Culture du design graphique

1- éléments de contexte : nature de l'objet graphique, designer, contexte de conception/ réalisation, sujet...
2- description des propriétés plastiques et matérielles
3- lien avec votre sujet : pourquoi est-ce que cet objet vous intéresse/ vous touche/ a retenu votre attention ? (ton plus personnel), quel est son lien avec votre sujet ? Que vous apporte-t-il comme éléments d'analyse/ de réflexion sur votre sujet ?

1000 crayons pour la liberté d'expression:

1. Il s'agit d'un recueil d'affiches et de créations graphiques, publié en 2015 par les éditions Le Bec en l'air à Marseille. Le livre contient 359 pages et rassemble près de 1000 créations graphiques d'auteurs venus de 43 pays, constituant une documentation collective sur le thème de la liberté d'expression.

-Mise en page : par l'affichiste de renom Michel Bouvet, qui a également participé à la rédaction des textes.

-Direction éditoriale : Fabienne Pavia et Alain Arnaudet.

-Textes d'accompagnement : le sociologue Dominique Cardon a signé un article analysant la propagation du mot-clic #JesuisCharlie et le phénomène de l'activisme numérique.

Sujet et portée: Le thème central est bien sûr la liberté d'expression. Le livre se veut le témoignage de l'immense émotion suscitée par l'événement et de la détermination des créateurs à défendre le droit à l'impertinence et à l'humour. Il constitue également un exemple concret de la manière dont les outils de communication numériques ont pu, en temps réel, catalyser une mobilisation mondiale. À noter que les bénéfices de la vente du livre ont été reversés à Reporters sans frontières.

2. Cet ouvrage se présente comme un volume broché de format 17 × 24 cm, comptant 359 pages. Il rassemble une iconographie extrêmement riche, puisque la quasi-totalité de ses pages est composée d'illustrations en couleurs (plus de 1 000 reproductions graphiques), avec une mise en page confiée par l'affichiste Michel Bouvet qui privilégie une présentation visuelle dense et directe.

Le livre *1000 crayons pour la liberté d'expression* rassemble des créations graphiques (illustrations, dessins, visuels) réalisées par des graphistes et illustrateurs de 43 pays, en réaction à l'attentat contre Charlie Hebdo.

Couleurs et symbols:

Il n'existe pas de palette chromatique unique et imposée pour cet ouvrage. Chaque créateur a proposé sa propre image, avec ses choix de couleurs. Certaines créations évoquent des couleurs symboliques récurrentes :

- **Le crayon** : souvent représenté en jaune ou dans des teintes naturelles de bois, il est devenu le symbole graphique de la liberté d'expression après les attentats, notamment via la photo « Le crayon guidant le peuple », le dessin, la caricature, la parole. Le brandir est un geste de résistance pacifique, « une arme plus forte que les armes ».
- **Le bleu, blanc, rouge** : ces couleurs du drapeau français apparaissent dans de nombreuses créations comme un rappel du contexte national de l'événement, mais aussi comme symbole républicain. Le blanc est historiquement associé à la monarchie, le bleu et le rouge à la ville de Paris. Leur réunion symbolise l'union du peuple et de la nation, et plus largement la République française.
- **Le noir** : souvent utilisé en fond pour faire ressortir le message, comme dans le logo « Je suis Charlie » (texte blanc et gris sur fond noir). Il exprime le deuil et le choc, tout en faisant ressortir le message en blanc.
- **L'arc-en-ciel** : certaines créations utilisent des couleurs multicolores pour évoquer le multiculturalisme et la diversité des voix, la solidarité internationale, ou simplement la vitalité de la création face à la violence.

3. Ce livre à un double lien: D'abord, **thématiquement** : le livre porte sur la liberté d'expression, sur le droit de dire, de dessiner, de représenter ce qui ne doit pas être tu. Ça devient un exemple de design de résistances dont il montre comment le graphisme peut devenir une arme pacifique : le crayon, symbole central, est brandi comme on brandit une arme, mais pour dessiner. DANS MON PROJET, j'interroge exactement cette question : comment écrire la guerre quand on a vécu la guerre, comment traduire l'indicible, comment faire du texte un espace de résistance. Le livre est une archive de cette même lutte, mais dans un contexte français et post-attentat.

Ensuite, **méthodologiquement** : le livre est un exemple concret de dispositif graphique collectif qui transforme un trauma en objet sensible. Il ne se contente pas de documenter : il rassemble, il expose, il donne à voir. Le livre devient alors un modèle dont je pourrai analyser comment ces créateurs ont traduit l'émotion collective en formes, en couleurs, en symboles, et comparer avec mes propres expérimentations typographiques.

Une réflexion sur la traduction du trauma : Le livre rassemble des créations de 43 pays. Comment des personnes qui n'ont pas vécu l'attentat ont-elles représenté le traumatisme ? Comment ont-elles évité le cliché, le spectacle, la récupération ? C'est exactement la question que vous posez : « Comment dire la guerre sans la trahir, sans la réduire à un spectacle ou à un cliché ? » Le livre offre un corpus d'essais, de réussites et peut-être d'échecs, dont vous pouvez tirer des leçons pour votre propre travail.

Une tension productive l'ici et l'ailleurs: Le livre est né en France, après un attentat en France, et a mobilisé le monde entier. Votre projet naît d'un mouvement inverse : vous êtes au Liban, vous vivez la guerre de loin, et vous voulez la faire comprendre à la France. Le livre vous aide à penser cette asymétrie : qui a le droit de représenter quoi ? Qui est légitime pour parler de quel trauma ? Comment éviter que la représentation ne devienne une appropriation ? Ces questions sont au cœur de votre position d'entre-deux.

Un oeil sur le monde, Les meilleurs dessins de presse internationaux de 1989 à nos jours - Jean Christophe Victor

1.Un recueil broché de 279 à 280 pages, au format 21 × 27 cm, publié par Robert Laffont le 11 octobre 2012. Il rassemble 230 dessins de presse internationaux sélectionnés parmi plus d'un millier, provenant de près de 90 dessinateurs internationaux, avec l'aide de la rédaction de *Courrier international*. L'ouvrage ne se contente pas de reproduire les dessins : chacun est accompagné d'un décryptage géopolitique rédigé par Victor, qui explique le contexte historique et les enjeux politiques sous-jacents. Le livre est classé dans la catégorie « Dessins de presse, caricatures » et est présenté comme un ouvrage pédagogique.

Jean-Christophe Victor (1947-2016), fils de l'explorateur Paul-Émile Victor, était un enseignant et expert français en géopolitique, docteur en ethnologie et diplômé de chinois à l'INALCO. Il a fondé et dirigé le Lépac (Laboratoire d'études prospectives et d'analyses cartographiques) et créé l'émission hebdomadaire « Le Dessous des cartes » sur Arte, qu'il a animée pendant vingt ans. Son rôle dans cet ouvrage est celui d'un curateur et commentateur : il sélectionne les dessins, les organise thématiquement et les traduit en analyse géopolitique accessible.

Contexte: Le livre s'inscrit dans la continuité du travail de vulgarisation de Victor. Son objectif, selon sa préface, est de montrer que ces caricaturistes possèdent « une grande capacité à aborder les questions internationales et à traduire celles-ci de façon à la fois concise et approfondie ». La période couverte va de 1989 (chute du mur de Berlin) à 2012 (révolution syrienne, printemps arabe). Victor rend également hommage au courage des dessinateurs qui, dans certains pays, « dessinent au risque de leur vie ».

Sujet: Le cœur du livre est une confrontation des points de vue : pour chaque événement majeur, Victor rassemble des dessins de dessinateurs de nationalités différentes afin de révéler la subjectivité de toute vision du monde. Cette méthode met en lumière les enjeux géopolitiques et historiques tout en soulignant que notre regard sur l'actualité est toujours situé et partiel.

2. **Caractéristiques visuelles et structurelles:** L'édition française originale est un livre cartonné (couverture rigide) de 279 pages, mesurant environ 27 cm de hauteur.

- **Impression et couleur :** les données bibliographiques indiquent explicitement noir et blanc (« Couleurs : <N&B> », « Noir & Blanc »). Le corps du livre est accompagné de « nombreuses illustrations » (nombreuses ill.), avec une couverture illustrée.
- **Logique de mise en page :** ce livre fonctionne par « confrontation chronologique » : donc année par année, de 1989 à 2012, est déclinée sous forme d'événements, et pour un même événement, les œuvres de dessinateurs de différentes nationalités sont placées côte à côte, formant une « confrontation des perspectives ». Pour chaque événement, la mise en page repose sur un principe central : confronter les points de vue. Par exemple, le 11-Septembre avec un dessin algérien et un américain. Cette disposition côte à côte est explicitement conçue pour souligner la subjectivité de la vision du monde de chaque dessinateur .
- **Presentation des dessins:** Les dessins sont au format « planche » (pleine page ou demi-page), reproduits en noir et blanc, accompagnés de textes de décryptage pédagogiques.
- **Structure du texte** : le texte principal est le décryptage géopolitique de chaque dessin par Jean-Christophe Victor, et parfois traduit les légendes ou les jeux de mots lorsqu'ils sont dans une langue étrangère .
- **Matérialité visuelle :** Noir et blanc. Le livre est en noir et blanc . Un catalogue universitaire mentionne « illustrations, some color » (quelques illustrations en couleur), ce qui suggère que l'essentiel est en noir et blanc, avec peut-être quelques exceptions . Cette contrainte matérielle correspond au format d'origine des dessins de presse : le trait, l'encre, le contraste, sans couleur.

3. Ce qui me touche dans ce livre, c'est qu'il fait exactement ce que votre projet cherche à faire : traduire. Jean-Christophe Victor n'était pas dessinateur. C'était un passeur, un traducteur de la géopolitique vers le grand public. Il a rassemblé 230 dessins de presse du monde entier, puis il a fait quelque chose d'essentiel : il a accompagné chaque dessin d'un décryptage pour en révéler le sens caché. Dans sa préface, il écrit vouloir montrer « ce qu'il y a d'humain derrière l'actualité ». MOI AUSSI, je cherche à faire apparaître, derrière l'actualité de la guerre au Liban, l'humanité de ceux qui la vivent. Victor vous dit : c'est possible, et voici une méthode pour le faire.

Lien avec mon sujet: Ma recherche est traversée par une tension centrale : le fossé entre la France paisible et le Liban traumatisé, entre ceux qui voient la guerre de loin et ceux qui la vivent. Victor, le comble par la confrontation des points de vue. Sa mise en page ne se contente pas de reproduire des dessins : pour chaque événement, elle place côte à côte des regards de nationalités différentes. Cette méthode est automatiquement présentée dans mon travail. Car je travaille sur les différentes perceptions de la guerre en mettant côte à côte le regard de l'intérieur et le regard de l'extérieur, plusieurs versions subjectives d'un même événement.

Ce qu'il m'apporte:

1. Une éthique de la représentation : montrer sans consommer.Victor ne choisit pas les dessins les plus sanglants ou les plus spectaculaires. Il privilégie ceux qui montrent l'absurde du quotidien, la vie qui continue malgré tout. Une analyse de son travail souligne que cette

approche par la « quotidienneté » plutôt que par le « fait militaire » est précisément ce qui évite l'anesthésie du spectateur face aux images de violence. C'est un avertissement pour mon projet. Je travaille sur le trauma. Mais si je montre la destruction de manière trop directe, je risque de produire un « choc », ou pire, un « spectacle » de la souffrance. Victor m'apprend à chercher la trace du trauma dans les interstices du quotidien : une expression intraduisible, un geste suspendu, un silence.

2. La concision comme puissance.Les dessins de presse sont des « chefs-d'œuvre de concision ». Quelques traits suffisent à dire l'essentiel. Ma recherche explore exactement cette économie : Un signe déformé peut porter plus de sens qu'un long discours. Victor légitime cette démarche : dans le domaine du trauma, la forme brève, fragmentée, est souvent plus juste que l'explication. (La **concision** est la qualité d'un écrit ou d'un propos qui s'exprime en peu de mots tout en allant droit au but et en disant l'essentiel.)

3. Le courage comme condition de la création.Victor rend hommage aux dessinateurs qui « dessinent au risque de leur vie ». Cette phrase résonne profondément avec mon projet. Vous parlez de « résistance », d'« espace de résistance » pour l'écriture. Dans certains pays, dessiner un trait de trop, c'est risquer l'emprisonnement ou la mort. Votre travail typographique — déformer un caractère, fragmenter un mot — s'inscrit dans cette même lignée : la matérialité du signe comme acte politique.

4. Une archive de la mémoire mondiale où le Liban a sa place.Le livre couvre 1989-2012 et inclut des événements qui touchent directement le Liban, notamment la guerre au Sud-Liban en 2006. C'est une archive visuelle dans laquelle le Liban figure. Cela pose une question importante pour ma recherche : comment mon travail s'inscrit-t-il dans cette mémoire collective plus large ? Mon expérience personnelle dialogue avec des représentations qui existent déjà. Je m'inscrive dans une longue histoire de la représentation de la guerre.

Collections d'affiches politiques 1970-1990 internationales graphiques

1.Il s'agit d'un catalogue d'exposition, publié à l'occasion de l'exposition présentée du 17 février au 29 mai 2016 à l'Hôtel national des Invalides (Paris), organisée par la BDIC (Bibliothèque de documentation internationale contemporaine) en collaboration avec l'International Institute of Social History (IISH) d'Amsterdam . Le catalogue compte 180 pages et reproduit environ 170 pièces (affiches et documents), dont la plupart proviennent des collections de la BDIC et de l'IISH .

Cécile Tardy (1973-...) et Valérie Tesnière (1959-...), respectivement directrice de publication et directrice de la BDIC, ont assuré la direction du catalogue et le commissariat de l'exposition . Magali Gouiran (BDIC) a également participé au commissariat .

- **Affiche de l'exposition :** réalisée par Régis Léger, alias Dugudus, jeune graphiste-illustrateur formé à Estienne et aux Gobelins, passionné par l'affiche politique cubaine .
- **Graphistes représentés :** Milton Glaser, Seymour Chwast (Push Pin Studio), Roman Cieslewicz, Grapus, Alain Le Quernec, Gunter Rambow, Klaus Staeck, Henryk Tomaszewski, Tomi Ungerer, Alfredo Rostgaard, Claude Baillargeon, Wild Plakken, etc.

L'exposition s'inscrit dans le cadre de « La Fête du Graphisme » et fait suite à une précédente exposition de la BDIC intitulée « Affiche action : quand la politique s'écrit dans la rue » (2012-2013) . Le projet part d'un constat : les années 1968 et la décennie soixante sont très étudiées, mais la période 1970-1990 l'est beaucoup moins sous l'angle de la production graphique engagée. Or les collections de la BDIC et de l'IISH révèlent que ces deux décennies constituent un « âge d'or » de l'affiche politique, avant le recul progressif de ce médium face aux agences de communication et à l'arrivée d'internet .

Sujet: Le livre explore le rôle politique et social de l'affiche entre 1970 et 1990, à travers le travail de graphistes qui ont choisi de mettre leur pratique professionnelle au service de leurs convictions militantes . Les thèmes couverts incluent : luttes anticoloniales et pacifisme (guerre du Vietnam, apartheid), dénonciation des dictatures latino-américaines, préoccupations écologistes, féministes et sociales, ainsi que les grandes mobilisations internationales de la période . La mise en parallèle de graphistes européens, américains, cubains et polonais révèle des circulations d'influences, des héritages partagés (graphisme cubain révolutionnaire, École polonaise de l'affiche) et des convergences dans les modes d'engagement .

2. Les affiches réunies dans ce catalogue partagent une matérialité d'origine (le papier imprimé, principalement par sérigraphie ou offset) et une plastique fondée sur le contraste, la concision du trait et la force du signe. Le catalogue les reproduit en couleur, la plupart à pleine page.

- **Support :** papier imprimé, destiné à l'affichage dans l'espace public (murs, kiosques, manifestations). Le catalogue les reproduit sous forme de 131 illustrations en couleur, la plupart à pleine page .
- **Technique d'impression :** la sérigraphie est le procédé dominant, en particulier pour les affiches cubaines de l'OSPAAAL et de nombreux collectifs militants. Ce procédé permet des aplats de couleurs vives et un rendu graphique très tranché.
- **Format :** les affiches originales sont de grand format (affichage urbain), mais le catalogue les réduit au format du livre (23 × 30 cm). Les reproductions perdent donc l'échelle monumentale de l'affiche dans la rue, mais gagnent en qualité de détail grâce à l'impression offset couleur .

Les affiches de cette période se caractérisent par une économie de moyens et une force visuelle immédiate :

- **Couleurs :** le contraste est la règle. Les collectifs comme Wild Plakken ou Grapus jouent sur la bichromie et des compositions tranchées . Les affiches cubaines utilisent des couleurs saturées (rouge, noir, jaune) pour frapper le regard.

- **Composition :** des montages visuels sardoniques et des formules chocs dominent . Le texte est souvent intégré à l'image comme un élément graphique à part entière.
- **Iconographie récurrente :** on retrouve des poings brandis, des mains ouvertes (symbole d'ouverture et de fraternité), des colombes de la paix (parfois muselées, encagées ou capables de marcher), et des fleurs .
- **Traitement typographique :** les slogans sont concis, percutants, souvent conçus comme des aphorismes visuels .

3.Ce qui me touche dans ce catalogue, c'est qu'il témoigne d'un moment où le graphisme a été une profession de combat. Les designers réunis dans ce livre ne travaillaient pas pour des marques. Ils choisissent leurs clients : syndicats, partis de gauche, associations, municipalités. Comme le dit la co-directrice Cécile Tardy, ce choix était « un acte professionnel et politique » .Cette position a un écho direct dans MON PROJET. Je ne crée pas un objet « neutre ». J'ai choisi de porter le traumatisme de mon pays depuis la France. Ce catalogue vous montre que ce choix a une histoire, qu'il n'est pas naïf, et qu'il a un prix. Claude Baillargeon, par exemple, a refusé de travailler dans la publicité toute sa vie, ce qui lui a coûté cher économiquement . Mon projet a aussi un prix : celui d'être incomprise, d'être accusée de « profiter » de votre trauma, ou d'être réduite à une « voix libanaise » essentialisée. Ce catalogue me rappelle que la création engagée a toujours un coût, et que ce coût est la condition de sa vérité.

Liens : Premièrement, la question du trauma et de sa transmission. Ma recherche interroge : comment traduire l'indicible ? Comment faire éprouver la guerre à ceux qui ne l'ont pas vécue ? Ce catalogue montre comment des générations de graphistes ont tenté de transformer l'indignation en images, en utilisant des procédés simples et directs : contraste, collage, typographie expressive. Ils ne cherchaient pas à « expliquer » la guerre, mais à produire un choc émotionnel qui force le spectateur à s'arrêter. Le catalogue m'offre un répertoire de stratégies visuelles — le détournement, la superposition, l'aphorisme graphique — que je peux étudier et transformer pour mes projets.

Deuxièmement, la question du collectif. Le catalogue met en avant des collectifs comme Grapus, qui signent leurs travaux collectivement, effaçant l'auteur individuel. Cette pratique contraste avec votre projet, qui est intensément personnel : votre corps, votre famille, votre langue, votre mémoire. Mais cette tension est productive : le collectif Grapus travaillait pour des causes collectives (le Parti communiste, la CGT). Vous travaillez pour une cause collective (faire comprendre la guerre au Liban) depuis une position individuelle. Ce catalogue vous aide à penser comment articuler l'individuel et le collectif sans trahir l'un ou l'autre.

Ce qu'il m'apporte: 1. Le concept de « choix du commanditaire » comme éthique.Le catalogue montre que les graphistes politiques des années 1970-1990 ne travaillaient pas pour n'importe qui. Ils refusent la publicité, choisissent des causes qui les engagent. Cette éthique du refus est centrale pour mon projet. Qu'est-ce que vous refusez ? Le spectaculaire ? La pitié ? Le « beau » trauma ? Ce catalogue vous invite à expliciter vos refus, à en faire une méthode.

2. La « guerre des signes » comme cadre théorique.Zeina Maasri, dans *Off the Wall*, refuse le terme « propagande » pour analyser les affiches de la guerre civile libanaise. Elle parle de «

sites symboliques de lutte hégémonique » — des lieux où différentes versions de la « vérité » s'affrontent. Mon projet peut s'inspirer de ce cadre : ne pas présenter « la vérité » sur le Liban, mais montrer comment différentes subjectivités construisent différentes réalités.

Les palestiniens: la photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours - Elias Sanbar

1.Il s'agit d'un ouvrage d'histoire de la photographie, inscrit dans le catalogue de l'éditeur Hazan. Selon les notices bibliographiques de l'édition originale de 2004, le livre compte 383 pages, contient environ 650 illustrations.

Auteur: Elias Sanbar, né en 1947, est un historien, écrivain et diplomate palestinien. Il a fondé et dirigé la *Revue d'études palestiniennes* (éditions de Minuit), a participé à la délégation palestinienne aux négociations de paix de Madrid (1991) puis de Washington (1992-1993), et a dirigé les négociations multilatérales sur la question des réfugiés. Il est ambassadeur de Palestine auprès de l'UNESCO depuis 2006. Lui-même enfant de l'exil de 1948, cette expérience a profondément façonné la perspective de ce livre, qui porte la double marque de la mémoire personnelle et de l'engagement politique.

Contexte de conception et de réalisation: Ce livre a été publié en 2004 chez Hazan. Il s'inscrit dans un moment où la question de l' identité visuelle palestinienne devient un enjeu croissant. Le questionnement central de Sanbar n'est pas « à quoi ressemble la Palestine dans les photographies », mais comment la photographie, en tant que dispositif de pouvoir, a participé à la fabrication et à l' effacement des Palestiniens.

Sujet: La question centrale du livre est la suivante : comment la photographie a-t-elle pu « photographier » une terre tout en faisant disparaître son peuple ? Sanbar analyse cela comme une négation métaphysique plus radicale encore que l'indifférence ou l'hostilité coloniale ordinaire — la Palestine étant présentée comme une terre « hors du lieu, hors du temps ».

2. **Matérialité et techniques graphiques:** La base matérielle de la photographie occidentale du XIXe siècle est le collodion humide. Inventé en 1850, ce procédé oblige le photographe à sensibiliser une plaque de verre dans une solution de nitrate d'argent juste avant la prise de vue, puis à la développer immédiatement à l'acide gallique ou au sulfate de fer, avant de la fixer au cyanure de potassium. Ce processus est si contraignant que les photographes doivent transporter une chambre noire portative ou improviser un laboratoire dans des grottes ou des tombeaux. Le tirage s'effectue principalement sur papier albuminé : une feuille enduite de blanc d'œuf, puis sensibilisée au nitrate d'argent. Ce matériau donne aux photographies une tonalité brun chaud, avec une surface légèrement brillante, dont la reproduction dans le livre préserve la texture d'origine.

Les photographes palestiniens comme Khalil Raad utilisent les mêmes techniques. Son atelier, actif de 1890 à 1948, a laissé plus de 1 230 plaques de verre et des dizaines de cartes postales. Ses négatifs sur verre exigent un développement et une conservation minutieux — la

fragilité du verre, l'écaillage de l'émulsion, les rayures sur les bords sont autant de traces matérielles que Sanbar reproduit fidèlement dans l'ouvrage.

La matérialité de l'impression du livre est tout aussi cruciale. Sanbar exige que les cadres, les tonalités et les légendes originales des photographies soient conservés, afin que le lecteur perçoive l'état matériel des images elles-mêmes, et non des reproductions « nettoyées ». Cela signifie que le lecteur n'est pas confronté à « l'information de l'image », mais à « l'image comme objet ».

Plasticité et grammaire visuelle: Dans les images de Khalil Raad, « les habitants commencent à sourire à l'objectif ». Le cadrage est frontal, l'espace est celui du studio ou du quotidien, et les sujets ne sont plus des « antiquités vivantes » mais des personnes qui regardent et qui sont regardées. Ce basculement du « paysage » au « portrait » est un basculement de régime de visibilité : d'un peuple objet à un peuple sujet. La plasticité de la mise en page du livre elle-même est un acte critique. Sanbar ne juxtapose pas simplement les images. Il les organise pour faire apparaître la construction historique de l'invisibilité. Le lecteur voit d'un côté le « paysage vide » orientaliste, de l'autre le visage souriant de Khalil Raad. Cette confrontation est la thèse visuelle du livre : la Palestine n'a jamais été vide ; elle a été rendue vide par un certain regard.

Une matérialité qui porte l'histoire : Ce qui rend ces photographies si puissantes dans le livre, c'est que leur matérialité est inséparable de leur histoire politique. La réappropriation par Raad et d'autres photographes palestiniens transforme ce même médium en outil de visibilité. La photographie cesse d'être un instrument de négation pour devenir un espace de lutte.

3. Ce qui me touche d'abord, c'est la position de Sanbar lui-même. Il est né en 1948, l'année de la Nakba. Il est enfant de l'exil. Et pourtant, il ne fait pas un livre de souvenirs. Il fait un livre d'analyse du regard. Il ne dit pas « voici ce que j'ai vécu », il dit « voici comment on nous a vus, et comment nous avons repris la caméra ». Vous cherchez à comprendre et à transmettre un mécanisme : comment la guerre est perçue, comment elle est représentée, comment elle est ignorée. Sanbar vous dit : commence par analyser les images qui existent déjà. Avant de créer les vôtres, comprends comment les autres ont regardé.

Lien avec mon projet: Premièrement, la question de la visibilité. Votre recherche interroge : « Comment les dispositifs numériques peuvent-ils créer un pont entre deux mondes parallèles ? » Vous voulez rendre visible ce qui est ignoré. Sanbar montre que l'invisibilité n'est pas un accident : elle est produite. Les photographes du XIXe siècle ont rendu la Palestine « vide » non pas parce qu'ils ne voyaient pas les Palestiniens, mais parce que leur cadre les excluaient. Votre projet doit se demander : est-ce que mon dispositif reproduit un cadre qui exclut, ou est-ce qu'il crée un cadre qui inclut ?

Deuxièmement, la question de la distance. Vous vivez en France, votre famille vit au Liban. Vous voyez la guerre à travers un écran. Sanbar vit en France, sa famille est en Palestine. Il voit la colonisation à travers des archives photographiques. Cette distance n'est pas un handicap : elle est une position analytique. Sanbar ne prétend pas être « neutre ». Il assume sa

subjectivité. Vous aussi, vous devez assumer la vôtre : vous n'êtes pas une observatrice neutre du Liban, vous êtes impliquée. Cette implication est votre force, pas votre faiblesse.

Troisièmement, la question de la reconquête du regard. Sanbar montre que les Palestiniens n'ont pas seulement été photographiés : ils ont photographié. Khalil Raad, les fedayins des années 1970, les photographes de la première Intifada — tous ont repris la caméra. Votre projet est une reprise de la caméra. Vous ne laissez pas les autres parler de votre pays. Vous parlez de votre pays. Mais Sanbar vous avertit : reprendre la caméra ne suffit pas. Il faut aussi comprendre comment la caméra elle-même fonctionne, comment elle fabrique de la visibilité ou de l'invisibilité.

Ce qu'il apporte comme outils d'analyse: 1. Le concept de « cadre » comme dispositif de pouvoir.Sanbar ne dit pas « les photographes étaient racistes ». Il dit : leur cadre — ce qu'ils choisissent de montrer, de couper, de nommer — produisait un certain type de réalité. Votre dispositif est aussi un cadre. Qu'est-ce que vous montrez ? Qu'est-ce que vous coupez ? Qu'est-ce que vous nommez ? Ces choix ne sont pas innocents. Sanbar vous apprend à expliciter vos cadrages.

2. La distinction entre « témoignage » et « analyse ».Un témoignage dit : « voici ce que j'ai vu ». Une analyse dit : « voici comment ce que j'ai vu a été construit ». Votre projet a besoin des deux. Vous devez transmettre votre expérience, mais aussi analyser les conditions de cette expérience. Sanbar ne raconte pas seulement la Palestine : il raconte comment la Palestine a été rendue visible ou invisible par la photographie. Vous devez raconter le Liban, mais aussi raconter comment le Liban est rendu visible ou invisible par les médias français, par les images de guerre, par l'indifférence.

3. Le « sourire » comme acte politique.Dans les portraits de Khalil Raad, « les habitants commencent à sourire à l'objectif ». Ce sourire n'est pas anodin. Il est la marque d'une subjectivité qui refuse d'être objet. Votre projet peut chercher ces moments-là : pas seulement les ruines, pas seulement les explosions, mais les moments où la vie refuse de se laisser réduire au trauma. Un rire dans un abri. Une blague sur les coupures d'électricité. Une chanson fredonnée malgré tout. Ces moments sont votre équivalent du sourire de Raad.

4. La matérialité comme mémoire.Sanbar insiste sur la matérialité des photographies : les plaques de verre, les tirages albuminés, les légendes originales. Pourquoi ? Parce que la matérialité porte l'histoire. Votre projet est numérique, donc apparemment immatériel. Mais vous pouvez travailler la matérialité du code, du son, de la typographie. Une ligne de texte qui tremble, un son qui se coupe, une image qui se fragmente — ces choix matériels sont aussi des choix de mémoire.