



HAL
open science

Le(s) printemps arabe(s) : une construction de l'Occident ?

Marie Sellier

► **To cite this version:**

Marie Sellier. Le(s) printemps arabe(s) : une construction de l'Occident ?. Histoire. 2019. dumas-04211417

HAL Id: dumas-04211417

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04211417>

Submitted on 19 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

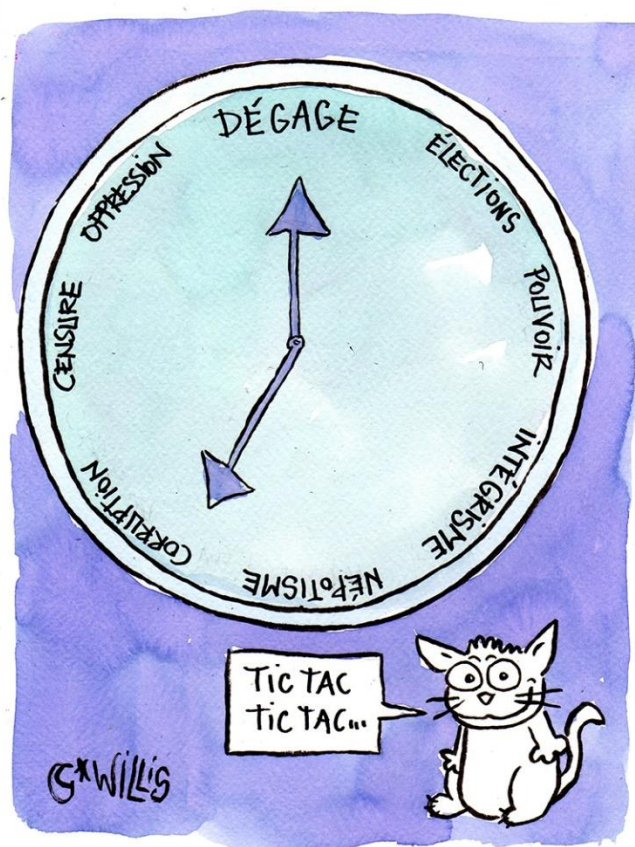


Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Marie Sellier

Le(s) Printemps arabe(s): Une construction de l'Occident ?

Mémoires de Master 2 – Histoire contemporaine/Philosophie - préparés sous la direction de M. Bazin et M. Savidan.



Nadia Khiari, *Willis from Tunis*, Cartooning for peace.

Université Paris-Est Créteil - Année 2018-2019.

Remerciements:

Tout d'abord, mes remerciements vont à mes deux directeurs de mémoire, M. Bazin et M. Savidan avec qui j'ai pu énormément apprendre durant mes deux années de master.

Un grand merci aussi à mes camarades historiens et philosophes qui m'ont énormément aidé à suivre les cours durant les deux années de master, et m'ont fait comprendre que je ne suis pas une élève à part qui n'appartient à aucun domaine, mais que j'ai ma place parmi eux dans les deux classes.

Un remerciement spécial à mon professeur d'histoire de l'art en CPGE, M. Lours, qui m'a donné l'envie d'apprendre par l'image, et qui m'a démontré qu'à chaque fois que l'on pense avoir saisi tous les enjeux d'un événement, une simple image peut remettre en cause toutes nos certitudes.

Ce mémoire est dédié à mes deux grands-pères qui m'ont raconté l'histoire par leurs souvenirs, car les souvenirs ne sont rien de plus que les représentations que l'on s'est fait du monde.

Je le dédie également à VDR et à tous les garçons de mon quartier qui ont été emportés par les mauvais aspects de la vie de banlieue malgré leur intelligence indéniable. J'avais promis d'aller au bout de mes études pour eux, je l'ai fait.

Sommaire:

Préface - Voir la révolution par le prisme artistique, une approche transdisciplinaire

L'art comme représentation

Le(s) Printemps arabe(s)

L'image au cœur du conflit

PARTIE 1. Les printemps arabes au prisme du regard français: une étude de l'exposition de l'art révolutionnaire

Introduction

I. Sur le vif: l'image informative, de la création à la galerie

A. Des images connectées

B. Des images collectées

C. Des images exposées

II. L'image pédagogique: expliquer le conflit par l'image

A. Le contexte local de l'image

B. Le voyage de l'image

C. Les enjeux occidentaux: le prisme métropolitain appliqué à l'image

III. De l'instant capturé à la production plastique: la réappropriation des images du conflit

A. Un changement de médium artistique

B. Un changement contextuel

Conclusion

Annexes

PARTIE 2. Photo-icônes: la reprise de l'icongraphie chrétienne dans les photoreportages contemporains

Introduction

I. La photographie de guerre: entre information et fiction

A. Une photographie preuve destinée à la presse: l'enjeu premier de l'information

B. Une photographie au cœur d'un croisement des volontés: la "fictionnalisation de l'histoire"

C. La construction photographique: une peinture moderne, un tableau de la modernité

II. Le réinvestissement d'une scène iconographique: l'universalité du sentiment

A. Une lecture universelle de la douleur

B. Les moyens de cette lecture

C. Les erreurs de représentation

III. La photographie de presse comme icône

A) Théâtralité de l'histoire

B) L'efficace de la photographie

Conclusion

Annexes

Bibliographies

Voir la révolution par le prisme artistique, une approche transdisciplinaire

Dans son article « La réalité comme expérience », le philosophe américain John Dewey explique qu'une action dont on ne considère pas les conséquences ne nous livre en elle-même aucun enseignement ; et inversement, les conséquences n'ont pas de signification tant qu'elles ne sont pas rapportées à l'action qui en est l'origine.¹ Pour expliquer un évènement historique, notre méthode peut être une étude de ses conséquences *a posteriori*. Selon Dewey, il existe un renversement décisif dans la façon de concevoir et de pratiquer concrètement l'expérience. Alors qu'on la concevait auparavant comme un enseignement tiré du passé et sur lequel on s'appuyait pour déterminer le présent, elle sert aujourd'hui davantage à suggérer des buts et des méthodes pour développer un apprentissage tourné vers l'avenir. Il souligne que toute expérience scientifique ne témoigne jamais de façon exhaustive de la réalité, au contraire elle tend à montrer un point de vue particulier pour lequel elle sélectionne certains paramètres de la réalité jugés plus pertinents que d'autres. En ce sens, l'expérience est toujours incomplète, mais Dewey suggère que ce qui est mis de côté est moins un manque qu'un surplus qui permettrait de préciser les connaissances sur l'expérience. Autrement dit, c'est l'incomplétude de l'expérience qui permet à la science de progresser. Chaque expérience en appelle d'autres qui la vérifient et la complètent. Cette multiplication des expériences est une multiplication des domaines d'études, ou ce que Dewey appelle à une échelle plus petite une « accumulation des détails ». C'est ce que nous faisons dans notre étude d'un évènement historique : en complétant l'étude des faits chronologiques, l'étude politique et sociale, par une étude artistique, on tente de préciser notre connaissance de cet évènement. C'est cette quête de certitude qui permet à Dewey de suggérer que l'expérience esthétique surclasse l'expérience scientifique, dans la mesure où elle unifie des éléments fragmentés et dispersés sous les yeux d'un individu. Elle est donc le modèle de toute autre expérience.²

J'ai choisi le sujet des Printemps arabes car il s'agit d'un évènement récent auquel j'ai été confrontée en tant que spectatrice des médias qui l'ont retransmis, sans pour autant réellement le comprendre. L'enjeu pour moi était donc de comprendre de quoi il retournait. Dans mon étude de l'évènement, j'ai rapidement été dépendante de mes archives, ou plutôt du manque d'archives mises à ma disposition. Si certaines archives sont localisables, elles ne sont pas accessibles car le délai

¹ « La réalité comme expérience » est un article publié en 1906, deux ans avant le départ du philosophe de l'université de Chicago pour l'université de Columbia, et qui servent notamment son étude sur le thème philosophique de l'éducation.

² Il défend notamment cette théorie dans son ouvrage *Art as Experience* (1934), publié pour la première fois en français en 2005 (*La réalité comme expérience*, éd. Gallimard).

nécessaire pour y avoir accès n'est pas passé. C'est par exemple le cas pour les archives diplomatiques : on ne peut donc traiter de tout ce qui touche à la diplomatie, aux intérêts des pays européens dans la région, aux opérations militaires lancées et aux interventions ou non interventions sur les Etats révolutionnaires. Alors que je pensais pouvoir récréer une chronologie des événements afin de les rendre plus lisibles, les archives des pays concernés n'étaient pas accessibles depuis la France, ne permettant pas une approche frontale de l'évènement. Cherchant un moyen détourné d'y accéder, je me suis donc davantage penchée sur la réception médiatique en utilisant la presse nationale sur l'année 2011 (*Le Figaro*, *Le Monde*, etc.). En revanche l'art permet de nous interroger sur l'appellation « Printemps arabes » : il met avant tout l'accent sur le caractère populaire du point de vue des moyens ainsi que des acteurs, mais aussi sur les revendications particulières à la région (question de la corruption, des violences des institutions, etc.), et sur la question de l'identité à reconstruire après la chute des régimes autoritaires.

L'art comme représentation

Mon premier mémoire traitait de la réécriture de l'histoire des communautés noires par l'art³. Il s'agissait de s'interroger sur la façon qu'avait une communauté de se percevoir, notamment en traduisant cette perception à travers des œuvres construites. Ces œuvres prenaient pour thèmes principaux des événements historiques qui avaient été un tournant dans l'histoire de la communauté noire, en l'exposant particulièrement. Les artistes avaient ainsi pris le parti d'exposer ces événements au sens propre, en leur donnant une visibilité nouvelle et en mettant en avant des épisodes plus positifs de leur histoire. On parlait alors de représentation comme de présentation de soi, sous une nouvelle forme, selon un nouveau prisme.⁴ Tout l'enjeu du précédent mémoire était donc d'établir un lien entre l'individu représenté et sa représentation, afin de comprendre si le processus de représentation visait à les rendre interchangeables, ou bien s'il ne fallait pas perdre de vue leur interdépendance. On peut retrouver cet enjeu dans le présent mémoire : l'art est considéré comme un outil de réflexion d'une communauté sur elle-même. Cela relève cependant d'une conception personnelle de la réalité, revue et traduite par l'artiste pour être comprise de tous. Le premier point mis en évidence par cette étude était ainsi la dimension pédagogique de l'art, c'est-à-dire son utilisation pour expliquer quelque chose

³ “La réécriture de l'histoire noire par l'art aux Etats-Unis et en France: l'empowerment en question”, mémoire d'Histoire et de Philosophie, UPEC, 2018.

⁴ Nous avons alors élaboré notre pensée sur l'art à partir de l'ouvrage *De la représentation* paru aux éditions du Seuil en 1993, dans lequel Louis Marin souligne le lien entre la représentation politique et la représentation esthétique qui sont habituellement étudiées par des disciplines différentes et sont donc pensées séparément.

de précis, un point de vue spécifique. Il faut en revanche prendre note d'une différence centrale entre les deux sujets : alors que les artistes présentés l'an dernier s'approprièrent des événements passés pour les étudier avec précision et en apporter une analyse *a posteriori*, les artistes des révolutions arabes agissent dans l'Histoire en train de se faire. Autrement dit, les artistes produisant en temps de guerre se présentent davantage comme témoins ou comme acteurs des événements. On pourrait objecter que la situation de conflit des minorités noires représente aussi, pour ces populations, leur histoire en train de se faire et qu'il y a donc une dimension actuelle dans leurs œuvres; cependant, les artistes étudiés l'an passé avaient un recul considérable ainsi qu'une étude approfondie de leur sujet leur permettant de construire précisément leurs discours, là où le discours des artistes des révoltes arabes se faisaient plus pressés. Il faut ainsi prendre en compte le fait que les artistes des révolutions arabes n'ont qu'une connaissance partielle et non globale, parfois erronée de ce qu'ils tentent de raconter. Les œuvres étudiées sont ainsi des objets issus du conflit, qui font partie de ce conflit, dans le sens où leur contexte de création est un contexte d'urgence. Il faut donc réfléchir avant tout à la portée de ces œuvres dans leur présent immédiat, puis à leur impact sur des communautés plus éloignées géographiquement et culturellement.

De façon plus large, ce mémoire est une continuité de nos recherches sur l'importance de l'art dans la société, notamment comme révélation de ce qui est, mais n'est pas visible aux yeux de tous.⁵ Il s'agit donc davantage de rendre présent ou de donner à voir ce qui n'est pas vu, que de présenter à nouveau. Les artistes que nous allons étudier cherchent à mettre en lumière des moments, des sentiments, des personnalités, afin qu'ils soient connus de tous, dépassant ainsi le cadre restreint du moment. C'est la place de l'art dans l'illustration d'un conflit d'idéologies qui représente la continuité de nos études qu'il s'agisse de révolutions au sens mathématique du terme comme dans le cas des Printemps arabes, où l'on parle de révolutions pour témoigner d'un retournement des régimes politiques en place, ou d'évolutions opposant les communautés noires aux institutions françaises et américaines. Cependant, il faut noter que la frontière entre évolution et révolution est floue, et que l'on parle de conflits qui opposent des communautés sans pour autant que l'on arrive à en définir les termes de façon absolue.⁶ Ainsi par exemple, alors qu'on parlait des Noirs et des Blancs dans le mémoire précédent en faisant référence aux Africains et à la diaspora par contraste avec les anciens empires

⁵Au sujet de ce qui est sans être visible, on peut lire: Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938), PUF, Quadrige 1990, p. 149-151.

⁶ Le géographe et théoricien anarchiste français Elisée Reclus a écrit un essai sur cette distinction entre évolution et révolution, qu'il a réédité et augmenté plusieurs fois avant d'en arriver à sa version définitive: *L'Évolution, la révolution et l'idéal anarchique*, Paris, Pierre-Victor Stock, 1902. Si ce texte est à fortement nuancer en raison notamment du contexte politique dans lequel il émerge, il offre toutefois des arguments intéressants dans le traitement de ces termes.

coloniaux, on parle à présent d'une opposition entre les communautés occidentales et les communautés orientales, sans pour autant pouvoir déterminer de façon absolue l'appartenance à telle ou telle catégorie⁷. Il est donc important pour commencer cette étude, de tenter d'en préciser le contexte, pour comprendre comment nous allons pouvoir évoluer à travers les contraintes inhérentes à cette contextualité. En effet, le Printemps arabe ne peut être réduit à une simplification générique et médiatique.

Le(s) Printemps arabe(s)

Ici, cette opposition sera analysée sur le fond des révoltes des Printemps arabes. L'appellation Printemps arabes, régulièrement utilisée par les médias français d'informations, témoigne à elle seule d'une tension entre des conflits vécus globalement dans le Nord de l'Afrique et au Proche-Orient, et une référence à un passé européen. L'intérêt de traiter de ces révoltes arabes est qu'il s'agit d'une multitude de populations réunies par un événement commun qui est celui du conflit civil. Mais il est difficile de traiter de ces populations en évitant la globalisation comprise par le terme générique de "monde arabe", c'est-à-dire des pays ayant en commun une langue et une culture arabe, et sans y appliquer une vision générale dénoncée par le critique littéraire Edward W. Saïd dans son livre *Orientalism* en 1978⁸, sans prendre en compte les nuances plus ou moins importantes entre les différentes populations. Il est, en effet, difficile de définir ces Etats selon une liste établie, d'autant que la langue arabe qu'ils ont en commun est en réalité différente selon les régions, de même que les aspects culturels. Quant à l'Islam qui est la religion d'Etat de la majorité de ces pays du monde arabe, elle représente également une source de diversité de la région. Il faut en effet prendre en compte le fait que les deux principales branches de l'Islam, le Sunnisme et le Chiisme, sont elles-mêmes subdivisées en sous-catégories, ou tendances religieuses qui peuvent être plus ou moins politiques, juridiques ou philosophiques.⁹ Mais il faut aussi prendre en compte les différences du type d'Islam majoritaire dans les Etats selon leur situation géographique. Ainsi, les Etats du Nord de l'Afrique sont à majorité sunnites, alors que des Etats tels que l'Iran et l'Irak présentent une population à majorité chiite.¹⁰ L'art permet donc, entre autres choses, une certaine unité de ces peuples par les questions qui leur sont

⁷ Une différence de religion par exemple, entre une population chrétienne et une population musulmane, serait fatalement réductrice, voire erronée.

⁸ *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, [Orientalism, 1978], Le Seuil, 2003, 392 pages.

⁹ Ainsi par exemple, le *soufisme* représente une tendance philosophique ésotérique qui est présente à la fois dans la branche sunnite et chiite, bien qu'il prenne une forme différente dans chaque branche. Le mouvement soufiste se décline lui-même en plusieurs confréries.

¹⁰ On se base ici sur des statistiques établies par le centre de recherche américain *Pew Research Center*, connu notamment pour ses statistiques démographiques religieuses mondiales, en 2014. (www.pewresearch.org)

posées, de même que l'appellation "Printemps arabe" permet d'exercer un angle de vision particulier sur la région, nous faisant presque oublier que les conflits auxquels se rapporte ce nom ont commencé en hiver 2010 (en décembre en Tunisie, en janvier pour l'Égypte, en février en Libye par exemple). Il est donc légitime en premier lieu, pour comprendre plus précisément notre sujet, de définir ces populations sur lesquelles nous allons travailler avant d'analyser l'unification qui en est faite grâce à l'art.

Nous choisissons de parler de révoltes ou de révolutions au pluriel pour montrer qu'il s'agit d'un ensemble de contestations révolutionnaires différentes dans leurs origines mais aussi dans leurs mises en place, qui sont d'ampleur et d'intensité variables. Cependant, c'est dans cette diversité des mouvements que réside tout l'intérêt du mémoire; il sera question d'analyser le regard que les pays touchés par les révolutions portent les uns sur les autres, et par extension le regard que des populations extérieures au conflit, d'un point de vue géographique du moins, portent sur ces pays. Nous pourrions ainsi nous interroger sur l'influence du regard des autres sur la façon dont une communauté peut se voir elle-même. Mais pour cela, il faut établir une base commune qui permette de pouvoir exercer la comparaison. Une telle base a été établie par les médias lorsqu'ils ont créé un parallèle avec d'autres épisodes historiques, tel que celui du Printemps des peuples de 1848 par exemple.¹¹ La référence au printemps, utilisée à de nombreuses reprises pour parler des événements de la région est d'abord une référence au réveil, au renouveau. En effet, ce nom, avant de faire référence à des moments de l'histoire, est avant tout une évocation métaphorique qui rappelle la saison de l'éveil et de la renaissance. Cependant, on ne peut pas occulter le fait que ce terme de « Printemps arabe » est déjà mentionné en 2005 dans un discours du président Bush après notamment la mort du président palestinien Yasser Arafat le 11 novembre 2004 et l'assassinat de l'ex-premier ministre libanais, Rafic Hariri, le 14 février 2005.¹² Mais le nom du "Printemps arabe" fait aussi référence au Printemps des peuples, un ensemble de révolutions qui ont eu lieu en Europe en 1848 ou encore le Printemps de Prague en 1968, lui-même nommé ainsi en référence à l'évènement précédent. Il est intéressant de remarquer alors le prisme européen avec lequel sont regardés les événements. Cette appellation a différentes origines. Il faut tout d'abord y lire les principes aux fondements des révoltes: dans l'Europe de 1848 comme dans le monde arabe de 2011, des peuples souffrant des conditions politiques et sociales se révoltent contre un régime au motif d'une aspiration à la liberté. De plus, dans les deux cas, une révolte locale semble en provoquer une autre dans un pays voisin, ce qui entraîne un effet

¹¹ Il s'agit d'un ensemble de révolutions connues par l'Europe en 1848, nées globalement de la volonté d'extensions territoriales des vainqueurs du Congrès de Vienne au détriment des aspirations nationales populaires.

¹² Article de Gilbert Achcar, "Chances et aléas du printemps arabe", *Le Monde Diplomatique*, juillet 2005, p.10-11.

d'enchaînement.¹³ En effet, il faut remarquer que ces événements arabes ont fait l'objet d'une importante critique, d'un grand intérêt. C'est à cet angle de vue particulier que nous allons tenter de nous intéresser en nous demandant ce qui peut motiver cet intérêt et comment celui-ci se manifeste.

Il y a en effet une distinction à faire entre la population directement touchée par de tels conflits et la population qui l'interprète avec une certaine distance géographique, contextuelle, voire conceptuelle. La région qui nous intéresse directement est le Nord de l'Afrique qui correspond globalement au Maghreb auquel on peut ajouter la Libye et l'Égypte. On peut faire référence au Proche Orient, qui est également soumis à cette vague de contestations, mais il n'est pas possible d'établir un parallèle entre les régions, qui vivent des situations géopolitiques différentes comme par exemple le conflit Israël/Palestine et la guerre en Irak. En effet, la rupture engendrée par les révolutions arabes est moins forte dans une telle région qui fait déjà face à des conflits transnationaux et à des guerres civiles bien avant cette vague révolutionnaire¹⁴. Il ne faut donc pas faire de confusion entre des situations politiques bien différentes et un retournement du système causé par les Printemps arabes de façon plus ou moins forte. Mais si nous choisissons d'utiliser la forme plurielle pour évoquer ces épisodes de révoltes, l'expression employée le plus régulièrement utilise bel et bien une forme singulière. C'est là témoigner d'une certaine unité dans les mouvements de contestations. C'est cette base unitaire qu'il nous faut interroger car c'est une unification qui est également faite dans le monde de l'art. Il ne faut pas oublier qu'une des caractéristiques des Printemps arabes, c'est la résurgence de l'art au sein des conflits, comme moyen d'expression, moyen d'illustration, ainsi que comme arme idéologique. En effet, l'image devient rapidement un élément central des conflits, étant à la fois un moyen d'immortaliser l'histoire, mais aussi une construction réfléchie pour un discours au présent et une façon de rendre ce discours visible à l'échelle mondiale. Mais si les œuvres présentées sur le territoire européen peuvent évoquer dans leur titre la particularité de la situation représentée, elles en font un exemple général d'un conflit global. Autrement dit, on cherche ici à comprendre comment des images pour un public européen donnent l'idée de correspondance entre des mouvements si divers.

¹³ On nuancera cependant le parallèle établi par l'expression du fait des nombreux usages du terme à travers l'histoire, qui révèlent des situations très différentes. Pendant la Guerre Froide, on a parlé de «printemps de Budapest», lorsque des militants hongrois ont lancé en octobre 1956 une révolte contre les Russes et le régime communiste hongrois. De même, de janvier à août 1968, le Printemps de Prague désigne les révoltes tchécoslovaques pour obtenir des libertés individuelles et pour un «socialisme à visage humain». On parle encore de «Printemps de Pékin» pour désigner des manifestations populaires qui ont abouti au massacre de la place Tian'anmen en 1989. De ce fait, le «printemps» politique semble uniquement qualifier des élans populaires spontanés qui tendent vers des valeurs considérées comme positives, comme la liberté et la démocratie.

¹⁴ On peut lire par exemple l'ouvrage des politologues Agnès Levallois et Clément Therme, *Iran/Arabie saoudite : une guerre froide*, L'Harmattan, 2016, 210 p.

L'image au cœur du conflit

Ce mémoire s'intéressera particulièrement à la production d'images lors de ces conflits. Il faut ainsi comprendre que ce que l'on analyse comme constructions occidentales, ce ne sont pas les modalités du conflit, mais bien les images qui en sont faites. En effet, bien que peu d'essais aient été réalisés au sujet de l'image dans les révoltes arabes des années 2000-2015, il y a un intérêt certain à partir d'une telle production pour comprendre les enjeux des conflits. C'est particulièrement important, si l'on prend en compte le fait que l'image, depuis les premiers temps de l'histoire, représente une partie importante de la communication entre êtres humains. Elle est notamment le moyen, pour des populations qui ne parlent pas forcément la même langue, de communiquer autrement que par voie orale. On peut donc supposer que de telles images ont vocation à dépasser les frontières nationales. Dans ce sens, on peut se demander si ces images témoignent d'une identité propre, ou bien si elles s'ouvrent à une considération extraterritoriale. Il faut alors distinguer l'information et la communication¹⁵: des images qui pouvaient être à l'origine porteuses d'un message spécifique peuvent ainsi devenir sources d'information sur un contexte régional. Malgré ce changement de statut, il peut être intéressant d'analyser une telle production afin de comprendre le prisme qui est appliqué à la lecture du conflit de l'autre côté de la Méditerranée. Selon l'historienne tunisienne Leyla Dakhli, "l'une des explications de la méconnaissance générale des sociétés arabes proche-orientales tient au fait que l'ensemble géographique considéré est plus facilement abordé par des questions géopolitiques que dans une approche "par le bas"."¹⁶ Cette affirmation peut être aisément appliquée à l'ensemble géographique du monde arabe; les études faites sur la région se concentrent davantage sur l'aspect géopolitique ou sur l'histoire des idées, sans pour autant nuancer les enjeux sociaux.¹⁷ Les sociétés orientales sont expliquées en termes communautaires, confessionnels, voire ethniques. C'est dans cette optique qu'une approche artistique peut être intéressante, à la fois car elle utilise un mécanisme similaire d'application de schèmes de pensée à une production artistique, mais aussi car en utilisant une production locale, on laisse possible la lecture "par le bas".

Les œuvres que nous allons étudier sont des photographies ou des films, ou encore des productions plastiques quelques fois réalisées juste après les conflits. En effet, les révoltes arabes sont les lieux d'une importante production artistique, principalement des photographies ou encore des

¹⁵ Voir les travaux du sociologue français Dominique Wolton sur la communication.

¹⁶ Leila Dakhli, *Histoire du Proche-Orient contemporain*, La Découverte, Paris, 2015, p. 4.

¹⁷ On peut par exemple penser à l'étude de Pierre Bonte *Emirs et présidents. Figures de la parenté et du politique dans le monde arabe* (CNRS, 2001), ou à celle de Mathieu Guidère, *Atlas des pays arabes : Des révolutions à la démocratie ?*, (Autrement, 2012).

graffitis.¹⁸ Autrement dit, on a affaire à un art de l'urgence, réalisé avec les moyens à disposition et selon les conditions contextuelles, ce qui n'empêche en rien son élaboration pour autant. Nous avons étudié l'année passée la réutilisation d'un sujet dans l'art à travers le temps; un peintre reprenait un tableau en le modernisant et en y intégrant des problématiques contemporaines. Ce qui nous intéresse à présent c'est la réutilisation d'un thème à travers différents médias. Autrement dit, comment une peinture peut devenir une photographie, elle-même reprise en sculpture. Au-delà de cela, on se demande également comment un contexte géopolitique peut être à l'origine d'une production artistique particulière, et prolifique. Il faut ainsi s'intéresser au contexte de réalisation de l'œuvre d'origine et à ce qu'elle représente, avant de comprendre ce que le changement de médium signifie à la fois pour l'artiste qui l'accomplit et pour le public qui le voit. On peut penser que là où les artistes que j'étudiais l'année dernière cherchaient à rentrer dans un discours, dans un débat particulier, grâce à l'art, les populations des révolutions arabes tentent de sortir de l'évènement et de leur situation par la création. Sous bien des aspects, les artistes tentent de se créer une situation différente de leur situation originelle par la création de leur œuvre, alors que le processus est beaucoup plus abstrait et moins primaire dans l'art des Noirs américains. Cependant, il est possible de suggérer l'argument inverse dans la mesure où un grand nombre de créations ne sont pas réalisées par des artistes professionnels mais par des acteurs des révolutions qui prennent des photographies avec leurs smartphones ou taguent des messages politiques sur les façades des bâtiments, tout en gardant une certaine volonté artistique. Si nous étudions des œuvres travaillées et exposées, il ne faut pas oublier cette partie de la production artistique.

Si les deux mémoires seront axés sur la production artistique liée aux Printemps arabes, ils différeront dans l'approche qui en est faite. Le mémoire d'Histoire prendra appui sur les expositions d'œuvres qui ont eu lieu sur le territoire français, à la fois exposant des artistes issus de ces révolutions, mais aussi des artistes métropolitains qui ont offert un regard extérieur sur cet évènement. C'est donc à la réception de cet art dans les galeries françaises que l'on s'intéresse. Le mémoire de Philosophie remontera à la production d'images informatives, avant qu'elles ne deviennent des objets esthétiques. On s'intéressera alors au passage de l'information à l'artistique, en analysant notamment les photographies de reporters envoyés sur les lieux des conflits. La photographie lie les deux mémoires en tant qu'elle est au fondement de mon étude. C'est sur la photo que l'on se penchera avant tout, même s'il pourra nous arriver de nous intéresser à d'autres formes d'art car la photographie n'est pas le seul médium présent dans cet art de la révolution et qu'il importe d'en saisir un maximum d'aspects

¹⁸ Le livre de Pascal Zoghbi et Don Karl, *Le graffiti arabe* (Eyrolles, 2012, 208p.) consacre une partie à la production de graffiti pendant les périodes du conflit.

pour comprendre les enjeux dont il est question. Si nous faisons une grande place à la photographie, c'est tout d'abord parce qu'il s'agit d'un médium qui ne cesse d'évoluer et qui tend à remplacer la peinture, ou encore la gravure, dans la primauté des images produites; notamment depuis l'apparition des smartphones.¹⁹ Il n'y a donc rien de surprenant à la masse de photographies et de films de tous genres qui sont apparus sur les différents médias occidentaux pour illustrer, jour par jour, les conflits des Printemps arabes. Une grande quantité d'objets saisis par des professionnels mais aussi des amateurs ont été montrés au public à la télévision ou sur Internet; ainsi, bien souvent, les objets de notre présente recherche ont été utilisés en masse pour illustrer le conflit, sans pour autant faire l'objet d'une analyse approfondie. Il faut également remarquer que la photographie de guerre, ou le photoreportage de guerre, est une pratique déjà répandue dans la région²⁰. C'est donc la question de "l'après" de la photographie qui va être au cœur de nos préoccupations. Nous ne nous limiterons pas cependant à l'étude de photographies car différents autres moyens sont utilisés par les artistes pour établir leurs discours. Il sera donc intéressant sur un plan comparatif d'analyser d'autres médias pour comprendre pourquoi c'est l'art, et non seulement la photographie, qui représente un point de vue central sur les Printemps arabes.

¹⁹ Lire par exemple à ce sujet: Bob Weil, Nicki Fitzgerald, *The Art of iPhone Photography. Creating Great Photos and Art on Your iPhone*, Rocky Nook, 2013.

²⁰ Luc Delahaye a par exemple couvert la guerre du Liban dans les années 1980; Gilles Peress réalise en 1979 pendant la révolution iranienne le livre de ces photographies, *Telex Persan* (éd. Contrejour).

PARTIE 1.

**LES PRINTEMPS ARABES AU PRISME DU REGARD FRANÇAIS: UNE
ÉTUDE DE L'EXPOSITION DE L'ART RÉVOLUTIONNAIRE**

Mémoire d'histoire contemporaine sous la direction de M. Bazin

Introduction:

Le festival « Les Rendez-vous de l'histoire » est une manifestation fondée en 1998 par Jack Lang, alors maire de la commune de Blois, dans le Loir-et-Cher, dédiée à l'histoire. Les *Rendez-vous de l'histoire* se déroulent chaque année au mois d'octobre réunissant des chercheurs, enseignants et un large public qui débattent autour d'un thème donné qui fait généralement écho à l'actualité. L'édition 2018 était consacrée à la puissance des images, sous la présidence notamment de l'association *Cartooning For Peace*. Il s'agit d'un réseau international de dessinateurs de presse se définissant comme engagés, créé en 2006, utilisant notamment le dessin de presse comme moyen d'expression d'un langage universel et visant à établir une compréhension entre les différentes cultures.²¹ Ainsi, ce qui est important, c'est une forme d'efficacité de l'image; la capacité de celle-ci à transmettre une idée, voire par un regroupement d'images à observer une société. On comprend donc que l'édition 2018 du festival n'est pas consacrée à l'image en tant que telle mais plutôt en tant qu'elle est le véhicule de plusieurs messages, de différents points de vue, de divers contextes qui se croisent, se rejoignent, se juxtaposent parfois. Les conférences traitaient alors à la fois de l'ontologie et des diverses techniques de création des images, des différents acteurs qui influent la construction d'une image (soient les institutions, les artistes, ou des anonymes issus de contextes sociopolitiques particulièrement propices à la production d'images), mais aussi aux pouvoirs que celle-ci peut avoir sur ses différents spectateurs. On note par exemple l'intervention de Karen Prévost-Sorbe, membre du Centre de Liaison de l'Enseignement et des Médias de l'Information dans l'académie d'Orléans, traitant de l'abondance d'images violentes d'attentats et de guerres présentes sur les réseaux sociaux. Celle-ci témoignait de la manière de montrer l'horreur dans les images et notamment de la manipulation du spectateur grâce à cette démonstration, cherchant à établir une distance entre l'image et sa réception, plutôt que de la laisser au seul état d'information sur Internet.

De façon plus générale, ce festival permet de mettre en lumière une façon particulière de penser l'histoire, en la retravaillant par les images. Il semble alors qu'il y ait un lien étroit entre un contexte actuel de surabondance des images, notamment en temps de crise où les images sont un moyen d'exprimer les points de vue des différents acteurs de l'évènement. C'est dans ce sens que cette

²¹ L'association a en effet été créée par Koffi Annan qui était alors secrétaire général des Nations Unies et le dessinateur Plantu, après une polémique sur des dessins caricaturant Mahomet en 2005 ayant conduit notamment à une manifestation anti-caricature. Lire à ce sujet, *Caricaturistes, fantassins de la démocratie*, publié en 2014 par l'association aux Editions Actes Sud.

actualité de la question des images rejoint notre interrogation à propos des productions artistiques des Printemps arabes. En effet, ces révolutions ont donné lieu à une importante production graphique et artistique, dont les images ont circulé à travers le monde, comme illustration des conflits. Il faut comprendre par-là que nous utilisons le terme d'images au sens large, comprenant toute œuvre d'art comme l'image d'une situation, ou d'une représentation d'une situation. L'étude de ces productions artistiques paraît essentielle dans la compréhension de cette vague de conflits qui, en tant qu'elle est récente, reste en partie inaccessible à cause du manque de recul que nous pouvons en avoir, et du manque d'archives et d'études qui en ont été faites. Grâce aux différentes œuvres d'art produites, on peut saisir les impressions, les émotions, liées aux faits dont nous avons connaissance. Au-delà de cette idée d'établir des liens entre une chronologie d'évènements et une production esthétique plus étendue dans le temps, les images nous permettent d'établir des hypothèses quant aux acteurs, aux motifs et aux enjeux liés à ces révolutions. Autrement dit, si les œuvres étudiées ne permettent pas d'émettre des certitudes par rapport aux conflits, elles sont un moyen d'établir un regard plus large sur la situation en étudiant différentes visions de cette situation.

1. La vague des révolutions: le renversement des systèmes en place

Beaucoup d'évènements qui se déroulent avant 2010 expliquent le déclenchement du Printemps arabe, comme la hausse du chômage et la répression policière qui touche de nombreux pays du Nord de l'Afrique et du Moyen-Orient.²² La contestation actuelle s'appuie donc sur des mouvements qui ont commencé à se structurer dans les années 2000, par exemple avec le mouvement *Kefaya* (« ça suffit ») de 2004 en Egypte.²³ Fondé en réaction à une politique égyptienne pro-américaine, le mouvement est composé de nassériens, de militants de gauche et de nombreux intellectuels. Mais c'est la date de décembre 2010 et la chute du président Ben Ali en Tunisie qui est associée au commencement de cette vague de révoltes par les médias. Durant l'année 2011 qui suit le départ de la révolte en Tunisie, la majorité des Etats dits arabes connaissent des mouvements de contestation révolutionnaire en s'influençant à tour de rôle. Considérer le Printemps arabe comme un

²² Lire par exemple à propos de la Tunisie, Vincent Geisser et Éric Gobe, « Des fissures dans la « Maison Tunisie » ? Le régime de Ben Ali face aux mobilisations protestataires », *L'Année du Maghreb, II*, 2005-2006, Paris, éd. CNRS, p. 353-414; sur l'Egypte, Vincent Battesti et François Ireton, *L'Égypte au présent, Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad, Actes Sud, 2011 (1re éd.), 1180 p. ou plus généralement *Dictateurs en sursis : une voie démocratique pour le monde arabe*, Paris, éd. de l'Atelier, 2009.

²³ Il s'agit d'un mouvement populaire d'opposition au gouvernement de Hosni Moubarak, créé en juillet 2004 au Caire, que l'on nomme également « mouvement égyptien pour le changement ». La chercheuse égyptienne Samira Mahfoudi a notamment publié un essai sur ce sujet intitulé *Les dilemmes de l'opposition égyptienne. Kifaya ou l'émergence d'un véritable mouvement de contestation* (publié par l'UQAM).

phénomène qui concerne globalement le monde arabe revient fatalement à en donner une lecture superficielle et hâtive, car la vague de manifestations a affecté les différents pays de manière différente.²⁴ Il convient de noter que la Tunisie, l'Égypte et la Libye ont connu un certain nombre de changements structurels dans le paysage politique, avec la chute respectivement des dirigeants Ben Ali (président depuis le 7 novembre 1987), Moubarak (président depuis le 14 octobre 1981) et Kadhafi (dirigeant la Libye depuis le 1er septembre 1969), tandis que dans des pays tels que le Maroc, l'Algérie et Oman, les manifestations ont davantage incité à promettre des réformes législatives et constitutionnelles; on note par exemple un référendum constitutionnel au Maroc le 1er juillet 2011 qui a donné lieu à une révision de la Constitution.²⁵ Les différences sont donc visibles non seulement en termes de conséquences politiques des émeutes, mais aussi dans l'analyse des contours des conflits eux-mêmes. Pour des raisons pratiques, notamment le fait que l'hétérogénéité des conflits ne permet pas de traiter dans un seul mémoire de l'ensemble de la zone concernée, mais aussi à cause d'une certaine similitude du traitement du conflit, nous nous intéresserons plus précisément à la Tunisie et à l'Égypte. La révolution tunisienne, également appelée "révolution de jasmin" par de nombreux médias²⁶ faisant référence à une qualification similaire lors de la prise de pouvoir du président Ben Ali en 1987,²⁷ est globalement considérée comme non-violente par les nombreuses études qui en ont été faites, même si l'on peut noter plusieurs centaines de morts et plus d'un millier de blessés.²⁸ Elle prend pour départ les manifestations, principalement de jeunes individus, pour lutter contre les disparités et les inégalités régionales concernant notamment l'accès au travail, mais aussi le rapport aux autorités comme la police, le président étant accusé de pratiquer à grande échelle la corruption et le vol.²⁹ Ces manifestations divisent la population et contraignent le président Ben Ali à quitter le pays en janvier 2011, le président du Parlement tunisien, Fouad Mebazaa, étant proclamé Président de la République tunisienne par intérim. Cependant, cela ne contribue pas à faire cesser le conflit, la population se divisant entre groupes fidèles au régime de l'ex-président et révolutionnaires. Dès lors, les conflits

²⁴ Pour une approche générale des révolutions arabes, lire Bouchra Benhida et Younes Slaoui, *Géopolitique de la Méditerranée*, PUF, 2013.

²⁵ Lire à ce sujet Omar Bendourou, Rkia El Mossadeq et Mohammed Madani (coordonné par), *La Nouvelle Constitution marocaine à l'épreuve de la pratique : Actes du colloque organisé les 18 et 19 avril 2013*, Casablanca, La Croisée des chemins, 2014, 365 p.

²⁶ Par exemple l'article de l'historien Pierre Vermeren, « Tunisie : le goût amer de la Révolution de jasmin », *L'Express*, 14 janvier 2011, ou encore celui du rédacteur Frédéric Frangeul, « D'où vient la "révolution du jasmin" ? », *Europe1*, 17 janvier 2011.

²⁷ La fleur de jasmin est en effet le symbole de la Tunisie. On peut cependant également associer cette appellation à d'autres mouvements ayant entraîné la chute de régimes dictatoriaux comme la révolution des Œillets, au Portugal en 1974 ou la révolution des Roses, en Géorgie en 2003.

²⁸ Il faut considérer cette conception de la non-violence de façon relative compte tenu de l'ampleur de la répression dans les différents pays touchés par ces révolutions. L'idée d'une révolution relativement pacifique vient notamment du fait que les forces militaires sont devenues des alliés de la population, refusant de recourir à la force des démonstrations, ce qui ne dit rien sur la violence des conflits pour autant.

²⁹ La famille du président contrôle une grande partie de l'économie et de la production culturelle du pays.

deviennent plus violents, avec de nombreuses manifestations et des affrontements entre le gouvernement et l'opposition.

Comme la révolution tunisienne, la révolution égyptienne, aussi appelée révolution du papyrus ou du lotus, est née d'une réaction aux abus de la police et à la corruption. Les mauvaises conditions de vie des classes populaires, ainsi que le manque de liberté d'expression, sont également des causes essentielles de manifestations. Autrement dit, c'est pour une répartition plus juste des richesses et la fin de l'Etat policier que le mouvement populaire se déclenche, passant par une démission du président Moubarak. Dès le mois de janvier, le Mouvement de la jeunesse du 6 avril, un mouvement créé en 2008 par de jeunes activistes opposés au régime militaire de Hosni Moubarak recrutant ses membres via Facebook, appelle à des manifestations.³⁰ L'une de ces manifestations nationales, pour des revendications politiques, appelée "journée de la colère", est organisée sur la place Tahrir³¹, ainsi que dans toute l'Égypte. Mais celle-ci est interdite et la police encadre la place, ce qui n'empêche pas le mouvement de prendre de l'ampleur. La place Tahrir devient un symbole de l'ampleur du mouvement; la place est occupée tous les jours, ce à quoi répond le gouvernement par des suspensions de réseaux de télécommunication et d'Internet, et une répression policière passant par de massives arrestations. C'est de cette place que naît la manifestation du 11 février 2011, allant en direction de la Présidence à Héliopolis, qui conduit à la démission du président Moubarak. Il faut toutefois noter que, comme pour la Tunisie, cela ne donne pas lieu à une fin des conflits, les manifestations continuant notamment en faveur de réformes sociales et contre le contrôle étroit de l'armée du pays qui continue de procéder à de nombreuses arrestations.³²

Malgré les différences soulignées, le même sentiment populaire d'oppression, face aux conditions économiques, sociales et politiques, est à la base du soulèvement dans tous ces pays. Il faut cependant noter que si de nombreux articles et blogs sont consacrés aux études sur les révolutions arabes des années 2010 par les journalistes et universitaires français, peu d'ouvrages sont consacrés à des études précises sur les mouvements nationaux. Pour comprendre ce phénomène qui conduit à une connaissance contemporaine partielle des pays de cette région, il est nécessaire de se rendre compte que les archives des conflits sont peu nombreuses, et qu'il faut pouvoir y accéder ce qui nécessite des connaissances préalables. Ainsi un programme de documentation centré sur un moment précis de la

³⁰ Le livre de Srdja Popovic, *Comment faire tomber un dictateur quand on est seul, tout petit, et sans armes*, paru en 2015 dans sa version originale, commence par reprendre l'histoire de la formation de ce Mouvement de la Jeunesse du 6 avril.

³¹ On peut le traduire par "place de la Libération", une des principales places de la ville du Caire.

³² Pour une compréhension globale de la situation, lire l'ouvrage de Laure Guirguis, *Égypte, révolution et contre-révolution*, paru aux Presses de l'Université Laval en 2014, ou encore *L'Égypte de Tahrir. Anatomie d'une révolution*, de Claude Guibal.

révolution égyptienne, soit celui des manifestations du 25 janvier 2011 qui marquent le début du mouvement révolutionnaire dans le pays, contenant de nombreuses archives numérisées et expliquées, mais aussi des vidéos et images, a été mis en place par la bibliothèque d'Alexandrie.³³ Cependant, ces archives sont expliquées en arabe et visibles en arabe, et ne sont que partiellement rangées, demandant également de la part du chercheur un certain effort de tri, comme cela pourrait être le cas confronté à des documents matériels. Il faut aussi noter que les événements n'ont pas été immédiatement traités par les institutions françaises, malgré les manifestations de soutien en métropole qui sont particulièrement nombreuses par exemple à l'initiative de la diaspora tunisienne à Paris ou encore à Nantes.³⁴ Le fait est que les événements sont peu connus au départ en France et peu relayés par les médias, donc témoignant d'une méconnaissance de la population, notamment du fait de l'interdiction des médias étrangers de pénétrer sur le sol tunisien pendant les conflits, pour restreindre l'échange d'informations indésirables.³⁵ C'est notamment de cette censure que provient l'importante mise en place de moyens technologiques de luttes passant par exemple par l'utilisation d'Internet et des réseaux sociaux. On peut cependant noter des ouvrages qui nous permettent de nous inscrire dans une historiographie du monde arabe contemporain. Ainsi, en 2011, l'historienne et anthropologue franco-tunisienne enseignant à l'EHESS, Jocelyne Dakhli, a publié *Tunisie, un pays sans bruit*. Elle s'attache à témoigner de l'imprévisibilité de l'évènement en analysant le contexte social, économique et culturel dans lequel le pays se trouvait au moment de son déclenchement et ses premiers développements politiques. Elle se demande pourquoi l'on n'a « voulu voir et pas pu voir ce qu'était réellement la situation politique tunisienne ». ³⁶ Autrement dit, si elle précise qu'il s'agit d'une réflexion personnelle, elle se sert de ce statut pour faire état du regard que l'Occident a pu porter sur le pays, avant mais surtout pendant la révolution. Dans le même sens, mais sur une région qui nous intéresse moins du fait du contexte sociopolitique fondamentalement différent, Leyla Dakhli, historienne spécialiste de l'histoire culturelle et sociale des pays du Proche-Orient, a publié en 2015 *Histoire du Proche-Orient contemporain* aux éditions La Découverte, dans laquelle elle consacre une partie à ces conflits, en traitant de leur influence sur l'Iran, l'Irak et la Palestine. Il est intéressant de noter qu'elle considère que "ce sont des mouvements dont la dimension culturelle, conçue comme un moyen de contourner la répression, mais aussi et surtout de populariser la révolte, est importante."³⁷ Autrement dit, il est essentiel d'étudier la dimension culturelle des conflits dans la mesure où elle change la dimension

³³ Il s'agit du programme MoME, *Memory of Modern Egypt* (modernegypt.bibalex.org). On y retrouve des images mais aussi des documents textuels numérisés, ainsi que des documents sonores tels que des discours.

³⁴ On note par exemple une manifestation qui a eu lieu à Nantes, à Paris et à Strasbourg simultanément le 15 janvier 2011 à 16h, en soutien au peuple tunisien.

³⁵ Lire à ce sujet Richard Etienne, « La guerre contre l'information », *Le Temps* (quotidien suisse), 7 janvier 2011, en ligne.

³⁶ Dakhli Jocelyne, *Tunisie, le pays sans bruit*, Actes Sud, 2011, p. 48.

³⁷ Leyla Dakhli, *Histoire du Proche-Orient contemporain*, La Découverte, 2015, p. 86.

même du conflit, qui dépasse le cadre local. Elle mentionne principalement l'installation massives des chaînes satellitaires arabes et d'Internet au milieu des années 2000.³⁸ On note ainsi une historiographie plus spécialisée sur les questions des révoltes arabes, qui traitent d'aspects plus particuliers et se concentrent sur ce qui différencie ces conflits de révolutions précédentes et non plus simplement au sens de renversement, de retournement politique.

II. Un nouveau type de révolution: la "révolution 2.0"

Tout comme l'an dernier, nous nous situons dans une histoire très contemporaine. Cela influe grandement sur les historiographies qui sont mises en perspectives dans notre étude. Si ce conflit nous intéresse particulièrement, c'est que les études qui s'y consacrent, ne s'en tiennent majoritairement pas à une lecture géopolitique des conflits, mais s'intéressent davantage aux acteurs, aux enjeux et aux luttes sociales. Par exemple, une des choses particulièrement mises en avant quant à cette révolte est qu'elle passe notamment par l'utilisation de moyens de communication modernes, tels que le téléphone portable avec lequel les acteurs de ces révolutions enregistrent les différents moments vécus. Cela permet entre autres de faire passer ces conflits d'une échelle nationale, ou du moins régionale, à une échelle internationale. En effet, de tels conflits sont d'un grand intérêt y compris pour les grandes puissances occidentales qui peuvent y avoir des intérêts économiques ou politiques importants. L'information sur les conditions des révolutions est donc essentielle. Elles ont ainsi été étudiées particulièrement par le biais des moyens de communications. Les révoltes tunisienne et égyptienne sont le fait, en grande partie, d'une catégorie de la population composée de jeunes diplômés et intellectuels au chômage, connectés et qui utilisent les puissants réseaux sociaux d'Internet, consultant Facebook ou les révélations de Wikileaks sur leurs smartphones. Cette dimension technologique du conflit a été énormément traitée par Yves Gonzalez-Quijano, chercheur à l'Institut français du Proche-Orient et spécialisé notamment en littérature arabe, mais s'intéressant plus largement aux sciences de l'information et de la communication. On peut retenir son ouvrage *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*, publié en 2012 aux éditions Actes Sud, dans lequel il traite de la nouvelle culture technologique qui forme d'après lui les racines de la révolte arabe, en appelant notamment à redéfinir le politique et ses applications. Cette idée de révolution Internet conduit à insister sur la place de la jeunesse dans ces révolutions, plus que sur une catégorie socioprofessionnelle ou encore sur une révolution particulièrement genrée. Nous nous situons donc avant tout dans une historiographie des

³⁸ Par exemple, la chaîne marocaine généraliste et destinée à l'extérieur du Maroc *Al Maghribia* a été lancée en 2004, la chaîne qatarienne *Al Jazeera* émettant à la fois en numérique et sur Internet a été créée en 1996.

conflits, à ceci près qu'une importante partie des ouvrages qui traitent de ces conflits insistent sur la place des réseaux sociaux et d'Internet. Dans ce sens, il faut également inclure l'historiographie des médias. Nous nous situons ici à la suite du sociologue québécois Serge Proulx, qui dans son livre *Communautés virtuelles. Penser et agir en réseau* publié en 2006, insistait sur la façon dont les réseaux sociaux donnent naissance à de nouvelles typologies de communautés avec des règles particulières mais qui ne sont pas dépourvues de lien. Il insiste ainsi sur la capacité d'action de telles communautés, pour lesquelles la parole ou l'écriture est action, et participe d'une forme d'activisme technologique.

Le second aspect sur lequel on peut insister est le renouveau de l'intérêt pour les arts orientaux en lien avec les révolutions. L'art a eu une place essentielle dans les différentes révoltes contemporaines, notamment dans celles que nous étudions ici. Le "printemps arabe" a été un moment de désacralisation du pouvoir politique, en brisant l'idée de son inaccessibilité au profane et le ramenant à une question humaine discutable et critiquable, notamment par la libération des arts. Les hommes politiques font l'objet de moqueries, blagues et dessins humoristiques. L'art présente donc en premier lieu une façon de s'exprimer librement et pacifiquement dans un moment de révolte, en renversant les codes jusqu'alors en jeu. Ce renversement inspire des artistes du monde entier qui s'appuient sur ces arts orientaux comme par exemple le peintre-sculpteur français Mathias Durand-Reynaldo. Avec un tableau intitulé ironiquement *The Dream Team*, il représente les dictateurs de ce Printemps Arabe.³⁹ C'est un tableau en noir et blanc, très réaliste comme une grande partie de ses toiles. Une affiche collée au mur dans une rue montre sept dirigeants de ces pays: dans l'ordre le président égyptien Moubarak, le président iranien Ahmadinejad, le président tunisien Ben Ali, le chef d'Etat libyen Kadhafi, le président yéménite Abdallah Saleh, le président syrien el-Assad et enfin le roi du Bahreïn Al Khalifa. Sur l'affiche, quelqu'un a tagué le slogan « Dégage » en arabe, signe de revendication du peuple très utilisé durant les révoltes. En dessous se trouve une chèvre, animal important dans la vie des populations arabo-musulmanes, qui s'en nourrit principalement, qui se nourrit elle-même de restes d'une boisson Coca-cola et d'un sac de fast-food McDonald's, rappelant la présence de l'Occident. La partie gauche du tableau présente un autre dessin peint sur le mur, celui d'un point serré qui est également un emblème des manifestants. Au-dessus, le mot « justice » en arabe est peint. Un autre tag plus bas représente la coiffe des pharaons et le masque des *Anonymous* à l'intérieur; il s'agit du logo d'une opération effectuée par le groupe de hackers Anonymous, qui prônent la liberté d'expression notamment grâce aux réseaux sociaux, en Égypte, nommée « *Operation Egypt* ». En dessous de ces dessins, adossé au mur se trouve un homme aux cheveux longs, dont on ne connaît pas l'identité. On ne sait pas non plus s'il est endormi ou mort; on voit qu'il lui manque une chaussure et qu'il est

³⁹ Mathias Durand-Reynaldo, *Arab Spring, "The Dream Team"*, Acrylique sur toile, 215x145 cm, 2012.

inconscient. On peut voir à sa droite une rose blanche symbole de la paix, et à sa gauche un fusil AK-47, signe de guerre. Cette image est intéressante dans le sens où elle nous interpelle; elle nous donne des outils de compréhension de la situation tout en conservant un aspect esthétique. Qu'il s'agisse d'artistes locaux ou étrangers aux conflits, cette œuvre fait partie des éléments qui ont illustrés les révoltes. Cette production artistique qui est avant tout un récit personnel de l'expérience en temps de guerre, civile ou internationale, permet notamment la construction d'une histoire des émotions. Ce thème historique a par exemple été travaillé par Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et George Vigarello à la suite d'une histoire des sensibilités qui se consacrait davantage au corps et aux sens d'un point de vue historique. Les trois auteurs publient en 2016 une *Histoire des Emotions* en trois volumes retraçant une évolution de la perception des émotions de l'Antiquité à nos jours. Il s'agit de voir comment les émotions changent de sens, passant d'une connotation péjorative à une connotation méliorative, ou encore signifiant totalement autre chose à travers le temps. Plus généralement c'est aussi une série d'ouvrages qui s'intéressent à la façon dont on perçoit la démonstration des émotions, passant notamment par la figuration de celles-ci dans l'art.

L'originalité des Printemps arabes est qu'ils replacent l'art oriental au centre de la scène culturelle mondiale, ce qui nous permet de nous inscrire également dans une histoire de l'art particulière puisqu'il s'agit d'une historiographie de l'art contemporain arabe. Il faut noter que cette thématique a été permise notamment par l'émergence au milieu des années 2000 d'un marché de l'art arabe, avec des ventes spécialisées telles que Christie's⁴⁰ qui s'est installé à Dubaï en 2006 et Sotheby's Doha en 2009, ou la création de foires d'art contemporain à Marrakech et à Dubaï.⁴¹ Autrement dit, le XXI^e siècle est particulièrement marqué d'un point de vue culturel par une explosion de la côte artistique des œuvres orientales, avec un élargissement du marché de l'art. L'historiographie qui s'y consacre se concentre davantage sur le développement des moyens d'accès à l'art que sur de nouvelles conceptions artistiques propres aux artistes orientaux, notamment avec l'implication de sociétés et collectionneurs d'Occident. Il faut cependant nuancer ce propos, particulièrement dans le cas de la rupture que constitue l'évènement des Printemps arabes de 2011. L'art révolutionnaire, notamment l'art urbain qui se développe, renforce et amplifie en Égypte autant qu'en Tunisie le projet démocratique de l'art populaire, relayé par Internet comme on a pu le voir, pour une audience tant locale qu'internationale. Autrement dit, il ne s'agit plus d'une hégémonie strictement des grandes puissances internationales. Il faut pourtant voir que l'intérêt occidental pour l'art étranger, notamment de pays arabes, vient de ce qu'il offre une vision différente, loin des études qui peuvent en être faites,

⁴⁰ Christie's est une société de vente aux enchères internationale d'origine britannique.

⁴¹ Safia Belmenouar, « Art contemporain arabe », *Transcontinentales* [En ligne], 12/13 | 2012, document 3, mis en ligne le 30 août 2012.

directement par les témoins de ces contextes. Comme on a pu le mentionner plus tôt, l'historienne Leyla Dakhli témoigne de l'importance des images et des films pour illustrer au mieux les tensions locales. Elle évoque par exemple le film d'animation d'Ari Folman paru en 2008, *Valse avec Bachir*, traitant de l'invasion israélienne au Liban et du sentiment de culpabilité, où la guerre est perçue comme irréaliste, comme quelque chose dont ses principaux protagonistes n'arrivent pas à se souvenir. Elle mentionne également le film d'Eran Riklis de la même année, *Les Citronniers*. Inspiré d'un article paru dans un journal israélien, le film traite de la guerre israélo-palestinienne à travers l'histoire d'une parcelle de terrain appartenant à une veuve palestinienne à la frontière avec Israël. L'enjeu principal du film concerne les citronniers qui se situent sur sa parcelle et qui selon, le ministre de la Défense israélien, doivent être arrachés sous peine de servir de caches à des terroristes. Si les exemples de Leyla Dakhli ne sont pas réellement illustratifs de la production médiatique orientale en tant qu'ils sont plutôt issus de coopérations avec des pays européens tels que la France ou l'Allemagne, l'idée d'une importance des médias dans la compréhension des situations locales reste essentielle. On prendra pour exemple la création de la chaîne panarabe qatarie *Al-Jazeera*, qui est une des transformations majeures du monde arabe, permettant sur une même chaîne de partager des informations à travers une multitude de pays arabes, ainsi qu'en faisant parvenir et en diffusant des informations de ces divers pays. Les effets de cette transformation sur les sociétés arabes sont multiples, contribuant à contourner le mur des censures nationales, mais aussi comme lieu de mise en acte d'une solidarité arabe.

III. L'image au cœur du conflit

L'originalité de notre approche du phénomène des printemps arabes tient à l'angle artistique par lequel nous essayons de comprendre les événements. L'angle artistique est toujours un pari risqué en tant qu'il est simple d'être emporté par la réflexion subjective appelée par l'analyse des œuvres. Cependant, il s'agit également d'un angle intéressant car mettant en relief les différentes conceptions d'un même événement, permettant du même coup d'en saisir divers enjeux et la fluctuation de leurs degrés d'importance au cours du temps. Si cet angle n'a pas beaucoup été développé par les chercheurs, la journaliste Hélène Sallon du quotidien *Le Monde*, qui tient un blog spécialisé sur ces révolutions, témoigne de la légitimité de l'approche. Elle explique que "dès ses débuts, le "printemps arabe" s'est accompagné d'une importante production artistique. Les caricaturistes, comme Z en Tunisie ou Ali Ferzat en Syrie, ont suivi les tribulations des dictateurs en sursis du bout de leur plume, tandis que la révolution s'écrivait sur les murs, sous les bombes de peinture de Meen-one et Sk-one, deux figures du

graffiti tunisien, ou des nouveaux venus du street-art en Egypte.”⁴² Ce dont traite ici Hélène Sallon, c’est de la place essentielle tenue par l’art dans le paysage politique, mais aussi dans l’évolution chronologique des révoltes. On peut alors se demander pourquoi cette présence de l’art, si elle est si visible et active, a été peu saisie par les chercheurs mais aussi par les critiques. On se souvient que la biennale de Venise 2011 a célébré à sa manière le printemps arabe, avec beaucoup de réactivité. L’exposition d’art contemporain arabe « *The Future of a Promise* », en parallèle à la 54e Biennale de Venise, a permis une mise en valeur à la fois de l’art local, mais aussi de sa place dans les révolutions de 2011. La conservatrice d’origine tunisienne Lina Lazaar, qui travaillait notamment à l’époque pour la société britannique de ventes aux enchères *Sotheby’s*, a ici choisi, pour faire résonance aux Printemps arabes, une sélection d’environ vingt-cinq œuvres. Il faut pourtant mentionner le fait que beaucoup d’artistes présentés résident hors de leur pays d’origine, ont voyagé souvent, changé plusieurs fois de pays, et ont donc un certain recul par rapport aux événements auxquels ils n’ont pas forcément assisté frontalement. Certains, comme l’Algérien Kader Attia ou la Libanaise Mona Hatoum, ont la nationalité française, britannique ou américaine, contrairement à d’autres qui travaillent au Liban, en Palestine ou dans les pays du Golfe. On peut s’interroger sur la visibilité, lors de tels événements, d’artistes vivant dans les pays orientaux. Seul le pavillon égyptien de la biennale y fait référence, dédié au vidéaste et performer Ahmed Basiouny, tué par balles sur la place Tahrir, le 28 janvier 2011. Sa dernière œuvre, une performance dans la ville du Caire, réalisée en 2010, y est projetée, suivie des dernières images qu’il a filmées, la veille de son assassinat. C’est à cette confrontation entre différentes contextualités artistiques d’un même conflit que nous allons nous intéresser.

Nous nous intéresserons à deux expositions spécifiques traitant des deux pays que sont la Tunisie et l’Egypte. Ces deux expositions ont l’avantage de se dérouler à Paris, soit dans un contexte géographique similaire, ce qui en facilite la comparaison. La première exposition a eu lieu à l’Institut du Monde Arabe, en 2012, sous le commissariat de Géraldine Bloch et Michket Krifa; il s’agit de l’exposition *Dégagements... la Tunisie un an après*, qui comme son nom l’indique est ouverte au public un an après le début de la révolution, de janvier à avril 2012. *Dégagements* se fait l’écho des différentes directions explorées par les artistes dans cet entre-deux qui se situe entre l’acte révolutionnaire ou citoyen et celui dans lequel la création artistique trouve son espace. Une vingtaine d’artistes essentiellement tunisiens et ayant vécu les événements de près nous font partager leurs réflexions restituées sous différentes formes artistiques : la photographie, la peinture, la sculpture, la vidéo, mais

⁴² Quand le printemps arabe fait œuvre d’art, Par Hélène Sallon Publié le 16 septembre 2011 dans *Le Monde*.

également le dessin à travers la caricature et le tag. On y retrouve aussi quelques œuvres d'artistes étrangers qui ont été particulièrement sensibles à ces révolutions. Elle prend la suite d'une exposition antérieure qui avait également eu lieu à l'institut du Monde Arabe en mai 2011 lorsque le collectif de photographes « DEGAGE » avait présenté une exposition de quarante photographies inédites, extraites d'un DVD contenant le travail de douze photographes tunisiens ayant participé à la Révolution de janvier 2011. *Dégagements* implique la volonté de faire un écart, d'oublier le flot d'informations en continu qui ont déferlées sur les réseaux sociaux et les médias, notamment à travers ces photographies. C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons pas nous intéresser uniquement aux photographies, car si elles sont le moyen d'illustration qui semblent survenir en premier dans la révolution, elles ne représentent pas forcément le processus terminé de la réflexion artistique, comme nous avons pu le voir l'an dernier.⁴³ Il convient donc de s'intéresser à cette idée de réflexion artistique en tant que processus par lequel un objet est pensé et construit par son créateur, pour se demander si l'art ne peut pas être une réalisation spontanée, presque irréfléchie. Il existe très peu d'autres expositions centrées sur la thématique des printemps arabes. Ainsi pour parler d'artistes qui ne sont pas Tunisiens, nous partirons d'une autre exposition, ouverte lors des Printemps arabes à la Villa Emerige à Paris, sous le nom de *Traits d'Union*. Cette exposition s'interroge sur l'émergence d'un nouvel art, à la fois précédant les révoltes et après le déclenchement des révolutions arabes. Entre octobre et novembre 2011, la villa accueille donc seize artistes, nés ou travaillant au Maroc, en Algérie, en Syrie, au Liban, en Egypte ou en Palestine. Cette exposition est intéressante en tant qu'elle tente de traiter et de présenter au public parisien un art contemporain arabe, à travers divers exemples d'artistes. Cependant, tous ces artistes ont en commun d'avoir passé du temps en Europe, ou d'avoir eu une formation européenne en art, et donc d'entretenir des liens étroits avec le continent. Il faut donc voir à travers cette exposition l'expression d'un art hybride. On peut ainsi se demander si ces artistes n'appliquent pas un prisme européen sur un contexte oriental. C'est donc une exposition que l'on peut rapprocher de celle de l'Institut du monde arabe car elle témoigne de l'utilisation d'un art assimilé à un art étranger, tout en conservant une interprétation occidentale sur bien des points. Tout l'enjeu de ce mémoire sera de comprendre jusqu'à quel point il est possible de considérer cette tension entre art oriental et théorie occidentale, et à quel moment il n'est plus possible de parler d'un art oriental. Au-delà de cela, on peut se demander s'il n'y a pas une manipulation de l'art produit au profit de questionnement plus locaux.

⁴³ Nous avons vu que l'artiste Kehinde Wiley prenait ses modèles en photo; ces photographies lui servaient de base pour établir ses tableaux.

Nous allons utiliser différents types de sources, privées mais aussi publiques, comme des archives d'institutions telles que l'Institut du monde arabe ou l'Institut National de l'Audiovisuel, des archives de galeries, mais aussi quelques documents appartenant à des artistes.⁴⁴ Le type de documents conservés varie selon l'importance de l'exposition et de l'œuvre de l'artiste qui est présenté. Ainsi nous avons pu consulter des catalogues d'expositions et dossiers de presse, qui permettent de saisir l'enjeu général d'une exposition, mais aussi des monographies ou des articles critiques qui sont utiles pour saisir plus précisément le travail d'un artiste en particulier. Nous nous pencherons avant tout sur des archives conservées par l'Institut du Monde arabe à Paris; il s'agit de catalogues d'exposition, de communiqués de presse, d'articles, mais aussi de dossiers des œuvres présentées. Nous compléterons ces archives avec des archives de l'INA, trouvés à l'Inathèque de la Bibliothèque Nationale de France concernant principalement l'Institut du monde arabe et ses collections. Enfin, nous pourrions utiliser des archives appartenant à des fondations privées comme par exemple celles de la Villa Emerige à Paris.⁴⁵ Cette pluralité d'objets a l'avantage de permettre une étude comparative pouvant rendre compte de la diversité des méthodes d'exposition, mais aussi des différences de traitement de sujets pourtant semblables. Dans quelle mesure l'exposition de l'art des révolutions arabes en France témoigne-t-elle d'une vision locale, le terme « locale » faisant référence à l'Occident et plus précisément à l'Europe, des conflits ? Cette question exige de connaître les expositions locales d'œuvres créées dans le contexte de ces révolutions et qui en traitent directement.

Nous verrons dans une première partie qu'il n'est pas si simple de s'intéresser à de telles expositions, car celles-ci ne sont pas si abondantes que l'on pourrait le penser, ni très étudiées ; nous nous attacherons à comprendre comment elles sont nées et ont été mises en scène. Ainsi dans une seconde partie, nous chercherons l'explication du phénomène fournie par l'exposition; en effet, il est nécessaire de comprendre qu'exposer sur un terrain local nourrit également une tension avec des problématiques locales. Nous essayerons donc de saisir les points de regroupements mais aussi de différences des problématiques locales avec les œuvres étrangères. Enfin, nous nous intéresserons à un deuxième temps de l'exposition d'un art des révolutions arabes qui concerne davantage l'Occident, notamment à travers la réappropriation d'images et d'œuvres des pays en guerre par des artistes locaux. Nous comparerons cette forme de réappropriation avec des transformations d'œuvres qui sont également le fait d'artistes orientaux dans une réflexion post-révolutions pour comprendre ce que cela nous permet de comprendre de la vision du conflit d'un côté et de l'autre de la Méditerranée.

⁴⁴ Nous remercions ici toutes les personnes qui nous ont donné accès à leurs archives privées, notamment la conservatrice Géraldine Bloch et l'artiste Kahéna Sanaa.

⁴⁵ Nous remercions également Joséphine Dupuy Chavanat, la nouvelle responsable des projets artistiques et de la collection d'art contemporain de la Villa, qui nous a donné accès aux documents en sa possession.

PARTIE 2.

**PHOTO-ICONES: LA REPRISE DE L'ICÔNOGRAPHIE CHRÉTIENNE DANS
LES PHOTOREPORTAGES CONTEMPORAINS.**

Mémoire de philosophie sous la direction de M. Savidan

Introduction:

"La photographie est un outil qui permet de traiter de ce que tout le monde connaît mais dont personne ne s'occupe. Mes photos visent à représenter ce que vous ne voyez pas."

Emmet Gowin

Nous nous sommes déjà intéressés à l'art comme moyen de compréhension d'un contexte à la fois historique, socio-politique et culturel, que ce soit par le sujet représenté ou par la technique artistique. Bien souvent, la compréhension d'une œuvre ne s'arrête pas au thème développé par l'artiste mais à ce qu'il projette de lui-même en tant que sujet d'une époque et d'un lieu précis dans son œuvre. Au-delà du sujet exprimé, la photographie de guerre permet de mettre en lumière des thèmes d'actualité qui dépassent le simple fait militaire, comme des situations sociales particulières en mettant en valeur la place des femmes, des enfants, ou de groupes sociaux déterminés. Plus encore, le fait de s'intéresser aux photographies prises dans des régions du monde oriental et dans des contextes de guerre civile, par des reporters étrangers, permet de comprendre quels questionnements plus occidentaux et plus intimes, ils projettent dans leurs photographies.¹⁴⁸ En cela, la photographie est un médium qui permet de lier deux questionnements différents: le sujet de la guerre qui est directement représenté par l'image et donc au premier plan, et l'intérêt pour les pratiques de l'Islam à un moment où ce monde musulman entre en contact de façon particulière avec les pays occidentaux, créant des tensions entre une volonté de laisser libres les choix de la vie privée tout en restreignant ces pratiques lorsqu'elles entrent en contact avec la vie publique, dans le sens du principe de la laïcité. En effet, il ne faut pas oublier que l'islam en Europe, et plus précisément en France, est une thématique de plus en plus discutée d'un point de vue politique et social. Même si les recensements s'appuyant sur des critères religieux en France ne sont pas autorisés, les études sociologiques¹⁴⁹ déterminent que le nombre de musulmans sur le territoire métropolitain est en constante augmentation depuis la Première Guerre mondiale, ce qui en fait un enjeu politique essentiel si l'on conçoit le fait d'être musulman comme un élément parmi d'autres, mais non négligeable, de l'identité de certaines communautés, les situant alors au cœur du problème des politiques d'intégration françaises.

Notre intérêt porte cette année sur un type de photographie bien spécifique, puisqu'il s'agit de photographies issues de photoreportages et qui ont souvent fait l'objet de scandales, d'une part à cause

¹⁴⁸ Par exemple les problématiques liées à l'islam dans les pays occidentaux.

¹⁴⁹ Elles s'appuient sur des études faites par les institutions religieuses, ou encore sur l'attribution de prénoms caractéristiques.

de leur emploi massif à travers le monde dû à leurs ventes par les grandes agences photographiques, mais aussi de leur détournement de leur sujet premier par les légendes et titres qui y étaient raccrochés. Ces titres et légendes ont pour particularité de faire référence à des scènes ou personnages religieux, créant une tension avec l'évènement qu'ils sont censés raconter. Les photographies que nous allons analyser dans ce mémoire traitent de ce qui n'est pas vu au premier regard, au-delà de la dualité comprise entre religion et vie sociale, mais aussi au sein de la religion entre chrétienté et islam. Cela implique notamment une bonne connaissance des deux religions, d'une part grâce à leurs textes fondateurs, mais aussi dans les coutumes qui en sont caractéristiques. Plus encore, nous chercherons comment le choix d'orientation photographique influence le regard du public sur la situation présentée. L'intérêt pour des photographies qui présentent en légende bien souvent des parallèles avec la sphère religieuse n'est pas anodin; ce qui nous intéresse c'est que non seulement ces photos sont profanes, mais que dans leur souci du vrai, et de l'idéal de neutralité journalistique, elles ne doivent pas montrer une inclinaison religieuse, ce qui tend à les éloigner de leur caractère performatif. Or dans le cas présent, l'aspect religieux est l'aspect premier auquel est confronté le regardeur qui en oublie le contexte de saisie de la photographie au profit d'une autre narration. Au-delà de l'aspect premier religieux, nous allons nous intéresser à ce qui n'est pas vu par le regardeur confronté à ces photographies; que ce soit l'aspect politique dans le religieux, la peinture dans la photographie, ou encore l'information dans la fiction. Tous ces aspects sont présents dans les clichés que nous allons étudier sans que le spectateur puisse les percevoir pour autant à première vue.

I. Un conflit sociopolitique, une représentation religieuse

Les conflits qui sont saisis par les clichés que nous allons étudier concernent avant tout des situations de rupture sociopolitique dans le monde oriental contemporain. Il s'agit de pays ayant en commun un contexte de guerres civiles opposant une partie de la population au pouvoir en place, gouvernement et institutions dirigeantes. Ces évènements ont été couverts par des agences de presse grâce à des reporters photos envoyés sur les zones du conflit afin de saisir les moments caractéristiques de ces conflits. On peut par exemple mentionner Patrick Chauvel, correspondant de guerre et photographe français, qui a couvert plus d'une trentaine de guerres entre 1970 et 2011 pour les agences Sipa puis Sygma.¹⁵⁰ Le sujet présente donc un intérêt particulier parce qu'il s'agit de révolutions que

¹⁵⁰ Il a terminé sa carrière de photographe de guerre sur la révolution égyptienne de 2011. Il continue cependant à réaliser des documentaires et des ouvrages à partir de ses photographies, ce qui en fait l'un des plus anciens reporters de guerre toujours en exercice. En 2014, il fonde la Fondation Patrick Chauvel, rassemblant ses photographies ainsi que d'autres photographes moins connus, et dans l'objectif de faire connaître le métier de photographe de guerre.

l'on a perçues avant tout grâce à des acteurs extérieurs, les reporters-photographes, et dans un contexte européen qui avait une politique particulière par rapport aux migrations de la région, différente selon les Etats mais prenant en tous les cas une place importante dans les programmes politiques. En effet, dans un contexte de vagues migratoires importantes, notamment de l'est vers l'ouest de l'Europe à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle, puis du sud vers le nord avec des migrations africaines qui rappellent les migrations maghrébines notamment à la fin de la guerre d'Algérie et durant toute la seconde moitié du XXe siècle, il y a une problématique due à un choc des cultures. En effet, de façon schématique, cela correspondrait au choc décrit par Samuel Huntington, entre une civilisation occidentale, majoritairement chrétienne correspondant à l'Europe de l'Ouest, et une civilisation de l'islam correspondant principalement à l'Afrique, mais aussi à certains pays d'Europe de l'Est.¹⁵¹ La division de Huntington du monde en huit civilisations qui entreraient en conflit les unes avec les autres à causes de leurs différences culturelles fondamentales, sans pour autant traiter de différences politiques offre un prisme de regard de ces photographies. Les civilisations définies par Huntington sont toutes basées sur une religion qui en a formé le socle social et politique. Si cette conception a été critiquée pour son aspect simpliste et réducteur, occultant d'autres facteurs géopolitiques ou économiques par exemples, et oubliant les différences au sein même des grandes religions, cette lecture aurait pu nous donner un angle d'étude de ces conflits.

Il faut par exemple voir que ces conflits civils en question gagneraient sans doute en clarté à être expliqués par la philosophie arabe, notamment à cause du fait que cette philosophie lie une façon de penser religieuse à une façon plus profane et plus politique. Selon Al-Kindî, l'un des plus anciens philosophes de langue arabe qui reprend dans son œuvre la philosophie aristotélicienne,¹⁵² la réflexion arabe dans son rapport étroit avec les textes coraniques ne pose pas de problème, dans la mesure où le philosophe se situerait dans la continuité des prophètes. Il distingue ainsi deux types de regards sur les textes sacrés: le regard inspiré du prophète et le regard argumenté du philosophe. Mais l'un et l'autre ne se contredisent pas en réalité car leur distinction tient à des modalités temporelles; alors que la prophétie se fait selon un instant et selon une temporalité précise, la philosophie a besoin de temps pour situer son message sur la durée et développer ses arguments. "De la parole inspirée à la parole argumentée, il y a plus de continuité que de rupture, la différence de style n'est pas une différence quant à la vérité, c'est une différence dans les formes de transmission de la vérité. La vérité, quant à elle, reste une et la même."¹⁵³ Cela nous donne une indication sur la façon dont la philosophie arabe,

¹⁵¹ Samuel Huntington, *Le Choc des civilisations*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1997.

¹⁵² Pour saisir la philosophie d'Al-Kindi de façon globale, lire l'étude de Peter Adamson, *Al-Kindi*, parue aux Oxford University Press en 2006.

¹⁵³ Ali Benmakhlouf, *Pourquoi lire les philosophes arabes?*, Albin Michel, 2015, p. 48.

c'est-à-dire sa réflexion critique et son questionnement sur le monde, a un rapport étroit avec la religion, même si elle s'efforce d'y appliquer une réflexion soignée et la plus détachée possible. C'est là toute l'importance de l'indication de temps donnée par Al-Kindî; elle donne la mesure de la différence entre la parole inspirée et reçue précipitamment, de la parole qui utilise le temps long pour déployer ses idées et arguments. Dans ce sens, il aurait été tout à fait possible de considérer les Printemps arabes à partir d'une étude de la philosophie arabe, dans le sens où celle-ci prend naissance dans une tradition de la pensée arabe toujours d'actualité dans la religion musulmane, très présente dans de telles régions.

Il y a donc une certaine pertinence à traiter de cette situation politique par des considérations religieuses, dans la mesure où la compréhension politique ou sociale arabe passe par une compréhension des textes fondateurs de la culture arabe, qui sont en grande partie des interprétations religieuses. Il y a donc un parallèle qui est créé entre philosophie politique et philosophie religieuse qu'il nous faudra aborder à travers le mémoire. C'est ce qui explique le contexte philosophique dans lequel l'on se trouve, un contexte dans lequel politique et religion s'entremêlent et sont non séparables de la question philosophique. C'est là que les photographies que nous allons étudier dans ce mémoire sont essentielles; sous l'angle artistique, politique et religieux ont tendance à se mêler, c'est ce que la photographie nous permet de faire en servant de médium à notre analyse. C'est pourquoi l'on parle de "photo-icônes", dans le sens où l'on parle de photographies en contextes de forts bouleversements politiques, et qui prennent une dimension iconique à la fois au sens profane, soit une figure emblématique qui maintient par sa représentation une identité collective, mais surtout religieux au sens où elles représentent une figure traditionnelle de la religion chrétienne. Ce qui est particulier aux photographies sélectionnées, c'est qu'elles sont à la limite entre dimension politique et religieuse, remettant en question l'implication du spectateur face au sujet représenté. Il y a donc non seulement un rapport étroit entre une situation en pays majoritairement musulman et une représentation chrétienne de cette situation, mais aussi entre cette représentation et la construction esthétique qu'elle implique. Nous rejoignons ainsi des préoccupations ébauchées l'an dernier à propos d'une construction artistique qui servait à représenter une communauté grâce aux moyens de représentations d'une autre. L'année dernière, nous traitions de la représentation des Afro-américains de banlieue grâce aux tableaux de grands maîtres de la peinture européenne représentant des princes et des saints. Cette année, nous traitons de la représentation de communautés musulmanes par des photographies reprenant des scènes de l'iconographie chrétienne. Cela pose la question de la puissance des images, à la fois dans la capacité des populations locales d'être incarnées dans des grilles de lecture étrangères, mais aussi dans une capacité de l'iconographie médiévale à renaître, à être réemployée dans un contexte

contemporain. Autrement dit, la distance mise en perspective par cette étude est autant une distance horizontale ou géographique, qu'une distance chronologique ou temporelle.

II. Entre photographie et peinture, le motif comme remise en cause de la théorie esthétique

Le lien entre l'iconographie chrétienne et la technique photographique est essentiel à interroger en tant que tel car il témoigne d'un passage de la peinture à la photographie, et donc à une forme de renouveau de la tradition iconographique, d'une réappropriation d'une telle iconographie. Le lien entre photographie et peinture a été étudié dès les débuts de la photographie notamment par la théorie de l'art. Ainsi, l'étude de Gisèle Freund *La photographie en France au XIXe siècle*, parue en 1936, explique l'apparition de la photographie en rapport avec la pratique bourgeoise du portrait en la liant avec le développement du portrait pictural chez de telles familles et les nécessaires progrès techniques impliqués par de telles pratiques. Dans sa deuxième lettre de Paris écrite en 1936, Walter Benjamin a repris ces différentes théories de l'art en expliquant que le lien entre peinture et photographie a été fondamental dans la considération de la photographie comme art. Cette analyse des Printemps arabes d'un point de vue artistique ne peut donc se défaire d'une étude approfondie de la critique et de l'histoire de l'art, dans la mesure où elle interroge encore une fois la photographie comme art. En effet, si nous avons accès d'un point de vue esthétique à de telles images qui ne sont pas des productions d'individus qui se disent artistes, c'est avant tout parce que la critique nous permet de les analyser sous cet angle artistique. Ainsi, pour passer de l'image informative à l'image artistique, il nous faut interroger les caractéristiques de la photographie en tant qu'objet d'art et d'en faire des parallèles avec notre objet d'étude. Nous nous attarderons pour cela sur les ouvrages de l'essayiste américaine de la seconde moitié du XXe siècle, Susan Sontag, autour de la photographie et notamment sur trois textes précis. Il est intéressant de noter que son fils étant correspondant de guerre, elle a une certaine approche du journalisme de guerre; de plus, elle fréquente à partir des années 1980 une photographe américaine Annie Leibovitz, ce qui lui permet d'étudier de près le milieu de la photographie, même si elle a déjà une approche de la photographie bien avant cette rencontre. Autrement dit, Susan Sontag incarne en personne les enjeux qui nous animent dans cette étude. Pour bien les comprendre nous les mettrons en perspective notamment par rapport à une critique artistique telle que celle de Walter Benjamin ou Roland Barthes, de qui Susan Sontag est proche.

Le premier texte que nous avons choisi d'étudier est "La Caverne de Platon" tiré de son recueil *Sur la photographie* paru en 1977. Il s'agit en réalité d'un regroupement de plusieurs essais de Sontag traitant de la photographie, et de l'image en général car elle évoque aussi la peinture et le cinéma. Elle

évoque déjà ce thème de la Caverne, qui tire son origine dans l'allégorie exposée par Platon dans le Livre VII de *La République*,¹⁵⁴ dans son roman *Le Bienfaiteur*. Le héros de ce roman, Hippolyte a fait de nombreux rêves qui ont déterminés sa vie. Mais peu à peu la frontière entre rêve et réalité se brouille et le lecteur ne fait plus réellement la différence. Elle reprend l'idée de cette frontière floue pour expliquer la photographie comme à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. C'est pour elle une collection de morceaux du monde, un moyen de le capturer et le répertorier, qui ne nous donne pas pour autant une vision de ce monde. Si certaines considérations de Sontag sont dépassées, notamment à cause des avancées technologiques en matière de photographie, les grandes lignes de son essai restent valables et nous aideront à comprendre pourquoi la photographie est un élément essentiel de notre compréhension de l'évènement. Le deuxième texte que nous allons étudier, issu du même recueil, s'intitule "L'héroïsme de la vision". Dans ce texte, Susan Sontag se demande si le point de vue photographique est objectif ou subjectif. En effet, si deux personnes devant le même objet font deux photos différentes, la photographie témoigne à la fois de ce qui est, mais aussi de ce qui est perçu. Il y a donc une notion de jugement importante. Ainsi, le titre de "l'héroïsme de la vision" s'explique par ce regard nouveau qu'apporte la photographie, arrachant les choses à leur contexte et créant une vision dislocatrice. C'est notamment ce qui explique sa subjectivité; une photographie est perçue différemment selon le contexte, puisqu'elle est un fragment d'espace-temps. Sontag traite également du lien à la peinture, en supposant que si la peinture construit son objet, la photo le révèle. Il faut toutefois nuancer cette distinction si l'on considère le fait que de nombreux peintres se servent de la photographie pour renouveler leur vision du monde. Ce lien entre photographie et peinture est un des axes qu'il nous faudra étudier à travers la notion de construction artistique. Mais nous pourrons aussi comprendre cette distinction en nous focalisant sur ce qui permet le lien, soit le motif. En parallèle de ces deux premiers textes de critiques artistiques et pour tenter d'expliquer plus précisément le recours au motif, nous nous intéresserons à un texte paru bien plus tard, publié en français sous de titre *Devant la douleur des autres*, afin de centrer notre propos plus précisément sur les photoreportages de guerre qui nous intéressent principalement ici.

Dans l'essai *Devant la douleur des autres*, paru en 2003, Susan Sontag dresse un bilan des emplois de la photographie devant les souffrances de la misère et de la guerre. Ce recueil d'essais fut de fait fondamental dans la réflexion d'ordre général sur la photographie, sur la signification des

¹⁵⁴ Dans une caverne, des hommes sont enchaînés. Ils n'ont jamais vu directement le soleil, dont ils ne connaissent que le faible rayonnement qui parvient à pénétrer jusqu'à eux; ils ne connaissent que les ombres projetées sur les murs de leur caverne par un feu allumé derrière eux et les échos des sons. Si l'un sort, il sera d'abord ébloui par la lumière et en souffrira; il ne parviendra pas à percevoir ce que l'on veut lui montrer. L'enjeu repose alors sur la réaction de cet homme face au monde qu'il ne connaît pas.

images photographiques du point de vue esthétique et du point de vue éthique. Ce livre questionne l'impact de la photographie sur notre perception des événements, mais aussi sur le pouvoir des images à informer, et à susciter des émotions chez le spectateur, voire à le pousser à l'action. Pour cela, elle s'intéresse particulièrement aux motifs récurrents, qui ont permis une continuité malgré la rupture établie par la photographie. Cela semble particulièrement important du point de vue du type de photographie que nous avons choisi d'étudier, c'est-à-dire les photographies issues de photoreportages de guerre. Cette photographie reprend un motif pictural religieux qu'il nous faudra étudier historiquement pour en saisir les évolutions, en la comparant aux premiers tableaux et sculptures décrivant des scènes chrétiennes au Moyen-Âge. Nous nous situerons ainsi à la limite entre la critique artistique de la photographie présentée précédemment et une histoire de l'art qui nous fait remonter à l'iconographie médiévale et à ses réemplois dans l'art contemporain. Ces questions sont énormément évoquées en ce qui concerne la publicité et le cinéma où la réappropriation de l'iconographie chrétienne est fréquente; on trouve cependant moins d'articles concernant la photographie.¹⁵⁵ Il est possible que l'interrogation du motif soit moins formulée dans les essais scientifiques entre peinture et photographie, car les liens étant plus étroits, le risque de transformation de l'image simple en icône semble plus présent. Le statut de l'image est dès lors plus difficile à saisir, entre une image du réel, un symbole, une icône. C'est donc une question qu'il va nous falloir interroger. Le motif que nous allons principalement étudier est celui de la *pietà* ou Vierge de pitié, c'est-à-dire de la mère pleurant le Christ mort étendu sur ces genoux. Mais dans notre étude de ce motif, il nous faudra chercher des scènes similaires comme celle de la Déploration où le Christ et sa mère sont entourés des autres personnages présents au pied de la Croix, ou celle de la *madone* ou Vierge à l'Enfant faisant référence à la notion de nativité et à la maternité de Marie. Aussi, si la question philosophique est principalement esthétique, dans le sens où elle a à voir avec le motif, elle est aussi religieuse et politique dans son illustration qu'elle nous offre des conflits.

III. Entre information et fiction, le statut de l'image

L'emploi du motif religieux par la photographie n'est pas nouveau. En 1898, le photographe Fred Holland Day réalise *The Seven Words*, connue aussi sous le titre *The Seven Last Words of Christ*, représentant les scènes marquantes de la vie de Jésus. Cette série se compose de sept tirages de format identique exposés comme un ensemble homogène et clos, généralement sous forme de frise. Chaque

¹⁵⁵ Lire l'article d'Isabelle Saint-Martin, *Christ, Pietà, Cène, à l'affiche: écart et transgression dans la publicité et le cinéma*, Ethnologie Française, 2006, p.65-81.

tirage est accompagné d'une des sept dernières paroles du Christ rapportées dans les évangiles.¹⁵⁶ Les sept tirages constituent des autoportraits du photographe aux cheveux longs et portant la couronne d'épines. Il faut cependant noter que le but de Fred Holland Day est avant tout artistique, contrairement aux clichés que nous étudions qui sont d'abord des images informatives. De plus, il s'agit ici d'une série de photographie qui, en tant que telle, peut raconter le passage d'un état A (le Christ souffrant) à un état B (le Christ mort). Les images que nous allons étudier ne sont pas tirées de séries; leur capacité dialectique reste donc à interroger. L'originalité de notre approche vient du fait que nous avons choisi d'utiliser des images qui illustrent les conflits de pays à population majoritairement musulmane par la référence à l'iconographie chrétienne. Si les photographies de guerres prennent souvent la forme de paysages ou de photographies de l'acte guerrier par la monstration des armes ou des actes, ici les photographes ont fait le choix du portrait. On pourrait les assimiler à des photographies d'histoire, mais il ne faut toutefois pas oublier la multiplication de dimensions qui sont comprises dans une même photographie, au-delà simplement de l'aspect historique. L'approche religieuse passe forcément par le Christianisme qui est le monothéisme présentant le plus d'illustrations de ces Textes.¹⁵⁷ Il semble logique qu'aucun conflit européen n'ait été illustré grâce à une reprise d'une telle iconographie, car dans la plupart des pays, la presse se doit de respecter un principe de laïcité, comme c'est le cas en France depuis la séparation de l'Eglise et de l'Etat en 1905. Comment légitimer, dès lors, que des photographies prises par des journalistes européens prennent une dimension religieuse, orientée vers la chrétienté, alors que le sujet saisi ne s'y prête pas *a priori* ? Si nous partons des Printemps arabes et d'une photographie intitulée "La Pietà islamique", prise au Yémen par le photographe espagnol Samuel Aranda, il nous faudra remonter un peu plus tôt dans notre chronologie pour comprendre l'ampleur du mouvement auquel cette photographie appartient. En effet, on remarque des clichés similaires pris lors de conflits du monde contemporain tels que la guerre du Kosovo en Yougoslavie en 1998-1999, ou la guerre civile en Algérie qui traverse la décennie 1990.¹⁵⁸ Afin de pouvoir étudier ces évènements, un angle original sera de partir de photographies de presse, utilisées par de nombreux journaux, mais aussi par des sites internet. Nous analyserons les photographies en elles-mêmes, mais aussi les articles dans lesquels elles apparaissent afin de comprendre quels discours y sont rattachés et

¹⁵⁶ Ces paroles sont traditionnellement appelées: 1. Le Pardon ("Father, forgive them, for they know not what they do."), 2. Le Salut ("Truly, I say to you, today you will be with me in paradise."), 3. La Relation ("Woman, behold your son. Son, behold your mother"), 4. L'Abandon ("My God, My God, why have you forsaken me?"), 5. La Détresse ("I thirst."), 6. Le Triomphe ("It is finished."), 7. La Réunion ("Father, into thy hands I commit my spirit.")

¹⁵⁷ L'Islam interdit toute représentation iconographique de ses personnages religieux; si cette interdiction ne figure pas dans les interdits juifs, il n'en demeure pas moins que les illustrations religieuses sont rares également comme en témoigne l'article de l'historien Jules Leroy, "L'illustration de la Bible chez les Juifs", paru en 1950 dans la *Revue de l'histoire des religions* (p.160-175).

¹⁵⁸ On peut également mentionner le cliché de Paula Bronstein, *The silent victims of a forgotten war*, prise en 2016 à Kaboul en Afghanistan.

dans quelle mesure l'on peut les rapprocher. Ainsi, au-delà des photographies, c'est l'ensemble des photoreportages qui nous intéresseront. Nous partirons des photographies pour nous demander ce qu'elles nous apprennent sur le contexte politique et les circonstances des événements; autrement dit, nous nous demanderons dans quelle mesure elles satisfont la première visée informative.

Il faut également tenir compte du fait que ces photographies ont été récompensées par le *World Press Photo*, une organisation internationale fondée aux Pays-Bas reconnue pour ces concours annuels de photographie. Si le concours récompense les photographies issues de photojournalisme, il est nécessaire de remarquer que les critères de récompense ne peuvent correspondre uniquement à une idée du vrai, soit au fait que les photographies représentent avec exactitude le contexte saisi. C'est dans l'idée du concours auquel sont soumises ces photographies que s'illustre la tension entre vrai et beau. Ces photographies ont ainsi fait l'objet de polémiques, dans la compréhension du beau qu'elles témoignent, qu'il nous faudra analyser. En remportant le prix du *World Press Photo*, de telles photographies gagnent en notoriété, deviennent des œuvres d'art. Elles sont alors analysées comme telles, en mettant en avant leur construction et leurs contradictions internes. Plus l'objet est rendu visible, plus il se dérobe à la compréhension en devenant autre que lui-même. La photographie devient ainsi icône, en tant qu'elle concentre l'identité collective et illustre un imaginaire social autour d'une figure symbolique. Elle revêt alors un statut particulier dans le cadre de l'illustration des conflits qu'elle représente, tout en les rendant moins accessibles car presque fictifs, accentués par la conception affective qui est mise en avant. C'est cette articulation entre art symbolique et illustration de la réalité qu'il nous faudra encore interroger. A travers cette question, c'est la capacité de la photographie à devenir icône que l'on interroge. Si l'on prend en compte le rôle utilitaire des icônes, qui servent à l'origine à la dévotion, les icônes étant des objets représentant un personnage religieux qu'il s'agit de vénérer, on ne peut réellement émettre un parallèle avec les photographies prises. Assurément, ces photos n'avaient pas pour objectif de permettre de s'inscrire dans une pratique religieuse. Il ne faut cependant nier l'importance de cette dimension religieuse dans la reconnaissance de l'objet; si les photographies ont acquis un tel statut c'est avant tout grâce à leur dimension symbolique, qui dépasse le cadre contextuel, à tel point que ce cadre peut être oublié au profit du symbole.

Ces photographies sont issues d'Unes de journaux du monde entier, ce qui témoigne du franchissement du cadre national, à la fois du conflit duquel elles sont l'illustration, mais aussi du pays du reporter qui est à l'origine du cliché. Nous allons étudier à la fois les photographies en tant que telles et les articles qui les accompagnent. En effet, en tant qu'elles deviennent l'objet principal des articles, ceux-ci nous offrent des informations à la fois sur l'auteur du cliché, mais aussi sur le matériel utilisé et sur le contexte de saisie de la photographie. Cela représente une difficulté non négligeable;

les journaux tirent souvent leurs discours en direction de leurs orientations respectives. Il peut ainsi sembler difficile de comprendre où se situe la vérité dans la masse d'informations divergentes. Il faut également comparer le contexte de la production d'article, souvent occidental et inséré dans un contexte d'exigence d'informations de la part de la population, avec des photographies prises par des personnes étrangères au conflit, avec un contexte intérieur où ces images ne sont pas vues par la population et où le discours tenu n'est pas forcément le même. Autrement dit, il faut tenir compte d'une vision sans doute plus exotique au sens d'étrangère au contexte local, ou du moins plus altérée par un imaginaire présent dans la culture occidentale, et d'une vision plus influencée par les discours s'opposant sur le terrain oriental. S'il paraît difficile de saisir ce dernier point de vue, du fait de la faiblesse des documents témoignant du regard local sur de telles images,¹⁵⁹ il est cependant possible d'analyser ce que ce retour à l'imaginaire collectif éveille dans une perspective de compréhension des conflits. Dans quelle mesure la reprise d'une thématique esthétique particulière par les photographes des conflits contemporains remet en question les critères de compréhension de l'information? Nous nous intéresserons avant tout à la nature première des documents étudiés, c'est-à-dire à l'idée des photoreportages en tant que documents-charnières entre information et fiction, dès lors qu'ils croisent des exigences esthétiques. Dans ce sens, il est intéressant de remarquer que la visibilité acquise par les photographies témoigne d'une volonté d'une lecture commune, implique le présupposé d'un sentiment commun, et donc de la préexistence d'objets communs à la vie humaine. Ainsi, dans une seconde partie, c'est ce sentiment commun présupposé par les agences de presse qu'il nous faudra interroger. C'est particulièrement vrai pour les photographies que nous allons analyser qui prennent pour acquise une similitude de l'appréhension de la douleur par le public à une échelle internationale. Donc finalement, ce que l'on interroge c'est cette capacité à former une communauté universelle par la marque de l'altérité, mais aussi un parallèle révélé paradoxalement par cette altérité, qu'illustrent les photographies. Autrement dit, ce serait par notre capacité à nous différencier et nous distinguer les uns des autres que nous témoignerions d'une base commune sous entendue, implicite. A travers le motif de la pietà comme motif à valeur universelle, c'est donc une uniformité des sentiments et des conceptions de la vie humaine qui est donc interrogée. Ces différents axes nous permettent ainsi d'interroger la place du photoreportage entre réalisme et symbolisme.

¹⁵⁹ Cela témoigne pourtant certainement d'un nonaccès des populations locales à de telles images, ce qui se révèle un élément important si l'on considère que ces images ont pour destination un public spécifique.

Bibliographie Histoire:

Sources

Archives privées:

Archives de la commissaire de l'exposition *Dégagements*, Géraldine Bloch: textes d'introduction à l'exposition des différents commissaires, dossier de presse de l'exposition, photographies de la scénographie avant ouverture, photographies des œuvres, entretien avec Géraldine Bloch.

Entretiens: entretien avec Victoria Ambrosini-Chenivresse le 19 février 2019, entretien avec l'artiste Kahéna Sanaa le 19 février 2019. Ces deux entretiens se sont déroulés à la suite d'une intervention de Kahéna Sanaa, artiste tunisienne ayant assisté au moment des Printemps arabes dans son pays et y côtoyant la scène artistique. Il s'agissait de comprendre sa démarche d'interrogation de ses collègues artistes sur leur pratique propre. Victoria Ambrosini-Chenivresse a traité durant sa thèse soutenue à l'EHESS de l'art égyptien contemporain ; l'interroger permettait notamment de nourrir la comparaison dans mon mémoire entre les deux Etats.

Archives institutionnelles:

Archives de l'IMA (Institut du Monde Arabe): Dossier "Dégagements"- sur les expositions: catalogue de l'exposition *Dégagements*, dossier de presse de l'exposition *Révolution tunisienne*. Sur l'institution: plans des bâtiments, catalogues parus aux divers anniversaires de l'inauguration.

Archives de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel): vidéos de l'inauguration de l'IMA : A2 Le Journal 20H, 30 nov. 1987, 01min 15s (CAB87043265); A2 Le Journal de 13H, 30 nov. 1987, 03min 10s (CAB87043146); "Institut du Monde Arabe, 30 ans d'amitié franco-arabe", Retour vers l'info, 30 nov. 2017, 02min 49s (S680335).

Catalogue *Traits d'union: Paris et l'art contemporain arabe*, éd. Art Absolument, 2011, 208 p.

Catalogue exposition *Dégagements*, Institut du Monde arabe, 2012, 128 p.

BAURET G., *Première biennale des photographes du monde arabe contemporain* (exposition, Institut du monde arabe, 11 novembre 2015-17 janvier 2016), Snoeck, 2015, 99 p.

Ouvrages historiques

Sur le monde arabe

ALLAL A., « Trajectoires 'révolutionnaires' en Tunisie. Processus de radicalisations politiques 2007-2011 », *Revue française de science politique* 2012, n°5-6 (vol. 62).

ALLEAUME G. (dir.) "L'Égypte dans le siècle, 1901-2000", *Egypte/Monde Arabe*, n°4-5, 2001.

BATTESTI V., IRETON F., *L'Égypte au présent. Inventaire d'une société avant Révolution*, Actes Sud, Lonrai, 2011.

DAKHLI L., *Histoire du Proche-Orient contemporain*, La Découverte, Paris, 2015.

GAYFFIER-BONNEVILLE A.C. de, *Histoire de l'Égypte moderne. L'Éveil d'une nation, XIXe-XXIe siècles*, Flammarion, Paris, 2016.

GUIDERE M., *Atlas des pays arabes : Des révolutions à la démocratie ? Autrement* (Éditions), coll. « Atlas/Monde », 2012, 95 p.

GUIDERE M., *État du monde arabe*, De Boeck (Éditions), coll. « Atlas/Monde », 2015, 198 p.

KHALIDI R., *The Origins of Arab Nationalism*, Columbia University Press, 1991.

ROGAN E., *Outside In. On the Margins of the Modern Middle East*, Londres, I.B. Tauris, 2001.

SALAME G., *Démocraties sans démocrates: politiques d'ouverture dans le monde arabe et islamique*, Fayard, Paris, 1994.

TANCREDE J., *Géopolitique du Moyen-Orient et de l'Afrique du nord*, PUF, 2016, 200 p.

VERMEREN P., PETRIAT P., *Une histoire du Proche-Orient au présent*, Sorbonne, Paris, 2015.

Sur les Printemps arabes

ACHCAR G., *Le peuple Veut. Une exploration radicale du soulèvement arabe*, Paris, Sindbad-Actes Sud, coll. « L'actuel », 2013, 432 p.

AL-AZM Sadek J., The Arab Spring: "Why Exactly at this Time?", *A Journal of Interdisciplinary Normative Studies*, n° 33, 2011.

ALLAL A. et PIERRET T. (dir.), *Au cœur des révoltes arabes. Devenir révolutionnaires*, Paris, Armand Colin-Iremam, 2013, 314 p. (article de Cécile Boëx)

ALLAL A., GEISSER V., Tunisie : « Révolution de Jasmin » ou Intifada ?, *La Découverte, Mouvements*, 2011/2, n° 66, p.62-68.

BADUEL P-R., *Un temps insurrectionnel pas comme les autres. La chute de Ben Ali et les Printemps arabes*, Paris, Non-Lieu, 2018.

BEININ Joel, « Le rôle des ouvriers dans les soulèvements populaires arabes de 2011 », *Le Mouvement Social*, 2014/1 n°246, p. 7-27.

BICHARA K., « Printemps arabe : entre autoritarisme et démocratie », Institut français des relations internationales, 2011/4 Hiver, p. 825-838.

BURGAT F., PAOLI B. (dir.), *Pas de printemps pour la Syrie. Les clés pour comprendre les acteurs et les défis de la crise (2011-2013)*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2013, 356 p.

BURGAT F., « Anatomie des printemps arabes », dans BADIE B. et VIDAL D., *Nouveaux acteurs, nouvelle donne: l'état du monde 2012*, La Découverte, 2011, p.97-107.

DAKHLIA J., *Tunisie, le pays sans bruit*, Paris, Actes Sud, 2011, 128 p.

ENCEL F., *Géopolitique du Printemps arabe*, édition PUF, collection "Quadrige", 2017, 256 p. (il faut noter qu'il s'agit d'une réédition d'un texte de 2014 qui, malheureusement, n'a pas été révisé).

GHONIM Wael, *Revolution 2.0, The Power of the People Is Greater Than the People in Power: A Memoir*, Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

GONZALEZ-QUIJANO Y., « Les gamins du Facebook: réseaux et mouvements sociaux dans le monde arabe », *Economia: la revue sociale, économique et managériale*, 2011, p.76-79.

GONZALEZ-QUIJANO Y., « Internet, le « Printemps arabe » et la dévaluation du cyberactivisme arabe », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], Troisième série, mis en ligne le 25 mars 2015, consulté le 26 avril 2017.

GRANGAUDI., MESSAOUDIA., OUALDIM., Dossier "Besoins d'histoire. Historiographies et régimes d'historicité au Maghreb à l'aune des révolutions arabes", *L'année du Maghreb* [en ligne], 2014, n°10.

GUIRGUIS L., *Égypte, révolution et contre-révolution*, Presses de l'Université Laval, 2014.

KEPEL G., *Sortir du chaos: Les crises en Méditerranée et au Moyen-Orient*, Gallimard, 2018, 514 p.

LAURENS H., REY M., "L'avènement des régimes révolutionnaires, retour sur le 'temps des révolutions'", *Vingtième siècle*, n°124, 2014, p.47-55.

THEPAUT C., *Le monde arabe en morceaux. Des printemps arabes à Daech*, éd. Armand Colin, 2017.

VERMEREN P., *Le Choc des décolonisations. De la guerre d'Algérie aux printemps arabes*, éd. Odile Jacob, 332 p.

Histoire sociale

BADRAN M., COOKE M. (dir.), *Opening the Gates: A Century of Arab Feminist Writing*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.

BECHIR-AYARI M., « Non, les révolutions tunisiennes et égyptiennes ne sont pas des « révolutions 2.0 », *Mouvements*, 2, 66, 2011.

BONNEFOY L. et CATUSSE M. (dir.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, Paris, La Découverte, 2013, 340 p.

BOZZO A., LUIZARD P.J. (dir.), *Les sociétés civiles dans le monde musulman*, La Découverte, Paris, 2011.

GONZALEZ-QUIJANO Y., *Arabités numériques : le printemps du web arabe*, Actes Sud, 2012.

Histoire culturelle

AMBROSINI CHENIVESSE V., *Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient, entre orientalisme et révolution égyptienne, 2000-2014*, Thèse d'Art et histoire de l'art. EHESS, 2015.

ABOUKORAH O., LETURCQ J.G. (dir), "Pratiques du Patrimoine en Egypte et au Soudan", *Egypte/Monde Arabe*, 3e série, n°5-6, 2009.

CORM G., *Pensée et politique dans le monde arabe: Contextes historiques et problématiques, XIXe-XXIe siècles*, La Découverte, Paris, 2015.

HASSABO C., LAURENS H., REY M., *L'Orient en question (XIXe-XXIe siècle)*, Belin, Paris, 2017.

MERVIN S., *Histoire de l'islam. Fondements et doctrines*, Paris, Champs-Flammarion, 2010.

Du point de vue français et occidental

GODARD B., *La question musulmane en France : Un état des lieux sans concessions*, Fayard, 2015, 352 p.

SAID E., *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013.

Ouvrages artistiques

Théorie artistique

BAETENS J., « Une photographie vaut-elle mille films ? », *Protée*, 34, n°2-3, 2006, p. 67-76.

BEYAERT-GESLIN A., « L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art », *Communications et Langages*, Volume 147, n° 1, 2006, p. 119-135.

BURKE P., *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell U. Press, 2007.

CHALLINE E., *Une histoire contrariée : le musée de photographie en France (1839-1945)*, Macula, 2017, 536 p.

CHIK C., *L'Image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001.

DIDI-HUBERMAN G., *La Demeure, la souche, L'Apparement de l'artiste (Pascal Convert)*, Série "Fable du lieu", Éditions de Minuit, 1999, 180 p.

TALON-HUGON C., *Goût et dégoût : l'art peut-il tout montrer ?*, Nîmes, éd. J. Chambon, coll. « Rayon art », 2003.

ROOT M., *The Camera and the Pencil. Or the Heliographic Art*, New York, D. Appleton & Co, 1864.

Art contemporain arabe

ALAOUI B., KHAZINDAR M., *Regard sur l'art contemporain arabe*, Collection de la Fondation Kinda, Paris 2002.

AMBROSINI-CHENIVESSE V., *Art populaire, art contemporain et pratiques politiques au Moyen-Orient, entre orientalisme et révolution égyptienne, 2000-2014*, Art et histoire de l'art, EHESS, 2015.

ARMES R., *Dictionnaire des cinéastes arabes du Moyen-Orient*, L'Harmattan, Paris, 2012, 289 p.

BELMENOVAR S., « Art contemporain arabe », *Transcontinentales* [En ligne], 12/13 | 2012, mis en ligne le 30 août 2012.

DAKHLIA J. (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam : des arts en tension*, Kimé, coll. "Esthétiques", France, 2006.

GILLET F., MESSAOUDI A. NAEF S., YAVUZ P. (dir.), Dossier "Pratiques curatoriales. École d'automne 2016" [en ligne], ARVIMM, 2017.

NAEF S., *À la recherche d'une modernité arabe : l'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Paris, Slatkine, 1996.

NAEF S., "Entre mondialisation du champ artistique et recherche identitaire. Les arts plastiques contemporains dans la Méditerranée orientale", dans Dakhlija J. (dir.), *Créations artistiques contemporaines en pays d'islam. Des arts en tensions*, Paris, Editions Kimé, 2006.

NAEF S., "Reexploring Islamic Art: Modern and Contemporary Creation in the Arab World and Its Relation to the Artistic Past", *Islamic Arts*, 2003, n°43, p. 164-174.

NAOUM N., « Regards des photographes arabes contemporains », *Catalogue*, Institut du Monde Arabe, Paris, 2005.

TRIKI R., « L'art au Maghreb : de l'appropriation à la réécriture », *Perspective* [En ligne], 2 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2018, consulté le 15 novembre 2018.

Bibliographie Philosophie:

Sources:

SONTAG S., *Sur la photographie [1977]*, Œuvres complètes I., (trad. Christian Bourgeois 1982), Bourgeois, 2008, 288p.

SONTAG S., *Regarding the pain of others*, (traduction personnelle), Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003, 103p.

Compléments philosophiques:

Sur la philosophie religieuse

ABDEL-MALEK A., *La pensée politique arabe contemporaine*, Paris, Seuil, 1970, 382p.

BENMAKHOLOUF A., *Pourquoi lire les philosophes arabes*, Albin Michel, 2015, 203 p.

BENZINE R., *Les nouveaux penseurs de l'islam*, Albin Michel, Paris, 2004.

BOBINEAU O., *Le religieux et le politique*, Paris, Desclée de Brouwer, 2010, 128 p.

BOWEN J-R., *L'islam, un ennemi idéal* (trad. Patrick Savidan), Albin Michel, 2014, 120 p.

CORM G., *Pensée et politique dans le monde arabe: contextes historiques et problématiques, XIX-XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2015, 340p.

DIAGNE S. B., *Comment philosopher en islam?*, 3e éd., Philippe Rey-Jimsaan, 2014.

FOUCAULT M., *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France 1982-1983*, Seuil, 2008, 400 p.

JAMBET C., *Qu'est-ce que la philosophie islamique?*, Paris, Gallimard, 2011.

MARITAIN J., *De la philosophie chrétienne*, Paris, Desclée de Brouwer, 1933.

NAEF S., *Y a-t-il une « question de l'image » en islam ?*, Paris, Téraèdre, 2004.

SAFOUAN M., *Pourquoi le monde arabe n'est pas libre*, Denoël, 2008.

ZAHRA A., "Introduction", *Féminismes islamiques*, Paris, La Fabrique, p.13-32.

Sur la philosophie esthétique

BAJAC Q., *L'image révélée. L'invention de la photographie*, Gallimard, 2001, 160p.

BARBOZA P., "L'utopie photographique", MEI "Médiation et information" n°12-13, 2000.

BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

BELTING H., *La Vraie image. Croire aux images ?*, Gallimard, 2007.

BENJAMIN W., « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 1 | Novembre 1996, mis en ligne le 18 novembre 2002.

- BERTHET D., *Art et appropriation*, Matoury, Ibis rouge, 1998.
- BOURDIEU P., *Langage et pouvoir symbolique*, Points, 2014, 432p.
- DAVIDSON D., "Ce que signifient les métaphores", dans *Enquêtes sur la vérité et l'interprétation*, Editions Jacqueline Chambon, 1993.
- KERROS A. de, *L'Art caché : les dissidents de l'art contemporain*, Eyrolles, 2007.
- REY A., "*Révolution*", *histoire d'un mot*, Gallimard, Paris, 1989.
- TALON-HUGON C., *Le Conflit des héritages*, Arles, Actes sud-papiers, mai 2017.
- THOMPSON J.L., *Why Photography Matters*, MIT Press, 2013, 98p.
- TISSERON S., *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Flammarion, 2008, 187p.
- WUNENBURGER J-J., *Philosophie des images*, PUF, 1997.

Ouvrages artistiques

Monographies et catalogues d'exposition

- DELANNOY P-A., *La Pietà de Bentalha. Etude du processus interprétatif d'une photo de presse*, Paris, L'Harmattan, 2005
- DELANNOY P-A., « L'image et le savoir partagé : la Pietà de Bentalha », *Communication et langages*, n°115, 1998, p. 52-57.
- HANROT J., *La Madone de Bentalha. Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012, 180p.
- Lamento : Pascal Convert [1998-2005]*, catalogue d'exposition, Mudam Luxembourg, 2007, 272 p.
- PEREZ N., *Corpus Christi. Les représentations du Christ en photographie 1855-2002* (catalogue d'exposition), Paris, Marval, 2002, 190 p.

Sur la théorie et l'histoire de l'art religieux

- BADDE P., *The Face of God. The Rediscovery of the True Face of Jesus*, Ignatius Press, 2010, 350 p.
- BONFAIT O., *Les Portraits du pouvoir, Actes du colloque*, éd. Somogy, coll. Histoire de l'art, Paris, 2003.
- BURNET E., BURNET R., *Pour décoder un tableau religieux*, Paris, Cerf, 2006.
- COTTIN J., DIETSCHY N., KAENEL P., SAINT-MARTIN I., *Le Christ réenvisagé. Variations photographiques contemporaines*, infolio, 2016, 276 pages.
- DECOUT M., *Qui a peur de l'imitation ?*, Paris, Minuit, coll. Paradoxe, 2017.
- DIETSCHY N., *Le Christ au miroir de la photographie contemporaine*, Alphil Presses universitaires suisses, 2016, 360p.

DIETSCHY N., « Les dernières heures du Christ sur la croix « racontées » en photographie : The Seven Words (1898) de Fred Holland Day », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2013, mis en ligne le 15 décembre 2016.

DONDERO M. G., *Le sacré dans l'image photographique. Études sémiotiques*, Paris, Hermès-Lavoisier, coll. Forme et sens, 2009.

HENRY M., *Incarnation, une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

PAOLUCCI A., *Michel-Ange. Les Pietas*, Paris, Skira, Seuil, 2000

SAINT-MARTIN I., "Figures du religieux dans l'art contemporain", dans *L'Enseignement du fait religieux*, actes de la Desco, CRDP académie de Versailles, 2003, p.349-366.

Sur les photographies de journalisme

ALMASY P., *Le photojournalisme : informer en écrivant avec des images*, Paris, Cfpj, 1990.

BACOT J-P., « La naissance du photojournalisme. Le passage d'un modèle européen de magazine illustré à un modèle américain », *Réseaux* 2008/5 (n° 151), p. 9-36.

BARON Xavier, *Le Monde en direct. De Charles-Louis Havas à l'AFP, deux siècles d'histoire*, La Découverte, Paris, 2014, 346p.

BEYAERT-GESLIN A., "L'image ressassée. Photo de presse et photo d'art", *Communication & Langages* n°147, 2006, p. 119-135.

BILLION D., de JERPHANION M., Entretien avec Reza, « La photographie ne change pas l'Histoire, mais ses acteurs », *Revue internationale et stratégique* 2010/1, n° 77, p. 9-17.

BROTHERS C., *War and Photography: A Cultural History*, London, 1997.

DUCARD D., « Stéréotypage discursif d'une image de presse », *Communication & langages*, n° 165, septembre 2010, p. 3-14.

GACON Y., *Photos de guerre. L'AFP au cœur des conflits*, Armand Colin, 2014, 144p.

GUNTHER A., « Visual journalism, or the hidden narration », dans Thierry Gervais (dir.), *The Public Life of Photographs*, Toronto, Ryerson Image Center Books, 2016, p. 154-171.

GUNTHER A., POIVERT M. (dir.), *L'art de la photographie*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007

HARIMAN R., LUCAITES J. L., *No Caption Needed: Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*, 2007, 418p.

KINKADE J.C., *Press Photography*, Boston, American Photographic Publishing Co., 1936.

LAVOIE V., *L'Instant-monument. Du fait divers à l'humanitaire*, Montréal, Dazibao, 2001, p.70-72.

LAVOIE V., *Photojournalismes. Revoir les canons de l'image de presse*, Paris, Hazan, 2010.

WRONA A., « Une madone à Fukushima. La condition numérique du portrait de presse », *Sur le journalisme*, [En ligne], Vol 3, n°1 - 2014, p.170-182.