dans un ordre chronologique mais aussi et surtout n'apposer aucun commentaire, écrit ou sonore, aux images. Quand c'est un citoyen qui filme, sa voix est assez présente (vidéos 35, 43). Dans les vidéos réalisées par des militants ou des agences de presse, les voix des réalisateurs ne sont présentes que très rarement, soit pour interviewer quelqu'un, soit pour s'assurer qu'un blessé va bien. Les caméramans ne donnent jamais leur point de vue sur les situations filmées. On remarque aussi que les vidéos citoyennes sont constamment filmées avec le caméraman du côté de la foule, là où, dans les autres vidéos, celui-ci se tient tout autant près des militants que derrière les forces de police ou entre les deux camps. Ce choix semble être fait pour essayer de maintenir une objectivité. Cette objectivité est, pour nous, une illusion et doit être soumise à notre jugement critique.

Premièrement, nous l'avons déjà évoqué plus haut, laisser le choix au spectateur de trouver les informations dans l'image le conduit souvent à ne voir que ce qu'il veut voir. Même si ces vidéos étaient réellement objectives, il faut rappeler qu'on « ne peut voir que ce que l'on observe, et l'on observe que ce qui se trouve déjà dans notre esprit »³⁵⁰. Le risque, quand une vidéo n'assume aucun point de vue, est de ne jamais questionner les croyances du spectateur en les confrontant à un autre point de vue que le sien et, de ce fait, de toujours conforter le spectateur dans ses idées. C'est encore plus vrai lorsque l'on parle de vidéos de manifestations, où ce qui se passe à l'image est confus, trouble et peut être facilement interprété dans un sens ou dans l'autre.

Plus généralement, la notion d'objectivité apposée à une représentation du réel est critiquable. Un film ne peut pas donner une représentation fidèle de la réalité. Barot rappelle que la forme et le contenu d'une œuvre « ne sauraient sans fausseté être traités de façon indépendante : les deux n'existent qu'en formant une irréductible dualité en devenir, n'existent que dans et par leur relation »³⁵¹. Même si l'on se contente, par exemple, de filmer une chaise dans une pièce vide, notre séquence ne sera jamais objective, notre représentation ne sera pas fidèle au réel. On peut choisir un angle de vue particulier, choisir de la filmer en plan fixe ou de réaliser un

³⁴⁹ Granjon Fabien, *op. cit.*, p. 165

³⁵⁰ Cité in Dufour Diane (dir.), *Images à charge. La construction de la preuve par l'image*, Le Bal / Xavier Barral, 2015, p. 7 cité in Jacques Vincent, *op. cit.*, p. 76.

³⁵¹ Barot Emmanuel, « Remarques sur l'essence réaliste-politique du cinéma » in *Sens Public*, 2008, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://sens-public.org/article559.html>

traveling ou un autre mouvement de caméra, de faire durer le plan quelques secondes ou plusieurs minutes, de la filmer en un seul plan ou d'en monter plusieurs l'un à la suite de l'autre, de ne jamais l'avoir entièrement à l'image mais d'avoir plusieurs plans qui nous montrent à chaque fois une partie de la chaise seulement, etc. Tous ces choix découlent de la subjectivité du réalisateur. Pour Barot, croire que l'art peut donner une représentation objective du réel, être « réaliste », c'est continuer à maintenir l'illusion que l'art bourgeois du 19ème siècle a défendue et c'est souvent se contenter d'être soumis au réel dominant³⁵². S'il est impossible de représenter objectivement une simple chaise, il est tout autant impossible de représenter objectivement, dans les vidéos qui nous intéressent, un rapport social entre individus. Les rapports sociaux et la politique, comprise comme activité sociale au sein d'une société organisée où les membres de cette société établissent et modifient les normes de leur collectivité, ne sont pas un objet mais un « rapport en devenir, un ensemble de pratiques »³⁵³, pratiques desquelles le cinéma fait partie. Ces pratiques se basent sur la discussion entre avis et visions du monde contraires pour arriver finalement à la décision de normes. Le réel peut donc être vu comme

« les faits et événements en tant qu'ils ont un ou plusieurs sens litigieux, objets de conflits. Le réel, c'est ce sensible " partagé " (Rancière) en deux sens : partagé c'est-à-dire commun aux hommes, et partagé au sens de structuré, interprété par des normes et des valeurs par essence conflictuelles »³⁵⁴.

Faire croire que les images que nous montrent ces vidéos sont objectives c'est nier la part de subjectivité qui découle du choix des réalisateurs. C'est nier que les réalisateurs en question donnent leur vision des événements. Si ceux-ci nous disent que c'est à nous de chercher l'information dans ces vidéos et donc acceptent de dire que ce « réel » peut être l'objet de conflits et avoir un ou plusieurs sens litigieux, ils le font en omettant de dire qu'ils interprètent déjà par leurs choix, par ce qu'ils décident de nous montrer et la façon dont ils nous le montrent, ce réel en fonction de normes et de valeurs leur étant propres. Cette façon d'opérer ne permet pas, pour paraphraser Barot, de mettre en évidence voire de produire au sein même des vidéos les sens conflictuels que l'on peut donner aux images, de mettre en évidence « la contestation des partages idéologiques, sociaux et économiques, etc., qui organisent ce monde commun »³⁵⁵.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*

Nous pouvons admettre que ce n'est probablement pas le but premier des agences de presse indépendantes, qui réalisent leurs vidéos avant tout pour récolter des images fortes et pour se les faire acheter par des chaînes de télévision. Mais le fait que des vidéos réalisées par des activistes (Taranis News, Street Politics) soient si semblables dans leurs formes à celles des agences de presse semble tout de suite plus problématique. Il est donc nécessaire de penser à des représentations de ces moments de contestation sociale et les moments de violence en leur sein qui mettraient en évidence ce réel comme objet de conflits. Il faut, pour ce faire, qu'il n'y ait pas que le contenu des vidéos militantes qui soit politique, mais que leur forme le soit aussi.

7. Filmer politiquement la violence politique

Les images d'affrontements entre forces de l'ordre et manifestants sont utilisées dans certains films militants retraçant le déroulement d'une lutte et expliquant les raisons de cette lutte. Elles sont, dans ces films, au service d'un discours politique plus développé que celui des vidéos de *riot porn* montées : celui-ci ne se limite pas à un simple appel à faire la révolution. Ces films donnent la parole à ceux qui participent à la lutte et donnent à voir leur vision du monde et des événements traités. C'est le cas, dans les années 70, d'une partie du cinéma militant français³⁵⁶, avec comme fer de lance le film *A Bientôt J'espère* (1968) de Chris Marker. Plus proche de nous et des luttes actuelles, et donc de leurs images caractéristiques que nous avons analysées tout au long de notre travail, se trouve l'exemple phare qu'est *This Is What Democracy Looks Like* (2000) de Jill Freidberg et Rick Rowley, produit par Indy Media Center. Ce film utilise des vidéos réalisées par plus de 100 activistes présents lors des trois jours de protestation, fin novembre 1999, du mouvement anti-globalisation pour bloquer le sommet de Seattle de l'Organisation Mondiale du Commerce. Par la description et l'analyse de ce film, nous comptons voir par quels procédés une œuvre audiovisuelle peut traiter de manifestations politiques dans une forme qui est, elle aussi politique : un film qui met en évidence le réel comme objet de conflits et dans lequel le réalisateur affirme son point de vue sur de telles situations. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous réfléchirons plus en détail aux représentations politiques que l'on peut donner des contestations sociales.

7.1. *This Is What Democracy Looks Like* (2000) : description et analyse d'un film militant

7.1.1. Résumé du film

Ce film retrace chronologiquement les trois jours de protestation ayant eu lieu à Seattle fin novembre 1999. Il débute par les manifestations pacifistes des premiers jours, les danses des manifestants et les discours tenus par certains représentants de collectifs ou d'organisations militants. De nombreuses interviews nous expliquent les raisons de ce rassemblement et nous donnent souvent des témoignages ou analyses de ceux qui ont tenu les rues durant ces trois

³⁵⁶ Voir Layerle Sébastien, « Filmographie : 700 films de 1967 à 1981 » in *Cinémaction* 2004/1 (n°110), p. 252-332. Et Romain Lecler, art. cit., p 34-35.

jours. On assiste au gazage des manifestants pacifistes par les forces de l'ordre. Nous voyons ensuite une scène de casse d'un magasin Nike par des activistes avant d'enchaîner sur les images que les chaînes de télévision ont données de ces événements. Ces images sont tout de suite suivies par des témoignages de personnes présentes lors des faits pour contrebalancer ce propos médiatique et l'analyser. Le film continue en nous montrant, lors du deuxième jour, la manifestation se poursuivre et une grève du syndicat des dockers s'organiser pour soutenir celle-ci. Les manifestants changent de lieu pour très vite rencontrer la répression policière. Certains sont arrêtés et embarqués pour finir en prison. Les images que la télévision donne de la manifestation à ce moment suivent cette scène. Elles sont contrebalancées par des témoignages de militants. Du troisième jour, le film nous montre le soutien des manifestants à leurs camarades incarcérés. Un sit-in se déroule devant la prison, la foule tente de rassurer ses compagnons emprisonnés en leur criant des messages de soutien. Des témoignages d'individus ayant participé à ce sit-in comme de ceux ayant été enfermés appuient ces images. Le film se clôture par plusieurs témoignages de personnes expliquant ce qu'elles ont ressenti et compris lors de ces trois jours de manifestation : par exemple, le fait que la coalition entre différentes organisations militantes est nécessaire. L'interviewée qui conclut le film explique que cette protestation a montré que des activistes défendant différentes causes pouvaient se rassembler et s'unir et qu'ils le feront à nouveau.

7.1.2. Une attention portée au contexte des manifestations et un point de vue affirmé

Ce film nous fait comprendre les raisons qui poussent les gens à lutter et bloquer les rues lors de ces trois jours : ils veulent empêcher le sommet de Seattle d'avoir lieu car ils sont contre l'exploitation du vivant et de l'homme par l'homme. Ils veulent empêcher les représentants de multinationales de continuer le développement de ces exploitations, en invoquant la libre circulation du commerce, dans le seul but de tirer du profit. Ce but commun à tous les activistes se divise en plusieurs revendications portées par différents groupes : des militants écologistes, des activistes antiracistes et anticolonialistes, des syndicats de travailleurs exigeant des conditions de travail plus décentes et une plus juste répartition des richesses, etc. Parce qu'on comprend les raisons de leurs luttes, on évite de voir les images d'affrontements comme un simple spectacle de violence dénué de toutes revendications.

Il faut toutefois noter que l'utilisation d'une musique rythmée lors de ces scènes fait naître une tension qui ne se trouve pas dans les situations montrées. À certains moments, le montage qui enchaîne des séquences de policiers brutalisant la foule nous fait penser aux vidéos de *riot*

porn analysées précédemment. Or, si d'une part, il est utile de montrer ces images pour rendre visible les mauvais agissements de la police ainsi que ce qui s'est passé lors de ces manifestations, et si d'autre part, le contexte que le film développe autour de ces scènes de violence limite déjà leur aspect spectaculaire, l'absence de musique ou une utilisation différente de celle-ci permettrait de s'éloigner encore plus d'un effet sensationnaliste.

En plus de mieux saisir le contexte de ces violences, on comprend aussi par le choix des interviewés et les discours de la voix-off que ce film est réalisé par des sympathisants à la cause et il sert à rendre audible le discours des manifestants. L'intervention d'activistes ayant participé aux protestations empêche les réalisateurs d'imposer à celles-ci leur vision des choses. C'est surtout en confrontant ce discours militant à celui des médias de masse que le premier gagne en transparence. En même temps, cette confrontation dévoile la façon dont on peut se servir des images pour les soumettre à un discours réducteur.

7.1.3. Rendre compréhensible la casse, analyser le discours médiatique

Outre les raisons générales de cette protestation, on nous explique, par des interviews ou par des textes s'inscrivant à l'écran, le contexte des affrontements ou casses que l'on nous montre. On nous dit, au début, que les manifestations étaient pacifistes et que les policiers se sont servis de gaz lacrymogènes sans que les activistes se soient montrés violents. On voit, à l'écran, des policiers gazer un sit-in de manifestants. Un texte nous explique le danger de ces gaz, d'autres images nous montrent des manifestants en souffrance à cause de ceux-ci. Ce procédé est similaire à ce qu'on peut voir dans les vidéos 30 à 33 de notre corpus. Plus tard, les réalisateurs nous montrent des manifestants casser la vitrine d'un magasin Nike. Avant de nous montrer ces images, ils nous expliquent, par des intertitres, que la marque Nike fait fabriquer ses marchandises en Chine. Les travailleurs y sont payés 0,16 dollars de l'heure, travaillent plus de 80 heures par semaine, ne peuvent pas parler durant leur travail et sont licenciés quand ils dépassent les 25 ans ou, pour les femmes, dès qu'elles sont enceintes. Si les réalisateurs ne nous disent pas clairement s'ils cautionnent ou non ces dégradations, ils les mettent en perspective pour qu'elles soient, qu'on les condamne ou pas, au moins compréhensibles de tous : c'est, à travers la casse de cette boutique, un symbole capitaliste qui est attaqué. Nike est une multinationale qui, comme toutes les autres participant à ce sommet de Seattle, a des pratiques allant à l'encontre des convictions défendues par les manifestants.

Cette scène est suivie de plusieurs extraits de journaux télévisés mis bout à bout. En quelques minutes, ce que nous entendons émaner de cette télévision condense les traits caractéristiques du discours médiatique que nous avons analysés plus haut. Les journalistes déplorent la violence du mouvement. Ils justifient la répression policière et scindent le mouvement en deux camps, « casseurs » et « bons manifestants ». Des journalistes s'indignent devant cet acte - la dégradation de la boutique Nike - qu'ils jugent effroyable. Les interventions des journalistes sont tout de suite suivies d'interviews d'activistes qui expliquent que les médias se sont servis de cet évènement pour justifier la répression, pour essayer de scinder le mouvement.

Plus tard dans le film, des manifestants dans la rue témoignent : ils étaient en train de marcher avec des jeunes qui viennent de se faire arrêter. Selon eux, ces jeunes manifestants n'ont rien fait de répréhensible. Ils ne comprennent pas pourquoi ceux-ci subissent cette violence policière. Du texte à l'écran nous explique qu'un décret du maire a rendu l'achat, la vente et la possession de masques à gaz interdits dès le deuxième jour de manifestation. Une militante interviewée dit que, durant ces trois jours, quand elle rentrait chez elle, elle voyait les images de la télévision et ces images ne montraient pas ce qu'elle et tous les autres manifestants avaient réellement vécu. Face à la doxa médiatique qui sépare les manifestants en « casseurs » et « bons manifestants », une militante estime plutôt qu'il ne faut pas voir dans l'utilisation ou non de la violence une différence mais plutôt une diversité de tactiques qui se transforme, pour un mouvement social, en force.

Les réalisateurs et interviewés exposent les manipulations que fait le discours médiatique des images de manifestation et en même temps analyse ce discours, le critique. Ils font entendre une voix différente de celles des autorités et critiquent les agissements de ces dernières. Le film joue un rôle de « contre-information » face au discours médiatique. En même temps, les réalisateurs, en opposant le discours des activistes et le leur à celui des chaînes de télévision, montrent que des mêmes images peuvent être vues différemment, que la réalité des faits peut être interprété de différentes façons. En abritant, en son sein, ce conflit entre deux lectures différentes des mêmes évènements, le film permet au spectateur de prendre du recul sur ce qui lui est montré et lui permet de pouvoir réfléchir plus clairement à ce qu'il voit. Le réel ne lui paraît plus soumis à une seule lecture, il peut décider de ce qu'il veut comprendre de la situation en connaissance de cause.

7.1.5. Éviter les travers de la commémoration

Quand un film retrace le déroulement d'une lutte a posteriori, il peut, selon Zabunyan, tomber dans les travers de la commémoration. Il peut figer dans le temps un évènement, le vernir du baume du passé en omettant tout ce qu'il peut transmettre aux luttes actuelles et futures³⁵⁷. Selon lui, tout mouvement de contestation a en lui quelque chose d'irréductible et « sollicite ce dynamisme de la mémoire grâce auquel un soulèvement en appelle d'autres, dans des conditions que personne ne peut anticiper, car nul ne saurait posséder par avance la maîtrise de ce qui échappe à toute maîtrise »³⁵⁸. Une conception linéaire de l'histoire, où tout évènement est déjà prévu dans ses causes, réduit la portée de celui-ci. Paul Sztulman, dans la postface du livre de Zabunyan, invite à comprendre un évènement comme un entrelacs mouvant de relations qui ne peut être circonscrit dans le temps³⁵⁹. Selon lui, « il s'agit moins de trouver des images d'un état d'âme révolutionnaire [*sic*], lequel ne peut qu'être illustré par un certain type de postures et de symboles, que des images de perceptions révolutionnaires, où des visions, des sensations et des imaginaires singuliers se confrontent à ce qui se passe »³⁶⁰. Ces « sensations et imaginaires singuliers » ne meurent pas quand une protestation s'arrête : les évènements contestataires ont une force qui peut continuer à en appeler d'autres. Le film de Jill Freidberg et Rick Rowley arrive à transmettre cette force et à éviter l'écueil de la commémoration grâce aux paroles des derniers interviewés. La dernière personne interviewée explique, par exemple, que les trois jours de protestation ont prouvé que des activistes de tout bord pouvaient s'unir et se rassembler et qu'ils le feront encore. Un tel message de fin refuse de regarder la lutte dont le film nous a parlé comme finie et invite ces « activistes de tout bord » à la continuer, même autrement, même ailleurs.

En plus de faire communiquer la lutte avec celles qui la suivront, *This Is What Democracy Looks Like* montre ou raconte à plusieurs moments l'irréductible énergie que celle-ci possède. Un activiste nous dit, qu'au début du deuxième jour, lui et d'autres manifestants ont commencé à marcher vers un endroit de la ville à cinquante pour être rejoints, au fur et à mesure qu'ils avançaient, par des centaines de personnes qui les entendaient chanter et protester. Au même moment, on voit les images de cette foule qui avance, de plus en plus imposante. Si, malgré la force qui s'en dégage, un esprit révolutionnaire un peu stéréotypé est

³⁵⁷ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 9.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Sztulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 231

³⁶⁰ *Ibid.*

certes présent dans de telles images, d'autres séquences laissent place à des « images de perceptions révolutionnaires, où des visions, des sensations et des imaginaires singuliers se confrontent à ce qui se passe ». Vers la fin du film, un manifestant livre à la caméra la façon dont cette manifestation a changé sa perception des choses. Le fait de voir, pour la première fois, des gens autant tenir tête à l'État pour défendre leurs idéaux l'a inspiré. Plusieurs témoignages font part de ce changement dans les imaginaires des manifestants. C'est le cas de ceux qui ont participé au sit-in devant la prison ou de ceux qui y étaient enfermés. Ils parlent de cette entraide qu'ils n'avaient jamais connue, qui a ressoudé les liens et brisé les barrières entre les personnes qui se battaient pour différentes causes et qui n'échangeaient pas forcément entre elles. On prend conscience de ces changements en entendant le discours que tient un vieil homme devant la prison, où il se réjouit de voir la jeunesse se battre pour « détruire la machine de destruction » et où il invite cette même jeunesse à « créer un nouveau et meilleur monde ». On en prend conscience en voyant cette foule répéter chacune de ses phrases pour que les manifestants incarcérés puissent les entendre. On en prend conscience en voyant ces silhouettes noires qui, derrière les vitres de la prison, saluent la foule.

7.2. Faire une œuvre politique

7.2.1. Images chocs : le réel interprété comme performance

Si un film militant affirme un point de vue politique, cela ne veut pas forcément dire qu'il l'est dans sa forme. Jean-Louis Comolli, dans un entretien avec Daniel Farax, dit qu'il a toujours été convaincu par « la notion brechtienne qui veut que pour penser les problèmes sociaux et politiques, il faut passer par l'abstraction »³⁶¹ et que rien de tel ne se passait dans le cinéma militant français des années 70.

Selon lui, la plupart des cinéastes militants « avait majoritairement une vision utilitariste du cinéma. Ils ont passé des films dont le sujet traité coïncidait avec tel ou tel problème. Et au fond, les films leur servaient à illustrer le problème et à lancer le débat »³⁶². Il dit qu'il a toujours été convaincu que « c'est à travers le travail des formes, la mise en jeu des formes, la

³⁶¹ Fairfax Daniel, « Le militantisme cinéphilique, de la théorie à la pratique : entretien avec Jean-Louis Comolli » in *Période*, 2014, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli>

³⁶² *Ibid.*

mise en travail des formes, qu'on peut faire avancer les visées révolutionnaires »³⁶³ tout en affirmant que ce qui étouffe de façon cyclique ces idées révolutionnaires c'est « le fait qu'on les fait passer par des formes anciennes, trop familières et, d'une certaine manière, trop dépendantes de l'adversaire »³⁶⁴. Il ajoute qu'il trouve absurde « de parler de la destruction du capital dans des formes qui sont celles de la télévision privée mondiale »³⁶⁵.

Il défend le fait que le réalisme au cinéma n'existe pas car le cinéma n'est pas le réel : il le cadre, le monte, etc. Il rejoint ainsi Barot qui montre que le cinéma militant documentaire ne peut représenter la réalité des rapports sociaux et des luttes. Pour lui, « les " messages " passent mal au cinéma, les conditions spécifiques de l'énonciation distordent toujours l'énoncé »³⁶⁶. Il est donc nécessaire que « les *indéterminations du réel* se manifestent par la construction du film, qui les *indique* mais qui ne saurait les " dire ", puisqu'elles ne sont " représentables " (sinon elles seraient *déterminées*) »³⁶⁷. Nous le répétons avec Barot, un film ou un documentaire ne peut être objectif car la vérité est soit absente soit plurivoque. Même si ces films ont le « souci du réel » ou celui de la contre-information, ils doivent savoir que le réel est complexe, doivent rendre compte de cette complexité³⁶⁸ et doivent le faire dans des formes qui s'éloignent de celles de l'adversaire, donc des images spectaculaires.

C'est ce que Brecht, dont parle Comolli, a fait au théâtre. Barry Langford, en se basant sur trois pamphlets de Marx (*Les Lutttes de classes en France - 1848 à 1850* (1850) ; *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* (1852) ; *La Guerre civile en France* (1871)), montre que la bourgeoisie du 19ème siècle se sert des évènements historiques se déroulant dans les rues pour en faire des pièces de théâtre « réalistes ». C'est notamment le cas pour les évènements de La Commune de Paris. Cette théâtralisation soi-disant réaliste rendait au final ces évènements « anodyne and ornamental »³⁶⁹ tout en leur imposant une lecture bourgeoise.

Dans le théâtre brechtien, le personnage brise l'identification spectatorielle classique pour éviter d'être le pion d'un divertissement dans lequel le spectateur peut s'oublier. L'acteur déjoue cette identification en sortant de son rôle et en critiquant ou analysant les actions et

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Barot Emmanuel, art. cit.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ Langford Barry, « "so Intensely Historical": Spectres of Theatre, Phantoms of Revolution in Marx and Marker » in *Film Studies*, no°6, 2005, pp. 64-VII. [En ligne] URL : <https://search.proquest.com/docview/220866403?pq-origsite=gscholar>

choix du personnage qu'il joue. Un tel effet permet de rendre le spectateur actif. Il ne peut pas se laisser bercer par l'histoire, il est invité à réfléchir à ce qu'il voit, à se demander ce qu'il ferait à la place de ce personnage. Les « clichés » ou « stéréotypes » qu'il s'est formulé à la vue de ce personnage ne sont pas confirmés. L'acteur/personnage lui renvoie son regard et l'oblige à se questionner sur ses mêmes « clichés » et « stéréotypes »³⁷⁰. Quand, dans *This Is What Democracy Looks Like*, les réalisateurs nous font entendre le discours médiatique diabolisant les casseurs pour, à la suite, nous faire entendre les témoignages de plusieurs manifestants contredisant ce discours ou nous expliquer les potentielles raisons ayant poussé des manifestants à casser la boutique Nike, c'est cette même distanciation qui se produit. Elle permet au spectateur de ne pas confirmer le stéréotype du « manifestant casseur » qui agit sans but et par simple plaisir de casser, comme l'affirment souvent les médias.

Chris Marker, dans le cinéma militant, poursuit ce travail de distanciation commencé au théâtre par Brecht. Néanmoins, là où Marx faisait la distinction entre la lutte vécue et la lutte « parasitée esthétiquement » dans la représentation théâtrale bourgeoise, Marker estime lui, qu'à cause de la « colonisation de la réalité politique par l'image », la distinction entre les deux est moins évidente à opérer³⁷¹. Le début de *Le fond de l'air est rouge* (1977), en entrecoupant des scènes du *Cuirassé Potemkine* (1925) d'Eisenstein avec des images documentaires de luttes des années 60/70, montre visuellement les résurgences des symboles du film dans la réalité des luttes. Cette séquence nous fait comprendre la « colonisation de la réalité politique par l'image » et la façon dont les images, à notre époque, font partie intégrante du réel et « contribuent, à leur manière, à influencer l'histoire d'aujourd'hui et à produire celle de demain »³⁷².

Zabunyan explique que dans le cinéma de propagande de Daech ou dans le cinéma hollywoodien où le cinéma de l'organisation terroriste puise ses codes, on esthétise la guerre pour immerger le spectateur dans le feu de l'action. La différence entre Daech et les films hollywoodiens est que les films de Daech utilisent des images documentaires, montrent de vraies villes exploser, des personnes réelles être torturées ou tuées. Le cinéma de Daech, influencé par les images hollywoodiennes, brouille « ce qui est de l'ordre de la fiction et ce qui n'en relève pas »³⁷³. C'est ici un exemple bien plus effrayant d'une colonisation de la

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² Lindeperg Sylvie, *La Voie des images - Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Lagrasse, Verdier, 2013, p. 18 cité in Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 13-14.

³⁷³ Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 157-159.

réalité politique par l'image. Pour Jacques Vincent, c'est « le réel qui est réinterprété massivement comme performance » par « le monde politique et guerrier et terroriste » qui s'est « emparé de tout l'espace médiatique »³⁷⁴.

Cette réinterprétation du réel comme lieu de performance est due au fonctionnement même du monde médiatique actuel. Jacques Vincent affirme qu'aujourd'hui, pour qu'une cause politique et son combat soient reconnus, « il ne suffit plus de tenir la rue, il faut aussi saturer le réseau de communication, c'est-à-dire arriver à y exister en atteignant un certain seuil de répétition (capacité d'être répété indéfiniment pendant un temps quelconque) »³⁷⁵. Les luttes politiques actuelles sont des luttes de visibilité, l'important est de se faire voir, d'être reconnu. Étant donné que les médias se nourrissent d'évènements sensationnels pour générer de l'audimat, ces évènements sont nécessaires pour accéder à la diffusion médiatique et se faire entendre. Même si elles ne sont bien sûr pas comparables, la violence des Gilets Jaunes et les attaques terroristes des groupes islamistes ne font que répondre à ce constat. L'action se pense d'avance comme sensationnelle, elle doit produire des « images chocs » pour faire entendre les revendications défendues.

Face au flot d'images nous abreuvant continuellement, cette « image choc » de masse, pour se démarquer, ne peut être « que la recherche d'une image qui fera effet sur des goûts et des sensibilités atrophiés »³⁷⁶. Elle doit, selon Paul Stzulman, « être chargée d'un affect primaire et satisfaire temporairement l'inassouissable pulsion scopique »³⁷⁷. Les films de Daech comme les journaux télévisés ou certaines des vidéos de *riot porn* montées que nous avons analysées font du réel un spectacle capable d'assouvir cette pulsion scopique, dans le seul but de faire passer leurs messages politiques, aussi peu développés soient-ils, au sein de ces formes audiovisuelles. Comme le conclut l'auteur, dans ces cas-là, les images ne sont plus « du côté de la vérité dialectique du " voir " et " montrer " » mais sont « entièrement passées du côté de la promotion, de la publicité »³⁷⁸. Elles sont images de pouvoir, images de propagande mais en aucun cas images politiques.

³⁷⁴ Jacques Vincent, *op. cit.*, p. 129.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 260.

³⁷⁶ Stzulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 214.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 219.

L'utilité que peuvent prêter certains activistes aux « images chocs » doit donc être relativisée. DeLuca englobe ces images sous le terme « d'images-event »³⁷⁹. Pour lui, plus une image nous montre quelque chose de « dramatique et controversé », comme le sont les affrontements entre manifestants et forces de l'ordre, plus elle peut « perturber » les consciences de la masse de spectateurs, déranger ce que la masse pense et donc faire changer d'avis le plus grand nombre sur une situation donnée. Or, nous le répétons avec Aguayo qui critique ce concept, ces images sont réutilisées pour servir le discours des autorités et médias dominants et ne remettent jamais vraiment en cause « l'injustice structurelle et institutionnelle »³⁸⁰. Elles parlent le même langage spectaculaire que les images du pouvoir et c'est à ce dernier que profite, comme le dit Zabunyan, « le sentiment d'indistinction qui affecte la force dénonciatrice contenue dans ces images »³⁸¹. Même quand le pouvoir ne les réutilise pas pour faire entendre son discours, le pouvoir de fascination de ces images peut empêcher la réflexion du spectateur et cette violence devient le seul et unique centre d'attention qui occulte les différentes raisons de la lutte ou les autres façons de lutter et de s'organiser.

Si l'obscène est, selon Paul Sztulman, ce qui, dans une société donnée et selon ses normes et valeurs, doit rester hors scène, il estime qu'il est impossible de relativiser ce que les films de Daech nous montrent : filmer intentionnellement l'exécution d'une personne est et sera toujours obscène et atroce. L'atroce est « la violence insupportable, la cruauté qui suscitent l'attrait ou l'horreur », ce qui « cherche la réaction ou la fascination et interdit la pensée »³⁸². Face à lui, « le spectateur ne peut s'approprier ce qu'il voit ni s'orienter lui-même par son regard pour intégrer cette expérience »³⁸³. L'atroce rend captif le regard du spectateur, celui-ci est, qu'il le veuille ou non, fasciné et incapable de penser face à ces images. Pour Zabunyan, sans considérer la violence comme irréprésentable, il estime qu'il faut « savoir la montrer sans que notre regard soit fasciné par elle »³⁸⁴.

Le réalisateur peut investir la situation de celui qui regarde, lui conférer, « sans lui faire la leçon, la possibilité d'apprécier comment ces images sont fabriquées ou mises en scène »³⁸⁵. De tels films doivent porter leur attention sur les « processus de fabrication des images du

³⁷⁹ DeLuca Kevin, Peebles Jennifer, « From Public Sphere to Public Screen: Democracy, Activism, and the Violence of Seattle » in *Critical Studies in Media Communication*, n°19, 2002, pp. 125-151 cité in Aguayo Angela J., art. cit., p. 2.

³⁸⁰ Aguayo Angela J., art. cit., p. 2.

³⁸¹ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 102.

³⁸² *Ibid.*, p. 221.

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 163.

³⁸⁵ *Ibid.*

conflit » ainsi que sur « les conditions du regard que nous portons sur elles »³⁸⁶. Zabunyan cite quelques exemples cinématographiques qui, selon lui, accomplissent ce résultat³⁸⁷. Dans *Rome Ville Ouverte* (1945), Rossellini montre les instruments de supplice de bourreaux nazis mais ne montre pas la torture en elle-même. Dans *Profession : Reporter* (1975), Antonioni montre une image d'archive d'exécution, d'abord en plein écran puis sur une télévision à l'intérieur du film, « ce qui rend chancelant la séparation entre réel et fiction »³⁸⁸. Enfin, dans *Vrai Faux Passeport* (2006), Godard associe à la scène de torture de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) un prélèvement sonore d'un reportage télé où un tortionnaire de la guerre d'Algérie est interrogé sur ses actes durant la guerre.

7.2.2. La dignité et la sécurité des personnes filmées

Le fait de regarder l'horreur droit dans les yeux ne fait pas forcément agir contre cette horreur. Même si un spectateur peut sincèrement remettre en question la légitimité de son gouvernement en voyant l'acharnement que ce dernier met à blesser ou tuer son peuple, comme l'ont fait les vidéos de « *copwatching* » des Gilets Jaunes sur une frange de l'opinion publique, il nous semble préférable de considérer la dignité et la sécurité des personnes filmées comme prioritaires au choc de l'image³⁸⁹. On peut montrer ces images en imaginant plusieurs effets visuels ou dispositifs artistiques qui permettent de porter un regard critique sur elles tout en conservant la dignité des personnes représentées et, au-delà de ça, s'assurer de respecter quelques règles pour éviter des risques inutiles à ceux que l'on filme³⁹⁰. On peut par exemple flouter les visages des manifestants, se présenter à eux quand on filme et expliquer dans quel but sont réalisées ces images, créer un rapport de confiance avec les personnes filmées, etc.

7.2.3. Une résistance scopique nécessaire

Pour qu'un film soit politique et évite de transformer le « pouvoir des images » en « images de pouvoir », Barot dit qu'il ne doit jamais être « ni acritique ni unilatéral » mais plutôt être le « lieu d'une réflexion sur la légitimité et la fonction idéologique du film, voire lieu de la mise en

³⁸⁶ *Ibid.*, pp. 163-164.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 163.

³⁸⁸ *Ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 173-181.

³⁹⁰ Voir l'article de Lundi Matin sur le sujet. Anonyme, « De l'usage des caméras en manifestation » in *Lundimatin*, 15 juin 2016, consulté le 15 mai 2019 [En ligne] URL : <https://lundi.am/De-l-usage-des-cameras-en-manifestation>

scène même du film, donc auto-référence *auto-critique* amenant à questionner le film comme tel - à la questionner comme discours " idéologique " possible -, autant qu'à incorporer le spectateur en lui »³⁹¹. Autrement dit, pour citer Herbert Blau, « the only way to escape the disempowering ideological solicitations of the Imaginary is through an effort of scopic resistance: One does not see at all unless one sees oneself seeing »³⁹². Chris Marker, tout au long de son œuvre cinématographique, met en place plusieurs procédés pour favoriser cette « résistance scopique » : il utilise le montage dialectique, met en lumière le rapport de soumission à son discours que peut imposer une voix-off aux images et recoloré certaines images d'archive pour interdire au spectateur de les voir autrement que comme images du passé à regarder depuis le présent.

7.2.3.1. Le montage dialectique

Pour faciliter, chez le spectateur, une « résistance scopique », les films de Marker utilisent un montage dialectique, que l'on peut aussi trouver chez Einseinstein, pour opposer des images différentes et faire émerger de cette opposition un discours que les images seules ne contenaient pas. *This Is What Democracy Looks Like* fonctionne aussi par montage dialectique quand il nous donne à voir le discours que tiennent les médias dominants sur ce magasin Nike pris d'assaut par des « casseurs » en nous expliquant avant la façon dont Nike traite ses employés chinois et en nous faisant entendre, après ces discours télévisuels, ceux des manifestants ayant participé à la protestation et leur critique de ce discours. Le film permet au spectateur de prendre du recul sur ces images de casse en expliquant les raisons de celle-ci et, par la confrontation entre le discours médiatique et militant, permet au spectateur d'avoir une place au sein du film pour y être actif et réfléchir à ce qu'il voit et entend.

7.2.3.2. Déconstruire le lien entre voix-off et images

En nous montrant, dans son film *Lettre de Sibérie* (1957), trois fois une même séquence visuelle où l'on voit, dans une petite ville de Sibérie, passer un bus, une voiture et ensuite des ouvriers qui nivellent un sol et en changeant à chaque fois le discours de la voix-off apposée à cette séquence, Marker nous fait comprendre à quel point il est facile de soumettre les images au discours de la voix-off. La première fois, la voix-off interprète dans ces images un signe de progrès. Le bus et l'automobile qui circulent servent de preuve de ce progrès, les ouvriers

³⁹¹ Barot Emmanuel, art. cit.

³⁹² Blau Herbet, *The Audience*, Clohns Hopkins University Press, 1990, p. 114 cité in Langford Barry, art. cit.

sont heureux. La deuxième voix-off nous dit que les puissants du régime affichent leur luxe (la voiture) tandis que les ouvriers sont traités comme des esclaves. La troisième essaye d'être plus descriptive. Cette courte séquence permet de mettre à nu le fonctionnement de la voix-off, la façon dont elle peut soumettre les « détails rebelles » de l'image à son message, la façon dont elle « utilise le détail de l'image pour en saturer le sens, et transformer celle-ci en preuve irréfutable, sans reste »³⁹³.

Ce travail de confrontation entre images et voix-off est à l'œuvre, pour se recentrer sur les manifestations des Gilets Jaunes, dans une vidéo de la page Facebook *Cerveaux non disponibles*³⁹⁴. Dans cette vidéo, le discours que Macron a tenu le 10 décembre pour parler des manifestations en cours est repris tandis qu'à l'image, on voit un montage de plusieurs scènes de violences policières envers les manifestants. Quand Macron prône l'importance du dialogue et affirme que tout le monde peut exprimer son opinion sans crainte de violence, on voit des manifestants battus par des policiers. Ici, ce sont les images et leur violence qui viennent parasiter le discours du pouvoir et le font apparaître comme mensonger. En règle générale, nous considérons, face à une œuvre audiovisuelle, que c'est ce qu'on entend qui influence ce que l'on voit. Dans ce cas-ci, le discours de Macron a été entendu par la majorité des spectateurs avant de visionner la vidéo de *Cerveaux non disponibles*. C'est parce que le discours est premier que le spectateur se trouve dans une situation de « visu-audition », où il considère que ce qu'il voit influence ce qu'il entend³⁹⁵. Cet exemple nous rappelle que, dans une œuvre audiovisuelle, la piste sonore influence autant l'image que l'image influence la piste sonore et que le cinéma militant peut modifier le rapport entre les deux de différentes façons pour permettre au spectateur d'effectuer un travail de distanciation par rapport à ce qu'il voit et entend.

7.2.3.3. Regarder les images du passé depuis le présent

Marker dit de l'évènement vécu qu'il devient aussitôt, pour l'individu, une image de celui-ci dont il se rappelle : un souvenir. Il lui est inaccessible sauf en tant que souvenir³⁹⁶. Pour ne pas, dans ses films, faire croire à « l'illusion de pouvoir le [le passé] saisir dans les images,

³⁹³ Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 167-168.

³⁹⁴ *Cerveaux non disponibles*, *Le discours de Macron en images*, 10 décembre 2018, consultée le 15 mai 2019 [Vidéo en ligne] URL :

<https://www.facebook.com/cerveauxnondisponibles/videos/2058243924257228/?v=2058243924257228>

³⁹⁵ Chion Michel, *op. cit.*, p. 191.

³⁹⁶ Langford Barry, art. cit.

grâce aux images »³⁹⁷, Marker décide de recoloriser, à partir de *Le fond de l'air est rouge*, les images d'archive qu'il utilise. Plus tard dans sa carrière, à partir de *Sans Soleil* (1983), il modifiera certaines images numériquement³⁹⁸. La saturation de certaines couleurs opérée sur ces images d'archive sert, selon Jacques Vincent, à nous faire comprendre que le passé, même par ses images, nous est à tout jamais inaccessible. Elle rend ces images à « leur présent contemporain, leur destin de nouvelles images »³⁹⁹. Jacques Vincent nous rappelle qu'on pense « toujours le passé à partir d'un présent, donc en fonction d'une quelconque projection, d'une ouverture sur le futur, fut-elle tournée vers une idéalisation du passé en tant que passé »⁴⁰⁰. Il est donc nécessaire, face à des images d'archive, de « nous faire sentir le travail du temps en saisissant l'intervalle entre ce que voulaient dire les images d'archives à une époque et ce qu'on peut en dire aujourd'hui »⁴⁰¹. Il ne faut pas « prendre l'image pour du réel figé et/ou le faire passer comme tel, mais s'en servir pour construire un document que l'on interroge selon un point de vue situé » et donc, cela va de soi, amener le spectateur « à prendre du recul par rapport à ce qu'il voit »⁴⁰². Les réalisateurs du film sur les manifestations de Seattle nous rappellent à certains moments le fait que les images utilisées viennent du « passé » et qu'ils y portent un regard, même si peu éloigné dans le temps, qui ne leur est pas contemporain. Ils le font en enlevant du « plein écran » les images qui sont en train d'être montrées pour les mettre, numériquement, à l'intérieur d'une pellicule de film. Même si cette pellicule de film est une image numérique, elle évoque justement une façon d'enregistrer des images qui n'est pas contemporaine du film et rappelle ainsi que les images utilisées sont, tout comme cette pellicule, datées. Cet effet permet de mettre en scène le film à l'intérieur du film, de faire comprendre au spectateur que celui-ci est une construction subjective, un discours propre aux réalisateurs. Par son « auto-référencement », le film ouvre la possibilité de son « autocritique »⁴⁰³. Cette modification des images par différents procédés numériques pourrait aussi être utilisée, nous le pensons, pour éviter leur récupération par les médias dominants.

³⁹⁷ *Ibid.* Nous traduisons.

³⁹⁸ Jacques Vincent, *op. cit.*, p. 45.

³⁹⁹ Bellour Raymond, «La double hélice » in *L'Entre-Images 2. Mots, Images*, POL, 1999, p. 52 cité in Jacques Vincent, *Chris Marker, op. cit.*, p. 45.

⁴⁰⁰ Jacques Vincent, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ Barot Emmanuel, art. cit.

7.2.4. Le cinéma entre analyse et affects pour des représentations plus complexes

Face aux images d'archives qui, pour cause d'une exposition éphémère, ne font pas mémoire (dans un régime de sous-visibilité pour les vidéos filmées par les citoyens et dispersées sur le net, dans un régime de sur-visibilité pour les images prises dans le flot télévisuel), Jacques Vincent voit dans le cinéma et son art du montage la possibilité de donner consistance à cette mémoire « inconsciente »⁴⁰⁴. Le cinéma permet, pour reprendre les mots de Zabunyan, de « révéler les stratégies d'ordonnement à l'œuvre dans les chaînes d'information télévisées ou certains documentaires qui limitent, par ces opérations de sélection ou rétention d'images, notre appréhension des soulèvements »⁴⁰⁵. Il permet de combattre les formes de ces journaux télévisés ou documentaires qui sont celles « de destruction de la durée et de la perception temporelle »⁴⁰⁶. Face à ces formes qui, dans leur flux d'images, abolissent l'intervalle entre ces dernières, « où le vide entre les images s'estompe ou fait défaut »⁴⁰⁷, on peut imaginer des productions audiovisuelles qui, au contraire, font entrer le hors-champ en leur sein et réfléchissent sur elles-mêmes : à leurs indéterminations, leurs manques et leurs choix. On peut concevoir des œuvres qui empêchent le spectateur d'être fasciné devant les images, même les plus choquantes, et donnent à celui-ci la capacité de construire l'œuvre en même temps qu'elle se déroule, de réfléchir sur elle et avec elle.

Face aux œuvres qui, comme le font certains films militants, se contentent d'expliquer une lutte par ses causes, il est possible d'en concevoir d'autres : des œuvres qui ne réduisent pas un soulèvement populaire à son déroulement linéaire mais qui transmettent ce qu'il a d'irréductible. Il est possible de réaliser des films qui comprennent ces événements comme un entrelacs mouvant de relations qui ne peut être circonscrit dans le temps et dont la force peut s'illustrer dans « des images de perceptions révolutionnaires, où des visions, des sensations et des imaginaires singuliers se confrontent à ce qui se passe »⁴⁰⁸. La force du cinéma est, selon Jacques Vincent, sa capacité à exprimer les affects des soulèvements populaires, sa capacité « à rapprocher du corps, à dramatiser l'espace et le temps »⁴⁰⁹. Rancière juge important de montrer, au cinéma, la « puissance du regard et de la parole, la puissance de suspens qu'ils

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁰⁵ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰⁸ Sztulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁰⁹ Jacques Vincent, *op. cit.*, p. 84.

instaurent »⁴¹⁰. C'est d'autant plus important quand on admet, avec lui, que « la question politique est d'abord celle de la capacité des corps quelconques à s'emparer de leur destin »⁴¹¹.

Enfin, il importe surtout, pour citer Paul Sztulman et conclure en même temps ce chapitre,

« de sortir des rôles et des évidences dans lesquels le storytelling des idéologies dominantes enferme et réduit, pour leur ôter toute puissance d'agir, les vies de ceux qui sont pris dans ses rets. Produire d'autres représentations ne saurait se réduire à dénoncer les actes de l'ennemi en exhibant une souffrance suppliante ou une chaire mutilée. il faut donner forme à des représentations complexes, nuancées, contradictoires, ambivalentes, imprévues »⁴¹².

Il faut, comme le souhaitait Comolli, que l'art soit, dans sa forme même, révolutionnaire. Pour reprendre les mots de Rancière, il faut qu'à la volonté de « vaincre l'ennemi », s'ajoute celle de vouloir « cesser de vivre dans le monde que cet ennemi vous a construit »⁴¹³.

⁴¹⁰ Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 88 cité in Zabunyan Dork, *op. cit.*, pp. 103-104.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² Sztulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 232-233.

⁴¹³ Rancière Jacques, entretien avec Eric Lorent, *Libération*, 17 novembre 2011 cité in Sztulman Paul, « Postface : Janus sur le seuil » in Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 233.

Conclusion

Dans l'ouvrage collectif qu'elle dirige avec Nicolas Lebourg et intitulé « La violence des marges politiques des années 1980 à nos jours », Isabelle Sommier fait le constat, en France, d'une « tendance globale à la pacification des discours et des pratiques militantes »⁴¹⁴. Le militantisme, à partir des années 80, semble exclure « la radicalité de l'affrontement physique » qui le caractérisait avant, quand la « conviction politique s'exprimait et se mesurait aussi à la vigueur d'un engagement physique »⁴¹⁵. Pour elle, 1968 et les années qui suivent cette date sont la « dernière période jusque-là marquée par la légitimation du recours à la violence en politique »⁴¹⁶.

Plusieurs facteurs expliquent cette pacification des discours et des pratiques militantes. Tout d'abord, l'arrivée de la gauche au pouvoir en France en 1981 est vue comme une promesse de voir toutes les luttes de la décennie suivante se résoudre (avec l'arrêt des travaux des centrales nucléaires et de l'extension du camp militaire du Larzac notamment) et la décennie se veut plus calme pour les militants⁴¹⁷.

De plus, le capitalisme récupère certaines revendications portées par les manifestants de mai 68 et va ainsi neutraliser les possibilités de révolte⁴¹⁸. L'histoire des luttes populaires en France, avant de reprendre avec les grèves des cheminots de l'hiver 1995, subit, dans les années 80, un creux. Celui-ci empêche la bonne transmission de cette histoire des luttes aux nouvelles générations de militants. Selon Nicolas Lebourg, cette déconnexion avec la « tradition historique populaire » est patente dans les nouveaux groupes militants. On la remarque notamment par le fait que les groupes d'activistes actuels se réfèrent autant « à une mémoire particulière [...] ou à un autre territoire que relativement à l'histoire propre du segment militant concerné »⁴¹⁹. Selon lui, ces références particulières et le manque d'inscription dans une tradition populaire déconnectent encore plus ces groupes militants des

⁴¹⁴ Sommier Isabelle, « Le " ventre mou " de la radicalité politique contemporaine », in Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *La violence des marges politiques en France des années 1980 à nos jours*, Paris, Riveneuve, 2017, p. 7.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹⁷ Gauthier Guy, « De Slon à Iksra », art. cit., p. 122.

⁴¹⁸ Voir Heller Thomas, « Du militantisme patronal au militantisme entrepreneurial » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 169-175.

⁴¹⁹ Lebourg Nicolas, « Conclusion. La violence des radicaux : un changement de régime ? », in Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p. 196.

masses populaires. Cette déconnexion n'aide pas à légitimer, aux yeux de l'opinion publique, l'usage de la violence par ces groupes.

Néanmoins, les principales raisons de ce manque de légitimité de la violence sont diverses. D'abord, la chute du bloc soviétique en 1989 entraîne « l'abandon de la référence marxiste qui légitimait le recours à la violence » et « l'épuisement des soutiens matériels (financiers, logistiques) autrefois fournis par les pays de l'Est à certaines guérillas »⁴²⁰. Ensuite, pour résumer le propos de Nicolas Lebourg, la normalisation de l'extrémisme au sein de certains partis politiques affaiblit les liens entre partis réformistes et groupes radicaux. Au lieu de soutenir les marges radicales et d'entretenir des liens avec elles, ces partis politiques extrémistes les marginalisent encore plus et les fragilisent, pour gagner, eux, en légitimité⁴²¹. Les marges politiques s'en trouvent délégitimées.

Surtout, le fait que l'État mette sur le même pied d'égalité les violences de la « jeunesse pro-djihadisme comme de l'ultra gauche et de l'extrême droite », comme le fait le rapport « Génération Radicale » de 2015, montre le refus de l'État actuel « de considérer les radicalités comme jouant un rôle dans la stabilité générale du système politique »⁴²². Cette assimilation des marges politiques aux terroristes fait que ces premières ne doivent plus juste justifier l'« illégalité » de leur violence mais aussi les raisons de cette violence. Cette dernière est considérée par l'État comme « " aveugle ", œuvre non de militants révolutionnaires mais de " casseurs " »⁴²³. Selon Nicolas Lebourg,

« la revalorisation de la force (au sens de Sorel : la violence assurée par l'État) provoquée par la confrontation de l'Occident à l'hyper-terrorisme puis au terrorisme *low-cost* bloque les radicalités dans l'ornière : assimilées au terrorisme, elles sont instantanément dévalorisées ; si elles ne le pratiquent pas, elles sont perçues comme dénuées d'intérêt »⁴²⁴.

⁴²⁰ Sommier Isabelle, « Le " ventre mou " de la radicalité politique contemporaine », in Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁴²¹ Lebourg Nicolas, « Conclusion. La violence des radicaux : un changement de régime ? », in Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p. 196.

⁴²² *Ibid.*, p. 200.

Nous recopions ici la note de bas de page de Nicolas Lebourg à ce sujet: « L'existence des partis extrémistes permet d'inclure des personnes et groupes au fonctionnement démocratique, par des pratiques transactionnelles entre radicalité idéologique proclamée et réforme thématique obtenue comme par la sociologie de leurs candidats. Les groupes radicaux permettent quant à eux d'inclure à l'espace public par leur effort de propagande et leur sociabilité qui impliquent l'acceptation d'un minimum de normes sociales - ce pourquoi les services assurant l'ordre public ont souvent privilégié de les laisser s'organiser, depuis l'anarcho-syndicalisme à la fin du XIXe aux groupes néo-fascistes. »

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 203.

À cause du grand isolement de ces groupes radicaux affinitaires, et aussi parce qu'ils intériorisent « l'impopularité du recours à la violence », celle-ci semble être devenue, pour reprendre les termes employés par Isabelle Sommier, tout au mieux « expressive » (les bagarres de bande entre antifascistes et groupuscules de droites radicaux par exemple) ou « réactive » : la violence est une « violence de circonstance », elle n'est pas planifiée mais trouve à s'exprimer dans les affrontements contre les forces de l'ordre lors de manifestations par exemple⁴²⁵. La chercheuse estime que cette violence n'est plus légitimée par une idéologie mais sert une « logique publicitaire ». Elle est vue comme un moyen d'attirer l'attention des médias, de s'assurer une visibilité ou est soutenue pour son « caractère ludique » qui permet de « valoriser » le « capital viril des jeunes hommes » et servir à les recruter⁴²⁶. Si Nicolas Lebourg nuance ce propos en estimant que ces affrontements contre les forces de l'ordre découlent d'une « volonté d'agréger des masses contre l'État », il remarque néanmoins, en prenant l'exemple de la Loi Travail que, si les groupes radicaux de gauche contestent bel et bien cette loi au début des manifestations, la focale passe vite « à la question des Zones à Défendre (ZAD), et leur combat contre l'État se réduit peu ou prou à un affrontement avec les forces de l'ordre »⁴²⁷.

Si nous pouvons continuer, avec lui, de nuancer le propos d'Isabelle Sommier en montrant que la question de la violence est débattue au sein de la gauche radicale⁴²⁸ et en rappelant que l'idéologie marxiste la justifiant peut encore être utilisée par cette gauche, le constat que Nicolas Lebourg tire sur les combats de cette gauche qui peuvent vite voir la question de la violence policière/politique occulter le reste mérite de nous interpeller et de nous faire réfléchir sous un autre angle à la question de la représentation des luttes par les manifestants. Au-delà de représentations focalisées sur les violences et affrontements contre les forces de l'ordre, c'est les revendications mêmes des mouvements sociaux qui, au bout d'un certain temps, se réduisent à la dénonciation des violences policières et leurs actions qui se réduisent à un affrontement avec les policiers.

Les vidéos de *riot porn* peuvent remplir cet objectif de « recrutement » évoqué par Isabelle Sommier. Le problème est que, si elles servent un but politique, elles sont pourtant

⁴²⁵ Sommier Isabelle, «Le "ventre mou" de la radicalité politique contemporaine», in Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, pp. 26-27.

⁴²⁶ *Ibid.*.

⁴²⁷ Lebourg Nicolas, «Conclusion. La violence des radicaux : un changement de régime ?», in Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *op. cit.*, p. 193.

⁴²⁸ Voir Gelderloos Peter, *Comment la non-violence protège l'État : Essai sur l'inefficacité des mouvements sociaux*, Paris, Éditions LIBRE, 2018

dépolitisées dans leurs formes et n'en deviennent que de simples « images de pouvoir », images de propagande. Une musique où l'on entend chanter la nécessité de la révolution ne permet même pas d'identifier ces vidéos comme émanant de la droite ou de la gauche radicale. S'il ne faut pas oublier qu'elles sont utilisées par des activistes comme moyen de trouver du courage pour leurs actions futures en voyant d'autres combattre, elles n'ont cette utilité que pour des personnes déjà politisées. Leur inattention au contexte et leur spectacularisation au service d'un message, aussi « flou » soit-il, les rapprochent de l'utilisation que font les médias de masse de ces mêmes images de lutte ou les condamnent à être un « divertissement ».

Les images de lutte filmées par des citoyens participant à l'action nous offrent pourtant, pour la première fois, une multitude de points de vue sur ces événements complexes que sont les contestations sociales. S'il est possible, déjà dans ces prises de vue citoyennes, de limiter leur aspect spectaculaire (en évitant de filmer un court affrontement d'une minute, en évitant l'héroïsation, etc.), d'améliorer le respect de la dignité des personnes filmées (en floutant certains visages par exemple) et même d'empêcher une possible récupération de celles-ci par les médias dominants (en les modifiant numériquement pour les rendre inutilisables par les médias⁴²⁹), il faut se rappeler l'utilité qu'elles ont sur le moment même pour aider les individus à se synchroniser entre eux ou pour mettre à nu les violences policières.

Elles sont, en tout cas, une réserve infinie d'images dans laquelle le cinéma peut puiser. En les utilisant comme matières premières, le cinéma peut donner naissance à des films qui se servent d'elles pour essayer de comprendre le réel sans l'épuiser, qui ne tombent pas dans le piège de l'objectivité jamais atteignable ou dans celui de la commémoration. Le cinéma peut servir à régénérer la mémoire des luttes, en faisant en sorte de ne pas oublier celles qui ont lieu à l'heure actuelle et qui auront lieu après mais aussi, que ce soit dans des films nouveaux ou grâce à des projections de films plus anciens, d'ancrer à nouveau dans les consciences l'histoire passée des luttes populaires.

Lors d'une projection d'images de luttes en Égypte pendant les manifestations du printemps arabe, Mollerup et Gaber disent qu'ils ont assisté à la transformation de "unresponsive

⁴²⁹ On pourrait aussi imaginer voir les réalisateurs de ces vidéos interdire leur réutilisation, comme le font par ailleurs les agences de presse indépendantes. Cela soulève plusieurs questions, desquelles nous n'avons pas la prétention de connaître les réponses, mais qu'un prochain travail universitaire pourrait prendre en compte : quelles sont les possibilités, pour des « particuliers », de faire valoir leurs droits d'auteur sur des plateformes comme Youtube ? Serait-il possible de concevoir une plateforme sur laquelle les manifestants posteraient leurs vidéos et dont la compagnie ou l'association en charge pourrait gérer, avec des moyens plus conséquents, les droits d'auteur de ceux-ci ?

bystanders to active participants in a political demonstration"⁴³⁰. On pourrait argumenter, en suivant Westmoreland, que les images de lutte acquièrent un « pouvoir de transformation » quand elles sont diffusées lors des protestations⁴³¹ et non quand elles sont consommées par un spectateur isolé. Un tel exemple invite à considérer la projection et la distribution des films militants comme étant autant important que leur création et à remettre la question de la distribution et de la projection des films au centre des préoccupations, comme le faisait le cinéma militant des années 70⁴³². À l'ère d'Internet, on pourrait aussi concevoir une plateforme ou un site facilitant le partage et la conservation des films et des vidéos militantes. Si un tel site ne peut rivaliser avec Facebook ou Youtube au niveau du nombre potentiel d'internautes pouvant croiser le chemin de la vidéo, il pourrait au moins rendre la culture audiovisuelle militante plus facilement accessible à tous, et en même temps, la protéger d'une éventuelle censure⁴³³.

Face au constat d'une violence de plus en plus « réactive » ou qui devient vite le centre d'attention de toute lutte sociale, il est nécessaire de voir émerger, à nouveau, des films qui agrandissent la focale, qui ne se concentrent pas uniquement sur ces violences ou qui les regardent différemment. Si la question du rôle de la violence en politique est réservée au domaine des sciences politiques ou aux cercles militants, nous pensons, qu'en se servant de toutes les images que les luttes contemporaines nous laissent, le cinéma peut avoir son rôle à jouer dans ce débat.

Parce que les vidéos militantes analysées dans ce travail ont été peu traitées dans la littérature universitaire, ce mémoire a surtout défricher un terrain encore peu investi. Pour cette raison, notre dernier chapitre n'a pu que très brièvement se pencher sur les formes possibles d'un cinéma politique et, même si le sujet a fait couler beaucoup d'encre dans les décennies précédentes (nous n'avons pas pu, pour ne citer que lui, nous intéresser au cinéma situationniste et à sa pratique du détournement), il nous semble important qu'il revienne à l'ordre du jour. Si d'autres ouvrages s'intéressent déjà à la représentation de la violence dans

⁴³⁰ Mollerup Nina G., Sherief Gaber, « Making Media Public: On Revolutionary Street Screenings in Egypt » in *International Journal of Communication*, n°9, 2015, p. 2917 cité in Westmoreland Mark R, art. cit.

⁴³¹ Westmoreland Mark R., art. cit.

⁴³² Voir Lecler Romain, « Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980) » in *Participations*, n°7, 2013, pp. 117-121. consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-participations-2013-3-page-97.htm#no22>

⁴³³ Au sujet de la censure sur Internet laissée entre les mains des « géants du web », voir La Quadrature du Net, *Règlement terroriste*, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : <https://www.laquadrature.net/censureterro/>

les films documentaires⁴³⁴, on pourrait, par exemple, réfléchir plus en profondeur aux façons de représenter des mouvements sociaux qui s'opposent à toute représentation et dont les individus les constituant veulent garder l'anonymat.

Ces mouvements sociaux sont caractérisés par le partage d'une même expérience entre différents corps. Les différents corps qui habitent les vidéos de notre corpus semblent être autant de « détails rebelles » dans lesquels il est possible d'entrevoir « tout un monde de la contestation »⁴³⁵. De prochains travaux universitaires pourraient se pencher plus en détail sur les corps que ces images nous donnent à voir, leur comportement et leur langage, leurs éventuels changements au fil des manifestations. Affiner la comparaison entre les vidéos de *riot porn* et la pornographie pourrait permettre de trouver des concepts pour parler de ces corps et de leur représentation. D'autres articles universitaires pourraient, à l'aide du concept de Zabunyan, révéler d'autres « détails rebelles » dans ces images ou développer ceux que nous avons évoqués : les moments drôles voire absurdes au sein des manifestations, la reconquête de l'espace public et de l'espace sonore par les manifestants.

⁴³⁴ Voir Brink Joram T., Oppenheimer Joshua (dir.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press, 2012.

⁴³⁵ Zabunyan Dork, *op. cit.*, p. 13.

Bibliographie

Livres

Brink Joram T., Oppenheimer Joshua (dir.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, New York, Columbia University Press, 2012.

Chion Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

Dubois Régis, *Une histoire politique du cinéma*, Arles, Sulliver, 2007.

Debord Guy, *La société du spectacle*, Paris, Champ libre, 1971.

Gauthier Guy, *Le documentaire, un autre cinéma : histoire et création*, Paris, Armand Colin, 2015.

Gelderloos Peter, *Comment la non-violence protège l'État : Essai sur l'inefficacité des mouvements sociaux*, Paris, Éditions LIBRE, 2018.

Granjon Fabien, *Mobilisations numériques. Politiques du conflit et technologies médiatiques*, Paris, Presses des Mines, 2017.

Jacques Vincent, *Chris Marker, les médias et le XXe siècle. Le revers de l'histoire contemporaine*. France, Créaphis, 2018.

Lebourg Nicolas, Sommier Isabelle (dir.), *La violence des marges politiques en France des années 1980 à nos jours*, Paris, Riveneuve, 2017.

Prédal René, *Histoire du cinéma français. Des origines à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2013.

Riboni Ulrike Lune, « Chercher, trouver, conserver : enjeux et méthodes de la constitution d'un corpus de vidéos en ligne », in Derauw C., Fillieux V., Roekens A., (dir.), *Pérenniser l'éphémère. Archivage et médias sociaux*, Academia-Bruylant, à paraître

Sommier Isabelle, *La violence Révolutionnaire*, Paris, Presse de Sciences Po, 2008.

Truscello Michael, « Social Media and the Representation of Summit Protests. Youtube, Riot porn, and the Anarchist Tradition » in Gunkel David J., Gournelos Ted (sous la dir. de),

Transgression 2.0. Media, Culture, and the Politics of a Digital Age, Londres, The Continuum International Publishing Group, 2012, pp. 276-294.

Zabunyan Dork, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, Paris, De l'incidence éditeur, 2016.

Articles universitaires

Agard Sylvie, « Chômeurs et précaires : l'enjeu de l'image » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 214-217.

Aguayo Angela J., « Activist street tapes and protest *pornography*: participatory media culture in the age of digital reproduction » in *Jump Cut*, n°56, hiver 2014-2015, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/AguayoProtestVideo/index.html>

Barot Emmanuel, « Remarques sur l'essence réaliste-politique du cinéma » in *Sens Public*, 2008, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://sens-public.org/article559.html>

Bertho Alain, « Émeutes sur Internet : montrer l'indicible ? » in *Journal des anthropologues*, n° 126-127, 2011, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/jda/5586> ; DOI : 10.4000/jda.5586

Bertho Alain, « Soulèvements contemporains et mobilisations visuelles » in *Socio*, n°2, 2013, pp. 217-228, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/socio/456> ; DOI : 10.4000/socio.456

Boidy Maxime, « Le *Black Bloc*, terrain visuel du global » in *Terrains/Théories*, n°5, 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/teth/834> ; DOI : 10.4000/teth.834

Boidy Maxime, « Luttés de représentation, luttés de visibilité » in *Hybrid*, n°4, 2017, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=842>

Boidy Maxime, « Corps, gestes, interpellations. Iconographie politique du format clip » in *Volume*, n° 14:2, 2018, pp. 175-186, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-volume-2018-1.htm-page-175.htm>

Ertzscheid Olivier, « #GiletsJaunes : de l'algorithme des pauvres gens à l'Internet des familles modestes » in *Affordance.info. Le blog d'un maître de conférences en sciences de l'information*, 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.affordance.info/mon_weblog/2018/11/gilets-jaunes-Internet-familles-modestes-facebook.html?fbclid=IwAR3MlzNMmFEY1gFfVUGYbgGhUChym7mtovdhCfDzvP0OZ2kjHhmlM0yuwv8

Fairfax Daniel, « Le militantisme cinéphilique, de la théorie à la pratique : entretien avec Jean-Louis Comolli » in *Période*, 2014, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli>

Gauthier Guy, « Militants d'hier et d'aujourd'hui » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 334-340.

Gauthier Guy, « De Slon à Iksra » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 119-124.

Hadj-moussa Ratiba, « Les émeutes au Maghreb : Le web et la révolte sans qualités » in *L'Homme & la Société*, n°187-188, 2013, pp. 39-62, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] DOI : 10.3917/lhs.187.0039. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2013-1.htm-page-39.htm>

Heller Thomas, « ATTAC : une approche pédago-militante du film. Entretien avec Jean-Christophe Victor » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 221-226.

Heller Thomas, « Du militantisme patronal au militantisme entrepreneurial » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 169-175.

Ionascu Michel, « Les films des cheminots : une image de la classe ouvrière ? » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 180-185.

Johnson Andrew, « Foucault : Critical Theory of the Police in a Neoliberal Age » in *Theoria*, vol. 61, n° 141, 2014, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.researchgate.net/publication/269998836_Foucault_Critical_Theory_of_the_Police_in_a_Neoliberal_Age

Juris Jeffrey S. , « Violence Performed and Imagined: Militant Action, the *Black Bloc* and the Mass Media in Genoa » in *Critique of Anthropology*, vol. 25(4), 2005, pp. 413–432, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] DOI : <https://doi.org/10.1177/0308275X05058657>

Kleinhans Chuck, « Subversive media : when, why and where » in *Jump Cut*, n°56, hiver 2014-2015, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL :

<http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/KleinhansSubversiveMedia/index.html>

Langford Barry, « "so Intensely Historical": Spectres of Theatre, Phantoms of Revolution in Marx and Marker » in *Film Studies*, n°6, 2005, pp. 64-VII, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://search.proquest.com/docview/220866403?pq-origsite=gscholar>

Layerle Sébastien, « Filmographie : 700 films de 1967 à 1981 » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 252-332

Lecler Romain, « La mue des " gaspilleurs de pellicule ". Ou comment les cinéastes militants ont réhabilité la notion d'auteur (1968-1981) » in *Raisons politiques*, n°39, 2010, pp. 29-61, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2010-3-page-29.htm#re46no46>

Leclerc Romain, « Gauchir le cinéma : un cinéma militant pour les dominés du champ social (1967-1980) » in *Participations*, n°7, 2013, pp. 117-121, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-participations-2013-3-page-97.htm#no22>

Lits Marc, « L'espace public : concept fondateur de la communication » in *Hermès, La Revue*, n°70, 2014, p. 77-81, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-77.htm>

Martin Nina K., « Porn: it's not just about sex anymore » in *Jump Cut*, n°53, été 2011, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL :

<http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/NinaMartin/index.html>

Martineau Monique, « Des images du travail, artisanes et irremplaçables » in *Cinémaction*, n°110, 2004, pp. 81-89.

Mcbride Anne E., « Food porn » in *Gastronomica*, vol.10, n°1, hiver 2010, pp. 38-46, consulté le 15 mai 2019.[En ligne] DOI:10.1525/gfc.2010.10.1.38

Milburn Philip, « Surveiller et punir au XXIe siècle » in *Journal des anthropologues* n° 108-109, 2007, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/jda/1087>

Perron Tangui, « Vie, mort, et renouveau du cinéma politique » in *L'Homme et la société*, n°127-128, 1998, pp. 7-14, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1998_num_127_1_2927

Poupin Perrine, « Quand les manifestants s'emparent de la vidéo à Moscou : communiquer ou faire participer ? » in *Participations*, n°7, 2013, pp. 73-96, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] DOI : 10.3917/parti.007.0073. URL : <https://www.cairn.info/revue-participations-2013-3-page-73.htm>

Razsa Maple John, « "Riot porn": Protest Video and the Production of Unruly Subjects » in *Ethnos : Journal of Anthropology*, 2013, pp. 496-524, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://doi.org/10.1080/00141844.2013.778309>

Riboni Ulrike L., « Filmer et partager la révolution en Tunisie et en Égypte : Représentations collectives et inscriptions individuelles dans la révolte. » in *Anthropologie et Sociétés*, volume 40, numéro 1, 2016, pp. 51–69, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] <https://doi.org/10.7202/1036370ar>

Riboni Ulrike L., « Zone sensible » in *Window. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni*, 2012, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://window.hypotheses.org/69#more-69>

Riboni Ulrike L., « L'étreinte, le baiser et la caresse » in *Window. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni*, 2014, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://window.hypotheses.org/123>

Riboni Ulrike L., « "Riot porn", de quoi parle-t-on ? » in *Window. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni*, 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://window.hypotheses.org/267>

Robé Chris, « Anarchist aesthetics and U.S. video activism » in *Jump Cut*, n°56, hiver 2014-2015, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc56.2014-2015/RobeAnarchists/index.html>

Rousseau Signe, « Food "Porn" in Media », in Thompson Paul B., Kaplan David M. (sous la dir. de), *Encyclopedia of Food and Agricultural Ethics*. Springer, Dordrecht, 2014, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] DOI : https://doi.org/10.1007/978-94-007-0929-4_395

Stone Livia K., « The Art and Politics of Representing Structural Violence » in *Visual Anthropology Review*, n°31, 2015, pp. 177-189, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] DOI:[10.1111/var.12080](https://doi.org/10.1111/var.12080)

Westmoreland Mark R., « Street Scenes: The Politics of Revolutionary Video in Egypt » in *Visual Anthropology*, vol. 29, n°3, 2016, pp. 243-262, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] DOI: [10.1080/08949468.2016.1154420](https://doi.org/10.1080/08949468.2016.1154420)

Articles de presse

Anonyme, « De l'usage des caméras en manifestation » in *Lundimatin*, 15 juin 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://lundi.am/De-l-usage-des-cameras-en-manifestation>

Anonyme, « Gilets jaunes : la classe moyenne peut-elle être révolutionnaire ? » in *Lundimatin*, 7 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://lundi.am/Les-gilets-jaunes-du-point-de-vue-revolutionnaire>

Anonyme, « Maintien de l'ordre: ultra-violence institutionnelle, ce qu'ils n'avoueront pas » in *Désarmons-les*, 18 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://desarmons.net/index.php/2018/12/18/maintien-de-lordre-ultra-violence-institutionnelle-ce-quils-navoueront-pas/?fbclid=IwAR0X_aBNa2mpb-cY498OqIWUDHqmT0K1RFQIT5Wp1rvyeC7ZadLxFUCCyuA

Anonyme, « Ce que l'on sait des quatre listes de "gilets jaunes" annoncées pour les européennes » in *Franceinfo*, 2 février 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.francetvinfo.fr/economie/transports/gilets-jaunes/ce-que-l-on-sait-des-quatre-listes-de-gilets-jaunes-annoncees-pour-les-europeennes_3172121.html

Anonyme, « Acte 18 : BFM et CNews au chevet du Fouquet's » in *Arrêt sur images*, 19 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.arretsurimages.net/articles/acte-18-bfm-et-cnews-au-chevet-du-fouquets>

Anonyme, « 40 morts à Christchurch, mais les télé-islamophobes ne désarment pas » in *Arrêt sur images*, 15 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL: <https://www.arretsurimages.net/articles/face-aux-40-morts-de-christchurch-les-tele-islamophobes-ne-desarment-pas>

Bertho Alain, « Gilets Jaunes : crépuscule du parlementarisme ? » in *Regards.fr*, 5 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.regards.fr/societe/article/gilets-jaunes-crepuscule-du-parlementarisme>

Boinet Carole, « "Parler de '*riot porn*', c'est tout simplement ne pas parler de l'essentiel" » in *Les Inrockuptibles*, 24 mai 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.lesinrocks.com/2016/05/24/actualite/andre-gunthert-11830731/>

Bonelli Laurent, « Pourquoi maintenant ? » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/BONELLI/59444>

Cieslinski Charlotte, « Aylan échoué sur la plage : la photo qui a bouleversé le monde... mais que la France a occultée » in *L'Obs*, 22 août 2017, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.nouvelobs.com/photo/20170809.OBS3166/aylan-echoue-sur-la-plage-la-photo-qui-a-bouleverse-le-monde-mais-que-la-france-a-occultee.html>

Cornet Robin, « Journal du web : "*Riot porn*" ou journalisme citoyen ? » in *La Première*, 25 mai 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.rtbf.be/lapremiere/article/detail_journal-du-web-riot-porn-ou-journalisme-citoyen?id=9307381

De Castelnaup Régis, « Macron est clair : " je réprime, et dès que c'est consolidé je réattaque." » in *Vu du droit*, 20 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.vududroit.com/2019/03/macron-est-clair-je-reprime-et-des-que-cest-consolide-je-reattaque/?fbclid=IwAR12oHbLT44A9_cjHQzpCMvYDZlvxNzIs5jMZHpnhyuH8x_UnW_uKKgVRfg

De Mareschal Edouard, « Face aux médias, la défiance des "gilets jaunes" » in *Le Figaro*, 29 novembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2018/11/29/01016-20181129ARTFIG00367-face-aux-medias-la-defiance-des-gilets-jaunes.php>

Descamps Philippe, « La justice sociale, clé de la transition écologique » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/DESCAMPS/59409>

Direction de l'information légale et administrative, « Loin des métropoles, le sentiment d'être délaissé par les pouvoirs publics » in *Vie Publique*, 14 novembre 2017, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.vie-publique.fr/actualite/alaune/loin-metropoles-sentiment-etre-delaisse-par-pouvoirs-publics.html>

Faure Alain, « Débat : La citoyenneté du nombril des " gilets jaunes " » in *The Conversation*, 23 novembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01934215/document>

Gérard Aline, « Les Gilets jaunes, un mouvement "inédit dans l'histoire française" » in *Le Parisien*, 24 novembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <http://www.leparisien.fr/societe/les-gilets-jaunes-un-mouvement-inedit-dans-l-histoire-francaise-24-11-2018-7952064.php>

Halimi Serge, « Quand tout remonte à la surface » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/HALIMI/59441>

Le Gentil Aude, « Gilets jaunes : comment le Référendum d'initiative citoyenne est devenu leur revendication n°1 » in *Le Journal Du Dimanche*, 13 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.lejdd.fr/Societe/gilets-jaunes-comment-le-referendum-dinitiative-citoyenne-est-devenu-leur-revendication-n1-3820172>

Lemaire Frédéric, Perrenot Pauline, « Les violences policières mal traitées dans les médias dominants » in *Acrimed*, 11 mars 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.acrimed.org/Les-violences-policieres-mal-traitees-dans-les>

Richard Claire, « " Riot porn " : ces vidéos d'émeutes qui fascinent » in *L'Obs*, 15 mai 2016, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20160515.RUE2891/riot-porn-ces-vidéos-d-emeutes-qui-fascinent.html>

Souchon Pierre, « " Avant, j'avais l'impression d'être seule " » in *Le Monde Diplomatique*, janvier 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/01/SOUCHON/59398>

Simbille Ludo, « A l'assemblée des gilets jaunes à Commercy : " On va continuer parce qu'il y en a marre de cette vie de merde " » in *Bastamag*, 31 janvier 2019, consulté le 15 mai 2019.

[En ligne] URL : <https://www.bastamag.net/A-l-assemblee-des-gilets-jaunes-a-Commercy-On-va-continuer-parce-qu-il-y-en-a>

Vincedon Salomé, « Gilets jaunes: pour Griveaux, des personnes viennent "pour casser, piller, brûler, frapper voire tuer" » in *BFMTV*, 27 février 2019, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : <https://www.bfmtv.com/politique/gilets-jaunes-pour-griveaux-des-personnes-viennent-pour-casser-piller-bruler-frapper-voire-tuer-1641114.html>

Tôn Emilie, « "Riot porn": pourquoi les émeutes fascinent » in *L'Express*, 7 décembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [En ligne] URL : https://www.lexpress.fr/actualite/societe/riot-porn-pourquoi-les-emeutes-fascinent_2051794.html

Encyclopédies

« Déroulement du mouvement des Gilets Jaunes en France » in *Wikipédia. L'encyclopédie libre*, consulté le 8 février 2019 [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9roulement_du_mouvement_des_Gilets_jaunes_en_France

« Food porn » in *Urban Dictionary*, consulté le 8 février 2019 [En ligne] URL : <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=food%20porn>

« Piège à clics » in *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, consulté le 11 avril 2019. [En ligne] URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Pi%C3%A8ge_%C3%A0_clics

« Riot porn » in *Urban Dictionary*, consulté le 8 février 2019 [En ligne] URL : <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Riot%20Porn>

Pages web

« Cliche Guevara » in *Twitter*, consulté le 16 mai 2019. [En ligne] URL : https://twitter.com/Cliche_Guevara3

« Règlement terroriste » in *La Quadrature du Net*, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : <https://www.laquadrature.net/censureterro/>

Le Grand Baz'Art de Cat Gheselle, « Le cinéma s'insurge n°1 - États généraux du cinéma - 1968 » in *Overblog*, 22 avril 2016, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : <http://cgheselle.over-blog.com/2016/04/le-cinema-s-insurge-n-1-etats-generaux-du-cinema-1968.html>

Le Grand Baz'Art de Cat Gheselle, « Le cinéma au service de la révolution - États généraux du cinéma n°3 - 1968 » in *Overblog*, 22 mai 2016, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : <http://cgheselle.over-blog.com/2016/05/le-cinema-au-service-de-la-revolution-etats-generaux-du-cinema-n-3-mai-1968.html>

« Violences Policières » in *Twitter*, consulté le 16 mai 2019 [En ligne] URL : https://twitter.com/Obs_Violences

Filmographie

Friedberg Jill, Rowley Rick, *This Is What Democracy Looks Like*, 2000

Marker Chris, *Lettre de Sibérie*, 1958

Marker Chris, *Le fond de l'air est rouge*, 1977

Vidéos

Cerveaux non disponibles, *Le discours de Macron en images*, 10 décembre 2018, consultée le 15 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL : <https://www.facebook.com/cerveauxnondisponibles/videos/2058243924257228/?v=2058243924257228>

« Line Press » in *Twitter*, 5 janvier 2019, consultée le 16 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL : <https://twitter.com/i/status/1081554670961733633>

Marang Band, *The Rise & Fall of Antifa*, 21 septembre 2018, consulté le 15 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?v=i_LnRVbb4pM

Médiapart, *Usul: Peut-on poser la question de la violence révolutionnaire*, 21 janvier 2019, consultée le 15 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL

:<https://www.youtube.com/watch?v=5El0YuMha4A>

Vincent Céspedes, *PEUT-ON COMPRENDRE LA VIOLENCE DES GILETS JAUNES ?*, 8 janvier 2019, consultée le 15 mai 2019. [Vidéo en ligne] URL :

https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=iYFr5a1-IE4

Vidéos Youtube du corpus

Loriers Nicolas, *Corpus de vidéos pour le mémoire sur le riot porn*, 11 avril 2019, consulté le 15 mai 2019 [Liste de lecture en ligne] URL :

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLQ6MCIrxFIUKz1b6NCxu7hf9BMNZTopm0>

Table des matières

Introduction.....	4
1. Présentation de l'objet.....	9
1.1. Définition du « <i>riot porn</i> »	9
1.1.1. Un terme nouveau aux usages flous	9
1.1.2. « <i>Riot porn</i> » : une consommation voyeuriste et excessive des images d'émeute. Une analyse non fondée	12
1.1.3. Etymologie du terme : l'utilisation devenue banale du suffixe « <i>-porn</i> ». Un détour par le « <i>food porn</i> »	13
1.1.4. « <i>Riot porn</i> » et pornographie. Le climax de l'action indéfiniment répété et l'identification à des corps dominés ou dominants.....	14
1.1.5. Définition(s) du « <i>riot porn</i> »	17
1.2. Histoire des luttes filmées en France et aux USA.....	18
1.2.1. Histoire des luttes filmées en France des années 1910 aux années 1960	18
1.2.2. Les groupes de vidéo-guérillas américains des années 1960/1970 et les films militants de mai 68 et des années 1970 en France	19
1.2.3. Années 80 : le mouvement punk et les activistes de la crise du sida	25
1.2.4. 1999 : la bataille de Seattle, le « <i>summet protest film</i> » et la naissance du <i>riot porn</i>	27
1.3. Limitation du corpus.....	30
1.3.1. Le mouvement des Gilets Jaunes	30
1.3.2. Justification du choix de ce mouvement.....	32
1.3.3. Sélection et tri opérés dans les vidéos	34
2. La société du spectacle et le rôle de ses images	38
2.1. Résumé de l'analyse debordienne du spectacle. Le <i>riot porn</i> comme images spectaculaires ..	38
2.2. Critique de l'analyse du <i>riot porn</i> comme étant une consommation excessive et voyeuriste d'images d'émeutes	43
2.3. <i>Riot porn</i> : voir le visage répressif de la société de surveillance et de la société du spectacle .	45
3. La force de l'émeute et de ses images	49
3.1. Émeutes, soulèvements, manifestations : critique de la représentation/de l'espace public habermassien et création de présence partagée/d'espaces publics oppositionnels	49
3.2. Luttes de visibilité : l'anonymat et le « signifiant vide »	51
3.3. Les corps comme matières premières des manifestations et leur présence à l'image	53
3.4. Les images comme preuves, histoire(s) et comme matières premières à créer le collectif	55
4. <i>Riot porn</i> : dépolitisation des images et spectacularisation de la violence	58
4.1. Vidéos montées et avec musique.....	58
4.1.1. L'affrontement plus important que ses causes	58

4.1.2. Utilisation d'effets visuels pour renforcer le sensationnalisme des affrontements	59
4.1.3. La musique comme vecteur d'intensité	60
4.1.4. Chanter la révolution pour l'imposer à tous : un message politique flou.....	61
4.1.5. Faire de certains manifestants des héros et des stéréotypes	63
4.1.6. Des corps dansants face à des corps rigides	66
4.1.7. <i>Riot porn</i> et journaux télévisés : des images identiques	67
4.2. Les vidéos courtes non montées : le trouble des images	68
4.2.1. Les traits spectaculaires de ces vidéos	68
4.2.2. Des corps libres, défiants et nombreux. Un autre type d'héroïsation	69
4.2.3. L'agitation des manifestations : le corps du caméraman, le trouble des images, les paroles de la foule et le besoin de synchronisation.....	70
4.2.4. Le « <i>copwatching</i> » : un contenu identique au <i>riot porn</i> , une intention différente. Des effets similaires ?.....	72
5. Les affrontements aux journaux télévisés : du <i>riot porn</i> au service du discours des dominants	75
5.1. Les violences policières vues par les médias : une co-construction du discours médiatique par les médias, le gouvernement et la police.....	75
5.1.1. Une violence policière absente des plateaux télévisés.....	75
5.1.2. Co-construction du discours médiatique par les médias et les autorités : une parole dominante jamais remise en cause ou contredite	76
5.1.3. La violence policière sur les chaînes de télévision : une violence toujours minimisée.....	77
5.2. Les liens entre le discours médiatique et le <i>riot porn</i>	80
5.2.1. <i>Riot porn</i> et journaux télévisés : les mêmes images mais pas le même montage	80
5.2.2. L'instrumentalisation des images au service du discours du pouvoir	81
6. Vidéos de longue durée : sous le spectacle, saisir le réel sans l'épuiser.....	84
6.1. <i>Youtubers</i> : la manifestation vécue comme un divertissement.....	84
6.2. Vidéos d'agences de presse, citoyennes ou militantes	86
6.2.1. Brève description de leurs traits spectaculaires	86
6.2.2. Le concept de « détails rebelles » : saisir le réel sans l'épuiser	88
6.2.2. Malgré la confusion, donner à voir la réappropriation de l'espace public... ..	91
6.2.3. ...et à entendre la reconquête de l'espace sonore.....	92
6.2.4. Les manifestants comme un ensemble de subjectivités complexes en échange permanent	93
6.2.5. La manifestation comme un ensemble de micro-événements.....	95
6.2.6. Moments de joie, de surprise ou drôles dans les manifestations.....	95
6.2.7. Une objectivité contestable	97

7. Filmer politiquement la violence politique	101
7.1. <i>This Is What Democracy Looks Like (2000)</i> : description et analyse d'un film militant.....	101
7.1.1. Résumé du film.....	101
7.1.2. Une attention portée au contexte des manifestations et un point de vue affirmé.....	102
7.1.3. Rendre compréhensible la casse, analyser le discours médiatique	103
7.1.5. Éviter les travers de la commémoration	105
7.2. Faire une œuvre politique	106
7.2.1. Images chocs : le réel interprété comme performance	106
7.2.2. La dignité et la sécurité des personnes filmées.....	111
7.2.3. Une résistance scopique nécessaire.....	111
7.2.4. Le cinéma entre analyse et affects pour des représentations plus complexes	115
Conclusion	117
Bibliographie.....	123
Livres.....	123
Articles universitaires	124
Articles de presse	128
Encyclopédies	131
Pages web.....	131
Filmographie.....	132
Vidéos.....	132
Vidéos Youtube du corpus	133

