

Numéro 30 - septembre 2015
Mondes ethnographiques

**Échange de dons en ligne et hors ligne.
Les productions vidéo des jeunes comme point de
départ d'une théorie anthropologique des médias
sociaux**

Kathrin Oester, Bernadette Brunner

Résumé

La recherche que nous avons menée dans un quartier de la ville de Berne entre 2008 et 2011 porte sur l'autoreprésentation cinématographique des jeunes sur la plateforme Internet « jumpcuts.net ». L'un des volets de ce projet est consacré à la description et l'analyse des processus de formation des communautés. On découvre alors la dynamique des rapports entre les jeunes, rapports dans lesquels la réciprocité et le gain de prestige au sein du groupe de pairs jouent un rôle important, en ligne comme hors ligne. D'un point de vue analytique, la densité des processus relationnels dans lesquels les jeunes et les chercheuses ont été impliqués ne peut se comprendre que grâce à une approche théorique envisageant la communication numérique et la communication analogique, en ligne et hors ligne, comme une unité analytique. Nous avons élaboré une telle approche en alliant la théorie de l'échange de Marcel Mauss aux théories des médias de Jean Baudrillard et de la représentation de William Mitchell, et nous l'avons testée en la confrontant au matériel empirique. Nous avons pu démontrer que les médias interactifs engendrent de nouvelles formes d'échanges sociaux dérivant d'une « économie de dons » entre jeunes. Et il devient évident que les concepts anthropologiques classiques peuvent contribuer à comprendre les médias interactifs et l'interdépendance de la communication en ligne et de la communication hors ligne.

Abstract

"Gift exchange on and off-line : Conceptualizing the anthropology of social media through youth video production". This paper describes processes of community building that we observed from 2008 to 2011 in a district of the city of Bern as part of a research project on youth audio-visual self-representation on the Internet platform www.jumpcuts.net. In the course of events - both on- and offline - it became clear that relationships among peers are shaped by reciprocity and strategies for acquiring prestige. In order to understand the dense patterns of interaction among peers themselves, but also with the researchers, digital and non-digital communication must be treated as a single analytical unit. Our conceptual framework builds on the connection between Marcel Mauss's exchange theory, Jean Baudrillard's theory of media and William Mitchell's

theory of representation. In so doing, the article is able to show how social media generate new forms of exchange relationships in a “gift economy” among youth. Our approach also makes visible how classical anthropological concepts such as gift exchange can help us to understand interactive media, especially the interplay between on- and off-line communications.

URL: <https://www.ethnographiques.org/2015/Oester-Brunner>
ISSN : 1961-9162

Pour citer cet article :

Kathrin Oester, Bernadette Brunner, 2015. « Échange de dons en ligne et hors ligne. Les productions vidéo des jeunes comme point de départ d’une théorie anthropologique des médias sociaux ». *ethnographiques.org*, Numéro 30 - septembre 2015

Mondes ethnographiques

[en ligne].

(<https://www.ethnographiques.org/2015/Oester-Brunner> - consulté le 31.05.2020)

ethnographiques.org est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d’intégrer l’ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

Échange de dons en ligne et hors ligne. Les productions vidéo des jeunes comme point de départ d'une théorie anthropologique des médias sociaux

Kathrin Oester, Bernadette Brunner

Sommaire

- Introduction
- Echanges sociaux dans le projet « Jumpcuts »
 - Exemple 1 : Streit zwischen Mutter und Tochter
 - Exemple 2 : Crazy Alltag
 - Comparaison et conclusion
- Relation analytique entre les théories du don, de la représentation et des médias
 - Réciprocité et stabilisation du réseau de relations
 - Constitution du profil et gain de prestige contrôlés socialement dans la communauté
 - Compétition et dons agonistiques dans les médias sociaux
 - Médias sociaux et concomitance entre l'accumulation capitaliste et l'économie du don
- Fondements d'une théorie anthropologique des médias sociaux
- Notes
- Bibliographie

* Cet article a été traduit de l'allemand par Marielle Larré.

Introduction

Dans un projet cinématographique mené avec des jeunes, nous nous sommes interrogées sur la façon dont les communautés de pairs se forment, sont mises en danger ou se désagrègent en ligne et hors ligne. Au cours du processus de recherche, nous avons examiné comment, dans un rapport d'échange, les jeunes ont développé et stabilisé leurs réseaux de relations et quelles formes de prestige et de contrôle social ils ont généré par le biais de leurs autoreprésentations filmiques, sachant que la réciprocité entre pairs jouait un rôle majeur. La théorie du don développée par Marcel Mauss (1973, première édition : 1923-1924) et les nouvelles approches théoriques de la représentation et des médias nous permettent d'appréhender comme une unité analytique les relations « en face à face » et la communication virtuelle, ce qui aboutit à de nouvelles conclusions dans un débat trop souvent marqué par le « dualisme numérique » (Jurgenson, 2011), dissociant nettement les modes de communication en ligne et hors ligne. Ces dernières années, au lieu de suivre les acteurs (Latour, 2001) et de dépasser cette dichotomie, de nouvelles disciplines spécialisées ont vu le jour, qui se focalisent sur les médias numériques : *anthropologie numérique* (Knorr, 2011), *ethnographie virtuelle* (Hine, 2000) ou *netnographie* (Kotzinets, 2010). Elles ont certes permis d'explorer la spécificité du numérique et de développer une recherche en ligne, mais risquent toutefois de perdre de vue la réalité hors ligne.

Le projet de recherche que nous appelons « Jumpcuts », du nom de la plateforme « jumpcuts.net » créée tout exprès pour ce projet, s'inscrit dans la tradition des études ethnographiques qui, empiriquement comme théoriquement, tentent de dépasser le dualisme numérique [1]. Le présent article se propose, dans un premier temps, de décrire sur la base d'exemples empiriques de quelle façon se déroulent les échanges sociaux entre jeunes, en ligne et hors ligne. Dans un deuxième temps, nous esquisserons un cadre théorique et conceptuel permettant de relier analytiquement les théories de l'échange, de la représentation et des médias, l'objectif étant de poser les fondements d'une théorie anthropologique des médias sociaux.

Echanges sociaux dans le projet « Jumpcuts »

Durant deux ans, avec le soutien des écoles et des enseignants, nous avons dispensé un cours sur les médias aux jeunes de certaines écoles à Berne, la capitale fédérale de la Suisse. Une grande partie des classes de jeunes de 14 à 16 ans avec lesquelles nous avons travaillé étaient situées à Berne Ouest, le quartier de la capitale le plus peuplé et le plus hétérogène, du point de vue ethnique et national. Près d'un quart des 138 000 Bernoises et Bernois et un tiers de la population étrangère résident ici (Statistikdienst der Stadt Bern, 2014 : 37). Avec 32,6 %, la part des étrangers est presque de 10 % supérieure à celle de la moyenne de la ville (ibidem : 306) [2]. Mais on estime le pourcentage de la part des jeunes migrantes et migrants bien supérieur. Ainsi, dans quatre des classes que nous avons étudiées à Berne Ouest, 73 à 80 % des élèves étaient issus de l'immigration (indépendamment de leur nationalité). Statistiquement, Berne Ouest est en outre un quartier qui se distingue par

le nombre élevé de chômeurs et de personnes bénéficiant de l'aide sociale (*ibidem* : 307, 200). L'inégalité de l'éducation y joue également un rôle important. Alors que dans le quartier où le taux de passage est le plus élevé, 72,8 % des élèves accèdent à une classe « secondaire » [3], ils sont 59,7 % en moyenne dans l'ensemble de la ville et seulement 39,9 % à Bethlehem, l'un des deux secteurs scolaires de Berne Ouest (*ibidem* : 223). Aux nombreux discours publics présentant ces jeunes comme des défavorisés sur le plan socio-économique, des habitants de « ghetto » et des perdants de l'éducation, notre projet a voulu opposer une image « de l'intérieur », celle qu'ils mettent en scène d'eux-mêmes par le biais de films vidéo.

L'équipe engagée dans les classes se composait d'une animatrice médias et d'une ethnographe, observatrice participante. De petits groupes se sont formés dans les moitiés de classes instruites pour travailler à deux, trois ou quatre sur un projet vidéo [4]. Alors que quelques élèves sont restés confinés à leur petit groupe, d'autres ont choisi de former des groupes plus conséquents et d'occuper diverses fonctions dans plusieurs projets filmiques, que ce soit en tant qu'acteur, caméraman, ou figurant. Notre concept méthodologique et épistémologique prévoyait d'aider les jeunes sur le plan de la technique et de l'usage des médias, mais de ne pas leur imposer de directives stylistiques ou thématiques et de les laisser libres dans la représentation des thèmes de leur monde vécu (*Lebenswelt*). Accessibles sur le site Internet « jumpcuts.net », les films terminés ont été présentés d'abord dans les écoles. Cette démarche participative, qui s'inspirait de l'*anthropologie partagée* de Jean Rouch et de l'ethnographie de la performance [5], avait pour but de rendre visibles et analytiquement accessibles les processus de construction des communautés ainsi que les dynamiques d'inclusion et d'exclusion.

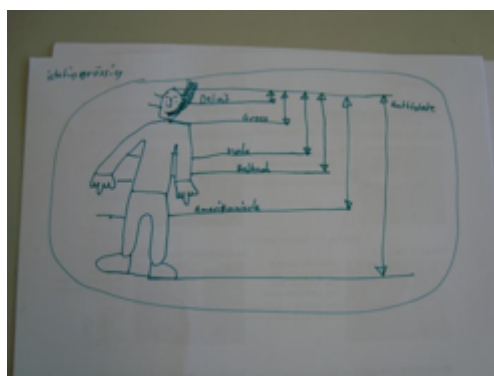


Illustration 1 : Exercice de cadrage, échelle des plans

Illustration 1 : Exercice de cadrage, échelle des plans

Au cours de notre travail, nous avons pu observer comment certaines équipes se sont servies de leurs productions vidéo pour acquérir du prestige auprès de leurs pairs et instaurer de nouveaux standards cinématographiques : leur manière (ironique) de se représenter elles-mêmes, le choix de leurs sujets et de leur style filmique leur ont permis de se distinguer au-delà des limites de la classe, leurs aptitudes ont été appréciées des autres équipes et leurs réseaux de relations se sont étendus. D'autres groupes de jeunes ont en revanche perdu du prestige car leur forme d'autoreprésentation n'a guère été appréciée par leurs pairs. Le contrôle social exercé sur les productions vidéo était donc

rigoureux : filmer était pour les jeunes une activité compétitive, liée à certains codes esthétiques spécifiques et investie d'une grande importance émotionnelle. Ainsi, quiconque avait produit une vidéo publiée sur le Net déclenchait un processus de transfert qui conduisait, en ligne comme hors ligne, à d'autres « dons » et « contre-dons ».



Illustration 2 : Site Internet « jumpcuts.net »

Illustration 2 : Site Internet « jumpcuts.net ».

Ce site est protégé, à l'heure actuelle, par un mot de passe.

Il est rapidement apparu que les méthodes dissociant les modes de communication en ligne et hors ligne ne pouvaient nous aider à comprendre la formation des communautés et la densité des processus relationnels dans lesquels les jeunes et nous, chercheuses, étions impliqués. Les médias sociaux — au nombre desquels nous comptons aussi la plateforme « jumpcuts.net » — sont toujours intégrés dans la pratique quotidienne et ne sauraient en être abstraits ainsi que l'a souligné Jennifer Anne Ryan dans le cadre de ses recherches ethnographiques sur les communautés estudiantines en ligne :

« [T]hese new and emergent interactions with technology are deeply entrenched in prior forms of human communication and representation. [...] While many of my informants condemned social networking sites for contributing to a perceived decline in face-to-face interaction, by and large these sites serve simply as extensions of pre-existing communication practices » (Ryan, 2008 : 35 et 135f) [6].

Deux exemples de production vidéo ainsi que les relations instaurées entre pairs, au sein de l'équipe même, et avec les chercheuses, illustrent comment l'échange social lie ce qui se passe en ligne et hors ligne.

A l'occasion de la rédaction de cet article, nous avons demandé aux jeunes, devenus majeurs entretemps, s'ils nous autorisaient à publier leur vidéo. Leur réponse a été négative : mis en garde par le projet de sensibilisation aux médias mené dans les écoles de Berne et prévenus des effets de l'autoreprésentation sur le Net, ils contrôlent soigneusement leur présence sur la Toile et préfèrent soustraire au public les scènes tournées durant leur période scolaire. En tant que chercheuses, nous acceptons leur décision ; nous avons donc protégé par un mot de passe l'accès à la plateforme « Jumpcuts », dont la gestion est actuellement suspendue par manque de moyens financiers, et c'est la raison pour laquelle nous avons dû nous résoudre à substituer aux films une

présentation textuelle des scènes filmées ainsi que des propos enregistrés [7].

Exemple 1 : Streit zwischen Mutter und Tochter

Noelia, Marisa et Melanie, trois filles de 14 ans, réalisent le film *Streit zwischen Mutter und Tochter* (Dispute entre mère et fille). Dans ce récit filmique, elles montrent de façon exemplaire comment une fille affronte les crises traversées avec sa mère, devenant ainsi une figure d'identification pour les autres jeunes. Les rapports entre les productrices ainsi qu'avec les chercheuses et les différents publics cibles démontrent une gestion soigneuse des relations, respectant la réciprocité entre les protagonistes. Elles recourent à diverses formes de distanciation pour traiter par le cinéma ce sujet épineux, qui les touche personnellement de très près, sans toutefois se trahir publiquement ni prêter le flanc aux moqueries des autres. Pour se distancer, elles opèrent ainsi par *reenactment* [8] dans des séquences chargées d'émotion, mais utilisent les moyens du documentaire lorsqu'elles endossent le rôle d'intervieweuses pour interroger d'autres jeunes sur leurs relations avec leurs parents.

Le film débute par un tel *reenactment* : élégamment vêtue d'une robe de fête rouge, la jeune fille est vivement rudoyée par sa mère, vautreée sur le sofa devant la télévision. Celle-ci lui interdit de sortir, invoquant l'argument que « hors de la maison, c'est trop dangereux ». La fille se dispute avec elle et finit par dire : « Tu sais pourquoi je ne peux pas y aller ? Parce que j'ai une mère complètement stupide ! » Cette première scène prend fin lorsque la fille, en colère, quitte la pièce en trépignant et s'enferme dans sa chambre.

Suit une scène documentaire montrant deux des cinéastes vêtues de petits hauts provocants qui interrogent des adolescents plus âgés et *cool* — mais aussi des adolescentes plus jeunes — rencontrés dans la rue, sur leurs rapports avec les interdits que leur fixent les parents. Mobilisant des stratégies cinématographiques, les trois jeunes filles élargissent avec habileté leur réseau de relations « en face à face » : l'un des interlocuteurs est Robin, un jeune de quatorze ans portant casquette de baseball et débardeur. Adoptant une pose *cool*, il répond avec désinvolture qu'il peut sortir aussi longtemps qu'il le veut. Il reste dehors jusqu'à minuit et, quand il va en ville, il rentre avec le dernier bus. A la question de savoir ce qu'il fait quand il sort, il répond, un sourire de supériorité aux lèvres : « chiller, vivre un peu, quoi ! » La même question est ensuite posée à Junis, un jeune de quinze ans. Durant la semaine, il a le droit de sortir jusqu'à 23h30. Le week-end, l'heure à laquelle il rentre n'a pas d'importance. Sa mère ne lui dit rien. Lui aussi, passe son temps à « chiller » ou à « traîner avec les potes ».

Suit une deuxième *reenactment* : la fille est allongée sur son lit et feuillette un magazine au son trépidant d'un rap espagnol. La mère entre dans la chambre et explique qu'il est tout simplement trop dangereux de sortir, que cela lui cause du souci. Une nouvelle dispute éclate lorsque la mère remarque que le DVD qui se trouve à côté de sa fille est interdit aux moins de seize ans. La fille lui répond alors sur un ton plein de ressentiment : « Tu sais quoi ? Rien ne m'intéresse ! Je n'ai pas envie d'aller au cinéma, je n'ai pas envie d'aller en ville, j'ai envie de rien faire ! Tu comprends ça ? J'en ai par-dessus la tête de toi ! [...] Un beau jour, je

vais me tirer d'ici ! » Ecumant de rage, elle quitte la pièce. La mère s'assied sur le lit de la fille et pousse un grand soupir : « Est-ce que je suis vraiment trop sévère ? »

En jouant le rôle de la fille, Marisa a accru son prestige auprès de ses pairs. La mise en scène des disputes avec sa mère fictive lui offre la possibilité de lutter en héroïne contre la fureur réglementatrice de parents autoritaires. Son intrépide opposition aux adultes hostiles, sa robe rouge provocante et ses goûts musicaux correspondent aux codes de la *coolness*, telle que la définissent les jeunes du même âge. Elle devient ainsi une figure d'identification pour le public adolescent, une héroïne dans laquelle les jeunes spectatrices et spectateurs se retrouvent. Grâce au film, ils vivent et partagent sa colère et son désespoir.

Cette scène est suivie d'une nouvelle séquence documentaire où des jeunes sont interrogés sur leurs expériences avec leurs parents en matière de consommation de DVD. De nouveau, les jeunes se vantent d'enfreindre les interdits parentaux. Accompagnée d'un chant au synthétiseur, l'équipe du film s'adresse aux spectatrices et aux spectateurs, par l'intermédiaire des intertitres écrits en dialecte bernois pour exprimer l'espoir que « chez vous, ça ne se passe pas comme ça ». Suivent les *outtakes*, c'est-à-dire les prises non intégrées et non utilisées dans le film vidéo. On y voit, d'une part, Marisa et Melanie qui, dans leurs rôles de mère et de fille, achoppent toujours sur la même phrase et se tordent de rire ; on voit d'autre part les jeunes filles rire aux éclats avec leurs interlocuteurs masculins et plus âgés pendant les interviews. A la fin, Marisa, qui joue le rôle de la fille, et Melanie, qui joue celui de la mère, sont présentées avec leurs photos et leurs prénoms. Noelia est nommée sans photo comme cadreuse.

L'échange social entre pairs : le récit filmique représente un don aux pairs effectué dans le but d'en retirer du prestige. Selon les termes des productrices, la vidéo doit interpeler des « jeunes en pleine puberté ». Sur le plan musical, avec leur rap espagnol, elles rendent hommage à la culture transnationale de leurs pairs ; la jeune fille jouant le rôle de la fille héroïque qui défie sa mère avec audace, se présente en robe de fête rouge, celle qui joue le rôle de la mère porte un haut court, laissant voir son ventre, et un pantalon de survêtement gris pour éviter la perte de prestige que risquerait d'entraîner le port d'un « vêtement maternel », comme elle l'a expliqué à l'ethnographe. L'aménagement intérieur de l'appartement montre des objets de prestige comme un « home cinéma » et un sofa de cuir. En ce qui concerne la langue, les sous-titres sont formulés dans le style texto ou chat de la communication écrite propre à cette génération, avec un usage de voyelles redoublées et d'émoticônes [9]. Les spectatrices et spectateurs sont tutoyés en dialecte bernois. Les trois jeunes filles prouvent ainsi qu'elles maîtrisent parfaitement les codes de la culture jeune. Dans le cas de *Streit zwischen Mutter und Tochter*, les *outtakes* — le coup d'œil dans les coulisses — ont pour objet de prouver que les cinéastes se sont vivement diverties durant le tournage de la vidéo, autant entre elles qu'avec leurs interlocuteurs masculins. Ce matériel vidéo permet aux jeunes filles d'une part de situer ce travail cinématographique dans les activités de loisirs plutôt que dans les activités scolaires, ce qui serait mal vu, et d'autre part de rendre visible leur grande familiarité avec les représentants *cool* de l'autre sexe. Elles font comprendre au public que la rencontre ne se limite pas aux brèves interviews montrées dans le film, mais qu'elle exige la conclusion d'un

pacte avec les jeunes hommes — au moins durant le tournage. De plus, les *outtakes* (comme les séquences d'interview) donnent à Melanie la possibilité de sortir visiblement de son rôle négatif de mère. Les différentes techniques employées pour acquérir du prestige se sont finalement révélées payantes : les nombreux commentaires positifs de leurs pairs à l'issue des projections devant la classe et dans les interviews individuelles en font foi, le film a plu aux jeunes du même âge.

L'échange social dans l'équipe de tournage : du fait de leur longue amitié, Noelia, Marisa et Melanie se sentent obligées l'une envers l'autre. Leur entente ressemble à un contrat « archaïque » au sens maussien, basé sur la réciprocité et non sur l'économie monétaire, impliquant que, dans l'acte risqué de l'autoreprésentation, elles se protègent mutuellement et endossent la responsabilité l'une de l'autre. Ainsi Marisa et Melanie ne poussent-elles pas Noelia sous les feux des projecteurs qui lui sont désagréables, mais respectent son souhait de rester à l'arrière-plan. Une attitude qui diminue pour celle-ci le risque de perdre de son prestige personnel tout en lui assurant toutefois la possibilité de l'accroître par la publication sur Internet. Ailleurs aussi, les trois amies veillent à la réciprocité entre elles-mêmes, comme le montre la manière dont elles traitent le rôle de la mère : « Ça [le haut court dénudant le ventre], ce n'est peut-être pas tout à fait une tenue de mère, mais je ne voulais pas non plus mettre des trucs trop... enfin bizarres, parce que ça va être publié sur Internet ! » Cette concession faite à la mode est aussi à mettre au compte de ce pacte scellé de longue date par l'amitié. Dans l'acte risqué de l'autoreprésentation, Marisa est protégée par ses collègues contre la stigmatisation que serait sa « tenue de mère ».

L'échange social entre l'équipe du film et les chercheuses : au cours du processus de production, les trois jeunes filles tirent le meilleur parti possible de l'équipement et des conseils (techniques) de l'animatrice vidéo, et elles réussissent à acquérir du prestige auprès de leurs pairs. Dans leurs entretiens avec nous, elles répondent au « don » de l'animatrice vidéo en s'identifiant avec la figure de la mère — et donc avec l'ethnologue adulte : si Melanie critique l'attitude sévère de la mère dans le film, elle manifeste une certaine compréhension à son égard : qu'elle se fasse autant de souci montre bien qu'elle aime son enfant. Quant à la mère réelle, elle demeure songeuse lors de la première du film en découvrant le travail de sa fille, se disant que c'est la vie, que les enfants ont parfois une autre vision des choses que soi-même, que c'est bien pour une fois d'en voir aussi l'autre côté.

L'échange social avec des tiers (public anonyme du site Internet et discours médiatique) : par leur film, les trois jeunes filles répondent au discours médiatique actuel sur la protection des mineurs et sur les dangers qu'ils encourent lorsqu'ils sortent, et lui opposent dans leur production leur propre point de vue. Dans cette démarche, la rébellion et la solidarité entre pairs ont une grande importance.

Comme le montre cet exemple, le rapport entre les modes de communication en ligne et hors ligne est un jeu complexe dans lequel le support numérique et ses outils stylistiques spécifiques sont adroitement utilisés pour étendre le réseau de relations hors ligne et accumuler du prestige. User avec profit du média numérique ne peut réussir que si les relations « en face à face » sont soigneusement entretenues.

Exemple 2 : Crazy Alltag

Lily et Naila, deux élèves de 14 ans, forment une équipe relativement petite. Sur le site du projet, elles décrivent leur vidéo ainsi : « Il s'agit de notre vie et de notre quotidien. Notre film parle de nos sentiments véritables. [...] On y voit la famille de Lily, mais aussi la sœur de Naila et ses cochons d'Inde. On rit beaucoup et on est toujours *crazy*. A la fin, on nous voit aller à l'école [...] ». Long de presque quatorze minutes, le film *Crazy Alltag* (Folie du quotidien) est un autoportrait des deux protagonistes. A la différence du premier exemple, les deux cinéastes travaillent uniquement sur le mode documentaire et ne mettent en œuvre aucune stratégie de distanciation filmique.

Dans la séquence de départ, elles se présentent l'une l'autre. Alors que Naila se montre timide et un peu coincée au début, Lily, double nationale vietnamienne et suisse, fait beaucoup de grimaces et le signe de la victoire en direction de la caméra. Dans la séquence au cours de laquelle Naila présente sa chambre avec fierté, elle montre, en images tremblées accompagnées d'un commentaire direct, les objets auxquels elle tient particulièrement : l'ordinateur portable qu'elle s'est elle-même offert et qui lui ouvre l'accès au service de communication MSN ; le lit dans lequel elle se « pelotonne » ; le petit sofa rouge qu'elle a elle-même acheté après avoir longtemps économisé ; des dessins et des bouts de papier où sont notées des remarques. Elle continue en montrant une télévision, un porte-CD, des vêtements et des sacs, une collection de canettes en aluminium, un drapeau espagnol, le symbole de Playboy ainsi que des photos de Naila, d'yeux, de visages et de couples qui s'embrassent. Une photographie la montre avec trois camarades d'écoles « lorsque nous étions toutes petites ». Après quoi, en cadreuse invisible, Naila présente sa sœur et ses cochons d'Inde.

La scène suivante se déroule chez Lily. John, le frère aîné de Lily, présente au public la chambre de sa sœur : deux lits, une pile de vêtements, un grand ours en peluche rose, une armoire à glace où sont collés des emplois du temps. Puis la petite sœur, âgée de dix ans, fait le panégyrique de Lily : elle est gentille, serviable, c'est une sœur sympa, on ne pourrait en souhaiter de meilleure. Un commentaire ironique de John indique que juste avant, Lily a payé sa sœur pour faire cette déclaration. La caméra fait ensuite le tour de l'appartement familial : télévision, ordinateur, chaîne stéréo, mais aussi le « sanctuaire de Lily » devant lequel elle prie tous les jours : un autel bouddhiste composé de statuette des divinités bouddhiques et de nombreuses amulettes, de photos et de fleurs artificielles, de fruits frais, d'une voiture miniature et d'un chien en plastique.

Les réalisatrices nous présentent ensuite le reste de la famille : le père en maillot de corps, mangeant assis devant la télévision avec une couverture sur les genoux, et une photo de John enfant. « Regardez comme il est mignon » dit en voix off Lily, non sans ironie. Des photos de mariage des parents décorent les murs du salon, à côté des nombreuses autres photos de famille. John tend devant l'objectif de la caméra une assiette de curry : « Voilà la bouffe que mange Lily tous les jours ». La sœur et le frère éclatent de rire. Puis Lily montre et commente d'autres photos d'enfance.

Dans la dernière scène, Lily et ses amies Tanja et Naila sont sur le chemin de l'école. Naila prend la caméra et filme Tanja qui, surprise et intimidée,

met les mains devant son visage et recule de quelques pas en gloussant. « Et comment nous sommes — moi et Naila ? », demande Lily en se tournant vers Tanja. Celle-ci qui, dans un premier temps, ne veut rien dire, finit par les décrire toutes les deux comme des filles « très sympas » et « géniales ». Puis elle se retourne. Lorsque Naila remarque : « Elle filme ton cul », Tanja accélère sa fuite.

Un intertitre indique que la fin du film approche : « Dr GeiiLst AbSchluSs xD » (La fin la plus géniale xD) [10]. Les deux protagonistes se tiennent devant un buisson automnal, côte à côte : même si « votre journée n'est pas si facile » dit Naila avec sérieux, « il faut profiter de la vie », conclut Lily hilare. Puis elles dansent dans tous les sens en gloussant. Enfin apparaît la phrase : « *unD noch eiiN Spruch : Geniesst jeden tag als sei es der letzte !! Viiedo By NaiiLA und Lilily » (encore une devise : jouissee de chaque jour comme si c'était le dernier !! Vidéo par Naila et Lily).

L'échange social entre pairs : pour répondre au défi des films *cool* réalisés par leurs pairs et au discours médiatique sur la *craziness* des jeunes, Lily et Naila tentent aussi d'acquérir du prestige par le biais de leur production filmique. Dans plusieurs scènes, elles se présentent comme des adolescentes un peu folles qui rient pour un rien, soulignant encore ce message par la phrase finale *carpe diem*.

Alors qu'en faisant étalage d'une technique et d'un ameublement branchés, les deux jeunes filles cherchent à se donner l'allure d'adolescentes *cool*, en filmant les membres de leur famille, les photos de famille et de mariage ainsi que les animaux domestiques, elles introduisent par ailleurs des codes que leurs pairs associent avec la dépendance de l'enfance. Au lieu de les présenter comme des adolescentes indépendantes en opposition à l'autorité parentale, le film de Lily et Naila les montre hésitant entre les codes de l'enfance et ceux de l'adolescence. Le même flottement se retrouve sur le plan linguistique : les titres et intertitres de leur film correspondent aux codes des jeunes, dérogeant aux règles orthographiques, redoublant les voyelles, inversant minuscules et majuscules et intégrant des émoticônes. Oralement cependant, elles ne réussissent que partiellement leur effet : elles parlent le dialecte, mais lorsqu'elles sont pressées par le temps, elles lisent les questions des interviews sur leur feuille, dans un allemand standard parsemé de fautes, ce qui communique l'image d'élèves soumises et un peu fayotes. De ce point de vue, leur tentative de donner du relief à leur profil ne fonctionne pas et le film n'est pas très populaire auprès de leurs pairs.

L'échange social dans l'équipe de tournage : au contraire des autres équipes, dont le nombre de personnes peut aller jusqu'à quatre et qui mobilisent parfois même toute la classe, Lily et Naila sont restées entre elles durant toute la production. Le rapport existant entre elles deux est hiérarchique, Naila imposant sa volonté par exemple pour le choix des thématiques. Après s'être réciproquement interviewées, toutes deux restent à court d'idées, leur travail paraît laborieux et ne progresse que lentement.

L'échange social entre l'équipe de film et les chercheuses : Lily a pensé que *crazy* était « une super idée », aussi a-t-elle accepté le sujet de film choisi par Naila, même si sa vie à elle n'est pas vraiment *crazy*. Interrogées par l'animatrice vidéo sur la lenteur de leur processus de

travail, toutes deux ont soudain l'impression que leurs vies sont sans éclat et inintéressantes du point de vue cinématographique. L'idée de départ de se filmer quand elles sont de sortie est donc rejetée et Lily constate, déçue : « Ce qu'il y a de *crazy* dans mon quotidien, c'est plutôt la télévision et les repas. Je ne sors jamais. Je ne fais rien de spécial ». Puisqu'il ne leur paraît guère possible de transposer la *craziness* de leur vie par des moyens documentaires, l'animatrice vidéo leur conseille de travailler en utilisant les moyens de la fiction. Cependant, toutes deux prennent du retard et s'appuient davantage que les autres équipes sur les idées de l'animatrice vidéo pour terminer leur film. En dernier recours, elles se replient sur le milieu familial — perdant du même coup des sympathies chez leurs pairs qui valorisent surtout des représentations critiques envers le monde des adultes en général et des parents et des professeurs en particulier.

L'échange social avec des tiers : les deux amies font un portrait symétrique de leurs intérieurs et de leurs familles dans un *échange restreint* (Lévi-Strauss, 1981). Alors que la première équipe réussit non seulement à établir des relations de réciprocité dans l'équipe elle-même, mais à transmettre également le don de leur film à des tiers — leurs pairs — dans un *échange généralisé*, le film de Naila et de Lily n'est pas adopté par leurs pairs. Elles ne réussissent pas à rompre leur fragile relation dyadique et, limités à une alliance, leurs rapports sociaux restent instables. Plus d'une année après que les vidéos ont été publiées sur le site « Jumpcuts », Lily et Naila envoient un courriel aux chercheuses pour les prier de retirer leur production du Net. Elles trouvent maintenant son contenu « très gênant » et leurs amis se moquent d'elles.

Comparaison et conclusion

L'échange social entre pairs : *Streit zwischen Mutter und Tochter* et *Crazy Alltag* s'adressent en première instance à des jeunes du même âge. Comme les autres équipes, Naila et Lily se vantent dans leur vidéo, mettant ainsi leurs pairs au défi : « Der geilste Abschluss xD » (La fin la plus géniale xD). Cependant le profil qu'elles se constituent ne convainc pas leurs camarades. En particulier, la représentation du quotidien familial tombe sous le coup du jugement de leurs pairs, orienté par les codes qui définissent la *coolness* à leurs yeux et par l'image qu'ils se font des jeunes. L'emploi de la « mauvaise » musique ou une autoreprésentation trop positive et dépourvue d'ironie sont sanctionnés par une réaction négative, par exemple des commentaires méprisants durant le visionnement en classe. En restituant leur quotidien dans le film sans le mettre en scène, Naila et Lily se compromettent beaucoup plus fortement que la plupart de leurs pairs qui ont eu recours aux *reenactments*. Comme le montrent *Streit zwischen Mutter und Tochter*, mais aussi de nombreux autres exemples de vidéo, les stratégies consistant à ironiser, à censurer [11] ou à mettre en scène, introduisent une distance protectrice entre soi et le sujet choisi. Marisa et Melanie surtout, qui s'exposent devant la caméra, se servent avec adresse du film pour se constituer un profil adéquat : elles recourent au documentaire lorsqu'elles souhaitent se protéger contre la divulgation d'éléments trop personnels ou biographiques, en endossant par exemple le rôle des intervieweuses ; et elles recourent au *reenactment* pour les séquences fortement émotionnelles. Elles ne trahissent ainsi de la thématique du conflit à la puberté que ce qui est nécessaire à les transformer en figures d'identification pour leurs pairs, tout en se protégeant de la stigmatisation

et du cyber-harcèlement grâce à la distanciation du *reenactment*. Exerçant un contrôle rigoureux sur sa production, l'équipe indique qu'elle a évalué avec soin les risques de l'autoreprésentation sur Internet, qu'elle connaît sa responsabilité et sait que, par sa vidéo, elle provoquera un contre-don sous forme de réactions positives ou négatives (*testimonials*).

L'échange social dans l'équipe de tournage : en se protégeant l'une l'autre contre une perte de prestige, Noelia, Marisa et Melanie réussissent à répondre au don des autres équipes couronnées de succès par un contre-don équivalent et, dans leur rapport triadique, à acquérir un prestige dont la portée dépasse la classe. Naila et Lily y échouent car elles restent prisonnières de leur rapport dyadique et ne parviennent pas à étendre leur réseau de relations grâce à leur production vidéo.

L'échange social entre l'équipe de tournage et les chercheuses : les équipes pouvaient profiter des instructions et des appareils des chercheuses. Les réalisatrices de *Streit zwischen Mutter und Tochter* s'inspirent des suggestions de l'animatrice vidéo, y associent leurs propres idées et développent leur scénario en toute autonomie. Naila et Lily, en revanche, échouent à concrétiser leur propre ambition de représenter la *craziness* des jeunes dans un film et ressentent comme une désillusion le regard documentaire qu'elles portent sur leur vie. Dans cette expérience de communication avec leurs pairs, elles ne parviennent pas à utiliser les moyens numériques à leur avantage thématique et stylistique. Elles peinent à se détacher des suggestions de l'animatrice vidéo et à recourir aux codes de la *coolness* jeune. Ultérieurement, les chercheuses arrivent à repenser cette dynamique avec les deux cinéastes, mais leur soutien pédagogique ne suffit pas à conduire celles-ci vers le succès.

L'échange social avec des tiers : par l'intermédiaire du Net, les réalisatrices transmettent leur don filmique à des tiers, qu'il s'agisse des autres classes de leur école ou des jeunes d'autres quartiers, de leurs parents et en dernier lieu de leur parentèle dans les communautés de la diaspora des nombreux pays et continents ou du public inconnu [12]. Avec une production qui a accru leur prestige, l'équipe citée dans le premier exemple réussit à étendre et à stabiliser son réseau de relations dans son quartier et sur Internet dans un *échange généralisé* tel que défini par Claude Lévi-Strauss (1981), mettant au premier plan le lien social créé par la transaction du don et non le don lui-même. L'exemple de Lily et Naila explicite en revanche les risques que fait encourir l'autoreprésentation dans l'échange social : l'acte de l'échange peut conférer du prestige, mais il peut également en retirer, et pour les deux filles, la publicité positive qu'elles espéraient s'est finalement retournée en son contraire. L'écho négatif rencontré par leur production les amène à remettre celle-ci en question et à l'éliminer d'Internet.

Ces deux exemples éclairent la complexité de l'échange social, l'interconnexion étroite et les liens qui unissent les modes de communication en ligne et hors ligne. Ils montrent, sur le plan empirique, combien il faut d'adresse et de savoir-faire pour les faire coïncider afin d'acquérir du prestige. Nous nous proposons, pour conclure, d'esquisser une liaison analytique entre les théories de l'échange, de la représentation et des médias, sur le plan théorique et conceptuel. Ceci dans le but de dépasser le dualisme numérique et de contribuer à une théorie de l'échange social en ligne et hors ligne.

Relation analytique entre les théories du don, de la représentation et des médias

Réciprocité et stabilisation du réseau de relations

En nous focalisant dans notre analyse sur l'extension et la stabilisation, par la réciprocité, du réseau de relations des jeunes, nous situons notre projet à l'intersection de la théorie de l'échange de Marcel Mauss et des nouvelles approches développées par les théories des médias et de la représentation — un débat déjà engagé par Jean Baudrillard dans les années 1970 sur la question de la fonction du symbolique dans les relations sociales. En accord avec Marcel Mauss, il repense les relations sociales non pas en se focalisant sur l'individu, mais en se focalisant sur le lien social de la communauté, sur le cycle de l'échange de dons plutôt que sur le marché, sur l'obligation plutôt que sur le contrat. Jean Baudrillard appelle cette forme de relations sociales « échange symbolique » et non « échange social », s'inspirant en cela de la notion « archaïque » d'échange de dons, dont la structure est dualiste et réciproque. Suivant la tradition maussienne, il comprend l'acte d'échange comme un *fait social total* et, en référence à l'*échange généralisé* de Lévi-Strauss (1981 : 270 sqq.), comme un *échange symbolique* (Baudrillard, 1976).

Alors que Marcel Mauss, adoptant une approche essentialiste, partait du principe que le don lui-même avait un caractère d'obligation, on pense aujourd'hui que ce caractère contraignant se trouve dans le processus de l'échange et non dans l'objet échangé (Znoj, 1995). Cela nous permet de jeter un regard neuf sur les médias sociaux et les jeunes dans le projet « Jumpcuts » : avec leurs films, les producteurs et productrices ne provoquent pas seulement des contre-dons de la part de leurs camarades de classe sous la forme de commentaires en ligne et hors ligne, d'autres vidéos ou de n'importe quel acte de communication ; par l'intermédiaire d'Internet, ils font parvenir leur don filmique à des tiers qui se trouvent au-delà des limites de la classe : le nombre plus important de partenaires d'échange impliqués promet une plus grande stabilité du système de transactions et un gain de prestige plus important que dans une relation dyadique. En même temps le risque de contre-dons désagréables et d'une perte de prestige augmente aussi.

Constitution du profil et gain de prestige contrôlés socialement dans la communauté

Le Net apparaît comme un tiers instable et dangereux : il laisse s'étendre à l'infini l'éventail des possibilités de transactions et de prestige — avec le risque que le don n'atteigne pas son destinataire [13]. Seule la limitation du nombre de partenaires d'échange potentiels — limité sur « jumpcuts.net » aux pairs, dans les médias sociaux et les *tribes* aux affiliés — permet la constitution d'un profil judicieux et donc la réciprocité. Comme les partenaires dans l'échange de dons « archaïque », ce profil est contrôlé par les pairs et leurs commentaires dans le cadre du projet « Jumpcuts », et également par les amis gagnés sur les réseaux sociaux et leurs *testimonials* ou leurs *likes* : ils approuvent ou punissent les autoreprésentations trop narcissiques en les ignorant, en faisant des commentaires désobligeants ou même en retirant leur amitié, en éliminant d'un clic (dans un acte rituel) une personne de leur liste d'amis. Le contrôle social fait donc obstacle sur Internet aux stratégies trop

égoïstes. En lieu et place, ce sont la sociabilité et les possibilités de prestige qui lui sont liées [14] qui passent au premier plan. Films, photos, textes et musiques (Sintas et al., 2012) sont des dons qui expriment l'affiliation du donneur à un certain groupe ainsi que sa compétence tout en lui permettant d'augmenter son propre prestige et celui du groupe.

Pour ce qui est de la compétence d'utiliser les codes esthétiques et de la *coolness* des contenus filmés, il faut justement que ses propres dons équivalent ou encore mieux dépassent ceux des autres — on risque autrement de perdre en prestige et de voir son réseau s'atrophier comme le montre le deuxième exemple du projet « Jumpcuts ».

Compétition et dons agonistiques dans les médias sociaux

Un regard sur les phénomènes de transfert fait nettement comprendre combien l'échange social est concurrentiel et combien les jeunes s'incitent mutuellement à réaliser des performances par le biais de dons compétitifs : plusieurs films réalisés dans le cadre du projet « Jumpcuts » commencent ou finissent par une forme de surenchère dans l'affirmation de leur supériorité sur les autres.



Illustration 3 : « Hahaha - je sais que ce film est le meilleur »

Illustration 3 : « Hahaha - je sais que ce film est le meilleur ».

Sur le Net aussi, le don a un caractère duel : il n'est pas seulement communication, il est aussi confrontation (agressive). On ne peut comprendre cette logique que si l'on part du principe que, dans l'échange de dons, le but n'est pas d'accumuler des biens, mais d'instituer un mécanisme relationnel entre partenaires. Le concept de don agonistique interdit d'inférer de la théorie de Marcel Mauss — comme cela a souvent été tenté dans l'histoire de la réception [15] — un concept de communication idéaliste niant le conflit et la rupture des relations au profit du réseau et d'un échange prodigue. Les alliances qui forment le cadre de l'échange de dons peuvent constituer une communauté, mais leur rupture peut tout aussi bien menacer la communauté. Jean Baudrillard a clairement démontré qu'à la suite de Marcel Mauss, il ne comprenait pas la notion d'échange symbolique comme un idéal de relations sociales paisibles, mais qu'il voyait plutôt une ambivalence dans l'échange de dons — dans la mesure où il touche aux fondements existentiels de la communauté humaine : « ... médium de la relation et de la distance, le cadeau est toujours amour et agression... » (Baudrillard, 1972 : 62). Qu'il s'effectue en ligne ou hors ligne, l'échange de dons constitue et menace la communauté de façon ambivalente, et on ne peut

jamais présager de l'évolution des processus d'échange symbolique. Le transfert de dons peut tout aussi bien se manifester par des éléments de confrontation et d'hostilité qui conduisent à la dissolution de la communauté que par un réseau de relations de plus en plus dense et étendu, comme le remarque l'interprète de Baudrillard William Merrin :

« The gift involves a staking of humanity ; a risk of humiliation. The gift [...] is the scene of challenge and conflict [...] This view of the human communication is far from an ideal : it involves violence, hostility, destruction, confrontation, competition, threat, intimidation, frenzy, passion, emotional intensity, escalation, duel, challenge, humiliation, abasement, the eclipse of others, or success, power, prestige and transformation. This is the scene of the symbolic » (Merrin, 1999 : 127) [16].

Les dynamiques de l'échange de dons ainsi décrites ne dépendent pas des médias numériques, mais elles se précipitent et se multiplient sur les réseaux sociaux.

Médias sociaux et concomitance entre l'accumulation capitaliste et l'économie du don

Jean Baudrillard a conçu sa critique des médias dans les années 1970, bien avant l'introduction des médias interactifs et numériques : il partait du principe que les médias de masse — il pensait surtout à la télévision et à la radio — avait *tout* changé (Yeh, 2013), c'est-à-dire l'ensemble des relations sociales et toutes les formes de constitution de la communauté. Son essai *Requiem pour les médias* (Baudrillard, 1972) accuse les médias de masse à sens unique, en particulier la télévision, d'avoir fait de la communication une « non communication » : au lieu de rendre le don de la communication — « comme un échange, comme l'espace réciproque d'une parole et d'une réponse, donc d'une responsabilité » (*ibidem* : 208) —, les interlocuteurs restent muets et, à l'instar de l'économie monétaire, l'apport d'informations aux clients représente la fin de la transaction, la liquidation de la relation sociale (Znoj, 1995). Nonobstant tous les talk-shows et la participation téléphonique, les consommateurs de médias ne peuvent s'impliquer existentiellement ni raconter leurs histoires. La communication est réduite à l'information, acquérant ainsi un caractère d'objet. C'est pourquoi, en dernière analyse, Jean Baudrillard voit dans les médias de masse classiques une « parole sans réponse » (1972 : 211). De même que Marcel Mauss, il ne croyait pas que l'échange de dons avait totalement disparu dans le système capitaliste. Il présupposait plutôt l'existence simultanée du capitalisme accumulateur et de l'échange de dons. Dans les transactions fondées sur le mode de l'échange de dons, la priorité est accordée à la constitution de la communauté et aux conflits qui l'accompagnent, en revanche dans les transactions fondées sur le mode de l'accumulation capitaliste, la priorité est l'accumulation individuelle [17].

Dans les années 1980, on commence à découvrir chez Baudrillard certains signes qui indiquent une modification de sa compréhension des médias et du sujet (voir Raetzsch, 2009). Mais c'est l'Américain W. J. T. Mitchell, théoricien de l'art, qui le premier a mis l'accent dans les années 1990 sur la représentation médiatique comme échange social,

accomplissant ainsi un pas essentiel vers le rapprochement des théories des médias, de la représentation et de l'échange. En référence à Marcel Mauss, Mitchell conçoit la représentation médiatique justement *non* comme une communication à sens unique, mais comme un phénomène relationnel intégré dans le processus « donner, recevoir et rendre » (1994 : 417-425). Il part du présupposé que, dans l'économie monétaire capitaliste aussi, les représentations médiatiques sont des dons qui peuvent être reçus, rendus et retransmis. Dans l'acte d'échange de la représentation, le sujet peut aussi bien être l'objet passif de la représentation que le participant actif au processus de représentation. En estompant la séparation claire introduite par Baudrillard entre les rôles du représentant et du représenté dans les mass-médias à sens unique, Mitchell souligne justement l'instabilité des deux rôles : car dans l'acte d'échange tel qu'il l'imagine, les rôles du donneur et du receveur ne peuvent être clairement distingués dans tous les cas, et le processus même de l'échange n'est pas unidirectionnel, mais fondamentalement dialectique, instable et, selon les circonstances, réversible : le représenté peut, au cours de l'histoire, devenir le représentant et vice-versa. Mitchell en donne pour exemple les colonisés d'antan qui, à l'époque postcoloniale, reprennent en mains les moyens de représentation pour les utiliser dans une réflexion critique sur l'histoire de l'esclavage et de l'oppression — et par la même occasion sur leur rôle de victimes comme sur celui des coupables. Cet acte de représentation, fondamentalement pluridirectionnel, dialectique, instable et réversible, est bien visible non seulement dans les dons filmiques entre pairs que nous avons examinés, mais aussi dans la constitution des profils et dans les *testimonials* d'autres médias sociaux.

Fondements d'une théorie anthropologique des médias sociaux

En associant les théories de la représentation et de l'échange, Mitchell dépasse le dualisme numérique et ajoute un maillon à la chaîne d'une théorie anthropologique des médias sociaux. Sa théorie se base essentiellement sur un *phénomène relationnel* complexe et à long terme — en ligne et hors ligne —, dans lequel les rôles sociaux sont instables et réversibles et les rapports de pouvoir susceptibles de se modifier de façon imprévisible. Ainsi, l'obligation de donner, recevoir et rendre entre les partenaires suit toujours les règles de la réciprocité. De ce point de vue, une représentation est toujours une réponse à une représentation antérieure (intertextualité et intermédialité). Mu par son propre intérêt — et non par une haute conviction éthique, comme le suggère Mitchell (1994 : 421) — l'acte d'échange est donc toujours lié à une responsabilité réciproque. Jacques Derrida parle, dans le contexte de la représentation, de « traces » thématiques et structurelles, inhérentes au texte et qui sont « lues », c'est-à-dire reprises, par les textes suivants (Derrida, 1978 : 142). Les traces mènent donc en ligne et hors ligne de « texte » en « texte », et seule la déconstruction permet d'en comprendre le sens. Dons et contre-dons, traces menant d'un texte à l'autre, d'un discours à l'autre, voilà qui constituait aussi la clef de lecture des vidéos de « jumpcuts.net ». Ainsi, il faut voir dans *Streit zwischen Mutter und Tochter* une réponse au discours parental et médiatique sur la protection de la jeunesse dans les sorties. Dans d'autres vidéos, les cinéastes reprennent volontiers l'image publique d'une jeunesse encline à la violence, issue du « ghetto » Berne Ouest et se dépeignent en dangereux rappers de ghetto ayant, de temps à autre, maille à partir avec la police. Dans d'autres production

encore, de jeune migrants imitent, comme ils le disent eux-mêmes, « les Suisses à préjugés, qui n'ont tout simplement aucune idée, [...] ils pensent que chaque étranger porte un couteau sur lui pour poignarder tous les Suisses ». Les cinéastes répondent ainsi aux discours discriminatoires et, en les qualifiant d'ignares et de xénophobes, ridiculisent ceux qui tentent de les discréditer en bloc. Avec leurs productions sur la perception sociale des jeunes et de la migration, sur Berne Ouest présenté comme un « ghetto », ils répondent aux discours sociaux de rejet souvent agressifs — dont qu'ils ont reçus auparavant — les reproduisent, les déconstruisent ou les subvertissent, laissant ainsi de nouvelles traces dans le Net.



Illustration 4 : Jeunes migrants rebelles fuyant la police

Illustration 4 : Jeunes migrants rebelles fuyant la police.
Cette photo est extraite d'une vidéo.



Illustration 5 : Parodie ironique des « Suisses à préjugés » (Vorurteilsschweizer)

Illustration 5 : Parodie ironique des « Suisses à préjugés » (Vorurteilsschweizer).

Les résultats empiriques du projet « Jumpcuts » montrent à l'évidence que les médias interactifs engendrent de nouvelles formes de l'échange social tel que Marcel Mauss le concevait, formes issues de la technique et constituant avec la communication hors ligne une unité analytique. La réciprocité, la constitution du profil et le gain de prestige, mais aussi la compétition et les dons agonistiques y jouent un rôle essentiel, en ligne comme hors ligne.

Cette recherche empirique nous a permis de montrer comment l'association de la théorie maussienne de l'échange de dons aux théories de la représentation et des médias peut modifier notre regard sur le phénomène des nouveaux médias : si l'acquisition et l'exploitation de l'équipement matériel et logiciel se conforment aux lois du marché, à de nombreux égards, ce qu'il se passe sur le plan des relations obéit à l'échange de dons « archaïque ». S'y investir signifiait pour les jeunes du projet « Jumpcuts » acquérir du pouvoir, du prestige, renforcer le lien social, mais aussi se heurter à la confrontation, à la compétition et à une lutte risquée pour la reconnaissance.

Notes

[1] On peut citer en exemple la méthodologie inspirée par l'écologie des médias de Madianou et Miller (2012) : dans leur étude sur les communautés de diaspora, ils ont exploré la continuité et la discontinuité existant entre la communication en ligne et la communication hors ligne, entre anciens et nouveaux médias. Citons encore l'étude de Jennifer Anne Ryan (2008) qui décrit et analyse l'étroite interaction existant entre communication en ligne et hors ligne dans les communautés d'étudiants aux États-Unis. Pour un aperçu de la recherche (ethnographique) sur les médias numériques, voir Coleman (2010).

[2] Avec 15 %, les ressortissantes et ressortissants italiens composent le groupe le plus important de la population étrangère. Suivent les immigrés de Macédoine (8,2 %), d'Allemagne (8 %) et du Portugal (7,5 %) (Statistikdienste der Stadt Bern, 2014 : 42-45).

[3] Dans le système scolaire du canton de Berne, les élèves de 14 à 16 ans qui ne se destinent pas au lycée sont regroupés dans des classes dites « générales » et « secondaires » ; les exigences sont plus élevées dans la seconde catégorie.

[4] Intitulé « Audiovisuelle Selbstzeugnisse Jugendlicher – eine Herausforderung für die schulische Heterogenitätsforschung » (Témoignages audiovisuels de jeunes – un défi pour la recherche scolaire en matière d'hétérogénéité), le projet (2008–2011) a été réalisé au sein de la Haute école pédagogique germanophone de Berne (PHBern) par Kathrin Oester (direction de projet), Marion Alig Jacobson (animation vidéo) et Bernadette Brunner (observation participante et interviews). Sous le titre « < Leben für eine Postleitzahl > – Der Einfluss von residentieller Segregation auf die Zugehörigkeitskonstruktionen Jugendlicher aus zwei Berner Stadtteilen » (Vivre pour un code postal – l'influence de la ségrégation résidentielle sur les constructions d'appartenance des jeunes issus de deux quartiers bernois), Bernadette Brunner rédige actuellement sa thèse de doctorat au séminaire des sciences culturelles et d'ethnologie européenne (Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie) de l'Université de Bâle.

[5] La démarche que nous appelons « ethnographie de la performance » a été précisément décrite dans d'autres ouvrages (voir Oester et Brunner, 2012 ; Oester et Brunner, 2015). Elle est placée sous le signe du tournant performatif dans les sciences sociales et met l'accent, comme l'a déjà fait Johannes Fabian (voir 1990 : xv), sur la capacité créative du partenaire de recherche de représenter son monde vécu au moyen du *reenactment*, du jeu théâtral et de la mise en scène. L'ethnographie de la performance est proche de Jean Rouch qui, dans les années 1950 et 1960 déjà, utilisait des formes dramatiques et des *reenactments*. Aujourd'hui, les formes d'expression créatives, en tant que moyens de générer des données, font l'objet de discussions en ethnographie, surtout en rapport avec l'art et l'anthropologie (voir Schechner, 1985 ; Schneider et Wright, 2010).

[6] « Ces nouvelles interactions engendrées par la technologie sont profondément enracinées dans les formes antérieures de communication et de représentation humaines. [...] Tandis que nombre de mes

informateurs condamnaient les sites de réseaux sociaux et leur reprochaient de contribuer au déclin des interactions en face à face, dans l'ensemble ces sites ne sont ni plus ni moins que les extensions de pratiques communicatives préexistantes » (Ryan, 2008 : 35 et 135f).

[7] Les exemples des films 1 et 2 s'inspirent fortement des interprétations proposées par Bernadette Brunner, les explications théoriques et conceptuelles s'appuient sur les chapitres rédigés par Kathrin Oester dans le rapport final sur le projet (voir Oester et Brunner, 2015).

[8] Par *reenactment* on entend la reproduction d'événements (historiques) concrets de la façon la plus authentique possible.

[9] On entend par « émoticône » une suite de caractères exprimant une émotion ou une humeur dans la communication écrite.

[10] L'émoticône « xD » signifie : éclat de rire ou ricanement.

[11] Il est frappant, dans notre projet, que les filles censurent leurs productions plus souvent et plus rigoureusement que les garçons. Les productrices de *Streit zwischen Mutter und Tochter* par exemple décident pendant le montage de leur vidéo d'omettre la question sur la consommation des films pornographiques qu'elles avaient posée à leurs interviewées.

[12] Quelques équipes ont mis leur vidéo en lien avec d'autres médias sociaux comme Facebook ; un groupe a continué à développer leur production « Jumpcuts » et a placé le film sur YouTube.

[13] Au sens de la lutte pour l'attention, Jennifer Anne Ryan parle de « war for eyeballs » (2008 : 12).

[14] Cette thèse est confirmée indirectement par l'observation empirique que de nombreux utilisateurs, malgré la violation constante de leur sphère privée par l'Etat et les entreprises, continuent de publier sur le Net des photos personnelles, des films et des histoires intimes, assumant ainsi les risques encourus. Alors que d'autres y voient une exploitation toujours plus raffinée des utilisateurs par un Internet qui ne cesse de se commercialiser (Fuchs, 2011) ou un exhibitionnisme irrésistible des utilisateurs, nous supposons plutôt à l'origine de cette attitude non seulement l'exploitation, l'exhibitionnisme et le besoin d'attention des utilisateurs, mais aussi leur inclination à la sociabilité.

[15] Voir, entre autres, Hillebrandt (2008 : 130).

[16] « Le don implique une mise en jeu de l'humanité ; un risque d'humiliation. Le don [...] est un terrain de défi et de conflit... [...] Cette idée de la communication humaine est loin d'être un idéal : elle implique violence, hostilité, destruction, confrontation, compétition, menace, intimidation, frénésie, passion, intensité émotionnelle, surenchère, duel, défi, humiliation, abaissement, occultation des autres, ou encore succès, pouvoir, prestige et transformation. C'est le monde (la scène) du symbolique » (Merrin, 1999 : 127).

[17] Il faudra, à l'avenir, accorder davantage d'attention à la simultanéité

et à la complémentarité des deux modes de transaction et cesser de les penser comme des contraires. Les relations réciproques des médias sociaux créent un haut niveau de connexions et augmentent le prestige individuel dans certaines communautés spécifiques ; simultanément toutefois, se connecter dans le système capitaliste démultiplie les possibilités d'accumuler du capital et donc le pouvoir du capital de générer des transactions qui liquident la relation sociale. Cette complémentarité de l'échange social et de l'accumulation capitaliste ne s'exprime jamais avec autant d'évidence que dans les médias sociaux eux-mêmes : certes, de Facebook à MySpace, les membres étalent leur vie intime en public, cet échange cependant est financé par la publicité de produits (voir Fuchs, 2011).

Bibliographie

BAUDRILLARD Jean, 1972. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris, Gallimard.

BAUDRILLARD Jean, 1976. *L'échange symbolique et la mort*. Paris, Gallimard.

COLEMAN Gabriella, 2010. « Ethnographic Approaches to Digital Media », *Annual Review of Anthropology*, 39 : 487-505.

DERRIDA Jacques, 1978. *La vérité en peinture*. Paris, Flammarion.

FABIAN Johannes, 1990. *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theatre in Shaba, Zaire*. Madison, University of Wisconsin Press.

FUCHS Christian, 2011. *Foundations of Critical Media and Information Studies*. London, New York, Routledge.

HARMAN Graham, 2009. *Prince of Networks : Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne, re.press.

HILLEBRANDT Frank, 2008. *Praktiken des Tauschens. Zur Soziologie symbolischer Formen der Reziprozität*. Wiesbaden, VS Verlag.

HINE Christine, 2000. *Virtual Ethnography*. London, Sage.

JURGENSON Nathan, 2011. Digital dualism versus Augmented Reality. URL : [http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/\(page](http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/(page) consultée le 5 juin 2014)

KOZINETS Robert, 2010. *Netnography : Doing Ethnographic Research Online*. London, Sage.

KNORR Alexander, 2011. *Cyberanthropology*. Wuppertal, Peter Hammer Verlag.

LATOUR Bruno, 2001. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1981 (1947). *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, Mouton de Gruyter.

MCLUHAN Marshall, 1994 (1964). *Understanding Media*. London, MIT Press.

MAUSS Marcel, 1973 (1923-1924). « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », in MAUSS Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF : 149-279.

MADIANOU Mirca, MILLER Daniel, 2012. « Polymedia : Towards a new theory of digital media in interpersonal communication », *International Journal of Cultural Studies*, 16 (2) : 169-187.

MERRIN William, 1999. « Television is Killing the Art of Symbolic Exchange : Baudrillard's Theory of Communication », *Theory, Culture & Society*, 16(3) : 119-140.

MITCHELL W. J. Thomas, 1994. *Picture Theory*. Chicago, University Press.

OESTER Kathrin, BRUNNER Bernadette, 2012. « Performance Ethnografie. Jugendliche Selbstrepräsentationen im Kontext von Jean Rouchs partizipativem Forschungsstil », *Tsantsa, Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft*, 17 : 28-37.

OESTER Kathrin, BRUNNER, Bernadette, 2015. *Von Kings und Losern. Eine Performance-Ethnografie mit Schülerinnen und Schülern im transnationalisierten Stadtteil Bern West*. Wiesbaden, VS Verlag.

RAETZSCH Christoph, 2009. *Wider die Simulation : Medien und symbolischer Tausch : Revisionen zum Frühwerk Jean Baudrillards*. Berlin, Universitätsverlag der TU Berlin.

RYAN Jennifer Anne, 2008. *The Virtual Campfire : An Ethnography of Online Social Networking*. A thesis submitted to the Faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Anthropology. Wesleyan University, Middletown, Connecticut. URL : <http://www.thevirtualcampfire.org/thevirtualcampfiresm.pdf> (page consultée le 5 mars 2014)

SCHECHNER Richard, 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

SCHNEIDER Arnd, Christopher WRIGHT (dir.), 2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford/New York, Berg.

SINTAS Jordi Lopez, ZERVA Konstantina, GARCIA-ALVAREZ Ercilia, 2012. « Accessing recorded music : Interpreting a contemporary social exchange system », *Acta Sociologica*, 01/55(2) : 179-194.

STATISTIKDIENSTE DER STADT BERN, 2014. *Statistisches Jahrbuch der Stadt Bern. Berichtsjahr 2013*. Bern, Stadt Bern.

YEH Sonja, 2013. *Anything goes ? Postmoderne Medientheorien im Vergleich. Die grossen (Medien-)Erzählungen von McLuhan, Baudrillard, Virilio, Kittler und Flusser*. Bielefeld, Transcript.

ZNOJ Heinzpeter, 1995. *Tausch und Geld in Zentralsumatra. Zur Kritik des Schuldbegriffes in der Wirtschaftsethnologie*. Berlin, Reimer.