

Anatomie d'une sidération

LE DJIHAD MÉDIATIQUE
OU LA GENÈSE D'UN RÉGIME
PERFORMATIF DE LA VIOLENCE

NOTE LIMINAIRE

Dans ce mémoire, je présente et analyse des images qui ne sont ni neutres ni inoffensives. Certaines comportent des formes de violence explicite ou implicite, d'autres mobilisent des imaginaires marqués par des logiques de pouvoir, de domination ou de propagande. Leur exposition répond à une nécessité de compréhension critique : il ne s'agit en aucun cas de les légitimer, mais d'en interroger les mécanismes, les ambiguïtés et la portée idéologique.

Je suis consciente que ces images possèdent une force de suggestion susceptible de troubler, d'influencer ou de heurter. Les montrer ici implique d'adopter un regard vigilant et distancié, chacune agit, résonne ou déplace, jamais innocemment. Je demande donc au lecteur d'aborder ces documents avec lucidité, en gardant à l'esprit les enjeux éthiques, symboliques et affectifs qu'ils mobilisent.

Anatomie d'une sidération

LE DJIHAD MÉDIATIQUE
OU LA GENÈSE D'UN RÉGIME
PERFORMATIF DE LA VIOLENCE

SOMMAIRE

00. _____	5.
INTRODUCTION	

01. _____	8.
QUAND LA SPIRITUALITÉ DEVIENT SPECTACLE	

- 01. 01.
DJIHAD : ÉMERGENCE ET REDÉFINITION
- 01. 02.
APPROCHES THÉORIQUES DE L'IDENTITÉ VISUELLE
ET DU POUVOIR SYMBOLIQUE
- 01. 03.
SOFT POWER ET BRANDING DES GROUPES
NON ÉTATIQUES ET/OU RELIGIEUX

02. _____	22.
QUAND L'IMAGE DEVIENT UNE ARME : SYMBOLISMES ET MÉCANISMES	

- 02. 01.
CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ VISUELLE TERRORISTE
- 02. 02.
INFLUENCE DES CONTEXTES CULTURELS ET RELIGIEUX
SUR LA SYMBOLIQUE VISUELLE
- 02. 03.
STRATÉGIES ESTHÉTIQUES ET CONSTRUCTION
DU SPECTACLE TERRORISTE
- 02. 04.
ARCHÉOLOGIE DU VISIBLE : ÉTUDE DE CAS
ET RÉPERCUSSIONS MÉDIATIQUES
- 02. 05.
IMPACT SUR LES PUBLICS

03.	_____	66.
ENJEUX SOCIAUX ET ÉTHIQUES DES STRATÉGIES VISUELLES		
03. 01.		
L'USAGE DES MÉDIAS MODERNES POUR DIFFUSER UNE IDÉOLOGIE		
03. 02.		
LE 11 SEPTEMBRE 2001: IMAGE DÉMULTIPLIÉ DE LA PERFORMANCE GUERRIÈRE		
03. 03.		
DE LA VIOLENCE DE L'IMAGE À CELLE DU VISIBLE		
03. 04.		
RESPONSABILITÉ ÉTHIQUE: ENTRE CRÉATION ET MANIPULATION		
04.	_____	86.
CONCLUSION		
ANNEXE 1	_____	90.
TABLE DES FIGURES		
ANNEXE 2	_____	94.
BIBLIOGRAPHIE		



darle3-eA

00.

INTRODUCTION

La communication visuelle est devenue, au tournant du XXI^e siècle, un champ de bataille stratégique majeur pour les organisations terroristes. Loin de se limiter à la seule violence physique, les groupes djihadistes ont progressivement développé des stratégies de communication sophistiquées, transformant l'image en véritable arme psychologique. Cette mutation révèle une compréhension aiguë des mécanismes médiatiques contemporains et des ressorts profonds de la perception collective. Le terrorisme, traditionnellement défini par ses actions violentes, s'est métamorphosé en un phénomène communicationnel global où la mise en scène spectaculaire prime parfois sur l'efficacité militaire réelle.

Cette évolution s'inscrit dans un contexte historique marqué par la prolifération des médias de masse et la révolution numérique. Dès les années 1980, avec la guerre d'Afghanistan contre l'occupation soviétique, les mouvements djihadistes ont commencé à documenter leurs actions et à diffuser leurs messages par le biais de cassettes vidéo. Mais c'est véritablement après les attentats du 11 septembre 2001 que le djihad médiatique s'impose comme dimension centrale des stratégies terroristes. Al-Qaïda, sous l'impulsion de ses dirigeants successifs, développe une véritable industrie de production audiovisuelle dotée de codes esthétiques spécifiques, d'une grammaire visuelle cohérente et d'objectifs stratégiques parfaitement articulés.

Cette professionnalisation de la communication djihadiste soulève des interrogations fondamentales qui dépassent largement le seul champ de la sécurité. Elle questionne notre rapport collectif aux images, les mécanismes de manipulation perceptive à l'œuvre dans nos sociétés médiatisées, et les responsabilités éthiques des producteurs d'images. Comment des symboles religieux millénaires sont-ils détournés et instrumentalisés au service d'une idéologie politique violente ? Par quels procédés esthétiques et psychologiques ces productions parviennent-elles à séduire certains publics tout en terrorisant d'autres ? Dans quelle mesure les médias contemporains, en relayant ces contenus, participent-ils involontairement à leur efficacité ?

10.

Le concept même de djihad a subi, au cours du XX^e siècle, une transformation radicale qui constitue le socle idéologique de cette révolution communicationnelle. Étymologiquement dérivé de l'arabe *jahada*, signifiant « effort », le djihad désignait originellement la lutte intérieure que mène chaque croyant contre ses propres faiblesses pour approfondir sa foi. Cette dimension spirituelle, profondément ancrée dans la mystique islamique et désignée comme le « grand djihad », s'opposait au « petit djihad », la lutte armée défensive strictement encadrée par la jurisprudence religieuse. Pourtant, sous l'influence d'intellectuels radicaux comme Sayyid Qutb dans les années 1950, puis à travers la résurgence des mouvements salafistes dans un contexte post-colonial, le terme s'est progressivement politisé et militarisé.

Cette mutation conceptuelle a ouvert la voie au développement du djihad médiatique, qui présente un triple objectif stratégique parfaitement cohérent. D'abord, établir une stratégie de propagande et de communication politique capable de toucher différents publics, depuis les sympathisants potentiels jusqu'aux ennemis déclarés. Ensuite, créer un « Grand Récit » mythologique qui inscrit les actions présentes dans une continuité historique et religieuse, légitimant ainsi la violence contemporaine par référence à un passé idéalisé. Enfin, instaurer une eschatologie où le martyr devient la seule voie possible vers le salut, résolvant le paradoxe entre violence terrestre et accomplissement spirituel. En manipulant les symboles et le vocabulaire islamiques, ce djihad médiatique a révolutionné leur syntaxe et leur grammaire, créant un langage visuel compréhensible par tous, transcendant les barrières linguistiques et culturelles.

Cette recherche propose d'analyser les mécanismes par lesquels les productions visuelles d'Al-Qaïda mobilisent des codes culturels, religieux et esthétiques pour construire une domination psychologique et imposer leur vision du monde. Il s'agit de comprendre comment ces stratégies visuelles traduisent un glissement des conflits idéologiques traditionnels vers une manipulation systématique des perceptions et des émotions. Plus spécifiquement, nous interrogerons la manière dont ces dispositifs visuels reflètent une maîtrise sophistiquée des codes modernes de communication et influencent les perceptions globales de menace, de terreur ou même, paradoxalement, de légitimité.

L'analyse se structurera en trois moments complémentaires. Une première partie établira le contexte historique et idéologique

11.

du djihad médiatique, retraçant l'évolution sémantique du concept de djihad et les fondements théoriques permettant de comprendre l'efficacité des stratégies visuelles. Une deuxième partie procédera à l'examen détaillé des symbolismes et mécanismes à l'œuvre dans les productions d'Al-Qaïda, décryptant le répertoire graphique élaboré par l'organisation et analysant des supports visuels spécifiques destinés à différents publics. Enfin, une troisième partie interrogera les enjeux sociaux et éthiques soulevés par ces pratiques, questionnant notamment la responsabilité des médias contemporains dans l'amplification de ces messages et la position délicate des designers graphiques, et plus largement des créateurs d'images, face à la manipulation des émotions collectives.

Cette recherche s'inscrit dans une urgence contemporaine. À l'heure où les images circulent instantanément à l'échelle planétaire, où les réseaux sociaux démultiplient leur viralité, où la frontière entre information et manipulation s'estompe, comprendre les ressorts profonds de l'efficacité propagandiste devient une nécessité démocratique. Le djihad médiatique, dans sa violence extrême et sa sophistication technique, fonctionne comme un révélateur des fragilités structurelles de nos écologies médiatiques. Il expose crûment les mécanismes par lesquels l'image peut devenir une arme, non pas métaphoriquement, mais littéralement, en façonnant les perceptions, en orientant les comportements, en légitimant la violence.



10.

01.

QUAND LA SPIRITUALITÉ DEVIENT SPECTACLE

01.01. _____ 10.
DJIHAD :
ÉMERGENCE ET REDÉFINITION

01.02. _____ 16.
APPROCHES THÉORIQUES
DE L'IDENTITÉ VISUELLE ET
DU POUVOIR SYMBOLIQUE

01.03. _____ 19.
SOFT POWER ET BRANDING
DES GROUPES NON ÉTATIQUES
ET/OU RELIGIEUX

01. 01.

DJIHAD :

ÉMERGENCE ET REDÉFINITION

AUX ORIGINES :

LA DIMENSION SPIRITUELLE OUBLIÉE

Afin de comprendre l'ampleur de ce détournement contemporain, il s'agit d'abord de revenir à la source et de rappeler ce que signifiait le terme de djihad dans la tradition islamique. Étymologiquement, il dérive de l'arabe *jahada*, signifiant « effort », effort que le croyant fait sur lui-même afin d'approfondir sa foi¹. Cette racine linguistique révèle immédiatement la nature profondément personnelle du concept. Il s'agit avant tout d'un travail sur soi, d'une lutte intérieure contre ses propres faiblesses et dispositions en contradiction avec la loi divine. Cette étymologie met en exergue la dimension volontaire et consciente de l'effort spirituel, très éloignée de l'automatisme violent que lui prêtent les djihadistes contemporains.

Cette dimension introspective trouve sa pleine puissance dans ce qu'Ibn Rushd (Averroès) nomme le « djihad du cœur » (*jihad al-qalb*)². Ce dernier renvoie à une exigence d'ascèse intérieure, visant à l'amélioration spirituelle du croyant. Cette conception, profondément ancrée dans la mystique islamique, fait écho aux traditions spirituelles universelles, plaçant la transformation intérieure au centre de la quête religieuse. Les versets coraniques eux-mêmes soulignent cette dimension personnelle : « Quiconque lutte pour la cause d'Allah ne lutte en réalité que pour lui-même » (Sourate 29, Al-Ankabut, verset 6)³. Cette lutte n'est pas dirigée vers l'extérieur, mais vers l'intérieur de l'âme humaine, une réconciliation de l'humain avec sa nature profonde.

Un autre verset vient à compléter cette vision : « Ceux qui combattent (*Jahadu*) pour Notre Cause, Nous les guiderons assurément sur Nos Sentiers, car Allah est avec ceux qui s'appliquent à accomplir des œuvres salutaires » (Sourate 29, Al-Ankabut, verset 69)⁴. Ici, l'effort et, par extension, le combat, est explicitement associé aux « œuvres salutaires »

1. Gilles Kepel.
*Jihad : expansion et déclin
de l'islamisme*. Gallimard, 2000.

2. Amélie-Myriam
Chelly, *Dictionnaire des
islamismes : pour une
compréhension de la
terminologie et de la rhétorique
employées par les mouvances
des islams idéologiques*,
Éditions du Cerf, 2021

3. *Le Noble Coran et la
traduction en langue française
de ses sens*, trad. Muhammad
Hamidullal et Michel Letourny,
révisé par Mouhamed Ahmed
LO, Mohammed ash-Shanqîti
et Fodé Soriba Camara, Édition
Complexe du roi Fahd pour
l'impression du noble Coran,
2005.

4. *Ibid.*

et à la guidance divine, inscrivant ainsi la lutte dans un horizon de salut plutôt que de destruction.

La tradition islamique distingue d'ailleurs soigneusement le « grand djihad » (*jihad al-akbar*) du « petit djihad » (*jihad al-asghar*). Le premier, le grand djihad, correspond au combat personnel que mène chaque croyant contre ses propres passions (*nafs*) pour atteindre une élévation spirituelle. Ce combat, interne et propre à chacun, englobe la lutte contre l'orgueil, la colère, l'envie, l'avidité. En somme, toutes ces dimensions de l'égo qui éloignent l'individu de sa vocation spirituelle.

Le second, le « petit djihad », revêt une dimension plus concrète et collective, il reste néanmoins encadré par des règles précises, notamment l'interdiction de la transgression et la limitation du combat à la légitime défense. Les versets coraniques sont explicites sur ces limitations : « Combattez dans le sentier d'Allah ceux

qui vous combattent et ne transgressez pas. Certes, Allah n'aime pas les transgresseurs ! » (Sourate 2, Al-Baqarah, verset 190)⁵. Cette prescription révèle un encadrement strict de la violence, limitée à la réaction défensive et soumise à des règles morales rigoureuses. Cette hiérarchisation sémantique n'est pas anodine : elle place la dimension spirituelle au dessus de la préoccupation religieuse, reléguant l'aspect militaire à un rang secondaire et exceptionnel.

Selon une large partie des interprétations théologiques, suite à la reconquête de La Mecque en 630, le djihad armé n'aurait plus véritablement lieu d'être, dans sa dimension offensive, soulignant le caractère historiquement circonscrit de la dimension militaire. Cette interprétation s'appuie sur l'évolution de la prédication prophétique, passé d'une phase défensive à une phase d'unification pacifique de la péninsule arabe.

RÉSURGENCE POLITIQUE ET INSTRUMENTALISATION COLONIALE

Cette conception spirituelle va subir une première mutation majeure au XIX^e siècle, dans un contexte de colonisation et de confrontation avec la modernité occidentale. Cette mutation ne s'opère pas sans raison : elle répond à des défis historiques concrets qui bouleversent l'équilibre traditionnel du monde musulman.

Le terme « *djihad* » sera concrètement et massivement à nouveau employé à cette époque, avec pour projet l'émancipation de

l'emprise ottomane et des puissances coloniales occidentales⁶. Cette résurgence n'est autre que le témoignage d'une crise profonde : l'affaiblissement de l'Empire ottoman, traditionnellement perçu comme le protecteur de l'islam, laissant les communautés musulmanes face à l'expansion européenne, sans cadre politique légitime afin d'organiser leurs résistances. Elle s'inscrit dans un moment historique particulier. En effet, le monde assiste à la chute de l'Empire ottoman et l'investissement occidental de l'espace géopolitique. Les mouvements salafistes, émergent dans ce contexte de crise, intègrent alors à leur doctrine une volonté de résistance au modernisme occidental, se rattachant aux mouvements fondamentalistes wahhabites de l'Arabie centrale. Cette connexion idéologique vient ainsi transformer le salafisme, ce dernier passant d'un mouvement de réforme religieuse en un instrument de résistance politique.

La réactivation du concept de djihad répond ainsi à des besoins concrets d'organisation de la résistance anti-coloniale. En Algérie, Abdelkader Ben Mahieddine, connu comme l'émir Abd el-Kader, mobilise la rhétorique du djihad pour légitimer sa lutte contre l'occupation française. Au Soudan, le Mahdi Muhammad Ahmad utilise les mêmes références pour organiser sa révolte contre l'administration anglo-égyptienne. En Libye, les Senoussis font du djihad le ciment idéologique de leur résistance à la colonisation italienne.

Ces mouvements révèlent une caractéristique fondamentale : le djihad de résistance coloniale reste largement ancré dans des contextes locaux et défensifs. Il s'agit de défendre un territoire, une communauté (*l'Oumma*) menacés par l'invasion étrangère. Cette dimension défensive le rapproche encore, malgré sa politisation, du djihad traditionnel strictement encadré par la jurisprudence islamique.

L'islamologue allemand Reinhard Schulze apporte ici un éclairage saisissant sur le rôle paradoxal de l'Occident dans cette réactivation : « Les historiens anglais affirment que le djihad des temps modernes est une invention allemande. En 1914, les orientalistes allemands ont revivifiés ce concept moribond, donnant l'impression que c'était important dans l'islam, puis sont allés expliquer au régime ottoman qu'il devait se servir de ce concept auprès des populations colonisées par les Anglais et les Français, afin de mieux les combattre. »⁷. Cette analyse révèle une vérité troublante, dépassant la simple anecdote historique : l'Occident lui-même a contribué à resusciter et à politiser un concept religieux, qu'il combattrait

6. Gilles Kepel.
op. cit., p.10

7. Interview de R.SCHULZE, intitulée « Dans le Coran, sur 6300 versets, cinq contiennent un appel à tuer », Le temps, 28 janvier 2015, consulté sur <https://www.letemps.ch/opinions/coran-6300-versets-cinq-contiennent-un-appel-tuer>



Fig. 3

ensuite. Cette instrumentalisation croisée illustre la complexité des interactions entre Orient et Occident dans la reformulation des concepts religieux, montrant comment la géopolitique peut pervertir les références spirituelles. Elle met en lumière un mécanisme récurrent dans l'histoire des idées : la manière dont les puissances dominantes peuvent, involontairement, contribuer à forger les outils conceptuels de leurs propres contestations. L'orientalisme européen, en « découvrant » et en systématisant certains aspects de la tradition islamique, les a simultanément transformés et politisés, créant parfois des versions rigidifiées de concept originellement fluides et contextuels.

Cette dimension d'auto-production de l'adversaire révèle aussi combien la modernité occidentale elle-même transforme les sociétés qu'elle rencontre, les obligeant à reformuler leurs traditions dans des termes nouveaux, souvent plus systématiques et idéologiques que les formes traditionnelles. Le djihad de résistance coloniale porte ainsi la trace de cette double transformation : d'un côté, une transformation islamique de par ses références, et d'un autre, une transformation moderne de par sa structure organisationnelle et sa logique politique.

LA RÉVOLUTION CONCEPTUELLE DE SAYYID QUTB

La transformation décisive du concept de djihad s'opère véritablement au XX^e siècle, sous l'influence de l'intellectuel égyptien Sayyid Qutb. Avec lui, nous assistons à une véritable révolution conceptuelle qui va déterminer l'évolution ultérieure du djihadisme contemporain.

Qutb révolutionne la conception du djihad en prônant un islamisme radical, défendant le djihad non seulement en terre mécréante, mais aussi en territoire musulman lorsque celui-ci est menacé par des idées contraires à la Loi Islamique (*la charia*). Cette extension du champ d'application du djihad constitue une rupture majeure avec la tradition. Désormais, l'ennemi peut être intérieur à la communauté musulmane elle-même.

Cette radicalisation conceptuelle oppose alors les « vrais musulmans » des « apostats », introduisant une logique manichéenne transformant fondamentalement l'usage du terme djihad. Avec Qutb, l'intransigeance salafiste émerge dans toute sa brutalité. Les soufis sont considérés comme hérétiques, les chrétiens et les juifs, traditionnellement respectés comme « gens du Livre », sont traités de mécréants.

Ces idées, apparues dans les années 1950, marqueront profondément les groupes islamistes jusqu'aux membres djihadistes d'Al-Qaïda, établissant les fondements idéologiques de ce qui deviendra le djihadisme contemporain. Cette filiation intellectuelle montre comment une pensée radicale peut traverser les décennies et se répandre dans des contextes géographiques et politiques très différents.

PARADIGME MÉDIATIQUE DU DJIHAD MODERNE

C'est dans ce contexte de radicalisation idéologique que naît le djihad médiatique, bien avant les attentats du 11 septembre 2001. Cette prise de position stratégique constitue un tournant décisif dans l'histoire du djihadisme, marquant le passage d'une logique purement militaire à une approche globale intégrant la dimension communicationnelle.

Le djihad médiatique présente un triple objectif stratégique parfaitement articulé. D'abord, il s'agit de mettre en place une stratégie de propagande et de communication politique capable de toucher

différents publics, depuis les sympathisants potentiels jusqu'aux ennemis désignés. Cette dimension propagandiste révèle une compréhension fine des enjeux de l'opinion publique contemporaine.

Ensuite, il vise à établir une mythologie par la création d'un « Grand Récit ». Cette dimension narrative est cruciale car elle permet d'inscrire l'action contemporaine dans une continuité historique et religieuse, légitimant les actions présentes par référence à un passé idéalisé. Ce récit mythologique donne du sens et de la cohérence à des actions qui pourraient paraître isolées ou irrationnelles.

Enfin, il s'agit d'instaurer une eschatologie où être martyr serait la seule voie possible vers le salut. Cette dimension sotériologique transforme la mort au combat en accomplissement spirituel suprême, résolvant le paradoxe entre violence terrestre et salut céleste. Cette promesse eschatologique constitue l'un des ressorts les plus puissants de la radicalisation contemporaine.

En manipulant les symboles et le vocabulaire islamique, le djihad médiatique révolutionne leur syntaxe et leur grammaire, créant un nouveau langage « visible et compréhensible par tous ». Cette transformation sémiotique constitue l'une des innovations majeures des mouvements djihadistes contemporains, témoignant de leurs capacités d'adaptation aux codes de la communication moderne.

01. 02.

APPROCHES THÉORIQUES DE L'IDENTITÉ VISUELLE ET DU POUVOIR SYMBOLIQUE

LE POUVOIR INVISIBLES DES SYMBOLES

Afin de comprendre l'efficacité du djihad médiatique, il est pertinent de mobiliser la réflexion de Pierre Bourdieu sur le pouvoir symbolique. Celui-ci a montré que le pouvoir symbolique n'est pas un pouvoir explicite ou coercitif, mais un pouvoir « invisible », reposant sur la reconnaissance et la croyance⁸. Dans cette perspective, l'identité visuelle joue un rôle central. Elle fournit les signes par lesquels un groupe s'impose comme légitime et naturel dans un espace social donné.

Couleurs, logos ou encore typographies ne sont pas de simples ornements, ils fonctionnent comme des structures de perception qui organisent l'espace social et politique. Ainsi, le logo d'un parti politique, le drapeau d'un mouvement ou l'iconographie religieuse participent à la production d'un consensus symbolique, allant bien au-delà de leur dimension esthétique.

Cette légitimation n'est jamais neutre : elle s'accompagne toujours d'une violence symbolique, c'est-à-dire d'une imposition de sens, réduisant ainsi la possibilité de contestation. Cette violence symbolique est d'autant plus efficace qu'elle se présente comme naturelle et évidente, masquant son caractère construit et intéressé.

Dans le cas du djihad médiatique, cette logique bourdieusienne éclaire parfaitement les mécanismes à l'œuvre. En effet, en mobilisant les symboles traditionnels de l'islam (calligraphie, références coraniques, imagerie orientalisante), les groupes djihadistes s'approprient une légitimité religieuse millénaire tout en la détournant vers des objectifs politiques contemporains. Cette appropriation symbolique fonctionne comme une naturalisation de leur message, rendant plus difficile sa contestation sur le terrain religieux.

8. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard/Seuil, 2001

Fig. 4



PSYCHOLOGIE SOCIALE ET CONSTRUCTION DES IDENTITÉS

9. Henri Tajfel et John C. Turner, «The Social Identity Theory of Intergroup Behavior», dans S. Worchel & W. G. Austin (dir.), *Psychology of Intergroup Relations*, Chicago, Nelson-Hall, 1986

10. John B. Thompson, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge, Polity Press, 1990

La théorie de l'identité sociale développée par Tajfel et Turner éclaire également le rôle des signes visuels dans la construction des appartenances collectives. Les individus définissent une partie importante de leur identité en fonction de leurs appartenances à des groupes, et cette appartenance est renforcée par des marqueurs distinctifs visuellement identifiables⁹. Les symboles visuels permettent ainsi d'établir une frontière claire entre le « nous » et le « eux », renforçant la cohésion interne du groupe tout en justifiant l'exclusion ou l'hostilité envers l'autre. Cette logique de différenciation identitaire est particulièrement visible dans les productions visuelles djihadistes, qui multiplient les signes de distinction (codes vestimentaires, références esthétiques, symbolisme religieux).

L'interactionnisme symbolique complète cette analyse en soulignant que les symboles sont des médiateurs de l'interaction sociale. Les signes visuels sont interprétés et réinterprétés dans des contextes spécifiques ; leur efficacité dépend de la manière dont les individus leur attribuent du sens. Ainsi, un même symbole peut être perçu comme sacré par certains, menaçant par d'autres, ou encore détourné de manière ironique dans des usages critiques.

LIMITES ET CRITIQUES DE L'IDENTITÉ VISUELLE

Il faut cependant éviter de surestimer l'efficacité des stratégies symboliques. Comme le rappelle Thompson dans son analyse de l'idéologie et de la culture moderne¹⁰, les formes symboliques sont toujours sujettes à des réappropriations et des résistances. La force des signes ne tient pas à leur stabilité, mais précisément à leur plasticité et leur capacité d'adaptation.

Trois critiques majeures peuvent être formulées à l'égard de l'usage politique de l'identité visuelle. D'abord, l'essentialisation : l'identité visuelle tend à figer des identités plurielles et mouvantes en un récit homogène et simplifié. Cette réduction peut conduire à des représentations caricaturales, appauvrissant ainsi la richesse des traditions culturelles et religieuses.



Ensuite la polarisation : en marquant fortement la frontière entre le « nous » et le « eux », l'identité visuelle peut renforcer la conflictualité et rendre plus difficile le dialogue interculturel. Cette logique de confrontation identitaire nourrit les tensions sociales et peut conduire à la violence.

Enfin, la manipulation : en imposant une vision « naturelle » de l'ordre social, l'identité visuelle masque les rapports de domination et limite la possibilité de contestation. Cette fonction idéologique peut servir à légitimer des inégalités ou des injustices en les présentant comme l'expression d'un ordre cosmique ou divin.

01. 03. SOFT POWER ET BRANDING DES GROUPES NON ÉTATIQUES ET/OU RELIGIEUX

AU-DELÀ DU MONOPOLE ÉTATIQUE : LA DÉMOCRATISATION DU SOFT POWER

11. Joseph S. Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2005.

Joseph Nye a conceptualisé le soft power comme la capacité d'un État à obtenir ce qu'il veut par l'attraction et la séduction plutôt que par la coercition¹¹. Cette approche, initialement pensée dans le cadre des relations internationales, connaît aujourd'hui une extension remarquable vers des acteurs non étatiques, ONG, mouvements religieux, groupes terroristes, par exemple.

Cette évolution témoigne d'une transformation profonde du paysage géopolitique contemporain. À l'heure de la mondialisation et de la révolution numérique, le monopole étatique sur les stratégies d'influence s'effrite. Des acteurs transnationaux développent leurs propres stratégies visuelles et symboliques pour renforcer leur légitimité et séduire des publics variés, souvent par-delà les frontières nationales.

Les groupes djihadistes illustrent parfaitement cette évolution. En développant des stratégies communicationnelles sophistiquées, ils parviennent à projeter une influence qui dépasse largement leurs capacités militaires réelles. Cette influence « douce » leur permet de recruter, de mobiliser des sympathisants, d'intimider leurs adversaires et de peser sur l'agenda médiatique mondial.

L'imaginaire religieux, les symboles identitaires et les récits fondateurs sont mobilisés pour construire un soft power capable de séduire au-delà des frontières institutionnelles traditionnelles. Cette stratégie révèle une compréhension fine des mécanismes de l'opinion publique contemporaine et de l'importance des batailles symboliques dans les conflits modernes.

LE BRANDING IDÉOLOGIQUE : QUAND LA RELIGION DEVIENT MARQUE

Le concept, issu du monde commercial, trouve une application troublante dans le domaine religieux et politique. Appliqué aux groupes djihadistes, il permet de comprendre comment une « marque idéologique » est construite et diffusée. Il ne s'agit plus seulement d'un logo ou d'un slogan, mais d'un récit cohérent et affectif, destiné à créer une identification émotionnelle forte.

Les groupes religieux élaborent ainsi des stratégies iconographiques qui visent à rendre leur message attractif, mémorable et mobilisateur. Cette approche marketing de la religion peut choquer, mais elle correspond à une réalité observable : les mouvements les plus efficaces sont souvent ceux qui maîtrisent le mieux les codes de la communications contemporaines.

Cette logique de branding produit cependant des effets pervers. Elle tend à essentialiser les identités collectives, réduisant la complexité des traditions religieuses à une image simplifiée et uniforme. Elle engendre également des effets de polarisation, car une identité fortement marquée visuellement peut autant attirer les partisans qu'exacerber le rejet des opposants.

Le cas d'Al-Qaïda illustre parfaitement ces dynamiques. L'organisation a développé une véritable identité de marque, avec ses codes visuels, ses slogans, sa mythologie. Elle fonctionne comme un label de qualité pour les groupes affiliés, leur permettant de bénéficier d'une notoriété et d'une légitimité qu'ils n'auraient pas pu acquérir seul.

PARADOXES ET LIMITES DU SOFT POWER NON ÉTATIQUE

L'analyse du soft power non étatique révèle plusieurs paradoxes troublants. D'abord, celui de l'authenticité : en cherchant à séduire par l'attraction, ces acteurs risquent de dénaturer leur message originel. La logique marchande du branding entre en tension avec l'exigence d'authenticité religieuse ou idéologique.

L'exemple du soufisme promu comme outil de soft power au Pakistan illustre ces tensions. En cherchant à projeter une image « tolérante et modérée » de l'islam, les institutions ont contribué à rigidifier et homogénéiser une tradition riche et diverse. Cette instrumentalisation du religieux a produit une légitimité externe,

mais au prix d'une contestation interne de la part des communautés soufies elles-mêmes.

Ensuite, le paradoxe de l'efficacité : l'influence « douce » reste fragile car elle dépend du contexte local et peut être facilement rejetée comme manipulation externe. Les stratégies de soft power se heurtent souvent à des résistances sociales et politiques qui limitent leur portée réelle.

Enfin, dans le cas des groupes terroristes, le branding visuel combine paradoxalement soft power et hard power. Il attire certains publics tout en intimidant les adversaires. Cette hybridité brouille la distinction entre séduction et coercition, montrant que le soft power, loin d'être un pouvoir « doux », peut devenir une arme psychologique redoutable.

Ici apparaît une ambivalence fondamentale. Les symboles visuels et les marques idéologiques fonctionnent à la fois comme des vecteurs d'attractivité et comme des instruments de domination. Ils produisent de l'adhésion en naturalisant des hiérarchies, mais au prix d'une simplification des identités et d'une polarisation des rapports sociaux.

Fig. 5



مُحَمَّدٌ أَحْمَدُ
ابْنُ الْوَلَدَانِ

الْبَكْبَكِي



02.

QUAND L'IMAGE
DEVIENT UNE ARME :
SYMBOLISMES
ET MÉCANISMES

02. 01. _____	24.
CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ VISUELLE TERRORISTE	
02. 02. _____	27.
INFLUENCE DES CONTEXTES CULTURELS ET RELIGIEUX SUR LA SYMBOLIQUE VISUELLE	
02. 03. _____	53.
STRATÉGIES ESTHÉTIQUES ET CONSTRUCTION DU SPECTACLE TERRORISTE	
02. 04. _____	56.
ARCHÉOLOGIE DU VISIBLE : ÉTUDE DE CAS ET RÉPERCUSSIONS MÉDIATIQUES	
02. 05. _____	63.
IMPACT SUR LES PUBLICS	

02. 01.

CONSTRUCTION D'UNE IDENTITÉ VISUELLE TERRORISTE

ÉLABORATION D'UN SYSTÈME SÉMIOTIQUE COHÉRENT

La transformation du djihad en entreprise médiatique ne s'est pas contentée d'une simple adaptation aux outils de communication contemporains. Elle a nécessité l'élaboration d'un véritable système sémiotique, d'une grammaire visuelle cohérente capable de transcender les barrières linguistiques et culturelles. Al-Qaïda, conscient de la nécessité de se rendre visible dans un environnement médiatique global, a méthodiquement construit un répertoire graphique identifiable, composé de symboles récurrents et de codes esthétiques spécifiques.

Cette construction identitaire s'inscrit dans une logique que Pierre Smith, dans son approche ethnosociologique du mythe¹², énonçait clairement. L'analyse suppose qu'on ne s'adresse pas directement à la forme du récit mais qu'on s'attarde à la constitution symbolique des énonciations de base du discours mythique. Appliquée au djihad médiatique, cette perspective invite à dépasser la lecture superficielle des productions visuelles pour en saisir les mécanismes profonds de signification. Les images produites par Al-Qaïda ne se contentent pas de documenter ou d'illustrer. Elles construisent activement un univers symbolique où chaque élément participe à la production d'un sens qui dépasse la simple addition de ses composantes.

Le répertoire visuel djihadiste mobilise ce que Rank et Sachs, dans leurs travaux pionniers sur la psychanalyse appliquée aux sciences humaines, définissaient comme le moyen le plus propre de dissimuler l'inconscient et de l'adapter, à la faveur de formation de compromis, à de nouveaux contenus de la conscience¹³.

Cette définition du symbole éclaire la stratégie adoptée par les organisations terroristes djihadistes. En mobilisant des symboles profondément enracinés dans l'imaginaire collectif musulman, elles opèrent un transfert de légitimité du religieux vers le politique, du spirituel vers le militaire.

12. Pierre Smith, « Mythes (approche ethnosociologique) », *Encyclopedia Universalis*, vol.12, 1985

13. Otto Rank et Hans Sachs, *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, Wiesbaden, Bergmann, 1913

Ce processus d'adaptation symbolique permet de rendre acceptables, voire désirables, des contenus idéologiques qui, présentés directement, susciteraient la répulsion ou le rejet.

Jarret Brachman et Lianne Kennedy Boudali, dans leur étude fondamentale sur l'imagerie islamiste, formulent avec précision les mécanismes de cette efficacité symbolique¹⁴. En premier lieu, ils créent une conception mentale de la réalité pour leur audience. L'emploi d'images soigneusement mises en scène évoque des souvenirs historiques ou émotionnels, provoquant ainsi une réaction consciente ou subconsciente. Souvent ces motifs font appel à des croyances ou à des raisonnements intersubjectifs qui sont profondément enracinés dans le public visé afin de communiquer une idée donnée. Une dimension fondamentale est alors révélée. Les productions visuelles djihadistes ne se contentent pas de transmettre un message préexistant, elles construisent une réalité perçue par leur audience.

Les chercheurs poursuivent en soulignant une dimension épistémologique cruciale. De façon importante, la théorie constructiviste enseigne qu'il n'existe pas de connaissance innée de la réalité. Il n'existe que des compréhensions symbolisées et

15. *Ibid.* construites de la réalité transmises par le langage et les images¹⁵. Chaque membre de l'audience de cette propagande possède donc un ensemble unique d'expériences et de connaissances qui lui permet de donner un cadre cognitif aux messages diffusés dans les images. Il y a alors ici un basculement de la compréhension des mécanismes de radicalisation. Il ne s'agit pas simplement d'exposer des individus à des contenus violents, mais de leur fournir un système interprétatif, un cadre cognitif qui reconfigure leur perception du monde et de leur place dans celui-ci.

TROIS OBJECTIFS STRATÉGIQUES ARTICULÉS

L'analyse des productions audiovisuelles d'Al-Qaïda révèle trois objectifs stratégiques distincts mais articulés, correspondant aux trois niveaux identifiés. Le premier niveau relève de la propagande et de la communication politique classique. Il s'agit de diffuser des informations factuelles comme les revendications d'attentats, les déclarations de chefs ou la documentation d'opérations militaires,

14. Jarret Brachman et Lianne Kennedy Boudali, *The Islamic Imagery Project: Visual Motifs in Jihadi Internet Propaganda*, West Point, Combatting terrorism Center Department of Social Sciences, United States Military Academy, 2006

de recruter de nouveaux membres et d'intimider les adversaires. Ce niveau communicationnel, bien que fondamental, reste le plus superficiel.

Le deuxième niveau marque le début de la création d'une mythologie par l'usurpation, la création d'un Grand Récit. Ici, les productions visuelles ne se contentent plus de transmettre des informations, elles inscrivent les actions présentes dans une continuité historique et religieuse. Les références à l'âge d'or de l'islam, aux conquêtes médiévales, aux figures héroïques du passé permettent de légitimer les violences contemporaines en les présentant comme la continuation d'une lutte millénaire. Ce Grand Récit fonctionne comme une matrice narrative qui donne sens et cohérence à des actes qui, sans ce cadre interprétatif, apparaîtraient comme pure barbarie.

Enfin, à un troisième et dernier niveau, ce mythe est instauré et son eschatologie est dévoilée comme étant la seule voie vers le salut. Les productions visuelles ne se contentent plus de raconter une histoire ou de transmettre des valeurs, elles révèlent un destin, une nécessité transcendante. Le martyr n'est plus simplement valorisé, il devient la condition indispensable du salut individuel et collectif. Il ne s'agit plus de convaincre par des arguments rationnels, mais de révéler une vérité qui s'impose avec la force de l'évidence religieuse.

02. 02.

INFLUENCE DES CONTEXTES CULTURELS ET RELIGIEUX SUR LA SYMBOLIQUE VISUELLE

HYBRIDATION SYMBOLIQUE ET SUBVERSION CULTURELLE



Fig. 7

Le langage symbolique élaboré par les groupes djihadistes globaux puise massivement dans un répertoire dont nombre de symboles sont issus de l'orthodoxie sunnite, mais également, de manière plus surprenante, du mythe du martyr chiite. Cette hybridation témoigne d'une appropriation pragmatique et stratégique des références religieuses, où l'efficacité communicationnelle prime sur la cohérence théologique. Les organisations terroristes fonctionnent ainsi comme des braconniers, empruntant aux différentes traditions islamiques les éléments les plus mobilisateurs, indépendamment de leur

compatibilité doctrinale. Cette stratégie d'appropriation se manifeste particulièrement dans l'utilisation de symboles emblématiques figuratifs qui traversent comme un fil rouge l'ensemble de la production audiovisuelle djihadiste. On y trouve le Coran comme objet matériel et spirituel, l'épée de l'islam comme incarnation de la justice divine, les étendards porteurs de légitimité prophétique, le globe terrestre symbolisant l'ambition universaliste, et la Kalachnikov comme substitut contemporain de l'épée traditionnelle.

Ces symboles, qui font pour la plupart leur apparition lors de la guerre contre l'URSS en Afghanistan dans les années 1980, se déploient ensuite comme un langage visuel cohérent, déclinés dans tout l'audiovisuel djihadiste. Ils deviennent graduellement les emblèmes presque universellement reconnus du djihadisme contemporain, à tel point qu'un simple aperçu de ces éléments suffit désormais à identifier l'origine et la nature idéologique d'une production.

LES ÉTENDARDS NOIRS ET LA PROPHÉTIE APOCALYPTIQUE

Le terme « étendard » apparaît très souvent dans les titres mêmes des productions audiovisuelles djihadistes (*Les étendards de la vérité*¹⁶). Leur existence remonte à l'époque de la vie du Prophète Muhammad lui-même. Depuis lors, ils n'ont jamais cessé d'apparaître dans toute l'histoire de la civilisation islamique, sur tous ses territoires et dans toutes ses manifestations politiques et religieuses. Alain Gheerbrant et Jean Chevalier expliquent que la bannière est symbole de protection, accordée ou implorée. Le porteur d'une bannière ou d'un étendard le soulève au-dessus de sa tête. Il jette en quelque sorte un appel vers le ciel, il crée un lien entre le haut et le bas, le céleste et le terrestre. Cette dimension verticale de la bannière, établissant une connexion entre le monde sensible et le monde divin, confère à celui qui la brandit une légitimité transcendante¹⁷.

Les membres d'Al-Qaïda, dont les bannières sont ornées des inscriptions de la *shahada* ou d'expressions telles que « Dieu est le plus grand », indiquent très clairement à chaque musulman qu'ils agissent sous la protection divine. Cette revendication d'une protection céleste transforme les combattants en instruments de la volonté d'Allah, déresponsabilisant partiellement leurs actions tout en les sacralisant. Malek Chebel, spécialiste de l'anthropologie de l'islam, précise que la bannière signifie puissance et succession spirituelle du Prophète, celui-ci ayant remis son fanion à son gendre Ali¹⁸. À cet effet, le drapeau prend la valeur d'un emblème d'intronisation. Cette dimension successorale est cruciale. En brandissant ces étendards, les djihadistes ne se contentent pas d'affirmer leur piété, ils revendiquent un héritage prophétique direct, se positionnant comme les continuateurs légitimes de la mission de Muhammad.

L'étendard noir, (*al-rawa*), mérite une attention particulière tant sa charge symbolique est dense. Son histoire remonte aux premières années de l'islam. Il était l'étendard du Prophète Muhammad sur le champ de bataille lors de la confrontation avec les Quraych, et surtout l'étendard porté par Muhammad lors de son retour victorieux à La Mecque en 630, moment fondateur qui marque le triomphe définitif de l'islam

16. *Les étendards de la vérité* [*ray'at al-haq*], Section de l'information de l'Armée des compagnons de la traduction du Prophète [*al-qism al-i'lami li-jaiash Ansar al-sunna*], Irak, 2003

17. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997



18. Malek Chebel, « Drapeaux
(*rayâ* [pl.*rayât*]) » ;
« *chafîa* : drapeau
impérial » ; « *bend* » ; « *bendirâ*
[Tunisie] » ; « *beîraq*
[Égypte] » ; « *jâlich* [persan] »,
*Dictionnaire des symboles
musulman*

sur le paganisme arabe. Depuis l'époque abbasside, l'image du drapeau noir est utilisée comme symbole de la révolte religieuse et du combat juste, c'est-à-dire du djihad lui-même.

Il est d'ailleurs significatif de noter qu'aucun État musulman ne fait actuellement usage du drapeau noir comme emblème national, ce qui laisse le champ libre aux groupes djihadistes pour s'approprier exclusivement ce symbole et en faire le signe par excellence de leur mouvement. Cette vacance symbolique au niveau étatique a permis au drapeau noir de devenir synonyme de djihad dans l'imaginaire global contemporain. La présence et la mention répétées de ces étendards signifient que l'ultime combat a commencé, que l'heure eschatologique est arrivée. Cette rhétorique apocalyptique transforme chaque action militaire en événement religieux, chaque combattant en acteur de la fin des temps. Le temps historique ordinaire se trouve ainsi suspendu, remplacé par un temps sacré où chaque geste revêt une portée spirituelle.

Fig. 8



L'ÉPÉE ET LA KALACHNIKOV

Parmi les symboles emblématiques qui remontent à l'époque du Prophète et de la Révélation, l'épée occupe une place particulièrement ambivalente et puissante. Elle permet de relier le djihadisme contemporain au mythe fondateur et à l'origine sacrée de l'islam. Comme le soulignent Chevalier et Gheerbrant, l'ambiguïté de l'arme est de symboliser en même temps l'instrument de la justice et de l'oppression, la défense et la conquête¹⁹. En toute hypothèse, l'arme matérialise la volonté dirigée vers un but. Cette ambivalence structurelle de l'épée en fait un symbole particulièrement malléable, capable de légitimer aussi bien des actions défensives qu'offensives.

19. Jean Chevalier et
Alain Gheerbrant. *op. cit.*, p.28

L'épée est un symbole profondément ancré dans l'imaginaire islamique. Elle inspire simultanément la peur et la fierté, le respect et la révérence. Elle est dans de nombreuses cultures d'abord le symbole de l'État militaire et de sa vertu, la bravoure, ainsi que de sa fonction, la puissance. Ce symbolisme martial se retrouve dans l'islam, où elle a toujours été parée de la dimension supplémentaire de la justice divine, l'épée devenant l'instrument par lequel s'exerce le jugement d'Allah sur terre.

L'utilisation de l'épée par les groupes djihadistes constitue également un moyen de faire directement allusion au temps des croisades. La forme recourbée de l'épée arabe se distingue très nettement de celle de l'épée européenne qui est droite. Cette différence morphologique permet de différencier visuellement les croyants des non-croyants, créant ainsi une frontière esthétique entre un « nous » et un « eux ».

Cependant, c'est la Kalachnikov qui représente l'innovation symbolique majeure de la période contemporaine. Elle fait son apparition massive dans l'iconographie djihadiste pendant la guerre en Afghanistan, notamment dans la série de vidéos intitulée *Sacrifice et Conquête* produite dans les années 1980. Ce symbole était déjà investi par des mouvements révolutionnaires socialistes et anti-impérialistes à travers le monde, guérillas latino-américaines, mouvements de libération africains, résistance palestinienne, créant ainsi une iconographie transnationale de la résistance armée où la Kalachnikov signifie simultanément lutte anti-coloniale, révolution sociale.



Fig. 9

Dans les logos des génériques des vidéos d'exécutions et d'attentats produits par Al-Qaïda et ses affiliés, les Kalachnikovs croisées se sont progressivement substituées aux sabres et aux épées traditionnels. La Kalachnikov est ainsi devenue l'incarnation contemporaine de l'épée, opérant un transfert symbolique qui maintient la continuité historique tout en l'actualisant technologiquement. Cette substitution n'est pas anodine. Elle signale que le djihad n'est pas un archaïsme nostalgique mais un projet contemporain disposant des moyens techniques de son époque. En ayant recours à ce symbole, Al-Qaïda démontre sa propre puissance matérielle et en tire même une certaine forme de légitimité.

LE GLOBE TERRESTRE ET L'AMBITION UNIVERSALISTE

Le globe terrestre constitue également un symbole récurrent de l'iconographie djihadiste. Il apparaît très souvent dans les génériques des productions d'Al-Sahab, la branche médiatique d'Al-Qaïda, sous la forme d'une image animée mélangée en fondu avec des images de martyrs, d'armes, de versets coraniques. L'un des distributeurs principaux de la propagande d'Al-Qaïda, le Front global des médias islamiques, a d'ailleurs également adopté

le globe terrestre comme l'un de ses logos officiels, signalant ainsi explicitement sa vocation transnationale.

Il symbolise l'ambition de porter le djihad sur tous les territoires du monde, ainsi qu'une invitation à y participer lancée à tous les musulmans, quelle que soit leur nationalité. Il permet également de donner une dimension planétaire à des événements et à des conflits spécifiques, transformant une action locale en une lutte globale. Ainsi, un attentat en Irak ou en Afghanistan n'est plus présenté comme un événement circonscrit géographiquement, mais comme une bataille dans une guerre mondiale opposant l'islam à ses ennemis. Cette globalisation symbolique permet de mettre en perspective les objectifs particuliers de groupes locaux dans un horizon universel, créant ainsi une communauté imaginée de combattants dispersés mais unis par un projet commun.

C'est précisément l'association systématique de ces différents symboles qui donne naissance au langage visuel djihadiste, ainsi que leur force sémiotique et leur lisibilité immédiate. Un étendard noir associé à une Kalachnikov, sur fond de globe terrestre produit instantanément un effet de reconnaissance et de signification qui transcende les particularités linguistiques ou culturelles.

SÉQUENCE VISUELLE

Les doubles pages suivantes rassemblent une série de visuels produits par Al-Qaïda, Al-Sahab et Al-Jazeera. Leur présentation vise à illustrer la récurrence des procédés graphiques analysés au cours de cette recherche.

Les figures sont présentées dans l'ordre suivant :

Fig. 10
Fig. 11
Fig. 12
Fig. 13
Fig. 14
Fig. 15
Fig. 16
Fig. 17
Fig. 18
Fig. 19
Fig. 20
Fig. 21
Fig. 22
Fig. 23
Fig. 24
Fig. 25
Fig. 26
Fig. 27
Fig. 28
Fig. 29



As-Sahab Media

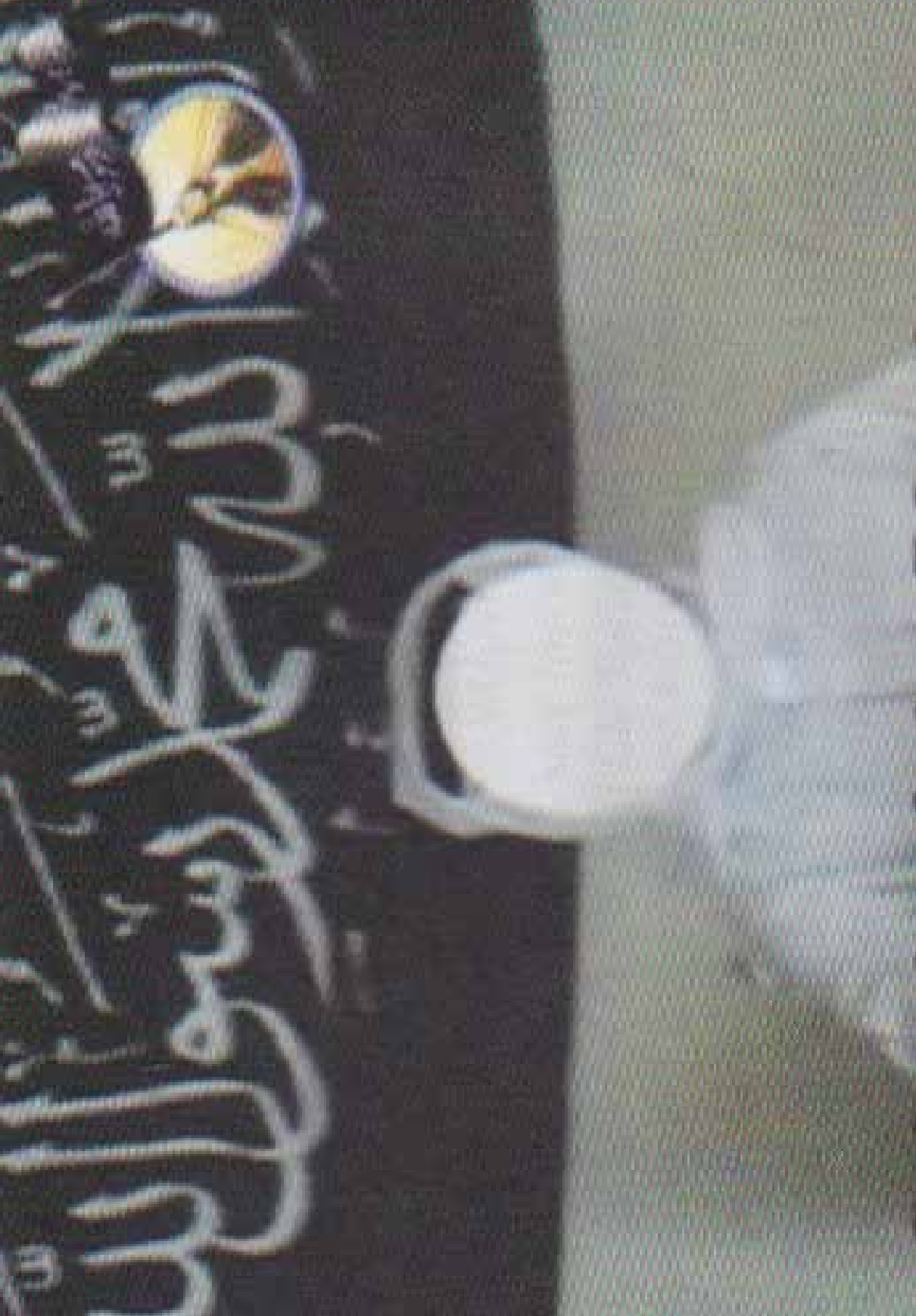
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجله ادبیات و تاریخ

شماره ۱۳۱





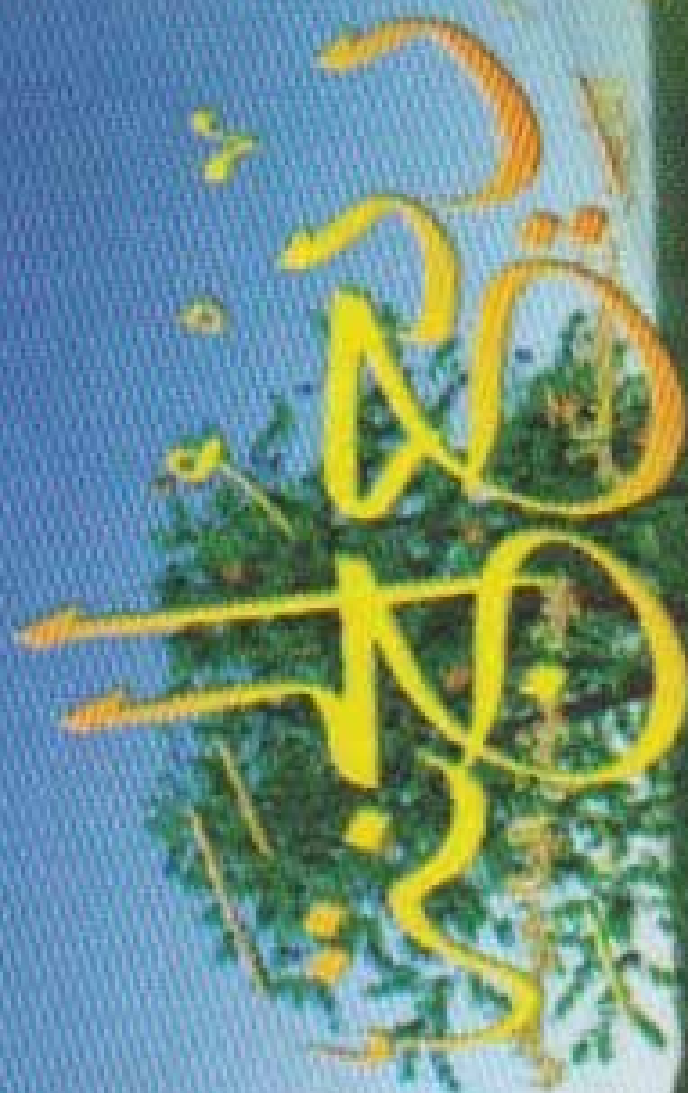
①

There was a soldier lying on the ground, may God have mercy upon him. He was from Al Warfah.

© 2003



As-Sahab



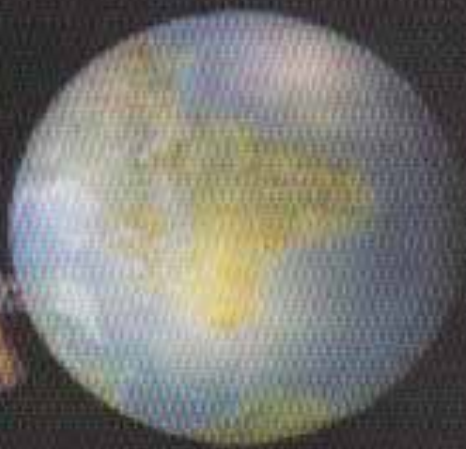
كتاب







الصحنة الاعلامية



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





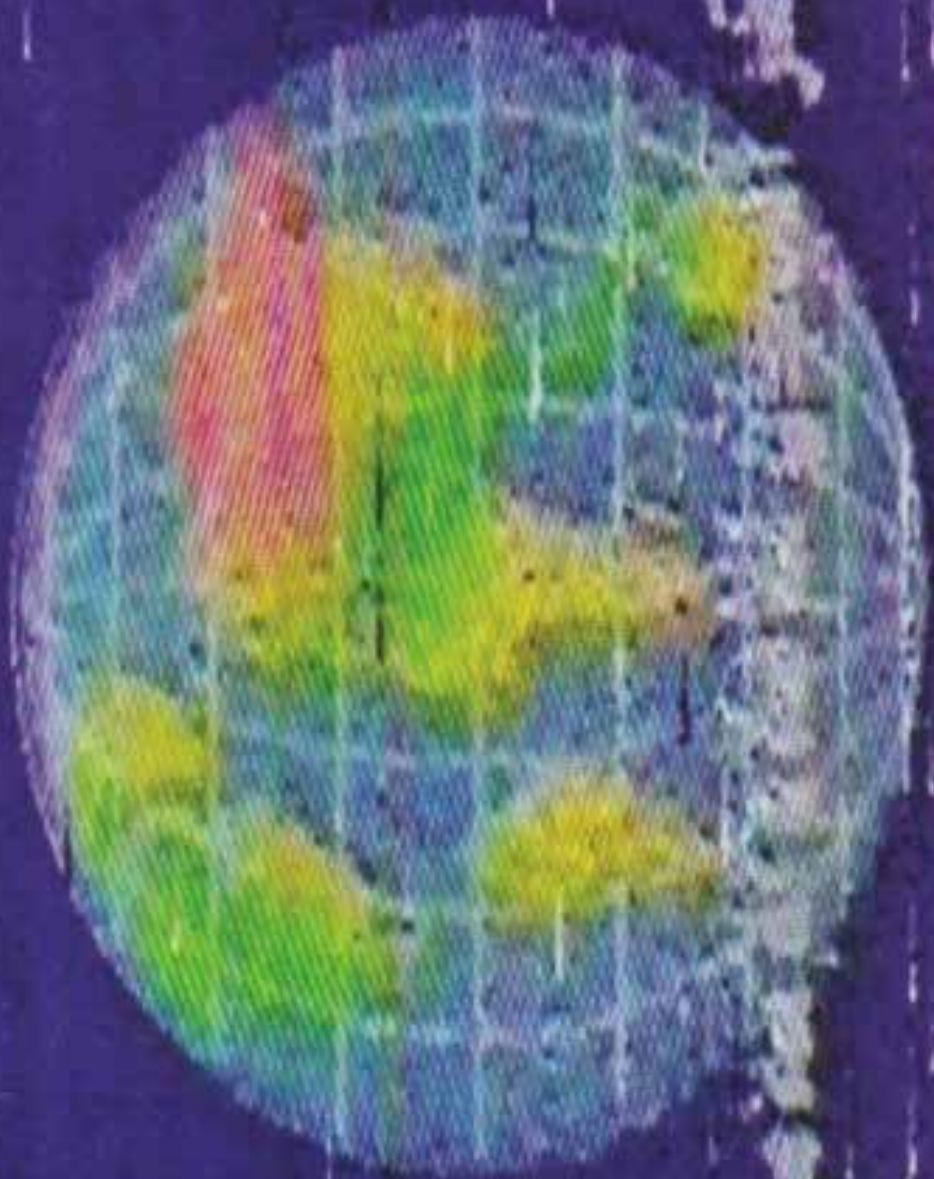














02. 03. STRATÉGIES ESTHÉTIQUES ET CONSTRUCTION DU SPECTACLE TERRORISTE

LA SATURATION VISUELLE COMME CAPTATION SENSORIELLE

Au-delà du répertoire symbolique proprement dit, les productions visuelles djihadistes se caractérisent par des choix esthétiques spécifiques qui méritent une analyse approfondie. La saturation chromatique et compositionnelle observée dans ces images relève d'un procédé de captation sensorielle fondé sur la surcharge perceptive. D'un point de vue psychologique, la saturation agit comme un stimulus visuel intense qui mobilise immédiatement l'attention du spectateur²⁰. Les couleurs vives, presque luminescentes, produisent une excitation rétinienne qui active des réponses émotionnelles primaires, fascination, tension, exaltation, avant même que le contenu symbolique ne soit consciemment interprété.

20. Anne Treisman et Garry Gelade, « Théorie de l'intégration des caractéristiques », *Cognitive Psychology*, vol. 12, n° 1, 1980

Cette logique perceptive s'inscrit dans une économie de l'impact. L'image n'a plus pour vocation première d'être comprise rationnellement, mais d'être ressentie émotionnellement. Sur le plan culturel, cette esthétique du trop-plein trouve ses modèles dans la culture visuelle du XX^e et XXI^e siècle, notamment dans les jaquettes de jeux vidéo de guerre et les affiches de blockbusters hollywoodiens, où l'accumulation d'effets visuels, de textures contrastées et de couleurs saturées vise à traduire la promesse d'action, de puissance et de spectacle. Ces compositions hyperboliques héritent de la culture numérique et publicitaire contemporaine, où l'œil du spectateur est constamment sollicité, saturé d'informations et d'émotions simultanées.

La saturation chromatique et compositionnelle participe ainsi d'une stratégie visuelle de captation et de sidération du regard. L'intensité des couleurs, souvent criardes, contrastées à l'extrême, agit comme un instrument de persuasion émotionnelle avant même toute lecture sémantique du contenu.

TYPOGRAPHIE EN RELIEF ET INCARNATION DU VERBE

Le recours au biseau et aux effets de simili 3D traduit une volonté d'incarner la parole dans la matière, de donner corps physique au signe linguistique. Ce relief factice agit comme une stratégie perceptive. Il projette le mot hors de la surface bidimensionnelle de l'écran, dans l'espace du spectateur, produisant l'illusion d'une proximité tangible, presque tactile. D'un point de vue psychologique, cette épaisseur artificielle du texte confère au discours visuel une autorité immédiate. La typographie n'est plus un simple vecteur neutre d'information, mais une entité incarnée, quasi sculpturale, qui s'impose physiquement au regard.

Historiquement, cette esthétique s'inscrit dans la continuité des logotypes et génériques des années 1980-1990, où le relief signale immédiatement la puissance, la virilité martiale et la domination. Mais cette tridimensionnalité factice trouve aussi un écho dans des traditions spirituelles bien plus anciennes. Dans les traditions religieuses monothéistes, le relief et la gravure participent d'une sacralisation du mot. Les Tables de la Loi dans le judaïsme, gravées dans la pierre par le doigt de Dieu, les inscriptions calligraphiques en bas-relief sur les édifices islamiques, ou les lettres dorées et enluminées des évangélistes médiévaux manifestent tous la matérialité du Verbe divin. Cette tension millénaire entre mot et matière se rejoue sous une forme sécularisée et technologisée. L'effet numérique reproduit, à sa manière, le miracle de l'inscription divine, rendre visible et tangible ce qui, à l'origine, relève du Verbe originel. Cette dimension presque magique de la typographie en relief confère aux messages djihadistes une autorité qui emprunte simultanément aux codes du divertissement de masse et aux traditions de l'écriture sacrée, créant ainsi une hybridation troublante entre le sacré et le spectaculaire.

FLOU, TRANSLUCIDITÉ ET MYSTIQUE DU VOILEMENT

L'usage systématique du flou, de la translucidité ou de l'opacité partielle dans les compositions visuelles crée une zone d'indécision perceptive où le regard se perd et se projette. Psychologiquement, le flou agit comme une invitation à la croyance. Ce qui n'est pas entièrement donné à voir stimule l'imagination et ouvre un es-



Fig. 28

pace de projection émotionnelle. Le flou évoque simultanément la mémoire incertaine, le rêve éveillé et la transcendance mystique. Dans une perspective proprement religieuse, ce jeu délibéré sur la visibilité partielle évoque la tension fondamentale entre le visible et l'invisible qui traverse les traditions monothéistes. Le voile de Moïse face à la gloire divine qu'aucun humain ne peut contempler directement, le rideau du Temple à Jérusalem séparant le Saint des Saints du reste du sanctuaire, ou encore le hijab qui sépare et protège le regard du sacré inatteignable.

L'image floue se situe ainsi à la frontière du mystère et de la révélation. Elle cache stratégiquement pour mieux signifier la présence d'un au-delà du visible. L'effet devient alors symbolique d'une expérience spirituelle dégradée, une mystique sans Dieu, ou plutôt une mystique où la technologie numérique remplace la transcendance authentique par une atmosphère artificielle de sacralité. Cette esthétique du voilement partiel permet également de transformer les combattants anonymes en figures quasi-mythologiques, dont l'identité effacée devient universelle et transférable. Chaque spectateur peut s'identifier à ces silhouettes indistinctes.

02. 04. ARCHÉOLOGIE DU VISIBLE : ÉTUDE DE CAS ET RÉPERCUSSIONS MÉDIATIQUES

COMPOSITION ET ARCHITECTURE VISUELLE

L'image s'articule autour d'un centre qui s'impose immédiatement : une main brandissant une Kalachnikov, encadrée par les flammes et un drapeau noir frappé de la *shahada*. Autour, huit scènes photographiques forment une sorte de constellation narrative. À gauche, les ravages matériels de la guerre en Irak et en Afghanistan : bâtiments éventrés, carcasses de véhicules militaires. À droite, l'impact humain du conflit du côté américain : cercueils recouverts du drapeau, rites funéraires empreints de gravité.

Cette construction visuelle instaure une hiérarchie très claire. Le cœur de l'image, là où, culturellement, se concentre le pouvoir symbolique, réunit les trois piliers de l'imaginaire djihadiste : l'arme, signe d'une violence présentée comme efficace ; le symbole religieux détourné pour lui donner une portée transcendante ; et le feu, chargé d'une dimension quasi purificatrice.

Les vignettes périphériques fonctionnent comme preuves visuelles et menaces implicites, construisant un récit articulé de revendication et d'intimidation. La juxtaposition des éléments ne relève nullement du hasard mais d'une stratégie narrative consciemment structurée. Le dispositif crée un lien de causalité explicite. Cette technique évoque le montage des attractions théorisé par Sergueï Eisenstein, où la collision visuelle d'images hétérogènes produit un sens qui transcende chaque élément isolé²¹. Ici, la confrontation visuelle entre symboles de puissance, arme, feu purificateur, et symboles de défaite, génère un discours triomphaliste.

21. Sergueï M. Eisenstein, « *Le montage des attractions* » (essai, 1923), dans Jacques Aumont (dir.), *Cours de cinéma* : S.M. Eisenstein, le « montage d'attractions », Paris, Forum des images, 2009

تنظيم قاعة الجهاد في بلاد المرافدين



ESTHÉTIQUE DU COMBAT ET VIRTUALISATION DE LA VIOLENCE

Cette deuxième image présente une sophistication esthétique différente à travers une composition par superposition de plans hétérogènes créant une profondeur narrative complexe. Silhouettes de combattants en mouvement à l'arrière-plan, flou cinétique suggérant l'action militaire continue. Combattant au sol avec arme au plan intermédiaire, documentation pseudo-réaliste. Figure masquée avec effets lumineux au premier plan. Cette stratification crée une temporalité fragmentée évoquant simultanément le passé, combats antérieurs mythifiés, le présent, combattant positionné en situation d'action, et le futur, figure masquée menaçante incarnant la permanence du djihad.

Le flou directionnel des silhouettes évoque délibérément le mouvement cinématographique, transformant la violence politique brute en spectacle esthétisé. L'inscription arabe supérieure, « Parce que les armes de l'Islam restent », fonctionne comme ancrage linguistique au sens barthésien. Elle oriente autoritairement la lecture de l'image, impose une grille interprétative religieuse à ce qui pourrait être perçu comme simple violence politique. Le texte transforme l'image guerrière en manifeste, naturalisant la violence en la présentant comme expression nécessaire de la permanence islamique.

السلامة بالقيادة إن حولة

فتيقنا بصدق الهداف و صحة الطريق:

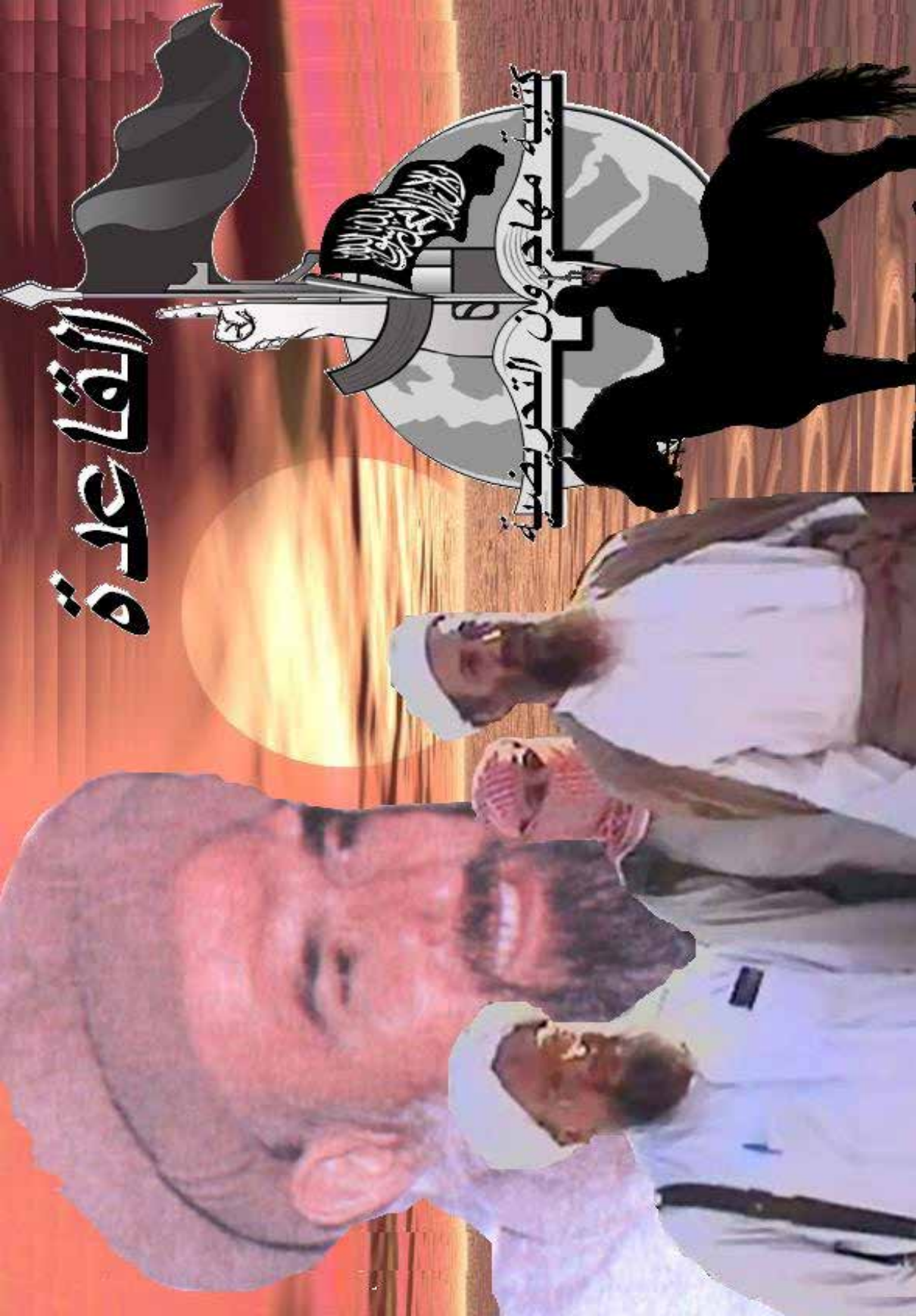
HÉROÏSATION, ROMANTISME RÉVOLUTIONNAIRE ET LEADERSHIP

La troisième image adopte une composition pyramidale classique avec au sommet le portrait en gros plan d'une figure de leadership, Ayman Al-Zawahiri et à la base, trois figures majeures du djihadisme al-qaidien. Cette organisation spatiale reproduit consciemment les codes du portrait héroïque révolutionnaire, affiches soviétiques, maoïstes, castristes, où le leader inspire les masses. La taille disproportionnée du visage supérieur établit une hiérarchie charismatique.

Le coucher de soleil rouge-orangé avec son disque solaire proéminent crée une atmosphère de sublime romantique héritée du XIX^e siècle. Cette esthétique mobilise une temporalité eschatologique. Le crépuscule évoquant simultanément fin et renouveau, mort d'un monde corrompu et naissance d'un monde purifié. Une chaleur émotionnelle, les tons chauds produisant une sensation de passion et d'intensité existentielle. Une grandeur naturelle, l'immensité du ciel conférant une dimension cosmique à la lutte humaine limitée. Cette mise en scène emprunte délibérément aux codes du romantisme révolutionnaire où la nature elle-même semble participer activement au drame historique.

Le logo de l'organisation, un cavalier silhouetté brandissant un drapeau noir orné de la *shahada*, réunit en un seul motif toute une stratification de sens. Il convoque l'imaginaire des conquêtes islamiques médiévales tout en insufflant une impression de mouvement et d'élan grâce à la figure du cheval. À travers cette évocation d'une tradition guerrière, l'image cherche à inscrire le groupe dans la continuité d'une iconographie martiale pré-moderne, tout en assumant pleinement une logique de marque : une identité visuelle immédiatement reconnaissable, presque corporative, appliquée à un projet terroriste.

Face à ce symbole, les combattants, vêtus de blanc, ajoutent une autre couche de signification : leur tenue suggère autant une aspiration à la pureté spirituelle qu'un rappel du linceul, comme si leur présence donnait déjà forme, par avance, à l'idée de sacrifice.



كتيبة مهاجرون التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

القلعة

CIRCULATION MÉDIATIQUE ET AMPLIFICATION PARADOXALE

Ces productions visuelles ne restent pas confinées aux circuits djihadistes originels mais se diffusent et se transforment dans l'écosystème médiatique global. Cette circulation engendre des répercussions complexes qui dépassent largement les intentions initiales des producteurs. Les médias contemporains, en reprenant, analysant ou dénonçant ces images, participent paradoxalement à leur diffusion et à la reformulation de leur discours auprès d'un public globalisé.

Cette dynamique soulève une question éthique et stratégique fondamentale : comment informer sur la propagande terroriste sans en devenir le vecteur involontaire ? Les chaînes d'information continue, dans leur quête de sensationnel et d'audience, diffusent régulièrement des extraits de vidéos djihadistes, souvent accompagnés de commentaires horrifiés mais qui, in fine, amplifient la portée du message originel. Chaque rediffusion, même critique, augmente la visibilité des symboles et renforce leur ancrage dans l'imaginaire collectif.

Les réseaux sociaux constituent un terrain particulièrement propice à cette diffusion virale. Malgré les efforts de modération des plateformes, les contenus djihadistes circulent à travers des canaux multiples. Republications sur des forums spécialisés, partages sur des applications chiffrées, Telegram notamment, relais ironiques ou critiques sur Instagram et TikTok, qui augmentent paradoxalement la visibilité. Cette circulation incontrôlée transforme les productions visuelles terroristes en mèmes culturels, au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire en unités d'information culturelle qui se répliquent de conscience en conscience.

L'analyse académique elle-même n'échappe pas à cette ambiguïté. En décortiquant ces images, en révélant leurs mécanismes de production du sens, ne participons-nous pas involontairement à leur stratégie communicationnelle ? Ce dilemme méthodologique traverse toute recherche. Étudier sans amplifier constitue un équilibre fragile. Le pari de l'analyse critique repose sur l'hypothèse que la déconstruction des mécanismes de manipulation peut immuniser partiellement les publics contre l'efficacité du message. Mais ce pari reste intrinsèquement incertain et ses effets difficilement mesurables.

02. 05.

IMPACT SUR LES PUBLICS

MOBILISATION DES SYMPATHISANTS ET CONSTRUCTION COMMUNAUTAIRE

Les stratégies visuelles d'Al-Qaïda sont méticuleusement conçues pour consolider un sentiment d'appartenance chez leurs sympathisants. Les éléments graphiques fonctionnent comme des vecteurs de mobilisation idéologique, affirmant une mission perçue comme sacrée et transcendante. Cette dimension communautaire constitue l'un des ressorts les plus puissants de la radicalisation. L'adhésion à l'idéologie djihadiste n'est pas simplement intellectuelle, elle est profondément affective et identitaire.

Les symboles récurrents, étendards noirs, figures de martyrs, créent une iconographie partagée qui permet aux sympathisants dispersés géographiquement de se reconnaître comme membres d'une même communauté transnationale. Cette communauté imaginée, pour reprendre le concept de Benedict Anderson, transcende les frontières nationales et ethniques pour proposer une identité supérieure fondée sur l'appartenance religieuse et l'engagement dans le combat sacré²².

Les vidéos de martyrs, en particulier, jouent un rôle central dans cette construction communautaire. En mettant en scène des individus ordinaires transformés en héros sacrificiels, elles offrent un modèle d'imitation accessible. Le martyr devient une figure d'identification qui résout les tensions existentielles. Sa mort donne un sens absolu à une vie qui pourrait sembler insignifiante. Cette promesse de signification ultime exerce une attraction puissante sur des individus en quête de sens, particulièrement dans les contextes de marginalisation sociale.

La rhétorique de la permanence, « les armes de l'Islam restent », renforce ce sentiment d'appartenance à une lutte éternelle. Les sympathisants ne participent pas à un mouvement historique contingent, mais à l'accomplissement d'une prophétie divine. Cette inscription dans une temporalité eschatologique transforme chaque action, même modeste, en contribution à un dessein transcendant, conférant ainsi une dignité spirituelle aux parcours individuels.

22. Benedict
Anderson, *Imagined
Communities : Reflections
on the Origin and Spread of
Nationalism*, 2^e éd., London/
New York, Verso, 1991

DIFFUSION DE LA PEUR ET LÉGITIMATION

L'impact des visuels terroristes sur le grand public dépasse largement le cercle des sympathisants potentiels. Ces dispositifs visuels suscitent délibérément la peur, alimentent une perception de menace constante et, paradoxalement, légitiment l'idéologie des groupes terroristes en exploitant les émotions qu'ils génèrent.

La peur constitue l'objectif premier du terrorisme, dont l'étymologie même renvoie à la terreur comme instrument politique et idéologique. Les images de violence extrême, de destructions spectaculaires, de menaces explicites visent à créer un climat d'insécurité permanente. Cette stratégie de la tension transforme chaque espace public en cible potentielle, chaque moment de vie ordinaire en sursis fragile. L'efficacité du terrorisme ne se mesure pas uniquement au nombre de victimes directes, mais à sa capacité à terroriser l'ensemble de la population en créant un sentiment d'impuissance face à une menace imprévisible et omniprésente.

Cette diffusion de la peur produit des effets sociaux et politiques considérables. Elle légitime les discours sécuritaires, justifie les restrictions des libertés publiques, nourrit les tensions intercommunautaires. En ce sens, le terrorisme médiatique atteint ses objectifs même lorsque les actions militaires réelles restent limitées. Il transforme les sociétés cibles de l'intérieur, les poussant vers l'autoritarisme, la suspicion généralisée, la fermeture identitaire.

Paradoxalement, cette surexposition médiatique des images terroristes contribue également à une forme de légitimation idéologique involontaire. En occupant massivement l'espace médiatique, en imposant leurs symboles dans l'imaginaire collectif, les groupes djihadistes acquièrent une forme de reconnaissance, même négative. Ils deviennent des acteurs incontournables du débat public, leurs revendications sont discutées, analysées, commentées. Cette visibilité, même critique, confère une existence politique qui dépasse largement leur réalité matérielle.

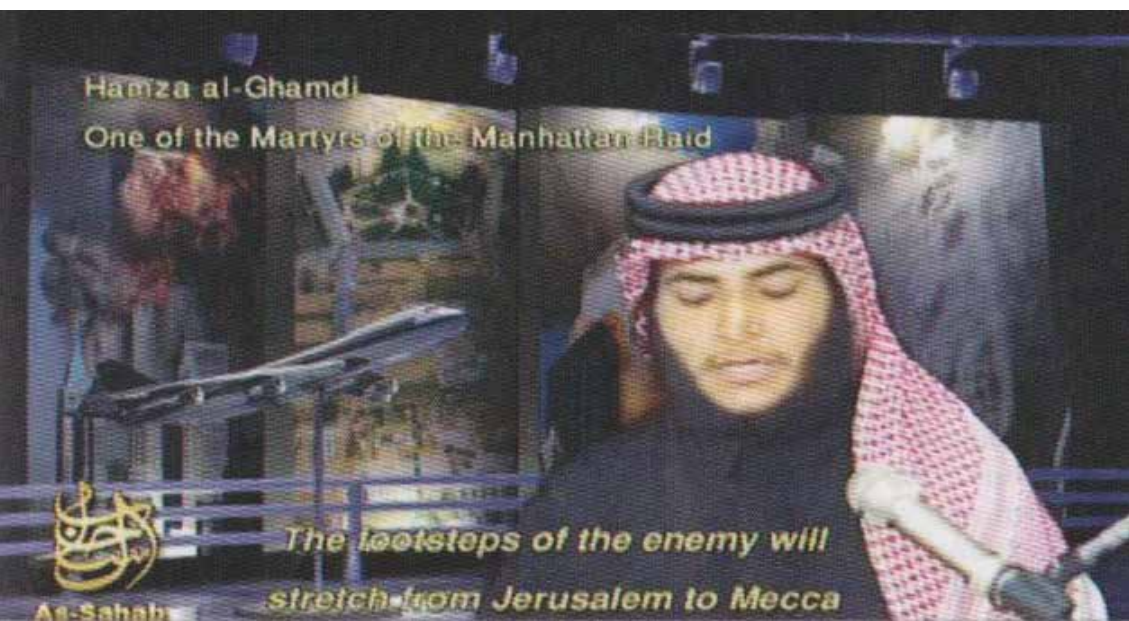
L'analyse révèle ainsi une circularité troublante. Plus les sociétés réagissent avec effroi aux images terroristes, plus elles leur confèrent de pouvoir symbolique. Plus elles tentent de les censurer, plus elles suscitent la curiosité et renforcent leur aura transgressive. Cette efficacité paradoxale du terrorisme médiatique réside précisément dans sa capacité à instrumentaliser les réactions qu'il provoque, transformant chaque réponse défensive en amplification de son message initial.

VERS UNE REFONDATION DE NOTRE CULTURE VISUELLE

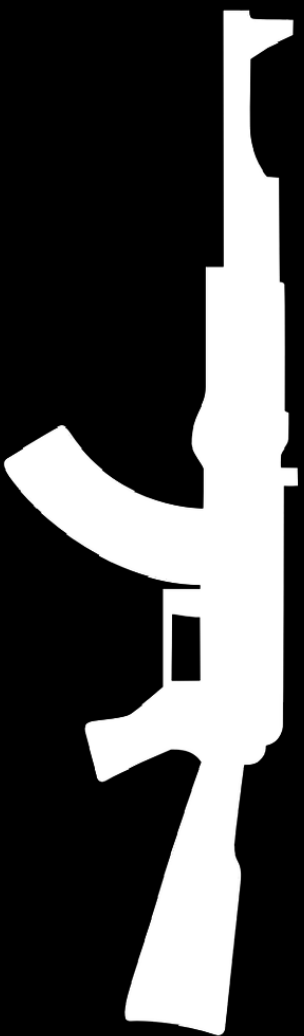
Les transformations profondes que connaissent nos sociétés face à cette menace révèlent l'efficacité redoutable de ces stratégies visuelles. La propagande djihadiste exploite avec une sophistication remarquable les failles structurelles de notre rapport collectif aux images. Fascination pour le spectacle violent, saturation attentionnelle facilitant la manipulation émotionnelle, effondrement des hiérarchies informationnelles dans l'espace numérique. Répondre à ce défi exige bien plus que la suppression technique de contenus. Une refondation de notre culture visuelle, une éducation critique aux mécanismes de manipulation, et surtout une attention aux conditions sociales et existentielles rendant certains individus réceptifs à ces messages.

Au-delà des objets visuels spécifiques, cette étude confronte à des questions plus larges sur le statut de l'image à l'ère numérique. Dans un écosystème où la viralité prime sur la véracité et l'émotion sur l'analyse, ces productions exposent les fragilités structurelles de nos écologies médiatiques. Le djihad médiatique, dans sa violence extrême, fonctionne comme un révélateur des tensions les plus profondes de notre contemporanéité globale. Crises identitaires, fragmentations communautaires, besoin de sens existentiel dans un monde désenchanté, instrumentalisation politique des héritages religieux.

Fig. 32



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ
وَالَّذِي يُضَوِّتُ النَّجْمَ
وَالَّذِي يُنَزِّلُ الْغَيْثَ
وَالَّذِي يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ
وَالَّذِي يُنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً
فَيَخْرُجُ مِنْهُ شَجَرٌ يَتَوَّاهُ
الْعِبَادَ وَالَّذِي يَجْعَلُ
الْمَاءَ عَذْقًا وَغَيْرَ ذَلِكَ
وَالَّذِي يُنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ
مَاءً فَيَخْرُجُ مِنْهُ شَجَرٌ
يَتَوَّاهُ الْعِبَادَ وَالَّذِي
يَجْعَلُ الْمَاءَ عَذْقًا وَغَيْرَ
ذَلِكَ وَالَّذِي يُنْزِلُ مِنَ
السَّمَاءِ مَاءً فَيَخْرُجُ مِنْهُ
شَجَرٌ يَتَوَّاهُ الْعِبَادَ
وَالَّذِي يَجْعَلُ الْمَاءَ عَذْقًا
وَغَيْرَ ذَلِكَ وَالَّذِي يُنْزِلُ
مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَيَخْرُجُ مِنْهُ
شَجَرٌ يَتَوَّاهُ الْعِبَادَ
وَالَّذِي يَجْعَلُ الْمَاءَ عَذْقًا
وَغَيْرَ ذَلِكَ



03.

ENJEUX SOCIAUX ET ÉTHIQUES DES STRATÉGIES VISUELLES

03. 01.	_____	68.
L'USAGE DES MÉDIAS MODERNES POUR DIFFUSER UNE IDÉOLOGIE		
03. 02.	_____	75.
LE 11 SEPTEMBRE 2001: IMAGE DÉMULTIPLIÉ DE LA PERFORMANCE GUERRIÈRE		
03. 03.	_____	78.
DE LA VIOLENCE DE L'IMAGE À CELLE DU VISIBLE		
03. 04.	_____	81.
RESPONSABILITÉ ÉTHIQUE: ENTRE CRÉATION ET MANIPULATION		

03. 01.

L'USAGE DES MÉDIAS MODERNES POUR DIFFUSER UNE IDÉOLOGIE

LA TÉLÉVISION, INTERNET ET LES RÉSEAUX SOCIAUX COMME VECTEURS DE COMMUNICATION MASSIVE

La mutation du paysage médiatique au tournant du XXI^e siècle a profondément reconfiguré les modalités de diffusion des idéologies radicales. Cette transformation ne constitue pas une simple évolution technique, mais marque un bouleversement anthropologique dans notre rapport collectif à l'information, à la violence et au sacré. Les médias contemporains, loin d'être des vecteurs neutres, se révèlent être des dispositifs actifs qui façonnent, amplifient et parfois pervertissent les messages qu'ils véhiculent.

Pierre Bourdieu, dans son analyse pénétrante du champ médiatique, affirmait qu'« un des enjeux principaux des luttes politiques à l'échelle globale est la capacité d'imposer des principes de vision du monde et dans ces luttes la télévision joue un rôle déterminant »²³. Cette observation, formulée avant l'explosion des réseaux sociaux, s'avère aujourd'hui d'une prescience remarquable. Les instruments d'enregistrement et de diffusion ne se contentent plus de documenter la réalité, ils sont devenus, selon les termes mêmes de Bourdieu, des « instruments de création de réalité »²⁴.

Cette dimension créatrice s'illustre de manière particulièrement troublante dans le contexte du djihad médiatique. Sans la maîtrise des ressources multimédias, le mouvement djihadiste n'existerait probablement plus dans sa forme contemporaine et n'aurait certainement pas atteint sa notoriété actuelle. Cette affirmation révèle une vérité stratégique fondamentale : la guerre contemporaine se livre autant sur le terrain des représentations que sur celui des affrontements militaires directs.

L'histoire de cette mutation médiatique remonte aux conflits qui ont jalonné les années 1980 et 1990. L'usage des télécopieurs et

23. Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, Paris, Liber/Raisons d'agir, 1996, p. 20-21

24. Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 190

l'utilisation des transports aériens avaient déjà permis, dans ces années-là, de diffuser la propagande plus largement et plus rapidement. Parallèlement, la démocratisation de la caméra et de l'impression couleur ont permis la production de matériel de recrutement plus puissant et de charge émotionnelle supérieure. Abou Moussab al-Souri, grand stratège du djihad et de ses médias, témoigne de cette évolution progressive : « La pratique du djihad par les musulmans en Bosnie-Herzégovine et les méthodes d'information qu'ils y ont adoptées ont apporté une dimension précieuse, à savoir l'utilisation des CD et des VHS comme médias d'enregistrement. Ceci a été suivi par la campagne djihadiste en Tchétchénie qui fut instantanément présente sur Internet afin d'émuler et de développer l'expérience »²⁵. Cette chronologie est révélatrice d'une conscience stratégique précoce de l'importance des technologies de communication. Les succès en matière d'information publique et de communication dans le domaine du djihad furent, selon ses propres termes, « monumentaux et spectaculaires »²⁶.

Cette escalade technique s'accompagne d'une sophistication croissante des contenus. Le « docteur Mohamed », figure pionnière du djihad médiatique, est devenu l'un des propagandistes les plus astucieux et les plus fins, mettant en ligne des films de propagande de nature diverse et variée, allant des vidéos documentaires au « *Al-Qaïda Rap* », célèbre clip musical djihadiste qui illustre l'adaptation des codes de la culture populaire occidentale. L'histoire de l'internet djihadiste commence très peu de temps après l'épisode bosniaque, à Londres, en 1996. Babar Ahmad, étudiant en informatique à l'Imperial College de Londres, ouvre alors la toute première page internet djihadiste. Il la nomme d'après le nom du légendaire fondateur du djihadisme moderne, Abdallah Azzam. Le site était hébergé, probablement à l'insu de la direction, sur le serveur de l'université britannique. Cette appropriation parasitaire des infrastructures occidentales révèle une dimension ironique et troublante : les outils mêmes de la modernité technique sont retournés contre les sociétés qui les ont créés.

Parallèlement à cette colonisation progressive du web, la stratégie médiatique d'Al-Qaïda s'appuie également sur les canaux de diffusion télévisuels traditionnels, révélant une compréhension fine de la complémentarité des supports. Ben Laden lui-même poursuit une triple stratégie médiatique d'une sophistication remarquable. Premièrement, il instrumentalise les médias occidentaux, en par-

25. Abou Moussab al-Souri, *Appel à la résistance islamique globale*, diffusion sur internet, 2004. Vidéo visionnée en octobre 2024 sur Daylimotion et supprimée depuis.

26. Ibid.

ticulier les grands networks américains, ainsi que quelques médias arabes de confiance, pour déclarer la guerre aux « croisés et à leurs alliés »²⁷. Deuxièmement, il utilise une structure d'information interne pour produire des vidéos qui donnent souvent l'impression d'une propagande simpliste, mais qui s'avèrent redoutablement efficaces auprès de leurs cibles. Troisièmement, il construit méticuleusement une mise en scène de lui-même qui joue sur l'imaginaire collectif.

L'émergence d'Al-Jazeera constitue, dans ce contexte, un tournant décisif. Cette chaîne qatarie va complètement bouleverser le paysage médiatique du monde arabo-musulman, notamment en brisant le monopole télévisuel des États arabes. Al-Qaïda se réjouira du succès de sa première interview sur cette chaîne, reconnaissant immédiatement le potentiel stratégique de ce nouveau vecteur médiatique. Dans la période de restructuration chaotique de l'après 11 septembre, l'organisation se tournera à nouveau vers la télévision qatarie et Al-Jazeera deviendra le diffuseur principal de l'audiovisuel d'Al-Qaïda.

La chaîne constituait pour les djihadistes un moyen d'accès privilégié au grand public du monde arabe et, en prenant en compte l'effet multiplicateur, un moyen de diffusion mondial. Cette stratégie répond à une logique d'efficacité pragmatique : surfer sur le web et trouver des sites islamistes dont l'accès est souvent bloqué par des filtres imposés par les gouvernements des pays concernés demande un certain effort, tandis que regarder Al-Jazeera était une habitude de plus en plus enracinée dans des millions de foyers arabes. C'est de cette manière que Ben Laden et ses acolytes parviennent à toucher ces classes moyennes dont la sensibilisation est cruciale pour le succès à long terme du projet djihadiste. Richard Holbrooke, diplomate américain, formulait en 2005 une question qui résume parfaitement ce paradoxe communicationnel : « Comment un homme dans une caverne peut-il mieux communiquer que la plus puissante des sociétés de communication au monde ? »²⁸. La réponse, nous pouvons maintenant la formuler avec clarté : Ben Laden n'a jamais été un homme qui communiquait depuis une grotte. Il a, au contraire, choisi la grotte comme vecteur et symbole de sa communication. Elle sert à la fois de leurre et de métonymie absolue de sa *hijra* (l'émigration), son exil sacré. Cette mise en scène délibérée transforme un désavantage apparent en atout symbolique, évoquant simultanément l'humilité prophétique et la résistance indomptable.

27. Abdelasiem El-Difraoui, *Al-Qaïda par l'image : La prophétie du martyre*, Paris : Presses Universitaires de France, 2013, p. 143

28. Richard Holbrooke, « How Can a Man in a Cave Out-Communicate the World's Leading Communications Society? », *The Washington Post*, 28 mai 2001



Fig. 34

LA TOILE ET LA TEMPORALITÉ DES FLUX : VERS UNE DÉCAPITATION SYMBOLIQUE DU SPECTATEUR

L'avènement d'Internet, et particulièrement du Web 2.0 et des réseaux sociaux, marque une rupture encore plus radicale. La Toile submerge et surpasse la télévision parce qu'elle opère en temps réel. Cette immédiateté constitue la plus grave atteinte à l'essence créative et émancipatrice de toute forme de représentation symbolique. C'est justement l'atteinte portée au temps lui-même qui s'avère dévastatrice. La logique temporelle des flux contredit le temps indispensable à toute élaboration symbolique. Toute précipitation implique, en un sens, une forme de décapitation, symbolique autant que réelle.

Devant une exécution diffusée sur YouTube, le spectateur est également « décapité symboliquement » car la pensée est radicalement privée du rythme que lui impose la patience du regard et la respiration de la parole. Cette violence faite à la temporalité de la réflexion transforme l'acte de regarder en un choc traumatique

qui court-circuite toute possibilité d'élaboration critique. L'image devient alors pure sidération, neutralisant les capacités d'analyse et de distance critique qui permettraient au spectateur de se constituer en sujet pensant face à l'horreur représentée.

C'est à l'école de la télévision américaine qu'Al-Qaïda, puis Daesh, ont appris la langue spectaculaire de la performance horrifiante ou édifiante. La guerre des images, comme on la nomme aujourd'hui, se déroule entre ces partenaires-là. Ce sont eux les maîtres du jeu où se distribuent les chocs émotionnels, les passions meurtrières, les chantages tortionnaires. Entre Guantanamo et Al-Qaïda, entre les clips de YouTube et les drones tueurs téléguidés, il y a une langue commune : celle de la mise en scène criminelle, de la mort distribuée aveuglément et de l'exhibition et la diffusion sans limites des gestes les plus sauvages face à un public à la fois horrifié et fasciné.

Cette contamination mutuelle révèle une vérité dérangeante : la violence spectaculaire contemporaine transcende les clivages idéologiques pour constituer un langage universel de la terreur. La sécularisation paradoxale de la violence religieuse témoigne d'une hybridation troublante entre sacré et spectacle, où les références spirituelles ne servent plus qu'à habiller d'une légitimité transcendante des actes qui relèvent avant tout d'une logique médiatique et performative.

INFLUENCES DES SUPPORTS MODERNES SUR LA PERCEPTION GLOBALE DES IDÉOLOGIES

Les médias contemporains ne se contentent pas de diffuser des contenus préexistants, ils reconfigurent profondément les modes de réception et de compréhension des idéologies radicales. Marie José Mondzain formule avec précision ce mécanisme fondamental : « Une image atteint sa visibilité dans la relation qui s'instaure entre ceux qui la produisent et ceux qui la regardent »²⁹. Cette dimension relationnelle, que l'on pourrait nommer « contrat de lecture », implique que la signification d'une image n'est jamais intrinsèque mais toujours co-construite dans l'interaction entre



Fig. 35

29. Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002, p. 18



30. Marie-José Mondzain,
Image, icône, économie.
Les sources byzantines de
l'imaginaire contemporain,
Paris, Seuil, 1996, p. 33

31. Pierre Bourdieu,
Sur la télévision, op. cit., p. 68

le producteur et le récepteur. Une image en elle-même ne veut rien dire. Pour la comprendre, il faut «une éducation, une grille de lecture»³⁰. Dans une culture du scoop, où les images ne cessent de défiler sous le règne d'une «mentalité audimat»³¹, la télévision nous montre uniquement des bribes spectaculaires de la production d'Al-Qaïda, à savoir des extraits de discours de Ben Laden ou des vidéos d'exécution dévoilant, en termes journalistiques, juste ce qu'il faut sans trop choquer. Cette politique éditoriale de l'euphémisation paradoxale, censée protéger la sensibilité du public, produit en réalité un effet inverse : elle maintient le spectateur dans une position d'incompréhension fascinée, exposé à l'horreur mais privé des clés

de lecture qui permettraient d'en saisir les enjeux véritables. Avant le 11 septembre 2001, la production audiovisuelle d'Al-Qaïda constituait déjà une arme redoutable et indispensable de l'endoctrinement. Aujourd'hui, à partir de l'explosion du Web que nous connaissons aujourd'hui et des réseaux sociaux, elle est devenue une force de propagande visible dans le monde entier. Cette transition de l'endoctrinement ciblé vers la propagande globalisée marque un saut qualitatif et quantitatif décisif. Il convient ici de préciser la distinction, fine mais non négligeable, entre propagande et endoctrinement. La propagande vise à propager une opinion ou une idéologie avant d'influencer, voire d'endoctriner. L'endoctrinement, quant à lui, consiste à gouverner quelqu'un en lui imposant une doctrine, des modèles de pensée, des règles de conduite. On commence par de l'endoctrinement afin de créer un groupe de propagande assez puissant capable ensuite de diffuser le message à une échelle massive.

Cette stratégie en deux temps révèle une compréhension sophistiquée des mécanismes de radicalisation et de mobilisation collective. La propagande audiovisuelle s'affirme comme un instrument clé pour la réalisation des différents objectifs djihadistes, qu'ils soient tactiques, stratégiques ou relevant de la création d'une mythologie eschatologique. Al-Souri, théoricien majeur du djihad contemporain, affirme qu'une stratégie de communication

est primordiale pour tout djihad, car celui-ci « est similaire à n'importe quelle guerre véritablement politique. Si les opérations militaires sont un succès et que ces succès ne sont pas exploités par une vision politique et une stratégie cohérente, ainsi que par une campagne de relations publiques bien menée, nous n'obtiendrons que des citations pour nos martyrs et des larmes pour leur sang. Le leadership moudjahid devrait élaborer son propre média »³². Cette conscience stratégique trouve son expression la plus aboutie dans le concept de *nizam la tanzim* (« système et non organisation »), créé par Al-Souri, qui va changer la lutte de guérilla classique. Selon lui, l'avenir du djihad réside dans de petites cellules décentralisées, mobiles et autonomes, qui ont, à travers la technologie moderne comme la vidéo et internet, accès à la pensée stratégique, à l'idéologie mais aussi aux méthodes opérationnelles du djihad moderne. Le djihad moderne se construit ainsi par l'intermédiaire d'un template, d'une matrice accessible à toute personne qui partage cette idéologie pour un terrorisme individualisé. Cette démocratisation technique de la violence marque l'avènement d'un terrorisme en réseau, où l'absence de structure hiérarchique traditionnelle devient paradoxalement une force, rendant le mouvement plus résilient et plus difficile à combattre.

Reda Sayam, figure importante du djihad médiatique, formule explicitement cette stratégie de subversion : « On a battu les Américains avec leurs propres armes et par armes j'entends la caméra. Depuis la Bosnie, Hollywood n'est plus le seul à pouvoir présenter l'image d'un Rambo, toujours gagnant, image qui ne sert à rien d'autre qu'à rallier les jeunes Américains. À présent, on dispose de nos propres films pour présenter un exemple aux jeunes musulmans. Désormais, nous aussi, nous disposons des moyens de faire tomber le joli masque des Américains et de montrer la réalité à l'aide d'une information véritablement islamique. En tant que musulman, je ne peux pas être neutre, je me dois de communiquer le point de vue des musulmans »³³. Cette déclaration révèle une appropriation consciente et délibérée des techniques narratives et esthétiques hollywoodiennes, retournées contre leur source d'origine dans une logique de contre-hégémonie culturelle.

32. Abou Moussab al-Souri, *Appel à la résistance islamique globale*, op. cit., p. 69

33. Entretien avec Reda Sayam réalisé par Abdelasim El Difraoui, à Berlin en 2008

03. 02.

LE 11 SEPTEMBRE 2001: IMAGE DÉMULTIPLIÉ DE LA PERFORMANCE GUERRIÈRE

Le 11 septembre 2001 constitue un événement charnière dans l'histoire contemporaine, non seulement par son impact géopolitique mais surtout par sa dimension proprement visuelle et symbolique. Dans l'instant, l'affaire a été traitée en termes visuels, mêlant dans le plus grand désarroi le visible et l'invisible, la réalité et la fiction, le deuil réel et l'invincibilité des emblèmes. L'ennemi avait organisé un effroyable spectacle. D'une certaine manière, en détruisant ces vies et ces tours, on nous offrait le premier spectacle historique d'une image se mirant dans l'image de la mort.

Cette formulation, aussi terrible soit-elle, capture l'essence de ce qui s'est joué ce jour-là, non pas simplement un attentat meurtrier, mais une performance médiatique d'une sophistication inédite. L'événement offrait à l'idolâtrie de l'ennemi occidental un double spectacle: celui de sa vulnérabilité par la voie de ses emblèmes et celui d'un adversaire invisible diffusant à son tour sa propre image comme une icône rédemptrice à l'image du sauveur chrétien. Cette inversion symbolique transforme le terroriste en figure quasi-messianique, sacrifiant sa vie dans un geste d'auto-annihilation qui se présente comme acte de rédemption collective.

L'événement inaugure surtout un nouveau régime de la communication guerrière. C'est la guerre elle-même et avec elle la mort de chacun devenant une performance. Cette transformation du conflit en spectacle marque l'avènement d'une ère où la distinction entre représentation et réalité s'effondre, où l'acte terroriste se conçoit d'emblée comme image destinée à être diffusée, commentée, reproduite à l'infini. Le désir de montrer induit une nécessité de faire et non inévitablement le désir de faire faire. Cette formulation subtile révèle le mécanisme fondamental de la terreur médiatique: l'acte violent n'est plus simplement un moyen en vue d'une fin politique, il devient sa propre fin dans la mesure où sa représentation constitue l'objectif premier.

Le règne de l'image impliquerait toujours la mort de l'autre, non seulement la mort physique des victimes directes mais aussi la mort symbolique du spectateur réduit à l'état d'objet passif d'un spectacle qui le dépossède de sa capacité de jugement et d'action autonome.

Le 11 septembre 2001 devient ainsi une image démultipliée par sa force, sa violence et sa diffusion. Elle est utilisée par les islamistes et recyclée dans presque tous leurs films de propagande. Cette circulation incessante témoigne de son efficacité symbolique persistante, transformant un événement historique en matrice narrative infinie.

NAISSANCE D'UN RÉGIME SPÉCIFIQUE DE LA PERFORMANCE

C'est justement à partir du terrain réel des guerres, plus particulièrement des guerres qui se déroulent au Moyen-Orient, qu'est né et s'est déployé un régime spécifique de la performance qui a comme fondu dans un moule unique et confusionnel ce qui relève du réel et ce qui relève du divertissement. La « culture de l'entertainment » s'est développée sur le site de l'information et de la communication par les flux visuels planétaires. L'art de la mise en scène est désormais pratiqué par les belligérants eux-mêmes avec une virtuosité qui doit tout aux techniques de l'information et de la communication.

Le règne de la terreur, Phobos dans la mythologie grecque, fait du terrorisme un secteur spectaculaire radicalement inaccessible à toute perlaboration, c'est-à-dire à tout travail psychique d'élaboration qui permettrait de métaboliser le trauma. La stratégie consiste à mettre en scène le renversement d'une domination, la permutation des places, la ridiculisation des maîtres, en produisant du désordre, du chaos et de l'informe. Cette esthétique du chaos révèle une dimension carnavalesque inversée, où la subversion des hiérarchies ne conduit pas à une libération joyeuse mais à une terreur généralisée.

La réaction de Karlheinz Stockhausen, compositeur allemand d'avant-garde, illustre de manière troublante cette confusion entre art et terreur. Le 16 septembre 2001, à l'occasion d'une conférence sur *Licht*, son cycle d'opéras, il qualifie les attentats du 11 septembre de « plus grande œuvre d'art de tous les temps »³⁴. Cette déclaration, qui provoquera un scandale international et contraindra le compositeur à s'excuser publiquement, révèle néanmoins une vérité inconfortable : les attentats ont été

34. Cité dans *Le Monde*, « Stockhausen qualifie les attentats du 11 septembre d'« œuvre d'art » », 19 septembre 2001

conçus et exécutés selon une logique spectaculaire et esthétique qui emprunte aux codes de la performance artistique contemporaine. La différence fondamentale, évidemment, réside dans le fait que cette « performance » s'est payée du prix de milliers de vies humaines réelles, transformant le spectacle en cauchemar tangible.

La terreur et les médias existent dans une relation symbiotique : ils dépendent l'un de l'autre. Les médias procurent les caméras et les journalistes, les terroristes les cadavres et le sang. Ensemble, ils fournissent les ondes de peur et d'excitation qui stimulent jour après jour les nerfs du spectateur de télévision mortellement épuisé. Cette formulation brutale révèle le caractère profondément parasitaire de cette relation, où chaque partie nourrit l'autre dans une spirale d'escalade spectaculaire.

Depuis le 11 septembre, le monde de l'art et plus particulièrement celui du théâtre prend acte de ceci. Le monde politique, guerrier et terroriste s'est emparé de tout l'espace médiatique où le réel est interprété massivement comme performance. Cette appropriation du spectaculaire par la violence politique marque l'obsolescence relative des formes artistiques traditionnelles, désormais concurrencées par un « théâtre de la cruauté » qui ne relève plus de la métaphore artaudienne³⁴ mais d'une réalité médiatique quotidienne.

34. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, 1938

Fig. 36



03. 03. DE LA VIOLENCE DE L'IMAGE À CELLE DU VISIBLE

PENSER L'IMAGE AU-DELÀ DE L'ACCUSATION SIMPLISTE

La violence de l'image se déchaîne lorsque celle-ci permet l'identification de l'infigurable dans le visible. L'image devient violente non pas par ce qu'elle montre explicitement, mais par sa capacité à rendre visible ce qui devrait demeurer dans l'ordre de l'irreprésentable : la mort, l'horreur absolue, la négation radicale de l'humain. Pourtant, l'image ne produit aucune évidence, aucune vérité et ne peut montrer que ce que produit le regard que l'on porte sur elle. L'image attend sa visibilité de la relation qui s'instaure entre ceux qui la regardent. En tant qu'image, elle ne montre rien par elle-même³⁵. Cette position théorique, héritée de la phénoménologie et de la sémiotique contemporaine, refuse l'accusation simpliste qui ferait de l'image la cause directe de la violence sociale. La violence dans le visible concerne non pas les images de la violence ni la violence propre aux images, mais la violence faite à la pensée et à la parole dans le spectacle des visibilitées. Ce déplacement conceptuel est fondamental : ce qui est violent, ce n'est pas l'image en tant que telle, mais le dispositif spectaculaire qui abolit la distance critique nécessaire à l'exercice du jugement. La propagande et la publicité qui s'offrent à la consommation sans écart sont des machines à produire de la violence même lorsqu'elles vendent du bonheur ou de la vertu. La violence du visible n'a d'autre fondement que l'abolition intentionnelle ou non de la pensée et du jugement. Cette analyse révèle que la violence symbolique ne réside pas



35. Marie-José Mondzain,
L'Image peut-elle tuer ?,
op. cit., p.72

dans le contenu représenté mais dans la modalité de présentation qui rends quasiment impossible la capacité critique du spectateur. Une image d'horreur accompagnée d'un dispositif qui permet la parole, la distance, l'élaboration collective, peut être moins violente qu'une image apparemment anodine diffusée dans un contexte qui interdit toute réflexion.

LE VISIBLE NE TUE PAS DANS LE CHAMP D'UNE PAROLE TOUJOURS ACTIVÉE

La dangerosité d'une image ne réside pas dans son contenu intrinsèque mais dans l'absence ou la présence d'un espace de

parole qui permet son élaboration symbolique. Le rassemblement domestique ou public de spectateurs qui produit dans le même mouvement la communion et l'exclusion (l'excommunication), voilà le problème majeur posé par l'usage des écrans dans la construction d'une communauté aux prises avec ses passions.

Le pouvoir veut toujours contrôler l'amour et la haine, et, dans la mesure où l'émotion visuelle a affaire à ces passions-là, le dispositif qui montre, la forme choisie pour montrer, la place donnée à la voix, le risque pris dans un cadre, dans un montage, sont autant de gestes politiques où s'engage le destin du spectateur dans sa liberté même. Cette formulation élève la question de la mise en scène au rang de problème politique fondamental. Chaque choix formel, chaque décision esthétique engage une conception du spectateur et de sa liberté. La censure pose la faiblesse de chacun et la force de tout. On

refuse de voir, on dispense de juger, on soutient le paradoxe de contrôler au nom de la liberté. Cette critique de la censure ne signifie pas qu'il faille tout montrer sans discernement, mais que l'interdiction pure et simple constitue un aveu d'impuissance collective à élaborer symboliquement la violence. La censure infantilise le spectateur en le présumant incapable de distance critique, tout en renforçant paradoxalement le pouvoir de fascination de l'image in-

Fig. 37



terdite. On décide de contrôler l'image pour s'assurer du silence de la pensée, et, quand la pensée a perdu ses droits, on accuse l'image de tous les maux, sous prétexte qu'elle est incontrôlée. Cette circularité révèle le mécanisme idéologique à l'œuvre : l'image devient bouc émissaire d'une violence qui la précède et la dépasse. Penser l'image c'est répondre du destin de la violence. Accuser l'image de violence au moment où le marché du visible prend effet contre la liberté, c'est abolir la place de l'autre dans la construction d'un « voir ensemble ».

Cette responsabilité collective dans l'élaboration d'une culture visuelle critique constitue l'enjeu politique majeur de notre époque. Le monde de l'asservissement est celui de l'assouvissement, celui des images réclame le maintien d'une soif d'entendre des voix qui n'exigent pas qu'on nous ligote à un mât pour nous protéger d'un naufrage. Point d'image qui ne soit tempête et figure de danger. Cette référence au mythe d'Ulysse et des Sirènes suggère qu'il faut affronter le danger de l'image plutôt que de s'en protéger par la censure ou l'évitement.

03. 04. RESPONSABILITÉ ÉTHIQUE : ENTRE CRÉATION ET MANIPULATION

LA FRONTIÈRE FLOUE ENTRE ESTHÉTIQUE ET INSTRUMENTALISATION

En tant que designers graphiques, nous nous trouvons confrontés à une responsabilité éthique considérable dans un monde où les images exercent un pouvoir sans précédent. La question de la frontière entre création et manipulation dans le domaine du design graphique ne constitue pas une interrogation abstraite mais un dilemme quotidien qui engage notre pratique professionnelle et notre position dans la société.

L'analyse des stratégies visuelles terroristes révèle que les techniques employées ne diffèrent pas fondamentalement, sur le plan formel, de celles utilisées dans la publicité, la communication politique ou le design institutionnel. Saturation chromatique, typographie expressive, composition hiérarchisée, mobilisation de symboles culturels, tous ces procédés appartiennent au répertoire commun de la communication visuelle contemporaine. Ce qui distingue leur usage terroriste n'est donc pas la technique en elle-même, mais l'intention qui la guide et le contexte dans lequel elle s'inscrit.

Cette proximité formelle soulève des questions vertigineuses. Où se situe exactement la limite entre persuasion légitime et manipulation illégitime ? Entre l'efficacité communicationnelle recherchée dans toute démarche de design et l'instrumentalisation cynique des mécanismes psychologiques du spectateur ? Entre la mobilisation créative de références culturelles et leur détournement idéologique ? Ces questions ne souffrent pas de réponses univoques et définitives, mais elles exigent une vigilance constante et une réflexivité critique sur notre propre pratique.

Le design graphique n'est jamais neutre. Chaque choix typographique véhicule des connotations culturelles et historiques. Chaque palette chromatique active des associations émotionnelles. Chaque

composition hiérarchise l'information et oriente le regard selon un parcours prédéterminé. Cette dimension directive et manipulateur, au sens non péjoratif du terme, constitue l'essence même de la pratique du design. La question n'est donc pas de savoir si le design manipule, mais au service de quelles fins cette manipulation opère et selon quelles modalités éthiques elle se déploie.

RÔLE ET LIMITES DES DESIGNERS DANS LA CRÉATION VISUELLE

La profession de designer graphique s'est longtemps pensée comme relevant d'une neutralité technique, mettant au service de commanditaires divers une expertise formelle et esthétique. Cette conception, héritée de la modernité industrielle et de l'idéologie fonctionnaliste, apparaît aujourd'hui profondément insuffisante, voire dangereuse. Le designer ne peut plus se réfugier derrière une prétendue neutralité technique qui l'exonérerait de toute responsabilité quant aux effets sociaux et politiques de sa production.

L'étude du djihad médiatique révèle avec une clarté aveuglante que le design graphique constitue une arme symbolique dont l'efficacité peut s'avérer dévastatrice. Les designers qui ont élaboré les identités visuelles d'Al-Qaïda ont mobilisé toute leur expertise technique et leur sensibilité esthétique au service d'une idéologie mortifère. Leurs productions témoignent d'une maîtrise accomplie des codes visuels contemporains, d'une compréhension fine des mécanismes psychologiques de la perception, d'une capacité à créer des systèmes symboliques cohérents et puissants. Cette compétence professionnelle indéniable rend leur responsabilité d'autant plus écrasante.

Face à cette réalité, le designer contemporain doit assumer une position qui dépasse la simple exécution technique. Il lui incombe d'interroger systématiquement les projets auxquels il contribue : Quels sont les objectifs réels de cette communication ? Qui bénéficie de cette production visuelle et qui en pâtit ? Quelles valeurs sont promues explicitement ou implicitement ? Quels effets sociaux et psychologiques peuvent raisonnablement être anticipés ? Cette interrogation éthique ne relève pas d'un luxe moral réservé aux âmes sensibles, mais constitue une exigence professionnelle fondamentale pour quiconque reconnaît le pouvoir effectif de la communication visuelle.

Pourtant, cette responsabilité éthique se heurte à des limites structurelles qu'il convient également de reconnaître. Le designer, inséré dans des logiques économiques et institutionnelles qui le dépassent, ne dispose pas toujours de la liberté nécessaire pour refuser un projet ou en modifier les orientations. Les rapports de pouvoir au sein des structures de production visuelle limitent considérablement la marge de manœuvre individuelle. Par ailleurs, les effets d'une production graphique demeurent largement imprévisibles et dépendent de contextes de réception qui échappent au contrôle du créateur initial.

Cette reconnaissance des limites ne doit pas conduire au fatalisme ou au cynisme, mais à une humilité lucide quant à la portée de notre action. Elle doit également inciter à développer des formes de responsabilité collective, à travers des codes déontologiques professionnels, des espaces de réflexion critique partagée, des refus collectifs de contribuer à certains projets. L'éthique du design ne peut être uniquement individuelle, elle doit s'incarner dans des structures et des pratiques collectives qui permettent d'opposer une résistance effective aux instrumentalisations les plus dangereuses.

Fig. 38



VERS UNE ÉDUCATION CRITIQUE AU VISUEL

L'analyse des stratégies visuelles terroristes révèle également l'urgence d'une éducation critique généralisée aux mécanismes de la communication visuelle. Si ces productions exercent une efficacité redoutable, c'est en partie parce que la majorité des spectateurs ne dispose pas des outils conceptuels permettant d'en déconstruire les mécanismes. Une grille de lecture critique, qui révèle les procédés de manipulation symbolique, peut immuniser partiellement contre l'efficacité du message.

Cette éducation critique ne doit pas se limiter à une dénonciation moralisatrice des « mauvaises images » ou à une célébration naïve des « bonnes images ». Elle doit développer une compréhension fine des mécanismes sémiotiques, psychologiques et sociaux par lesquels les images produisent du sens et de l'affect. Elle doit permettre de comprendre comment la composition hiérarchise l'information, comment la couleur active des réactions émotionnelles, comment les symboles mobilisent des références culturelles, comment le montage construit des relations causales, comment la répétition ancre des associations mentales.

Cette alphabétisation visuelle constitue un enjeu démocratique majeur. Dans une société où les images circulent massivement et exercent une influence considérable sur les représentations collectives et les comportements individuels, la capacité à les décoder critiqueusement relève d'une compétence citoyenne fondamentale. Les designers, en tant que professionnels de l'image, portent une responsabilité particulière dans cette entreprise d'éducation populaire. Ils disposent d'une expertise technique et d'une sensibilité esthétique qui peuvent être mises au service d'une démocratisation de la compréhension des images.

L'ÉROTISATION DU PIRE ET LA NÉCESSITÉ D'UNE CONTRE-PROPOSITION ESTHÉTIQUE

L'analyse des productions visuelles terroristes révèle ce que l'on pourrait nommer, avec Marie José Mondzain, une « érotisation du pire ». Les images de violence extrême, loin de susciter uniquement la répulsion, exercent également une fascination trouble qui tient à leur charge esthétique et à l'interdit qu'elles transgressent. Cette

ambivalence affective rend leur réfutation purement morale largement inefficace. On ne combat pas une esthétique séduisante, même au service de l'horreur, par de simples arguments rationnels ou des condamnations éthiques.

Face à cette séduction du pire, il convient de développer des contre-propositions esthétiques qui mobilisent la même puissance formelle et la même charge émotionnelle au service de valeurs émancipatrices. Aussi longtemps qu'il y aura des artistes et des designers, nous pouvons espérer que des gestes courageux et créatifs sauront donner à l'informe sa forme nouvelle, loin de l'asservissement et de la terreur. Performer pourrait vouloir dire donner leur puissance vivante et transformatrice aux énergies meurtrières, c'est-à-dire donner forme à l'informe en respectant l'indétermination et l'imprévisibilité des possibles au service de la vie, celle des corps et celle de la pensée.

Cette proposition ne relève pas d'un optimisme béat mais d'une nécessité stratégique. Si les images terroristes occupent massivement l'espace symbolique contemporain, c'est aussi parce que les productions visuelles alternatives manquent souvent de la puissance formelle et de la radicalité esthétique nécessaires pour s'imposer dans l'économie attentionnelle contemporaine. Il ne s'agit pas d'imiter les procédés terroristes, mais de développer des esthétiques tout aussi puissantes, tout aussi captivantes, mais orientées vers l'ouverture plutôt que vers la fermeture, vers la complexité plutôt que vers la simplification, vers la vie plutôt que vers la mort.

Cette responsabilité créatrice des designers et des artistes ne doit pas être comprise comme une injonction à produire des images moralisatrices ou édifiantes qui ne feraient que reproduire, sous des apparences inversées, la violence symbolique qu'elles prétendent combattre. Il s'agit plutôt de créer des espaces visuels qui permettent au spectateur de se constituer en sujet pensant et sentant, plutôt que de le réduire à l'état d'objet passif d'un spectacle qui le dépossède. Il s'agit de créer des images qui appellent la parole plutôt que de l'interdire, qui ouvrent des questions plutôt que d'imposer des réponses, qui maintiennent la tension productive du visible et de l'invisible plutôt que de prétendre tout révéler dans une transparence totalitaire.



04.

CONCLUSION

Les transformations profondes que connaissent nos sociétés face à la menace terroriste révèlent l'efficacité redoutable des stratégies visuelles développées par les groupes djihadistes. La propagande terroriste exploite avec une sophistication remarquable les failles structurelles de notre rapport collectif aux images : fascination pour le spectacle violent, saturation attentionnelle facilitant la manipulation émotionnelle, effondrement des hiérarchies informationnelles dans l'espace numérique, confusion croissante entre réalité et représentation.

Je suis convaincue que répondre à ce défi exige bien plus que la suppression technique de contenus ou le renforcement des dispositifs de censure. Ces réponses purement défensives et répressives, outre qu'elles s'avèrent largement inefficaces dans l'écosystème numérique contemporain, risquent de produire des effets contre-productifs en renforçant l'aura transgressive des contenus interdits et en légitimant les discours victimaires des producteurs de ces images. Ce qui s'impose, selon moi, c'est une refondation de notre culture visuelle, une éducation critique généralisée aux mécanismes de manipulation, et surtout une attention soutenue aux conditions sociales et existentielles qui rendent certains individus réceptifs à ces messages.

Au-delà des objets visuels spécifiques analysés dans cette étude, la question du djihad médiatique confronte à des interrogations plus larges sur le statut de l'image à l'ère numérique. Dans un écosystème où la viralité prime sur la véracité et l'émotion sur l'analyse, où la temporalité des flux abolit la patience nécessaire au jugement, où la multiplication des écrans fragmente l'espace public en bulles informationnelles hermétiques, les productions terroristes exposent les fragilités structurelles de nos écologies médiatiques. Le djihad médiatique, dans sa violence extrême et son cynisme assumé, fonctionne comme un révélateur des tensions les plus profondes de notre contemporanéité globale : fragmentations communautaires et replis identitaires, besoin de sens existentiel dans un monde désenchanté, instrumentalisation politique des héritages religieux, marchandisation généralisée qui transforme même la violence et la mort en spectacles consommables.

Cette analyse, aussi sombre soit-elle, ne doit pas conduire au désespoir mais à une lucidité combative. Reconnaître la puissance des images et leur capacité à façonner les subjectivités et les collectivités constitue le préalable nécessaire à l'élaboration de stratégies de résistance efficaces. En tant que designer graphique, je porte une responsabilité particulière dans cette entreprise. Non pas celle, démesurée et paralysante, de porter sur mes épaules le destin du monde, mais celle, plus modeste et plus concrète, d'interroger systématiquement mes pratiques, de refuser de mettre mon expertise au service de projets dont les finalités me semblent néfastes, de contribuer à l'éducation critique du public aux mécanismes de la manipulation visuelle, et de développer des propositions esthétiques qui mobilisent la puissance de l'image au service de l'émancipation plutôt que de l'asservissement.

C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit mon projet de diplôme. Face aux constats établis dans ce mémoire, j'ai choisi d'explorer par la pratique du design critique les mécanismes de glissement d'une utopie visuelle vers une dystopie réelle. À travers des vidéos, des affichages numériques et des dispositifs immersifs, je souhaite créer un espace narratif qui provoque chez le spectateur un moment de décalage, une prise de conscience face aux images qui nous entourent quotidiennement. Il ne s'agit pas simplement d'illustrer les analyses théoriques développées ici, mais de faire l'expérience sensible de cette violence symbolique, de rendre visible ce qui se cache derrière les apparences du pouvoir, et d'inviter chacun à questionner sa propre position face aux images et à leur capacité d'influence.

Le monde de l'asservissement est celui de l'assouvissement. Celui des images exige au contraire le maintien d'une soif, d'un désir qui ne se laisse jamais complètement satisfaire, qui maintient l'écart nécessaire entre le visible et l'invisible, entre la représentation et le réel, entre le spectacle et la pensée. Cette tension productive, loin d'être un manque à combler, constitue l'espace même de la liberté humaine face aux images. La préserver, la cultiver, la transmettre par ma pratique de designer : telle est ma responsabilité et mon engagement dans un monde saturé de visibilités mais affamé de sens.

ANNEXE 1

TABLE DES FIGURES



Fig. 1
Parfum du Paradis [rih al-jenna], Al-Sahab pour la production de l'information [*al-sahab lilintaj al-i'lami*], Afghanistan, 2007



Fig. 2
Générique d'*Au seuil d'un nouveau commencement*,
Section de l'information de l'armée des compagnons du Prophète [*jaysh ansar al-sunna*], Irak, 2004



Fig. 3
Soldats britanniques passant devant un poste de contrôle afghan en 1941. Hanns Tschira/ullstein bild via Getty Images



Fig. 4
Ben Laden se tenant devant le drapeau d'Al-Qaïda, la Mecque et des armes. CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 5
Défilé des miliciens Shabab. CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 6
Syed Zargham/Getty Images, 2003



Fig. 7
Les Lions de l'Oumma, CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 8
Combattant se tenant devant un drapeau en présentant sa Kalashnikov. CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 9
Combattant d'AQMI, Washington Institute



Fig. 10
Logo d'Al-Sahab, maison de production d'Al-Qaïda dans le générique de début de *Razzia sur Manhattan* [*ghazwat manhattan*], Al-Sahab, septembre 2006



Fig. 11
Poèmes djihadistes, Al-Sahab, date inconnue



Fig. 12

La Razzia de Badr au Maghreb islamique [ghazwat badr baghdad], Section de l'information d'Al-Qaïda en Mésopotamie [qism al-i'lami tanzin Al-Qaïda fi bilad al-rafidain], 2005



Fig. 13

Composition ministérielle de l'État islamique d'Irak [tashkiliy al-wuzarriya li-dawlat al-iraq al-islamiyya], Al-Furkan, avril 2007



Fig. 14

Vidéo de contre-propagande du gouvernement saoudien
L'Appartement. L'inscription en arabe évoque le «martyr»
Fahd Wazna [al-shahîd fahd wazna]



Fig. 15

Écran-titre de la vidéo *Parfum du Paradis*, op. cit., Fig. 1



Fig. 16

Étendard de guerre noir porté par des moujahidin dans un défilé.
Extrait d'une célèbre vidéo d'AL-Qaïda non titrée, probablement tournée en 1998 ou 1999 dans un camp de Ben Laden en Afghanistan et recyclée de nombreuses fois dans les vidéos djihadistes.



Fig. 17

Générique de la série *Jihad*, série de cinq vidéos VHS produites par la cellule audiovisuelle de la Brigade des moudjahidines basée à Zenica, Bosnie, probablement en 1994 et 1995.



Fig. 18

Logo de *tawhid wa al-jihad* [Unicité et Djihad], ancien nom d'Al-Qaïda en Mésopotamie. Générique de la vidéo *Lion de la Mésopotamie : le cheikh et moujahid Abou Anas al-Shami* [assad bilad al rafidain al cheikh al moujahid abou anas al-shami], Section de l'information de l'organisation Unicité et Djihad [al qism al i'lami bi jama'at al bi jama'at al-tawhid wa al-jihad], Irak, 2004



Fig. 19

La Razzia de Badr au Maghreb islamique [ghazwat badr bi bilad al-maghreb al-islami], Comité d'information d'Al-Qaïda dans les pays du Maghreb islamique [alajna al-i'lamiyya li-tanzim Al-Qaïda bi-bilad al-maghreb al-islami], 2007



Fig. 20

Générique de *La Coupe du monde des moujahidin* [ka's al-'alam lil moujahidin], Front global des médias islamiques, juin 2007



Fig. 21

Ben Laden à côté de la «Coupe de l'honneur et de la gloire». Image de fin de *La Coupe du monde des moujahidin*, op.cit.



Fig. 22
op. cit., Fig. 2



Fig. 23
Comabattants d'Al-Qaïda croisant des kalachnikovs avec des exemplaires du Coran. Séquence prbablement filmée en 1998 dans le camp Farouk d'Al-Qaïda, en Afghanistan



Fig. 24
Parfum du Paradis, *op.cit.*, Fig. 1



Fig. 25
Une Saoudienne pleure Abou Moussab [saudiyyat tarchy abou-moussab], Al-Murayqib, juin 2006



Fig. 26
Générique de la série *Sacrifice et Conquête*



Fig. 27
Générique de *Testament de martyrs des razzias sur New York et Washington Abou al-Jaraah alGhamidi (Ahmad al-Haznawi)*, Fondation Al-Sahab pour la production de l'information [*muassasat al-sahab lilintaj al-i'lami*], 2002



Fig. 28
Badr al-Riyad [La Bataille de Riyad], Fondation Al-Sahab pour la production de l'information [*muassasat al-sahab lilintaj al-ala'i*], 2004



Fig. 29
Al-Qaïda en Irak, CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 30
L'État islamique restera. Nous étions certains de la sincérité de l'objectif et de la justesse de la voie empruntée., CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 31
Al-Qaïda. Bataillon d'incitation à la migration., CIA, Declassified Material, Jan 19, 2016



Fig. 32
Testament d'Hamza al-Ghamdi, l'un des pirates de l'air du 11 septembre 2001. *Razzia sur Manhattan*, *op. cit.*, Fig. 10



Fig. 33
Drapeau d'Ansar Ghazwat-ul-Hind, groupe militant islamiste affilié à Al-Qaïda et actif au Cachemire



Fig. 34

@mindsetforakhirah via Instagram, *My muslim community (3/1000) Minecraft nasheed*, réel Instagram, 7 décembre 2024, <https://www.instagram.com/p/DDSEfgbsvhX/?next=%2F>, consulté en juin 2025



Fig. 35

@promiseitsjp via Instagram, *There are no words to describe the horror of what I've done, but somebody had to do it.*, réel Instagram, 6 mai 2025, <https://www.instagram.com/p/DJTZZcPvlbt/?next=%2F>, consulté en juin 2025



Fig. 36

Affiche du film *World Trade Center*, Oliver Stone, 2006



Fig. 37

@thebluelightofficial via Instagram, *Re-uploaded SubPlane Surf 9/11.*, réel Instagram, 13 septembre 2025, <https://www.instagram.com/p/DOjENVZjPyL/?next=%2F>, consulté en septembre 2025



Fig. 38

@dontbuy_ via Instagram, *Copied pasted deleted.*, réel Instagram, 26 août 2025, <https://www.instagram.com/p/DN1EzcQRLFT/?next=%2F>, consulté en septembre 2025



Fig. 39

Photogramme du jeu vidéo *Quest for Saddam*, Petrilla Entertainment 2003

ANNEXE 2

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Arendt, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1961.
- Arendt, Hannah, *La nature du totalitarisme*, Paris, Payot, 1990.
- Arendt, Hannah, *Totalitarisme et banalité du mal*, éd. Annabel Herzog, Paris, PUF, 2011.
- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.
- Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard/Seuil, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber/Raisons d'agir, 1996.
- Chelly, Amélie M., *Dictionnaire des islamismes*, Paris, Les éditions du Cerf, 2020.
- Chebel, Malek, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 1995.
- Chevalier, Jean & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997.
- d'Almeida, Fabrice, *Images et propagande*, Paris, Presses de Sciences Po, 1995.
- El Difraoui, Abdelaslem, *Al-Qaïda par l'image. La prophétie du martyr*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013.
- Larroque, Anne-Clémentine, *Géopolitiques des islamismes*, Paris, PUF, 2024.
- Mondzain, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996.
- Mondzain, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- Nye, Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2005.
- Simmel, Georg, *Secret et sociétés secrètes*, Paris, Circé, 1991.
- Tchakhotine, Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1952.
- Thompson, John B., *Ideology and Modern Culture. Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge, Polity Press, 1990.
- Truong, Fabien, *Loyautés radicales. L'islam et les « mauvais garçons de la nation »*, Paris, La Découverte, 2017.

van der Velden, Daniel & Vinca Kruk, *Uncorporate Identity*, Amsterdam, Metahaven, 2010.

ARTICLES/CHAPITRES

Smith, Pierre, « Mythes (approche ethnosociologique) », *Encyclopedia Universalis*, vol. 12, 1985.

Tajfel, Henri & John C. Turner, « The Social Identity Theory of Intergroup Behavior », in S. Worchel & W. Austin (dir.), *Psychology of Intergroup Relations*, Chicago, Nelson-Hall, 1986.

Treisman, Anne & Garry Gelade, « A Feature-Integration Theory of Attention », *Cognitive Psychology*, vol. 12, n° 1, 1980.

TRAVAUX DE RECHERCHE/RAPPORTS

Brachman, Jarret & Lianne Kennedy Boudali, *The Islamic Imagery Project: Visual Motifs in Jihadi Internet Propaganda*, West Point, Combating Terrorism Center, United States Military Academy, Department of Social Sciences, 2006.

SOURCES PRIMAIRES/IDÉOLOGIQUES

Azzam, Abdallah, *Join the Caravan*, Jeddah, 1987.

al-Souri, Abou Moussab, *Appel à la résistance islamique mondiale*, diffusion en ligne, 2004.

Rank, Otto & Hans Sachs, *Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, Wiesbaden, Bergmann, 1913.

Sayam, Reda, déclarations publiques (archives audiovisuelles).

SOURCES JOURNALISTIQUES

Le Monde, « Stockhausen qualifie les attentats du 11 septembre d'«œuvre d'art» », 19 septembre 2001.

Le Temps, « Coran : 6300 versets, cinq contiennent un appel à tuer ».
Holbrooke, Richard, « How Can a Man in a Cave Out-Communicate the World's Leading Communications Society? », *The Washington Post*, 28 mai 2001.

REMERCIEMENTS

La réalisation de ce mémoire n'aurait jamais été possible sans l'accompagnement, la générosité et la bienveillance de nombreuses personnes, auxquelles je souhaite exprimer toute ma gratitude.

Je tiens tout d'abord à adresser mes remerciements les plus chaleureux à mon tuteur, M. *Sébastien Morlighem*. Sa patience, sa disponibilité et surtout la finesse de ses conseils ont nourri ma réflexion à chaque étape. Je lui suis sincèrement reconnaissante pour la confiance qu'il m'a accordée et pour la richesse de nos échanges.

Ma gratitude s'étend également à l'ensemble des enseignant-e-s de l'Ésad d'Amiens, qui m'ont transmis bien plus que des connaissances : des outils, des repères et une exigence intellectuelle qui ont profondément façonné mon parcours.

Je souhaite remercier tout particulièrement Mme *Stéphanie Katz*, dont les conseils éclairés et la sensibilité intellectuelle ont joué un rôle essentiel. Elle a su me guider, me challenger et m'inviter à poser les questions qui ont fait avancer ce travail.

Mes ami-e-s méritent également une place privilégiée dans ces remerciements. Leur soutien moral, leurs discussions stimulantes et leur présence constante ont été précieux tout au long de cette aventure. Je leur dois beaucoup.

Enfin, je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à *Hillel Nacir* pour son soutien inébranlable, sa confiance et sa manière de m'encourager tout en m'invitant à interroger sans cesse ma position et mon sujet. Son regard attentif, sa bienveillance et son soutien ont joué un rôle déterminant dans l'aboutissement de ce mémoire.

À toutes et à tous, merci du fond du cœur <3

COLOPHON

Anatomie d'une sidération :

Le djihad médiatique ou la genèse d'un régime performatif de la violence

Mémoire de DNSEP, ÉSAD d'Amiens, 2025-2026, Eve Aybran

Typographies:

Neue Montreal (PangramPangram, 2022)

Times New Roman (Victor Lardent et Stanley Morison, 1932)

Papiers:

Arena Natural Smooth (Fedrigoni), 90gr

C à GRAIN (Canson), 224gr

