



HAL
open science

Ce que l'art fait à la ville au Moyen-Orient et au Maghreb

Marie Bonte, Marion Slitine

► **To cite this version:**

Marie Bonte, Marion Slitine. Ce que l'art fait à la ville au Moyen-Orient et au Maghreb. *Manazir Journal*, 4, pp.165, 2022. halshs-03949705

HAL Id: halshs-03949705

<https://shs.hal.science/halshs-03949705v1>

Submitted on 20 Jan 2023

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

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

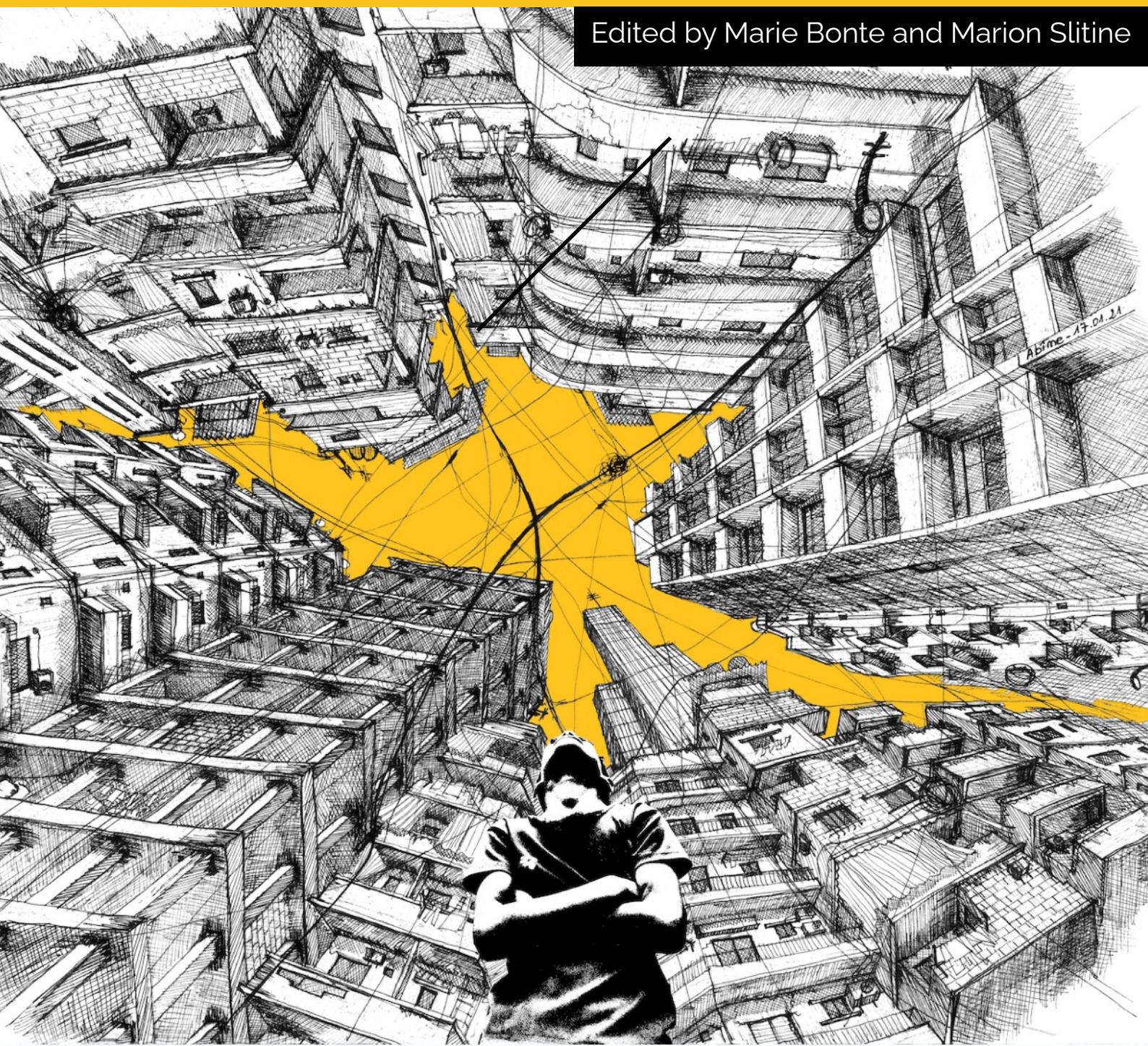
Manazir مناظر Journal

4

Ce que l'art fait à la ville en Afrique du Nord et au Moyen-Orient

Pratiques artistiques, expressions du politique et transformations de l'espace public

Edited by Marie Bonte and Marion Slitine



Manazir
مناظر
Journal

Journal of the Swiss Platform for the Study of Visual Arts,
Architecture and Heritage in the MENA Region

Issue 4
2022

**Ce que l'art fait à la ville
en Afrique du Nord
et au Moyen-Orient.**

**Pratiques artistiques, expressions
du politique et transformations
de l'espace public**

edited by Marie Bonte and Marion Slitine

Manazir Journal is a peer-reviewed academic Platinum Open Access journal dedicated to visual arts, architecture and cultural heritage in the Middle East and North Africa (MENA). Created in 2019, the journal is linked to [Manazir – Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region](#), a platform of exchange that aims to connect researchers interested in these themes. The term “Manazir” refers to landscapes, perspectives and points of view in Arabic, Ottoman Turkish and Persian. Thus, *Manazir Journal* is oriented towards a diversity of transcultural and transdisciplinary “landscapes” and “points of views” and open to a multiplicity of themes, epochs and geographical areas.

BOP - Bern Open Publishing

ISSN: 2673-4354

Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0)

© 2022 The Authors



Production, design & layout: Joan Grandjean

Copy editing: Jac Capra

Cover image: Lilia Benbelaid, “Abîmes”, 2021. Silkscreen on Tintoretto Gesso paper. 35 x 50 cm. Edition 11 of 30.

This issue was made possible with the support of the Laboratory of Social Dynamics and Spatial Reconstruction (LADYSS), Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis, Paris 1 Panthéon-Sorbonne University, Paris Nanterre University and Paris Cité University.



Editors-in-Chief

Silvia Naef
University of Geneva

Nadia Radwan
University of Bern

Issue Editor

Joan Grandjean
University of Geneva

Editorial Team

Joan Grandjean
University of Geneva

Laura Hindelang
University of Bern

Riccardo Legena
University of Bern

Advisory Board

Leïla El-Wakil
University of Geneva

Francine Giese
Vitrocentre, Vitromusée,
Romont

Kornelia Imesch-Oechslin
University of Lausanne

Béatrice Joyeux-Prunel
University of Geneva

Bernd Nicolai
University of Bern

Mirko Novak
University of Bern

Estelle Sohier
University of Geneva

Table of Contents

Introduction

Marie Bonte and Marion Slitine

Ce que l'art fait à la ville en Afrique du Nord et au Moyen-Orient. Pratiques artistiques, expressions du politique et transformations de l'espace public ————— 5

Articles

Yacine Khiar

Les fresques murales à Khartoum pendant la révolution soudanaise de décembre 2018. Généralisation et politisation d'un phénomène artistique ————— 17

Laura Monfleur

Produire l'art et accéder à la ville en contexte autoritaire. Fermeture et adaptation des possibles artistiques dans le centre-ville du Caire post-révolutionnaire ————— 34

Joachim Ben Yakoub

Turning a City Inside-out. On the Re-appropriation of Urban Space in Tunisia in Times of Revolt ————— 55

Sarah Dornhof

Street Art out of Time: The Cultural Moussem of Asilah and Other Entanglements of Public Space, Arts, and Politics ————— 74

Sasha Moujaes

Mapping Art Worlds in the Industrial Periphery of Beirut: The Case of Corniche el-Nahr ————— 98

Perspectives

Rym Khene

La ville comme lieu d'exposition de sa mémoire ————— 118

Caecilia Pieri

Carnet de voyage, Bagdad 2019. Les fresques de la révolte, une nouvelle figuration populaire — 128

Lilia Benbelaïd

"Camp" dira-t-on, une cité improvisée ————— 155

Marie Bonte et Marion Slitine¹

Ce que l'art fait à la ville en Afrique du Nord et au Moyen-Orient

Pratiques artistiques, expressions du politique et transformation de l'espace public

Ce numéro thématique de la revue *Manazir Journal* réunit des contributions explorant le « faire art »² dans l'espace public des villes d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient. Qu'ils soient visuels ou performatifs, les arts urbains (tags, graffitis, street art, fresques murales, installations, etc.) occupent depuis une dizaine d'années une place grandissante dans la production artistique et urbaine. Dans une perspective pluridisciplinaire inscrite dans le champ des sciences sociales, l'enjeu est d'interroger les renouvellements de la fabrique artistique en ville, à travers la diversification des types de production, des lieux investis et des acteur.rices des mondes de l'art, afin d'analyser la place que prend l'art dans les transformations urbaines, et plus particulièrement dans les formes d'expression du politique dans l'espace public. À la faveur des « Printemps arabes », c'est notamment la scène du graffiti et du street art qui s'est étendue. Chaque année, les inscriptions murales se multiplient, de nouveaux centres d'art urbain apparaissent et des festivals entièrement dédiés au street art s'organisent, faisant progressivement de la ville une galerie à ciel ouvert. Ces phénomènes invitent plus largement à analyser les enjeux artistiques qui ont émergé dans les espaces publics urbains, et à appréhender les différentes manières dont les producteur.rices artistiques se sont saisis de la matérialité urbaine (murs, chantiers à l'abandon, escaliers, ruines, etc.). La multiplication et la diversification des processus créatifs a également mené les éditrices de ce numéro à s'interroger sur les lieux de l'art en ville, qu'il s'agisse des espaces de création, d'exposition ou de sociabilités artistiques. Par ailleurs, ce numéro interroge les trajectoires des artistes et des producteur.rices culturel.les engagé.es dans l'art urbain, et la manière dont leurs actions concourent à faire émerger de nouvelles sphères d'expression et de confrontation des idées, qu'il s'agisse d'accompagner les mouvements politiques révolutionnaires ou de se soustraire aux formes de gestion sécuritaires de l'espace urbain.

Dans une perspective interdisciplinaire, les éditrices ont invité des artistes, architectes et/ou chercheur.es en sciences sociales à croiser leurs travaux sur les enjeux socioculturels et politiques des arts dans l'espace public d'une part, et sur la condition urbaine en Afrique du Nord et au Moyen-Orient d'autre part. Outre cinq articles académiques, ce numéro comprend une rubrique que nous avons appelée « Perspectives » et qui regroupe trois contributions qui, par un pas-de-côté, donnent à voir des modalités d'examen alternatives de ce que l'art fait à la ville. Cette

¹ **Marie Bonte**, Associate Professor, Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis; Laboratory of Social Dynamics and Spatial Reconstruction (LADYSS).

Email: marie.bonte02@univ-paris8.fr

Marion Slitine, Postdoctoral fellow, Centre Norbert Elias joint research unit (UMR), School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS, Paris) and Museum of European and Mediterranean Civilisations (Mucem, Marseille).

Email: marion.slitine@ehess.fr

² Cette notion fait référence à l'ouvrage des Nouveaux commanditaires. Dans cette lignée, ce numéro entend repenser « l'interaction inefficace entre création, culture et société » en proposant un « type inédit d'engagement de l'art dans la démocratie » (Debaise et al. 21).

rubrique fait place à des contributions d'architecte, de chercheur.e et d'artiste à la fois, qui offrent un regard décalé, tantôt architectural et esthétique, tantôt méthodologique et théorique, sur le dessin, les fresques murales ou la photographie en ville et de la ville. Dans tous les cas, la démarche générale laisse une place dense aux descriptions des œuvres, des situations et des parcours des acteur.rices qui contribuent au changement du paysage urbain, mais aussi aux représentations des citoyen.nes et à la mise en visibilité de leurs revendications.

Un champ de recherche en plein essor dans les sciences sociales

Si les arts d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient ont fait l'objet d'une attention médiatique et académique accrue au cours des deux dernières décennies (Dakhli et al. ; Toukan) et tout particulièrement suite aux soulèvements arabes de 2011, rares demeurent les études qui ont porté sur les dimensions micro-politiques (Cronin ; Bayat) des engagements des acteur.rices qui s'expriment par des formes artistiques, ou encore sur les conditions mêmes de production des arts dans la région. Pourtant, les phénomènes artistiques en cours dans le monde arabe s'avèrent être un reflet des mutations plus larges des sociétés, de leurs fractures internes, car « s'il y a bien de l'indicible dans la création artistique, [les pratiques artistiques représentent des] performances sociales » (Mermier et Puig 17) à part entière. Une partie de la littérature a mis l'accent sur les approches esthétiques, stylistiques et patrimoniales, dans lesquelles la dimension illustrative et informative de la production artistique l'emporte souvent sur une analyse contextualisée, analytique et réflexive. À l'aune desdits « Printemps arabes », les observateur.rices s'empressent de célébrer la production artistique, en tant que « force motrice des récents soulèvements et comme naturellement rebelle et d'opposition » (Salih et Richter-Devroe 11) ou encore comme ayant permis l'émergence d'un « vocabulaire esthétique métissé, hybride. . . qui [aurait] créé une rupture définitive » (Gonzalez-Quijano 85). Or, bien souvent ces approches témoignent d'une mythification des jeunes artistes « rebelles et révolutionnaires » (Wright ; Gröndahl ; Zoghbi and Karl), sans toujours tenir compte de la dimension du temps long, comme si l'art urbain était né des révolutions.

Si l'art se manifeste dans la cité depuis l'Antiquité, ce n'est qu'à la fin du xx^e siècle que l'on assiste à l'utilisation de l'art dans la fabrique urbaine (Miles), notamment avec l'avènement de l'art public, entendu au sens large comme l'art installé dans les espaces publics, tout particulièrement lorsqu'il a pour sujet l'histoire de la ville et du pays (Guinard « L'art public de l'apartheid »). Les chercheuses en sciences sociales se sont emparées de ce sujet, avec d'innombrables études sur le street art notamment, si bien qu'on parle d'un double tournant des sciences humaines et sociales : le tournant spatial d'abord (Volvey) et le tournant culturel ensuite – surtout dans les études urbaines – (Guinard, *Les espaces publics* ; Grésillon). Ce double tournant a mis l'accent sur la manière dont l'art reflète des enjeux urbains, mais aussi sur la manière dont les dimensions artistiques et économiques sont intimement liées et contribuent à transformer la ville. S'il est particulièrement bien représenté pour les études sur des terrains européens ou américains, il l'est toutefois moins pour ce qui est d'autres contextes³. Certaines études relativement récentes ont participé à combler ce manque, notamment en considérant l'art urbain comme un levier de résistance, un moteur de mobilisation et une arme politique (Peteet ; Abaza ; Lehec ; Ouaras ; Awad et Wagoner ; Parenthou). Par exemple, les travaux de l'anthropologue Nicolas Puig sur la musique dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban ont montré, dans une perspective d'anthropologie urbaine, comment la condition d'artiste-exilé.e permettait de penser la mémoire et l'appartenance à partir de l'étude des cultures sonores. Dans une approche sémiotique, les travaux de Zoé Carle sur les modalités d'élaboration et les vies matérielles et sociales des slogans révolutionnaires en

³ À quelques exceptions près dans le champ francophone : voir (Guinard *Les espaces publics* ; Ithurbide) et pour les cas moyen-orientaux et maghrébins (De Turk ; Craig ; Amilhat-Szary ; Marmié ; Amine ; Brones)

Égypte ont aussi été fondateurs pour beaucoup de nos auteurices en ce qu'ils mettent en avant la dimension politique et poétique de ces « scripts de la révolte » (Dakhli), leurs modes de création et de réception, ainsi que leur fonction immédiate de mobilisation pour les individus.

Si nombre de ces études s'intéressent aux environnements sonores, littéraires et sensoriels (Kassatly, et al.) dans la ville, en lien avec les circulations et les migrations, elles prennent souvent le parti d'analyser d'un côté l'espace public dans le monde arabe et de l'autre l'art dans les villes. Peu d'études portent sur les interactions entre les deux dimensions et la manière dont l'art change l'image de la ville ou encore sur les stratégies de cooptation politique et de commercialisation de l'art (Swedenburg). Ce numéro entend aussi contribuer au renouvellement de ces champs, en explorant comment l'étude de l'art peut éclairer les dynamiques de fabrique urbaine et comment ces pratiques artistiques urbaines peuvent révéler des stratégies de marchandisation du politique (Abu-Lughod). Nous émettons l'hypothèse que l'observation des dynamiques artistiques et iconographiques de la ville nous permet de mieux l'appréhender et d'en saisir les enjeux politiques, sociaux et économiques, ainsi que les rapports de pouvoir qui s'y déploient. Plus largement, nous posons comme postulat complémentaire que l'art peut creuser ou briser des formes de domination et des inégalités dans l'espace public.

Sur le plan méthodologique, une large place est accordée à des auteurices qui mobilisent l'observation participante pour comprendre le sens que les acteur.rices sociaux.ales donnent aux situations qu'ils/elles vivent dans la ville. Ce numéro entend ainsi redonner la place au contexte socio-anthropologique des producteur.rices de ces images, à la chaîne d'acteur.rices qui entourent la production de l'œuvre, en somme, à une ethnographie des pratiques artistiques urbaines. L'approche anthropologique de ces objets artistiques, dans la lignée de travaux récents sur le monde arabe (Winegar ; Choron-Baix et Mermier ; Scheid ; Moghadam ; Jacquemond et Lang ; Slitine ; Suzanne), passe par la « description dense » (Geertz) des contextes socio-économiques, culturels et politiques dans lesquelles l'objet artistique émerge, mais aussi des subjectivités de ceux et de celles qui produisent les œuvres, les commercialisent ou les consomment. Plutôt que de souscrire à une vision enchantée des pratiques artistiques comme nécessairement émancipatrices, et du champ culturel comme un espace de liberté fondamental, ce numéro suggère de reconstruire le point de vue des acteur.rices et de repenser cette capacité d'agir et de se réapproprié une histoire, une mémoire, un statut.

Plus largement, l'apport de la mise en regard des deux aires géographiques que sont l'Afrique du Nord et le Moyen-Orient permet de s'affranchir d'une division épistémologique entre les études sur l'Afrique du Nord d'un côté et les études sur le Moyen-Orient de l'autre. Cette posture entend également dépasser le nationalisme méthodologique souvent pratiqué dans les travaux en sciences sociales sur la région, tout en mettant l'accent dans l'analyse, sur les flux culturels toujours grandissants et sur les circulations régionales. L'idée n'est pas de réifier ces phénomènes et ces acteur.rices en leur prêtant une prétendue cohérence qu'ils/elles n'ont pas nécessairement, mais de saisir la diversité de ces mondes afin de nuancer la vision fantasmée qu'on peut en avoir. La mise en regard sert donc non pas à uniformiser les terrains, mais au contraire, à rendre la spécificité des différents contextes.

Interroger les mondes urbains à travers l'art dans l'espace public

En proposant d'appréhender les villes par l'art et de s'interroger sur ce que l'art fait à la ville, les éditrices de ce numéro ont souhaité tout autant étudier les spatialités de l'art urbain, que faire de ce dernier une clé de lecture des transformations politiques et urbaines de la région nord-africaine et moyen-orientale. Si les changements structurels observés que sont la croissance démographique, l'étalement urbain, la fragmentation et le creusement des inégalités socio-économiques ne sont pas

propres à un modèle urbain régional particulier (Ruggieri), l'approche choisie ici en explore les conséquences partagées par la plupart des villes arabes, ainsi que leurs interactions avec les pratiques, les productions et les sociabilités artistiques. Les villes étudiées dans ce numéro sont ainsi appréhendées comme les lieux privilégiés de l'inscription du pouvoir et des rapports de domination, et de l'expression de ses différentes formes de contestation. D'un point de vue historique, ces villes ont notamment été marquées par un urbanisme colonial ségrégatif, lisible aujourd'hui dans la trame viaire des villes dites « modernes », l'architecture ou encore la toponymie comme le montre l'article de Joachim Ben Yakoub dans ce numéro. Après les indépendances, l'autoritarisme des régimes en place a également façonné les espaces urbains, en concentrant par exemple sur quelques avenues et places centrales les lieux principaux d'exercice du pouvoir (Parlement, siège du parti, ministères, tribunaux, banque centrale). Afin d'assurer le maintien des régimes, la gestion sécuritaire s'est aussi imposée. Elle se traduit par le déploiement d'hommes et de femmes (militaires, policiers, civils) et d'objets (barrières, caméras) visant à canaliser les mobilités surtout piétonnes (Pagès-El Karoui), à contrôler les pratiques et à réprimer souvent brutalement les manifestations. En parallèle de la multiplication des formes de surveillance (Latte-Abdallah et Parizot), la gestion de l'urbain prend de plus en plus la forme d'un urbanisme de projet, reflet de logiques néo-libérales favorisant la reproduction d'une élite politique et économique. Reconstructions, réaménagements, villes nouvelles et patrimonialisation des centres anciens visant à attirer les touristes et les investisseurs, font la part belle aux espaces de consommation et de loisir ou aux résidences de luxe, tout en excluant les plus fragiles.

Les espaces accessibles de co-présence et d'interaction se raréfiant, les productions académiques et les mouvements citoyens ont, à juste titre, insisté sur les formes de remise en cause du « droit à la ville » et de dépossession des espaces publics urbains. La notion d'espace public, ici urbain, revêt alors une double importance. Souvent « confisqué » par le pouvoir autoritaire, il est au centre des revendications politiques, qui visent une réappropriation citoyenne *de* et *par* l'espace public tels que le développent les articles de Laura Monfleur, Yacine Khiar et Joachim Ben Yakoub. À la fois enjeu et théâtre des mobilisations des « Printemps arabes » de 2011 et des contestations survenues en 2019 dans différentes capitales (Beyrouth, Bagdad, Khartoum, Alger), l'espace public est envisagé par les éditrices invitées dans sa dimension multiple. S'il renvoie bien entendu aux lieux relevant du domaine public et aux lieux ouverts et accessibles *a priori* (places, rues par exemple), son acception sociale qui privilégie les lieux d'interaction et de rencontre « avec l'autre » (Guinard Les espaces publics) permet de s'affranchir d'une configuration spatiale particulière, pour se focaliser sur les activités et les expressions qui y sont permises (Staeheli et Mitchell). Ce faisant, les espaces urbains n'ont pas tant un « statut » public immuable, qu'un caractère public qui varie en fonction de leur accessibilité matérielle et symbolique. Cette dimension publique revêt une portée politique, qui émerge lorsque les lieux deviennent des cadres d'expression d'opinions et des supports de mobilisation. Cette acception processuelle (Capron et Haschar) permet d'explorer les espaces intermédiaires, qu'ils soient dits « publics » mais sont dans les faits privatisés, marchandisés, surveillés ou des espaces privés qui sont parfois rendus publics ou publicisés, notamment par les créativité urbaines. Elle permet également d'interroger le rôle de l'art dans la ville – qu'elle soit sujet ou médium – à travers sa capacité non seulement à publiciser les espaces, mais aussi à créer du lien entre les différentes dimensions de l'espace public : ré-habi(li)ter les lieux confisqués, y négocier une manière même imparfaite d'être ensemble, en refaire une catégorie d'action (Fleury).

L'ambition générale de ce numéro a été d'examiner la dimension performative de l'art en ville, ainsi que les effets des mouvements et productions artistiques sur la transformation des villes. Cette problématisation générale renvoie d'abord à la capacité de l'art à être un outil de contestation des politiques urbaines et plus largement, un moyen d'expression des citadinités rebelles (Stadnicki)

ou minorisées. Comment trouve-t-on sa place en ville, à travers l'art ? Comment s'opèrent les possibles réappropriations matérielles et symboliques de l'espace urbain par le geste artistique ? Si les pratiques et les productions artistiques font émerger de nouvelles définitions, limites et fonctions de l'espace public, l'idée est également de rendre compte de la manière dont l'art reflète des projections, véhicule des imaginaires et des aspirations, dans un contexte de profondes incertitudes liées aux crises multiformes dans la région. Par ailleurs, regarder plus largement comment l'art peut bousculer les normes sociales et les hégémonies quotidiennes (Lelandais et Florin) permet ainsi d'éviter l'écueil parfois réducteur du « tout politique » dans l'étude des arts dans le monde arabe d'une part, et dans l'approche des espaces publics d'autre part (Parenthou). L'enjeu a donc aussi été de comprendre les nouvelles formes d'engagements qui ne disent parfois pas leur nom, autrement dit les résistances silencieuses du quotidien (Scott). Dans la lignée de travaux récents sur l'engagement dans la région arabe (Dakhli et Latte Abdallah ; Larzillière ; Boëx), il ne s'agit pas d'enfermer les acteur.rices, à commencer par les artistes, dans un militantisme *a priori* défini, ni de surinterpréter les stratégies politiques, mais d'explorer concrètement, le déplacement des « lieux du politique » et la manière dont le politique peut se manifester dans les espaces du quotidien.

La démarche proposée s'attache ainsi à reconnaître la capacité de l'art à transformer la ville, mais aussi à renforcer certains processus inégalitaires. Si la matérialité urbaine renouvelle les formes et les contenus d'expressions artistiques (notamment la ville comme source d'inspiration dans de nombreuses œuvres contemporaines), l'art en retour, s'invite et s'ancre dans l'espace public et le quotidien des habitant.es, détournant de leurs fonctions premières, les murs, les escaliers, les places, les routes ou les bâtiments abandonnés. À l'échelle de la ville, les lieux dédiés à l'art se multiplient, contribuant à redéfinir les centralités, mais aussi à accélérer – tout en les dénonçant parfois – les processus de gentrification et les phénomènes de ségrégation sociale. À l'échelle nationale et internationale, la dotation des villes en créativités urbaines ou en événements artistiques liés aux arts urbains peut permettre une meilleure visibilité et un renouvellement de leur image, dans un contexte de compétition internationale accrue entre les villes. Par ailleurs, diverses contributions interrogent les liens entre ces pratiques et le « droit à la ville » (Lefebvre). Dans cette perspective, la ville n'est pas seulement un espace matériel qui offre des supports ou des lieux d'accueil des créativités urbaines, mais un milieu produit par les relations sociales et les pratiques quotidiennes des habitant.es. Par conséquent, il s'agit d'explorer la capacité de l'art à permettre aux individus d'être partie prenante de la fabrique urbaine et à déplacer la focale sur des acteur.rices culturel.les qui négocient plus difficilement qu'ailleurs une « liberté d'agir » et donc, de créer.

Axe 1 : « Faire art », une modalité urbaine d'expression du politique

Les contributions de ce numéro se sont d'abord données l'ambition de documenter les phénomènes artistiques qui ont émergé dans les espaces publics à la lumière des mouvements contestataires de 2011 – moment d'explosion de ces pratiques – jusqu'aux récentes reconfigurations liées à la crise sanitaire depuis 2020 qui obligent les acteur.rices culturel.les à repenser l'espace de leurs pratiques. Dès lors, un premier axe transversal aux articles insiste sur les enjeux spatiaux et politiques des créativités urbaines, qu'il s'agisse des messages véhiculés par les formes artistiques ou des modes d'engagement parfois apparentés à un « activisme culturel ». Sans faire des « Printemps arabes » le moment de l'avènement de l'art urbain, les auteur.rices étudient ce que les productions disent des luttes urbaines qu'elles visibilisent, et regardent comment cet « activisme »⁴ urbain (Lemoine et

⁴ L'artivisme correspond aux différentes formes d'engagement social et politique d'artistes militants dans l'espace public.

Ouardi ; Salzbrunn) peut – ou non – transformer l'espace urbain, tout en s'insérant dans des mouvements transnationaux plus larges (décolonialisme, féminisme, antiracisme, etc).

Par un double mouvement de politisation des artistes et des rues de la ville, il ressort de ces contributions que l'art sert souvent les mouvements politiques et révolutionnaires, comme le montre par exemple Rym Khene avec les artistes algériens qu'elle étudie à l'aune du Hirak de février 2019⁵ et qui considèrent la photographie comme un acte politique et documentaire. C'est à Alger pendant le Hirak qu'elle nous fait traverser « la ville comme lieu d'exposition de sa mémoire » par l'investissement massif du geste photographique par les manifestant.es, faisant de la capitale, « une ville tempête, une ville poème, une ville photographiée ». À travers l'étude du travail photographique de Sabri Benalycherif et de Zouggar, mis en regard avec son propre travail photographique, l'autrice montre comment les images participent à créer de nouvelles narrations visuelles de la ville, qui plongent dans le passé pour se tourner vers l'avenir. En écho à cette notion de politisation de la pratique artistique en ville, l'article de Yacine Khiar étudie l'évolution des fresques murales à Khartoum, et propose une première approche du phénomène de politisation de la rue et du street art en contexte révolutionnaire. Analysant l'évolution rapide d'une pratique qui, de marginale et suspecte devient une forme d'expression populaire, l'auteur retrace les collaborations et les parcours des artistes engagé.es, dont une partie a découvert la peinture durant le sit-in tenu devant le quartier général de l'armée en 2019. Le street art apparaît au Soudan comme un moyen d'appropriation d'un espace public qui échappe à la surveillance et à la répression étatique. En Irak, Caecilia Pieri met au jour, quant à elle, de nouveaux modes d'expression artistiques émanant d'une nouvelle génération – chiite – qui tranchent avec les formes conventionnelles du street art. Ces créativités urbaines se caractérisent par un registre naïf mais bel et bien connecté à d'autres types d'art mondialisé, préalable à la constitution d'une « culture populaire vibrante », au-delà des clivages confessionnels traditionnels. À l'aide d'un riche portfolio commenté sur des fresques murales qui se sont déployées sur la place hautement symbolique de Tahrir depuis la révolte d'octobre 2019, l'autrice nous permet de saisir comment l'iconographie peut faire d'un lieu l'épicentre d'une publicisation en actes de la révolte.

L'ensemble de ces contributions montre bien que le processus de création permet de formuler des demandes : départ d'un dirigeant ou d'une classe politique, changement de régime, justice sociale, redistribution des richesses. Les tags, pochoirs, fresques murales ou affiches imposent les enjeux des revendications dans l'espace public, lui offrant une plus grande visibilité. Ainsi, ces articles analysent le contenu des supports iconiques fabriqués ou mobilisés pour défendre une cause ou pour représenter les phénomènes contestataires (photographies, dessins de presse, pancartes, films), de même que la dimension esthétique de la révolte. Ils reviennent également sur l'occupation et la réappropriation physique et sensible des espaces urbains par les artistes, qui contribuent ainsi à « mettre la ville à l'envers » selon l'expression de Joachim Ben Yakoub, instaurer des ruptures dans l'ordre établi et dans la distribution des places.

Si l'art exploite le potentiel révolutionnaire des villes, les révolutions en retour, servent aussi l'art en multipliant les « possibles artistiques » comme l'explore Laura Monfleur. Tout d'abord, la reconquête des espaces urbains confisqués ou surveillés offre de nouveaux supports de création et de nouveaux espaces disponibles. Ainsi, quand Yacine Khiar revient sur « l'explosion du street art » depuis la révolution démarrée en décembre 2018 à Khartoum, il montre qu'au-delà des murs, ce sont les matériaux urbains, signes de richesse ou de pouvoir mal partagés, qui sont exploités par les artistes qui, ce faisant, explorent de nouvelles techniques comme le pochoir, permettant la rapidité de l'exécution et la reproductibilité des messages ou des figures. La sortie dans la rue et la défiance des manifestant.es envers les diverses instances de contrôle (police, armée par exemple)

⁵ Le Hirak est le mouvement de contestation populaire pour réclamer le départ du régime de Bouteflika.

a plus largement contribué à libérer les artistes, souvent objet de surveillance ou de censure. L'élargissement des thématiques abordées ou l'émergence d'interactions nouvelles entre les artistes et le public ont notamment été observés au Caire par Laura Monfleur qui examine les effets de l'autoritarisme post-révolutionnaire sur l'art, les espaces publics et les modalités de production urbaine. À travers ses enquêtes de terrain, l'autrice montre comment l'emprise sécuritaire, en verrouillant les espaces publics, prive la ville de son double rôle de support et de sujet de la création. Elle explore ainsi les différentes adaptations mises en œuvre par les artistes : relocalisation dans des espaces privés ou périphériques, retour à un art plus conventionnel, changement de modes de production.

Au-delà du geste artistique, l'implication des artistes dans les mouvements protestataires a permis de leur donner une visibilité plus grande, qu'il s'agisse de leur place dans la ville ou de la circulation de leurs œuvres sur les réseaux sociaux, tel que le développe Rym Khene. La formation de collectifs, de structures associatives pouvant parfois occuper les lieux abandonnés par les autorités, ou la mise sur pied de festivals comme le festival El-Fan Midan au Caire ou le plus ancien festival Moussem d'Asilah au Maroc, permettent de structurer de nouveaux mondes de l'art, voire de démarrer une carrière d'artiste. Ainsi, plusieurs contributions – comme celles de Sasha Moujaes, Sarah Dornhof ou Yacine Khier – interrogent les trajectoires des actrices engagées dans l'art urbain, prenant en compte la fabrique artistique comme une activité susceptible de produire de la valeur et la progressive professionnalisation et internationalisation du travail d'artiste urbain dans le monde arabe.

Si les contributions laissent une large place aux interactions fortes entre les mobilisations politiques et les pratiques artistiques, elles soulignent également à quel point les réappropriations et les revendications par l'art demeurent fragiles. Ainsi, le retour ou la prégnance de l'autoritarisme ou des mouvances islamistes menacent les nouveaux espaces artistiques et les artistes eux et elles-mêmes. À ce titre, la contribution de Joachim Ben Yakoub est particulièrement éloquent : à Tunis, l'auteur analyse le double mouvement de réappropriation politique et esthétique des espaces urbains à travers le processus créatif, qui révèle des « enclaves heuristiques » permettant le détournement des lieux de pouvoir et le renversement, même temporaire, des hiérarchies urbaines. Le long travail de terrain permet de détailler les formes d'occupation physique, symbolique et sensible de la ville qui redevient accessible aux citoyens, mais aussi d'identifier les menaces qui pèsent sur le nouvel espace artistique ; entre autres, l'imposition dans certains espaces de l'idéologie islamiste vient concurrencer les usages des lieux et rappelle le caractère souvent fragile et instable des réappropriations citoyennes.

Le verrouillage des espaces publics et la surveillance accrue entraînent aussi une adaptation des pratiques, pouvant se traduire par un déplacement des lieux de création ou d'exposition, l'utilisation de subterfuges ou la résignation conduisant à des productions plus conventionnelles ou uniquement esthétiques. À cet égard, l'article de Sarah Dornhof rappelle que le postulat d'un street art nécessairement contestataire n'est pas une évidence au Maroc. Cette expression artistique peut tout à fait, dans ses formes les plus consensuelles et ornementales, servir des politiques d'aménagement normatif ou être récupérée par des pouvoirs publics ou privés : dans le cas du festival d'Asilah, le potentiel subversif du street art réside davantage dans les interactions avec le public et les hybridations permises que dans le contenu même des œuvres.

Axe 2 : Transformer la ville par l'art : une utopie moderne ?

D'autre part, les contributions analysent les éventuelles phases de routinisation et de mise au pas de l'art urbain contestataire et la manière dont il est intégré aux stratégies urbanistiques des centres urbains, comme une ressource de marketing urbain, formant ainsi des « scénographies

dépolitisées » (Garnier 69), qui gomme les traces de la précarisation, de la paupérisation et de la marginalisation d'un espace. Car si à l'échelle de la ville, les lieux dédiés à l'art se multiplient, contribuant à redéfinir les centralités, mais aussi accentuer les processus de gentrification et les phénomènes de ségrégation sociale, à l'échelle nationale et internationale, la dotation des villes en créativités urbaines ou en événements artistiques liés aux arts urbains peut permettre une meilleure visibilité et un renouvellement de leur image. Qu'il s'agisse de prendre la ville comme sujet ou médium, de circuler entre les différentes centralités ou d'investir de nouveaux espaces, les acteur.rices en question contribuent au changement du paysage urbain, comme des représentations des citoyen.nes.

Les auteur.rices de ce numéro s'engagent dans cette réflexion sur les transformations urbaines que peuvent refléter ces pratiques et sur la manière dont ces créativités urbaines s'insèrent dans, ou s'inscrivent contre les processus contemporains (gentrification, politiques urbaines de privatisation, néolibéralisme, etc.). Si les études placent souvent, on l'a vu, l'art dans une posture résistante *de facto*, les contributions de ce numéro se demandent quant à elles, si certaines de ces initiatives ne renforcent pas, au contraire, les hiérarchisations inter et intra-urbaines, ainsi que les formes de domination symbolique et les espaces d'exclusion dans la ville. Pour ce faire, nombre de contributeur.rices partent d'une ethnographie des quartiers où ces créativités urbaines sont les plus manifestes, tout en les mettant en perspective avec d'autres lieux moins visibles de l'art urbain, aux marges de la ville. À cet égard, Lilia Benbelaïd nous fait traverser les rues sinueuses d'un camp de réfugiés palestiniens à Beyrouth. À Chatila, elle nous livre un récit sensible, subjectif et poétique de ses propres traversées, jusqu'à nous mener à la cour centrale, seul espace « délivré », extirpé au « cataclysme urbain » ambiant, où les corps et les langues se délient. En campant le camp de ses traits noirs sur papier, Lilia Benbelaïd considère ce geste artistique comme le seul moyen d'accéder à ce territoire enclavé. Le dessin tient lieu de liant entre l'« étranger.e » et les citoyen.nes, fédérant ainsi espaces et usager.es. Ainsi, l'autrice donne à voir un exemple incarné de la pratique artistique – « l'acte de dessiner » – comme forme d'appropriation d'un espace public rendu « indésirable » par l'indifférence de l'État, que le geste artistique rend désirable.

Une attention particulière est portée aux processus de récupération de l'art urbain, parfois instrumentalisé, comme le montre Sarah Dornhof pour le Maroc, afin de servir les spéculations immobilières – tel que le développe Sasha Moujaes pour le – ou les idéologies partisans et/ou religieuses décrites par Joachim Ben Yakoub pour la Tunisie et Caecilia Pieri pour l'Irak. Ce second axe transversal s'intéresse plus précisément à l'interaction des producteur.rices d'art avec des agendas politiques mis en œuvre par des autorités publiques, des fondations privées, des ONG ou des associations, pour examiner la question des financements et des rapports de pouvoir qu'ils impliquent. Ainsi, les auteur.rices montrent que les activités artistiques jouent un rôle aussi important qu'ambigu dans la production de la ville, comme à Beyrouth où Sasha Moujaes, en se distanciant des « moments révolutionnaires », montre comment l'art tente de déjouer les modèles dichotomiques centre/périphérie et, plus précisément, les centralités imposées par les milieux artistiques dominants et conventionnels. Cette contribution souligne les revers de tels positionnements spatiaux et politiques, qui parfois peinent à dépasser l'effet de posture et surtout, n'échappent pas aux lois du marché. En effet, la labellisation de « quartier d'artistes » attire les promoteurs immobiliers qui combinent la disponibilité du foncier à diverses formes de récupération en termes d'images, accélérant la gentrification autour du fleuve de Beyrouth.

La réappropriation des initiatives et pratiques des artistes par quelques acteur.rices privé.es ou par les autorités publiques est démontrée de manière paradigmatique par Sarah Dornhof dans le cas marocain. En retraçant l'histoire du Festival des Arts d'Asilah, et grâce à une mise en perspective avec d'autres événements artistiques au Maroc, elle montre que les relations établies entre le

quotidien urbain des citoyen.es, le contrôle croissant des espaces publics et le street art, donnent à voir des configurations particulières en fonction des contextes et des conjonctures politiques. Le travail de documentation effectué permet de montrer que la politisation du street art, de même que sa normalisation tendant au consensus, ne sont pas systématiques. Au-delà des formes de récupération politiques observées, l'argumentaire tend vers une considération de l'infrapolitique de l'art urbain, dont le potentiel subversif vient se loger non plus uniquement dans le contenu des productions ou dans le geste, mais dans les interactions sociales, les mises en relation et les innovations esthétiques que permet le cadre d'un festival.

Plus largement, les textes de ce numéro examinent comment les pratiques artistiques font émerger de nouvelles définitions, limites et fonctions de l'espace public. Il s'agit autant d'explorer les tensions existantes entre l'usage de l'art comme moyen de réinventer ou de « republiciser » les lieux (comme le montre Yacine Khiar pour Khartoum), que comme moyen de les normaliser et ce faisant, de renforcer leur caractère excluant (comme l'analyse Sasha Moujaes pour Beyrouth). Si la création peut devenir un support d'inscription dans la sphère du débat public, de revendications sociales et politiques, elle peut aussi, dans ses formes les plus consensuelles et ornementales, servir des politiques d'aménagement normatif ou être l'objet de spéculation immobilière (Coslado). Cette institutionnalisation de l'art urbain dont le street art est paradigmatique, invite à questionner son ancrage dans le marché global de l'art et sa patrimonialisation. Dans quelle mesure le recours à une politisation de l'art urbain peut-il devenir dans un contexte capitaliste, un outil de « commodification » comme s'interrogent Sarah Dornhof et Sasha Moujaes, voire un moyen de redorer l'image de la ville (Lehec) en suscitant son appropriation par ses habitants (Miles).

Enfin, ce numéro montre comment le « faire art » cherche aussi à « faire trace », comment les arts urbains permettent de constituer une archive de l'histoire – politique, sociale et culturelle – en train de se faire. À cet égard, la contribution de Rym Khene analyse le jeu sur la circulation d'images (trafiquées) et la prise de photographies pour faire trace du moment révolutionnaire étouffé, qu'a constitué le Hirak de février 2019. À Khartoum, Yacine Khiar montre que les graffitis, les pochoirs et les fresques qui investissent les murs de la ville forment une mémoire commune de la lutte, impriment la contestation au-delà de la temporalité des manifestations, et ce faisant, reflètent « un nouvel imaginaire de la protestation ». À Chatila, aux franges de la ville de Beyrouth, Lilia Benbelaïd nous montre comment ses dessins du camp de réfugiés participent à la préservation et à l'appropriation d'espaces marginalisés dans la ville. Autant de perspectives qui révèlent la capacité de ces gestes artistiques, dans des situations d'incertitude généralisée, à ouvrir le champ des possibles. Ils permettent de faire de ces « traces », une archive du futur et offrent ainsi, une résistance à l'état du monde.

Bibliography

Abaza, Mona. « Segregating Downtown Cairo and the Mohammed Mahmud Street Graffiti ». *Theory, Culture & Society*, vol. 30, no. 1, 2013, pp. 122-139. <https://doi.org/10.1177/0263276412460062>

Abu-Lughod, Lila. « The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power Through Bedouin Women ». *American Ethnologist*, vol. 17, no. 1, 1990, pp. 41-55.

Amilhat Szary, Anne-Laure, Jean Cristofol et Cédric Parizot. « Science/art explorations at the border. An Introduction ». *antiAtlas Journal*, no. 1, printemps 2016. <https://www.antiatlas-journal.net/01-introduction-science-art-explorations-at-the-border/>. Consulté le 25 août 2022.

Amine, Khalid. « Re-enacting Revolution and the New Public Sphere in Tunisia, Egypt and Morocco ». *Theatre Research International*, vol. 38, no. 3, 2013, pp. 87-103. <https://doi.org/10.1017/S0307883313000011>

- Awad, Sarah et Brady Wagoner, direction. *Street Art of Resistance*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Bayat, Asef. *Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East*. Stanford University Press, 2010.
- Boëx, Cécile. « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie. Usages, techniques et supports ». *Cultures & Conflits*, no. 91/92, automne/hiver 2013, pp. 65-80. <https://doi.org/10.4000/conflits.18789>
- Brones, Sophie. *Beyrouth dans ses ruines*. Parenthèses/MMSH, 2020.
- Capron, Guenola, et Nadine Haschar. *L'espace public urbain : de l'objet au processus de construction*. Presses universitaires du Mirail, 2007.
- Carle, Zoé. *Poétique du slogan révolutionnaire*. Presses Sorbonne Nouvelle, 2019.
- Carle, Zoé et François Huguet. « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogismes et dispositifs médiatiques ». *Égypte-Monde arabe*, vol. 12, 2015, pp. 149-176. <https://doi.org/10.4000/ema.3449>
- Choron-Baix, Catherine et Franck Mermier. « L'émergence de nouveaux marchés de l'art ». *Transcontinentales*, no. 12/13, 2012. <https://doi.org/10.4000/transcontinentales.1312>
- Coslado, Elsa. « Étalement urbain et opérations immobilières périurbaines pour classes moyennes à Marrakech ». *Les Cahiers d'EMAM*, no. 29, 2017. <https://doi.org/10.4000/emam.1346>
- Craig, Kyle Benedict. « The Challenges of Palestinian Solidarity in Amman's Street Art Scene ». *MERIP blog*, 30 mars 2022. <https://merip.org/2022/03/the-challenges-of-palestinian-solidarity-in-ammans-street-art-scene/>. Consulté le 25 août 2022.
- Cronin, Stéphanie, direction. *Subalterns and Social Protest: History from Below in the Middle East and North Africa*. Routledge, 2007.
- Dakhli, Leyla, direction. *L'Esprit de la révolte, Archives et actualité des révolutions arabes*. Seuil, 2019.
- Dakhli, Leyla et Stéphanie Latte Abdallah. « Un autre regard sur les espaces de l'engagement : mouvements et figures féminines dans le Moyen-Orient contemporain ». *Le Mouvement Social*, vol. 231, no. 2, 2010, pp. 3-7. <https://doi.org/10.3917/lms.231.0003>
- Dakhli, Jocelyne, et al. *Créations artistiques contemporaines en pays d'Islam. Des arts en tensions*. Kimé, 2006.
- Debase, Didier, et al. *Faire art comme on fait société – Les Nouveaux commanditaires*. Les Presses du Réel, 2013.
- De Turk, Sabrina, *Street Art in the Middle East*, I. B. Tauris, 2020.
- Fleury, Antoine. « Espace public ». *Hypergéométrie*, 2004. <https://hypergeo.eu/espace-public/>. Consulté le 25 août 2022.
- Garnier, Jean-Pierre. « Scénographies pour un simulacre : l'espace public réenchanté ». *Espaces et sociétés*, vol. 134, no. 3, 2008, pp. 67-81. <https://doi.org/10.3917/esp.134.0067>
- Geertz, Clifford. « La description dense ». *Enquête*, no. 6, 1998, pp. 73-105. <https://doi.org/10.4000/enquete.1443>
- Gonzalez-Quijano, Yves. « L'art arabe contemporain : du Charybde de la tutelle étatique au Scylla de marché ». *Le Monde Diplomatique*, 2011, pp. 85-88.
- Grésillon, Boris. *Géographie de l'art. Ville et création artistique*. Economica, 2014.
- Gröndahl, Mia. *Revolution Graffiti: Street Art of the New Egypt*. The American University in Cairo Press, 2012.
- Guinard, Pauline. « L'art public de l'apartheid à Johannesburg, un patrimoine ? » *Géographie et cultures*, no. 79, 2011, pp. 89-108. <https://doi.org/10.4000/gc.388>

---. Les espaces publics au prisme de l'art à Johannesburg (Afrique du Sud) : quand la ville fait œuvre d'art et l'art œuvre de ville, Thèse de doctorat, Université Paris 10 Nanterre, 2004.

Ithurbide, Christine. « Le marché de l'art contemporain en Inde ». *Géographie et cultures*, no. 75, 2010, pp. 207-228. <https://doi.org/10.4000/gc.1671>

Jacquemond, Richard et Félix Lang. *Culture and Crisis in the Arab World: Production and Practice in Conflict*. I.B. Tauris, 2019.

Kassatly, Houda, Nicolas Puig et Michel Tabet. « Le marché de Sabra à Beyrouth par l'image et le son. Retour sur une enquête intensive ». *Revue européenne des migrations internationales*, vol. 32, no. 3-4, 2016, pp. 37-68. <https://doi.org/10.4000/remi.8179>

Larzillière, Pénélope. « Fermeture ou transformation des "possibles protestataires" ? L'évolution de l'engagement politique dans les Territoires palestiniens ». *Israël/Palestine : État des lieux*, sous la direction d'Esther Benbassa, CNRS, 2010, pp. 195-207.

Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. Anthropos, 1968.

Lehec, Clémence. *Sur les murs de Palestine. Filmer les graffitis aux frontières de Dheisheh*. Metis Presses, 2020.

Lelandais, Gülçin Erdi et Bénédicte Florin. « Pratiques sociales et spatiales de résistances discrètes dans la ville ». *Cultures & Conflits*, no. 101, 2016, pp. 7-17. <https://doi.org/10.4000/conflits.19131>

Lemoine, Stéphanie et Samira Ouardi. *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*. Gallimard, 2010.

Marmié, Cléo. « L'énergie dissensuelle du *street-art* au Maroc. Pouvoirs, politique et poétique d'une pratique artistique urbaine en Méditerranée ». *ILCEA*, no. 37, 2019. <https://doi.org/10.4000/ilcea.7538>

Mermier, Franck et Nicolas Puig, direction. *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*. Presses de l'Ifpo, 2007.

Miles, Malcolm. *Art, Space and the City: public art and urban futures*. Routledge, 1997.

Moghadam, Amin. « Ghazel : l'artiste mobile, l'art de la mobilité ». *Hommes & Migrations*, no. 1312, 2015/4, pp. 91-97. <https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.3500>

Ouaras, Karim. « Les graffiti à Oran : une pratique régulatrice du "chaos" urbain ? ». *Insaniyat*, no. 85-86, 2019, pp. 15-36. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.21197>

Pagès-El Karoui, Delphine. « 2011, l'odyssée de l'espace public égyptien ». *Les ondes de choc des révolutions arabes*, sous la direction de M'hamed Ouadi, Delphine Pagès-El Karoui et Chantal Verdeil, Presses de l'Ifpo, 2014.

Parenthou, Joséphine. *Le graffiti à Beyrouth : trajectoires et enjeux d'un art urbain émergent*, Mémoire de master, Sciences Po Aix, 2015.

Latte Abdallah, Stéphanie et Cédric Parizot, direction. *Israël/Palestine, l'illusion de la séparation*. Presses universitaires de Provence, 2017.

Peteet, Julie. « The Writing on the Walls: The Graffitis of the Intifada ». *Cultural Anthropology*, vol. 11, no. 2, 1996, pp. 139-159. <http://www.jstor.org/stable/656446>. Consulté le 25 août 2022.

Puig, Nicolas. « "It's not an easy country", parcours de musiciens palestiniens du Liban vers l'Europe ». *Gradhiva*, no. 31, 2020, pp. 40-55. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.4903>

Ruggieri, Charlotte, direction. *Atlas des villes mondiales*. Autrement, 2021.

Salih, Ruba, et Sophie Richter-Devroe. « Cultures of Resistance in Palestine and Beyond: On the Politics of Art, Aesthetics, and Affect ». *The Arab Studies Journal*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 8-27. <http://www.jstor.org/stable/24877897>. Consulté le 25 août 2022.

- Salzbrunn, Monika. « Artivisme ». *Anthropen.org*, 2019. <https://doi.org/10.17184/eac.anthropen.091>
- Scheid, Kirsten. « Adding Art to Qalandiya: Qalandiya International Biennale 2 ». *Anthropology Now*, vol. 7, no. 2, 2014, pp. 139-149. <https://doi.org/10.1080/19428200.2015.1058136>
- Scott, James. *La Domination et les arts de la résistance : Fragments du discours subalterne*. Amsterdam, 2009.
- Slitine, Marion. « Gaza, créer au défi des ruines ». *Araborama*, Seuil/Institut du Monde Arabe, no. 4, 2023, pp. 262-267.
- Stadnicki, Roman, direction. *Villes arabes, cités rebelles*. Cygne, 2015.
- Staeheli, Lynn, et Don Mitchell. *The people's property? Power, politics and the public*. Routledge, 2008.
- Suzanne, Gilles. « Arts et médiation dans le monde arabe. Éléments de réflexion sur le transnational ». *Incertains regards. Cahiers dramaturgiques*, 2018, pp. 43-50.
- Swedenburg, Ted. « Hip-hop of the Revolution (The Sharfi don't like it) ». *MERIP blog*, 11 janv. 2011. <https://merip.org/2012/01/hip-hop-of-the-revolution/>. Consulté le 25 août 2022.
- Toukan, Hanan. *The Politics of Art. Dissent and Cultural Diplomacy in Lebanon, Palestine, and Jordan*. Stanford University Press, 2021.
- Volvey, Anne. « Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique ». *Belgé*, vol. 3, 2014. <https://doi.org/10.4000/belgeo.13258>
- Winegar, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford University Press, 2006.
- Wright, Robin. *Rock the Casbah: Rage and Rebellion Across the Islamic World*. Simon and Schuster, 2011.
- Zoghbi, Pascal, et Don Karl. *Le Graffiti arabe*. Eyrolles, 2012.

Biographies

Marie Bonte is a geographer and Associate Professor at Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis and at the Laboratory of Social Dynamics and Spatial Reconstruction (LADYSS). She is the head of the "Mondes Méditerranéens en Mouvements" Master's Program. Her research interests lie in social, political and cultural geographies in Middle Eastern and North African cities, particularly in Lebanon. Her work focuses on urban nightlife activities and practices, and drinking patterns. Her PhD thesis, defended in 2017, described and analyzed Beirut's nightlife and socio-spatial reconfigurations of the city through the lens of post-conflict. She has also co-edited a special issue on the geographies of ghosts and alcohol practices in the Global South.

Marion Slitine is an anthropologist and currently a post-doctoral fellow, Centre Norbert Elias joint research unit (UMR 8562), School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS, Paris) and Museum of European and Mediterranean Civilisations (Mucem, Marseille). She is the author of a thesis entitled "La Palestine en créations. La fabrique de l'art contemporain, des territoires occupés aux scènes mondialisées." Additionally, she is conducting research on the interactions between art, city and politics in the Arab world, specifically the urban cultures found in Palestine and Morocco. More broadly, her research explores cultural circulations between the Near East and the Maghreb and the disciplinary crossings between artistic and ethnographic practices. Her work has been published in the journals *Cities*, *The International Journal of Urban Policy, and Planning* and *Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*.

Yacine Khiar¹

Les fresques murales à Khartoum pendant la révolution soudanaise de décembre 2018

Généralisation et politisation d'un phénomène artistique

Abstract

In Sudan, the revolution that began in December 2018 has led to many changes on the political, economic, ideological, and socio-cultural levels. One of the most visible changes is the explosion of street art in the capital. This article is based on a field survey of visual artists who created works on the walls of Khartoum during this revolutionary moment. It aims to trace the rapid evolution of street art, from its almost absence to its current omnipresence, with a particular focus on the tipping point represented, by the sit-in held in front of the national army headquarters. The appropriation of a central space over a long period of time, freed from the surveillance and state repression that previously affected these expressions, allowed new forms of artistic and political discourse to emerge. The sit-in marked a turning point in the place occupied by mural painting in the local collective imagination. This article illustrates the shift of street art from a marginal practice to a form of popular expression, which contributed (and continues to contribute) to the politicization of the urban space of the "New Sudan" claimed by the revolutionaries.

Keywords: revolution; mural; politicization; sit-in; public space; Sudan

Suite à l'annonce du triplement du prix du pain, à la mi-décembre 2018, des manifestations éclatent dans différentes villes du Soudan, avant de gagner la capitale Khartoum (Deshayes et Vezzadini 151). Au fil des semaines, la contestation prend de l'ampleur (El-Gizouli, "Soudan" 122) et se mue en contestations profondes du régime visant à induire un changement à la tête de l'État. Omar el-Béchir et « les "islamistes" au pouvoir » (Bach 5) deviennent la cible de la contestation. Incarnant un pouvoir autoritaire, dans lequel la répression est adossée à une idéologie religieuse (Mahé 91), ils cristallisent l'attention des manifestants. Si les mobilisations s'organisent principalement localement, à travers des initiatives au niveau des quartiers (Mahé 107), à l'échelle nationale c'est la Sudanese Professionals Association (SPA) qui a « émergé comme l'un des acteurs centraux de la contestation » (Mahé 107). Fondée en 2016, elle est un regroupement de plusieurs syndicats d'opposition, dont « la majeure partie des membres reste dans l'anonymat, signe d'une organisation rompue à l'exercice de la clandestinité et dans laquelle se trouvent des opposants expérimentés » (Mahé 108). Captivant

¹ Yacine Khiar, PhD candidate, Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis, associated with LAVUE joint research unit (UMR), French National Centre for Scientific Research (CNRS) and the Centre for Economic, Legal, and Social Study and Documentation (CEDEJ) Khartoum.

Email: yacine.khiar.hellel@gmail.com

l'imagination politique des médias sociaux soudanais (El-Gizouli, "The Fall"), la SPA s'impose en devenant le « moteur organisationnel des contestations » (Deshayes et Vezzadini 150), notamment en planifiant les manifestations.

Le slogan *tasgut bess* (qu'il tombe) se diffuse, et exprime la volonté des manifestants de maintenir la lutte jusqu'à la chute du président et du système en place depuis trente ans. D'autres slogans émergent pour illustrer le désir de rupture totale avec l'ancien gouvernement. Face au règne politique du militaire, les manifestants entonnent le slogan *madaniyya mashi 'askariyya* (civil et non militaire). En réponse à la violence et aux répressions qui se sont abattues sur les précédentes mobilisations, et plus globalement aux injustices qu'a entraîné le règne d'el-Béchar, le slogan *hurriyya, salam wa 'adala* (liberté, paix et justice) est plébiscité, « représentant la demande principale de la révolution » (Casciari et Manfredi)².

Outre les slogans, des supports visuels sont aussi utilisés par les manifestants. Si au départ, ce sont principalement des pancartes, des banderoles et des affiches qui servent de supports à leurs messages, les murs de Khartoum commencent à se recouvrir aussi de textes et de peintures au contenu politique. Graffitis, pochoirs et autres fresques s'imposent dans la ville et y impriment les messages révolutionnaires. Ces différentes formes d'expression picturale permettent à la contestation de dépasser le temps des manifestations, en laissant apparaître les messages révolutionnaires par-delà les moments de mobilisation. Elles illustrent aussi l'apparition d'« un nouvel imaginaire de la protestation » (Aggoun 41) fédérateur (Carle 159).

Cet article, inscrit dans une approche anthropologique, prend pour objet le street art à Khartoum, et plus particulièrement les fresques murales, appelées localement *jidariyyat* (au singulier *jidariyya*³). Il retrace leur évolution dans l'espace urbain en interrogeant les processus de politisation par lesquels passent leurs auteurs, afin d'illustrer la repolitisation de la rue khartoumaise. L'article se divise en deux parties. La première présente les débuts du street art, avant et au départ de la révolution, et les enjeux de politisation de l'espace urbain qui en découlent. La seconde partie analyse la manière dont le street art a évolué à partir du sit-in d'avril 2019, en s'ouvrant notamment à de nouveaux acteurs et à de nouveaux espaces.

Le terme de *politisation* est employé au sens que lui donne Jacques Lagroye, à savoir « une requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités » (360-361). Deux éléments caractérisent le processus de politisation du street art khartoumais. Le premier concerne les acteurs qui se politisent, face à l'« existence d'un sentiment d'injustice. . . une vision conflictuelle du monde et. . . une désingularisation de la cause » (Hamidi 11). Dans cette situation certains « individus que l'on qualifiera d'"ordinaires", dans la mesure où ce ne sont pas des professionnels de la politique » (Aït-Aoudia et al. 10) se voient passer d'une expérience singulière à un problème public (Aït-Aoudia et al. 15), qui débouche sur un engagement politique « dédié à des questions relevant du bien commun » (Hamidi 11). Le second élément renvoie au processus par lequel les street artistes ont, par un « un recodage subjectif » (Hamidi 9), labellisé « leurs pratiques comme étant politiques » (Hamidi 9), faisant de leurs œuvres des objets politiques qui participent de par leur présence dans l'espace public à sa repolitisation.

En effet un des aspects centraux du régime islamiste et autoritaire d'Omar el-Béchar (Bach et al. 5-31) a été sa capacité à dépolitiser l'espace public (Deshayes 65), afin de pouvoir supprimer les espaces de contestation potentielle (Choplin 92). L'espace urbain devient alors un « espace de coercition [qui] ne constitue plus une menace mais bien une arme » (Choplin 92) au service du pouvoir.

² Les traductions de l'anglais vers le français ont été réalisées par l'auteur de l'article.

³ Ce terme est dérivé du mot *jidar*, signifiant « mur » en arabe.

L'urbanisation planifiée de Khartoum, selon un plan en damier (Lavergne 151), a permis à l'appareil d'État de créer un « espace urbain segmenté et inégalitaire » (Deshayes et Vezzadini 163) et « d'établir un contrôle fin de la ville » (Choplin 88). Ce contrôle passe notamment par la mise en place de relais du régime à l'échelle locale, comme les comités populaires – ou comités de quartier – formés de « fervents supporters du régime » – qui illustre la « volonté de placer le pouvoir au plus près des habitants » (Choplin 92). L'État de par cette domination de l'espace urbain en fait un espace autoritaire, qui « fonctionne comme espace public resserré dans lequel l'espace géographique constitue pour tous – à l'exception de l'élite réellement au pouvoir – une contrainte que l'on subit autant qu'une ressource que l'on cherche à contrôler » (Planel). Un des enjeux majeurs de la révolution apparaît donc être la repolitisation de l'espace urbain, pour en faire un espace public, et les *jidariyyat* apparaissent comme un des outils mobilisables dans ce but.

Cette étude repose sur deux terrains à Khartoum, de deux mois chacun, entre février 2020 et mai 2021, où j'ai mené trente entretiens auprès d'auteurs de fresques murales, dont huit autrices, auxquels s'ajoutent cinq entretiens avec d'autres acteurs du monde de l'art local. Les entretiens ont été faits en arabe principalement. J'ai, en parallèle, mené des observations dans les ateliers de certains enquêtés, ainsi que durant la réalisation d'une fresque, et lors d'événements organisés autour des arts picturaux de la révolution, notamment les célébrations du deuxième anniversaire du sit-in en avril 2021. J'ai aussi fait des observations dans différents quartiers du centre de Khartoum ce qui m'a permis de questionner la spatialité des *jidariyyat* dans la ville. Les espaces observés sont le quartier général des forces armées (Al-Qiyada), épice de la Révolution durant plusieurs mois, Riyad un « quartier résidentiel » (Denis), et Burri, un des « quartiers d'habitation considérés comme des fiefs de l'opposition et des centres de contestation » (Deshayes et Vezzadini 171). La complémentarité entre les deux méthodes m'a ainsi permis de restituer les propos des enquêtés dans le contexte de création et de diffusion de leurs œuvres.

Les enquêtés qui forment la cohorte de cet article sont issus de divers milieux sociaux, avec une surreprésentation des classes moyennes (50%), suivis d'un tiers de classes aisées, et d'une minorité de classes populaires (16%). Ils sont principalement âgés entre vingt et trente ans (pour 54% d'entre eux). Ils sont plus de 83% à avoir suivi des études supérieures (ou à être en train de les suivre), dont la moitié à avoir suivi une formation au College of Fine and Applied Art, de la Sudan University of Science and Technology (40% de l'ensemble). Pour finir, la moitié tirent leurs revenus de l'art, notamment en étant peintres professionnels, mais aussi pour certains en enseignant dans des cours privés ou à l'université, ou encore en occupant des postes dans des organismes culturels. Enfin, si la plupart des peintres exercent principalement sur toile, certains font uniquement du street art, tandis qu'environ un tiers des enquêtés pratiquent le dessin en amateur.

Peindre les murs, politiser l'espace public

Le régime mis en place par Omar el-Béchar « s'est caractérisé par son usage d'une répression particulièrement violente [prenant] la forme d'un maintien de l'ordre brutal par la police, les forces de sécurité et les milices, dans lequel la torture, et notamment le viol, occupe une place particulière puisqu'elle est quasi-systématique lors des arrestations » (Deshayes et Mahé 84). L'État exerce ainsi « un contrôle de l'espace public. . . grâce notamment aux Public Order Laws » (Deshayes 65), qui visent à réguler différents aspects de la vie quotidienne sur la base d'une idéologie religieuse. À travers ses répertoires d'action répressifs le régime instaure « une culture répressive » (Cormier et Erdinç 31), et crée un espace où « aucune marge de manœuvre n'est laissée aux habitants » (Choplin 91). Les individus intègrent et intériorisent ces mécanismes de la répression, et établissent leur champ des possibles en fonction. De ce fait, pour une majorité de mes interlocuteurs, peindre sur les murs était inimaginable avant la révolution.

Ces pressions n'empêchent pourtant pas, suite aux manifestations de 2013⁴, l'apparition d'œuvres de street art au contenu politique, qui se diffusent notamment sous l'impulsion de mouvements contestataires tels que Girifna (Nous n'en pouvons plus) et Sudan Change Now, qui vont introduire « une rupture dans les manières de contester [à travers] la production d'une iconographie politique : tags, peintures murales, détournements des affiches politiques du parti au pouvoir » (Deshayes 65).

En parallèle, les premiers street artistes commencent aussi à œuvrer dans la ville. Ils sont principalement issus des « classes sociales urbaines dominantes » (Deshayes et Mahé 88), ce qui leur offre une protection partielle face à la violence d'État, notamment en cas d'arrestation, en bénéficiant de « petites faveurs qui diminuent le coût de la détention » (Deshayes et Mahé 88), sans pour autant leur assurer une quelconque immunité. Dans ce contexte, c'est le choix des pratiques scripturales (Ouaras 9-10), comme le tag ou le graffiti, qui est privilégié, motivé par la rapidité d'exécution qu'offrent ces techniques, minimisant le temps de présence de leurs auteurs dans l'espace urbain, y compris pour des œuvres dépolitisées (fig. 1). C'est le cas d'Azza⁵, une trentenaire ayant étudié le marketing aux États-Unis et au Qatar, dont le père est un ancien haut fonctionnaire. En 2015, elle commence à réaliser ses premiers tags autour de chez elle à Riyad, ou dans des quartiers voisins. Elle explique néanmoins que son travail ne se fait pas sans risque, la réalisation de chaque œuvre étant un moment de mise en danger de soi⁶ :

C'était une période très dangereuse pour être dans les rues. Tu dois te rappeler que mon dos était face à la rue, je ne pouvais pas voir ce qui se passait dans mon. . . La plupart du temps j'écoutais le Coran et pour apaiser mon cœur je disais la profession de foi [musulmane], peut-être parce que c'était la dernière fois que j'allais être dehors (Azza).

Pourtant à la même période, des *jidariyyat* commencent à apparaître dans Khartoum, leurs auteurs se servant des règles liées aux droits de la propriété privée pour contourner le contrôle étatique sur l'espace public, la pratique du street art dans ce cas n'appartenant plus au registre de la dégradation du bien public (Sordino 599). Islam, par exemple, commence à réaliser des fresques murales sur les façades de commerces en 2016, alors qu'il est encore étudiant en ingénierie civile. Ses œuvres sont faites à la demande des propriétaires, qui cherchent à embellir leur local, et à le rendre plus attractif. Les centres culturels étrangers, notamment ceux des pays occidentaux, participent aussi au développement des *jidariyyat* en mettant leurs murs à dispositions des artistes. C'est ainsi que Jamel, peintre âgé d'une trentaine d'années et jouissant d'une reconnaissance professionnelle tant locale qu'internationale, s'essaye à la peinture murale. Mais cet art de commande soumet les auteurs d'œuvres à d'autres formes de contraintes impactant le contenu et les messages de leurs fresques. Jamel raconte qu'il lui a été demandé une œuvre sans contenu politique, bien que lui-même considère qu'il n'en aurait pas incorporé de façon explicite dans un travail qui reste exposé publiquement. Pour autant ces « actions, fortement innovantes dans le contexte soudanais » (Deshayes 65), vont contribuer à repolitiser l'espace public en créant une rupture visuelle dans l'espace urbain khartoumais.

⁴ Suite à l'arrêt des subventions sur l'essence, en septembre 2013, des manifestations éclatent dans différentes villes soudanaises, dont Khartoum. La réponse du régime est des plus brutales, et conduit à la mort de 210 personnes en trois jours.

⁵ Les noms ont été volontairement modifiés afin de conserver l'anonymat des personnes interviewées.

⁶ En plus de la menace qui pèse sur les street artistes, s'ajoutent dans le cas d'Azza des contraintes de genre, notamment en lien avec sa tenue vestimentaire. Ne portant pas le voile et s'habillant en jean, elle s'expose ainsi aux Public Order Laws, qui répriment les « tenues inappropriées » (Berridge 535), sans pour autant les définir clairement, laissant une marge d'interprétation arbitraire aux agents de maintien de l'ordre (Berridge 538).



Figure 1 : Un tag daté de 2015, à Riyad, reprenant le nom du quartier. Photographie de l'auteur.

Avec le début de la contestation en décembre 2018, cette repolitisation s'accélère. La massification des œuvres de street art dans l'espace urbain permet de marquer le message révolutionnaire dans un temps plus long, qui n'est plus uniquement celui de la manifestation. Ancrée dans la quotidienneté des contestataires depuis son déclenchement, le « moment révolutionnaire » (Geisser 170) s'inscrit aussi dans la quotidienneté de la ville. Ainsi dans différents quartiers, des manifestants « recouvrent de nombreux murs de slogans et de graffitis appelant à la chute du régime » (Deshayes Vezzadini 172). S'ajoutent à ces pratiques textuelles, de nouvelles formes d'activisme murales, tel que des portraits d'Omar el-Béchir accompagnés de *tasgut bess* (qu'il tombe), réalisés au pochoir (fig. 2). Le choix de cette technique s'inscrit dans le contexte répressif s'abattant sur la mobilisation, notamment à partir du 22 février 2019 et l'instauration de l'état d'urgence (El-Gizouli, "The Fall"), en répondant au besoin des auteurs de s'exposer le moins de temps possible dans les rues. Abdou, doctorant en littérature anglaise, et étudiant au College of Fine and Applied Art, avant de se lancer dans les pochoirs, m'explique :

Naturellement, ce travail était obligatoirement un travail secret, le travail révolutionnaire pour ce qui concerne la peinture, devait être secret, à l'étape des manifestations, c'est-à-dire que toi, tu peins dans la précipitation parce que s'ils [les forces de l'ordre] te reconnaissent, ils vont torturer tes proches ou t'embarquer toi. . . Alors l'activité sur les murs, c'est principalement du graffiti, le plus répandu, et toi, tu viens pour faire un truc nouveau : le pochoir. . . Mais le truc, c'est que tu le fais genre à deux heures, à trois heures [du matin], c'est-à-dire quand y a personne, y a pas de surveillance, c'est là où tu peux faire ce genre d'activités, au moment des manifestations du moins (Abdou).



Figure 2 : Portrait au pochoir d'Omar el-Béehir. À Deim. Photographie de l'auteur.

Ainsi, pour Abdou, réaliser des pochoirs à ce moment de la contestation apparaît comme un moyen de minimiser les risques, car contrairement à d'autres formes d'œuvres murales, il est possible de réaliser une partie importante de la création en intérieur. Il conçoit et fabrique ses pochoirs chez lui. Il ne s'expose que dans le laps de temps où il les décalque sur les murs. De plus, les pochoirs offrent la possibilité de créer des œuvres en grande quantité : « une fois le travail [de conception] accompli, tu peux le distribuer aux comités de luttes [présents dans chaque quartier] pour qu'ils puissent les prendre avec eux aux manifestations » (Abdou). Les formes d'expression que sont le graffiti et le pochoir, apparaissent ainsi pour les acteurs de la contestation comme des supports efficaces pour contribuer à politiser l'espace urbain en y inscrivant les enjeux de la révolution.

Des *jidariyyat* commencent aussi à apparaître au cœur des habitations, loin de l'agitation des grands axes. C'est le cas pour des quartiers centraux marqués par un passif contestataire fort (Bakhit 923), mais aussi fortement mobilisés dès le départ de la révolution en décembre (Deshayes et Vezzadini 171), à l'image de Burri qui est perçu comme étant à « la pointe de la protestation à Khartoum » (El-Gizouli, "Soudan" 128). Abritant des classes moyennes⁷, ces quartiers sont soumis à une répression moins brutale que d'autres espaces plus périphériques, comme ce fût déjà le cas pour les contestations précédentes, notamment en 2013, durant lesquelles « plus les manifestants se trouvaient loin du centre-ville et des quartiers habités par les élites riveraines et les catégories les plus aisées, plus la répression s'est abattue avec force » (Deshayes et Mahé 92). Ces espaces centraux fournissent donc une forme de protection pour les militants (Bakhit 923), y compris pour les auteurs de street art.

La contestation permet ainsi à Azza de passer du tag aux fresques murales, en lui offrant la possibilité de rallonger la temporalité de sa présence dans l'espace urbain, tout en ayant des effets politisants sur le contenu de ses œuvres (Aït-Aoudia et al. 16). Celles-ci prennent une dimension militante, lorsqu'elle décide de se lancer dans la réalisation de portraits des martyrs tombés depuis le début de la contestation⁸. Elle explique éviter d'œuvrer dans des quartiers peu fréquentés, dans lesquels elle risquerait de se retrouver seule en cas de problème, et choisit plutôt de peindre là où les habitants sont nombreux, en espérant bénéficier de leur soutien et de leur protection. La révolution offre ainsi aux street artistes la possibilité d'avoir accès à des nouveaux espaces urbains, bien qu'ils soient encore limités à l'étape des manifestations. Cependant, ils sont sur le point de connaître un point de bascule important dans leur rapport à l'espace public.

Vers une transformation radicale du street art khartoumais

Le 6 avril 2019 marque un virage déterminant dans la contestation (Mahé 102)⁹. La Sudanese Professionals Association (SPA) « a réussi, après un mois de préparation, à organiser la plus grande manifestation depuis le début des mobilisations, et l'occupation de la place face au quartier général de l'armée soudanaise » (Deshayes et Vezzadini 174). Grâce au soutien de l'armée « qui a empêché les tentatives des milices encore fidèles au pouvoir de tirer sur les manifestants » (Deshayes et Vezzadini 175) le sit-in se maintient. Le 11 avril, le président Omar el-Béchir est destitué par les hautes instances des forces armées, qui annoncent vouloir former un conseil de

⁷ Magdi El-Gizouli définit les quartiers des classes moyennes khartoumais comme « des endroits caractérisés par des loyers élevés, où l'on occupe un emploi salarié depuis plusieurs générations et l'on est connecté au reste du monde via les relations avec les proches expatriés » ("Soudan" 128-129).

⁸ Ici le terme de *martyr* « désigne toute personne qui est tuée délibérément du fait de son soutien conscient à [la] révolution » (Casciarri et Manfredi). Leur mémoire est ainsi célébrée aussi bien par des œuvres représentant leurs portraits que par des slogans tel que « le sang appelle le sang » (*ad-damm gusad ad-damm*), qui apparaît comme l'expression d'une volonté ne pas laisser impunie la mort des martyrs.

⁹ Le 6 avril est le jour anniversaire de la révolution de 1985, ayant mis fin à la dictature du Colonel Nimeiry, qui avait débuté en 1969.

transition. Cet événement ne ralentit pourtant pas la mobilisation, mais renforce au contraire l'engagement des contestataires désirant un véritable changement démocratique, mené par des civils. Au fil des semaines le sit-in se structure et les participants, qui assurent toute l'organisation, tant au niveau sécuritaire que matériel, construisent « un contre-modèle de société » (Mahé 102). L'appropriation d'un espace central sur un temps long, libéré de la répression étatique, a permis à de nouvelles formes de discours artistique et politique de se diffuser. Les *jidariyyat* sont une des formes les plus visibles de ces discours reconfigurés qui se généralisent.

En effet, dès le début du sit-in, parmi les nombreuses personnes participant à l'occupation, certaines décident de profiter de l'espace à leur disposition pour réaliser des *jidariyyat* : « Après deux, trois jours, on a commencé à peindre, c'est-à-dire à peindre les murs, tous les murs, et de nombreux artistes sont venus, et tous s'y sont mis, ils ont peint. . . ils ont fait des peintures murales » (Abdou). Les fresques murales sont perçues comme un outil pouvant permettre aux messages révolutionnaires de toucher un maximum de gens, sans considération du niveau d'instruction du récepteur, de sa langue parlée, de son milieu social, etc. Cette idée se retrouve chez Ines, céramiste de vingt-cinq ans, qui commence à réaliser elle aussi des *jidariyyat*, alors qu'elle accompagne des amies peintres. Elle participe notamment à des fresques touchant à des questions d'égalité de genre, en rappelant le rôle que jouent les femmes dans la révolution en cours. Elle raconte les premières réactions des manifestants face aux *jidariyyat* :

Chaque personne qui rentrait dans le sit-in voyait l'art, tu pouvais voir des gens peindre. Certaines personnes. . . des gens au hasard, de toutes les franges, qui viennent de différents milieux, catégories, âges, ils viennent et demandent "Vous faites quoi ? Ça dit quoi ? Ça signifie quoi ?", alors ils commencent à demander, ils commencent à apprendre et valoriser. . . l'importance de l'art. Et après les gens commencent à s'en servir pour. . . genre. . . envoyer des messages (Ines).

Les *jidariyyat* apparaissent dès lors comme « un art militant, engagé et engageant » (Riffaud et Recours), qui suscite un véritable engouement chez les participants du sit-in. De nombreux peintres et amateurs profitent de cet espace pour s'essayer aux fresques murales (fig. 3). S'ils présentent des trajectoires sociales et artistiques variées, ils disposent aussi de « parcours différentiels de politisation » (Bennani-Chraïbi 157). Les premiers à se lancer dans la réalisation de *jidariyyat* disposent ainsi d'une légitimité artistique et d'un capital militant (Matonti et Poupeau). Amar, par exemple, commence à œuvrer dans l'espace du sit-in dès le troisième jour. Peintre d'une soixantaine d'années, proche des mouvements de contestation, en convertissant les savoirs acquis dans d'autres univers, (Matonti et Poupeau 7-8), il arrive à peindre dans cet espace qui n'est pas encore stabilisé. Pour d'autres, c'est leur participation à l'occupation qui apparaît comme l'élément accélérant leur passage au politique (Geisser et Beaugrand 8). Ainsi Majid, âgé de vingt-sept ans et diplômé du College of Fine and Applied Art se lance dans la réalisation de *jidariyyat* à ce moment. Il réinvestit son savoir-faire technique dans des grandes fresques murales, réalisées avec d'autres peintres, en leur ajoutant un contenu contestataire, absent de ses œuvres sur toile. Le sit-in en tant que contexte politisé contribue donc à sa politisation (Aït-Aoudia et al. 16).



Figure 3 : *Jidariyya* réalisée durant le sit-in, Al-Qyada. Photographie de l'auteur.

Des personnes s'adonnant au dessin en amateur se lancent aussi dans les *jidariyyat*. Pour eux, il s'agit d'une occasion de pratiquer publiquement une activité exercée jusque-là dans un cadre privé. Wasil, par exemple, se présente comme dessinant depuis son enfance, sans pour autant partager ses dessins à autrui. Voyant son engagement politique s'intensifier en 2012 lorsqu'un membre de sa famille est assassiné devant leur domicile par des policiers, il milite pour que justice soit faite sur cette affaire. Ainsi la révolution contre le système ayant entraîné la mort de sa sœur, apparaît pour lui comme l'occasion de faire passer ses dessins d'une activité personnelle à une pratique publique porteuse de messages politiques. Il réalise plusieurs œuvres mettant en scène des manifestants brandissant des drapeaux soudanais, accompagnés de slogans de la révolution et de références à son quartier. Il signe aussi ses œuvres du nom de son quartier, mettant en avant ses habitants au lieu de sa personne. Ce choix de signature renvoie à « la constitution d'un "nous" », dans lequel « le passage du singulier au collectif [est] un indicateur de la politisation des individus » (Aït-Aoudia et al. 14).

De nombreux néophytes dans les mondes de l'art veulent aussi participer aux fresques murales (Becker). Pour répondre à la demande les artistes professionnels s'organisent. Ils commencent notamment à ne dessiner que les traits des œuvres, et laissent la charge de les colorier à ceux désirant le faire. Se met alors en place une division des tâches en fonction des compétences techniques, entre ceux assurant le dessin et ceux faisant le coloriage. De même, d'autres manifestants désirent participer en apportant des matériaux qu'ils distribuent dans l'espace du sit-in. Grâce à cette abondance de matières premières, mais aussi de murs en guise de toiles, certains peuvent se lancer dans des projets qu'ils n'auraient pu réaliser dans un autre contexte. C'est le cas

pour Waqas, jeune peintre professionnel de vingt ans, qui décide, avec d'autres artistes de sa connaissance, de réaliser une fresque regroupant les portraits de tous les martyrs tombés jusque-là. Il revient sur cette expérience :

Nous avons fait comme une réunion, avant de commencer le sujet de la grande *jidariyya* des martyrs, j'avais cette idée avant le sit-in. . . mais je savais pas où la faire. Et donc, quand nous nous sommes rassemblés dans Al-Qiyada. . . nous avons fait une réunion pour savoir d'où nous allions ramener les matériaux. Nous nous sommes alors divisés en groupes, un groupe est allé chercher l'endroit où nous pourrions la dessiner, nous nous avons fait des croquis. . . puis nous avons eu l'idée de les dessiner aux couleurs de l'ancien drapeau, comme ça toi tu vois l'ancien drapeau, mais comme avec des pixels, et chaque pixel, ce sera en fait le visage d'un martyr. Après ça, nous avons préparé les couleurs. . . et les gens voulaient participer, et par exemple, y en a qui voulaient aider, mais ils savent pas dessiner, alors ils ramènent les couleurs, ils ramènent la peinture, ils ramènent l'enduit, ils donnent de l'argent pour que nous puissions acheter ce dont nous avons besoin (Waqas)

Le sit-in a donc permis une véritable effervescence autour des *jidariyyat*, la créativité des auteurs ne se limitant pas à la quantité d'œuvres produites mais aussi à la diversité des thématiques qui y sont abordées. Ces différentes œuvres mises bout à bout donnent ainsi un aperçu des revendications de la révolution de décembre 2018, et forment dès lors « un hyper-récit révolutionnaire » (Carle 163). Retracer l'évolution de la présence des fresques murales correspond à retracer l'histoire de la contestation, en permettant la « mise en visibilité d'une mémoire collective révolutionnaire qui tente de se faire une place face à la mémoire officielle véhiculée par le pouvoir » (Abdel Hamid 137).

La lutte des mémoires entre le pouvoir et les révolutionnaires apparaît d'autant plus avec la fin du sit-in. Le 3 juin 2019, des forces paramilitaires lancent l'assaut sur l'espace occupé causant la mort d'au moins cent vingt manifestants et en blessant plus de neuf cent autres, selon le bilan officiel du Sudanese Doctors Committee¹⁰. Une fois l'espace vidé, des soldats repeignent une partie des murs, effaçant les fresques qui s'y trouvaient. Amar estime que deux cent à trois cent *jidariyyat* furent détruites en quelques jours. Apparaît dès lors la volonté de l'armée de mettre fin à la contestation, mais aussi d'en faire disparaître les traces. En plus des nombreuses pertes humaines, la perte symbolique de l'espace dont les manifestants avaient pris possession au cours des semaines est ainsi actée à travers la disparition des fresques.

En réponse à cet effacement, des initiatives visant à repeindre les murs sont lancées. Se diffuse l'idée que si « toi, tu en effaces une [fresque], alors nous en redessinerons deux » (Abdou). La volonté des auteurs de *jidariyyat* est de ne pas perdre cet acquis nouveau que constitue le fait de pouvoir militer sur les murs, qui se sont transformés en un espace où s'exerce la nouvelle liberté d'expression acquise grâce à la révolution. En repeignant les murs effacés, les auteurs de fresques veulent affirmer que la répression brutale qui les a frappés n'a pas mis fin à leur lutte. Ces nouvelles œuvres peuvent aussi être investies d'une portée mémorielle particulière évoquant des événements marquants de la contestation, à l'instar des nombreuses œuvres représentant l'arrivée d'un train rempli de manifestants, venant de la ville d'Atbara, aux premiers jours du sit-in (fig. 4), ou encore celles mettant en scène les barricades que dressaient les contestataires pour ralentir les convois de forces de l'ordre. Les *jidariyyat* peuvent aussi servir de lieu de commémoration, comme c'est le cas d'une fresque en hommage aux martyrs (fig. 5), réalisée dans l'espace du sit-in après sa dispersion, devant laquelle des rassemblements sont organisés tous les trois du mois, réunissant notamment les mères des disparus¹¹.

¹⁰ Voir : <https://www.hrw.org/news/2020/06/02/sudan-justice-june-3-crackdown-delayed>. Consulté le 12 octobre 2022.

¹¹ Le choix de se réunir le trois du mois renvoie à la date de l'attaque du sit-in, le 3 juin 2019.



Figure 4 : *Jidariyya* mettant en scène l'arrivée du train d'Atbara, AL-Qyada. Photographie de l'auteur.



Figure 5 : Fresque en hommage aux martyrs, Al-Qyada. Photographie de l'auteur.

Ainsi, la réalisation d'œuvres nouvelles remplaçant celles qui ont été détruites, laisse voir l'apparition d'enjeux mémoriels, au travers d'un cycle de destruction-crétion entre les manifestants et l'armée sur les murs de la ville, donnant place à une forme de palimpseste, terme servant à « désigner ces processus d'écriture et réécriture continues » (Carle et Huguet 156) que connaissent les murs dans un contexte révolutionnaire.

Au-delà des œuvres visant à remplacer celles qui ont été effacées, les *jidariyyat* continuent à gagner d'autres espaces urbains et se généralisent dans l'ensemble de la ville. L'essor des fresques peut s'expliquer par le fait que les manifestants chassés du sit-in continuent à œuvrer ailleurs dans la ville, illustrant l'accélération de leur carrière de politisation (Aït-Aoudia et al. 17) qui ne se limitait pas à l'espace et au temps de l'occupation. Certains quartiers proches d'Al-Qiyada sont investis massivement, et des centaines de *jidariyyat* y sont réalisées dans les semaines suivant la fin du sit-in. C'est le cas de Burri (fig.6), où la présence importante de fresques s'explique par la place qu'occupe cet espace « considéré comme l'épicentre de la révolte à partir de février » (Deshayes et Vezzadini 174). Situé à la frontière d'Al-Qyada, des bâtiments de ce quartier – notamment des écoles – ont été investis par des manifestants qui en ont fait un lieu de vie le temps du sit-in, puis un refuge lors de sa dispersion meurtrière. Burri occupe aussi une place symbolique importante : c'est l'un des plus anciens quartiers de Khartoum (Lobban 492), et il est présenté par ses habitants comme le lieu de départ de toutes les révolutions au Soudan. Si cette affirmation sert avant tout à légitimer la place centrale de leur quartier – et par extension la leur – le caractère révolutionnaire de Burri, comme « bastion de l'opposition » (Deshayes et Vezzadini 175), semble bien réel. La multiplication des *jidariyyat* dans cet espace peut donc s'expliquer par sa double position géographique et symbolique, qui le présente comme une alternative à Al-Qiyada devenu inaccessible.



Figure 6 : *Jidariyyat* réalisée après la fin du sit-in, à Burri. Photographie de l'auteur.

Au mois d'août 2019, à la suite de la signature d'un accord entre les représentants de la société civile et les militaires (El-Gizouli, "Soudan" 128), la situation politique soudanaise semble retrouver une certaine forme de stabilité après plusieurs mois de mobilisations quasi ininterrompues. Bien que la révolution n'ait pas abouti à réaliser l'ensemble des revendications de la population, notamment la mise en place d'un gouvernement exclusivement civil, une libération de la parole politique a été acquise. Le discours caché (Scott) sort de la sphère privée pour être mis sur le devant de la scène publique. La parole politique se manifeste dès lors sous différentes formes, tant dans les discours des citoyens, que dans divers domaines artistiques (musique, peinture, cinéma, etc.) Les *jidariyyat* apparaissent comme un des supports de cette libération de la parole, bénéficiant de l'assouplissement du contrôle étatique sur l'espace public (fig. 7).

Plus globalement, le statut des fresques murales a changé auprès d'une grande partie de la population khartoumaise. Elles sont dorénavant plus acceptées voire encouragées comme témoin tant « d'une émotion individuelle [que] d'un mouvement commun » (Bazin et Lambert 23). Ainsi à Burri, j'ai pu croiser un habitant, Ahmed, âgé d'une vingtaine d'années, alors que je prenais en photographie une *jidariyya* située dans sa rue. Celui-ci me propose de me montrer les emplacements des autres œuvres présentes dans le quartier. Travaillant comme conducteur de rickshaw, il a participé à quelques fresques dans sa rue, réalisées par des artistes ayant investi le lieu après le sit-in. Durant notre marche, il m'indiqua aussi bien les *jidariyyat*, que les impacts de balles sur les murs ou encore les maisons des martyrs, considérés comme autant de traces de l'engagement du quartier dans la révolution. Tous ces éléments forment une mémoire commune de

la lutte propre à cet espace. Les *jidariyyat* rejoignent ainsi un panthéon de symboles rappelant l'engagement des riverains, et la présence de fresques devient une des marques de l'implication locale dans la contestation, et de la politisation de l'espace urbain.



Figure 7 : *Jidariyya* réalisée après la fin du sit-in, à Burri, en face du Club de la Police. Photographie de l'auteur.

Conclusion

Fortement investie par les révolutionnaires, les *jidariyyat* sont apparues comme un outil permettant de mener la lutte pacifiste revendiquée par les manifestants : « ton objectif est pacifique et les outils que tu utilises le sont également » (Abdou). Cette forme d'expression a aussi contribué à repolitiser l'espace urbain, en imposant les enjeux et les revendications de la révolution dans l'espace public. Ce changement n'est d'ailleurs pas limité à la capitale, d'autres villes du pays ont aussi connu un développement des *jidariyyat* durant la contestation, à l'image d'Atbara (Latif). De plus, des connexions s'établissent entre des artistes khartoumais et ceux d'autres régions, permettant des échanges et des collaborations entre eux, tout en posant la question des rapports de domination qui peuvent se mettre en place dans de tels échanges entre centre et périphéries.

La fin du sit-in et le début de la période de transition n'ont pas affecté la dynamique d'expansion du street art. Au contraire de nombreux collectifs de street artistes se forment par la suite, se spécialisant dans l'art de rue. Réunissant de jeunes hommes et femmes, autour de la vingtaine, qui ont pour la plupart découvert la peinture durant le sit-in, la pratique des *jidariyyat* a servi de support à leur politisation. Le champ des thématiques qu'ils abordent se diversifient, multipliant

références globales et adaptations aux nouveaux enjeux locaux (comme au début de la pandémie de Covid-19 où des fresques murales ont été réalisées afin de passer des messages de prévention, tel que le port du masque ou la limitation des déplacements). Les *jidariyyat* se sont aussi frayées un chemin jusque sur des bâtiments officiels, ce qui interroge sur leur possible réappropriation par le gouvernement de transition, afin de lui servir d'outil de propagande¹². Plus globalement la question du devenir de ces collectifs et de leurs œuvres se pose à l'heure où certains d'entre eux se dotent d'une existence légale, en se constituant en association.

En parallèle, le street art a intégré le répertoire d'action d'autres forces politiques, notamment les partisans de l'ancien régime, qui utilisent dorénavant pochoirs et graffitis pour diffuser leurs idées. Ils n'hésitent pas à graffer leurs slogans sur des *jidariyyat* de la révolution, instaurant une nouvelle lutte des mémoires dans l'espace public entre eux et les révolutionnaires. La conservation des fresques murales apparaît comme un autre enjeu qui se pose de plus en plus au fur et à mesure que le temps de la contestation s'éloigne. À une échelle plus large, des questions sur l'avenir de la pratique du street art se posent. Va-t-elle continuer à se développer et à se généraliser ? Ou au contraire, risque-t-elle d'être freinée par les autorités politiques ? De même, plus elle gagne en légitimité, plus ne risque-t-elle pas d'être dépolitisée, pour donner lieu à des œuvres d'ornement urbain ?

Le street art sur les différentes scènes régionales connaît des trajectoires distinctes, allant de l'instrumentalisation étatique, comme au Maroc (Marmié), à une forme d'expression intégrée dans la quotidienneté urbaine des habitants, comme dans les camps palestiniens (Lehec), et laisse voir une partie des possibles scénarios qui planent sur le contexte soudanais. Mais face à ces incertitudes, il serait présomptueux de s'avancer sur un quelconque pronostique. Et quel qu'il soit, la révolution soudanaise a d'ores et déjà permis de légitimer, du moins d'un point de vue symbolique, le street art dans l'espace public et de faire d'un art de la révolution, une révolution dans l'art local (Gonzalez-Quijano) et ceci « est une grande victoire pour l'art soudanais » (Ines).

Bibliography

Abdel Hamid, Mohammad. « Le street artivisme égyptien, de la mythologie au sanctuaire d'écritures ». *Le Temps des médias*, vol. 34, no. 1, 2020, pp. 128-144.

Aggoun, Atmane. « Le Hirak ou la fête dans la contestation ». *Pouvoirs*, vol. 176, no. 1, 2021, pp. 41-52.

Abdou. Entretien. Réalisé par Yacine Khiar, le 18 mars 2020.

Aït-Aoudia, Myriam Mounia Bennani-Chraïbi et Jean-Gabriel Contamin. « Indicateurs et vecteurs de la politisation des individus : les vertus heuristiques du croisement des regards ». *Critique internationale*, vol. 50, no. 1, 2011, pp. 9-20.

Azza. Entretien. Réalisé par Yacine Khiar, le 1 mars 2020.

Bakhit, Mohamed A.G. « Shantyowns Identity versus Middle-Class Identity. A Reading of the Historical and Geographical Dimension of December 2018 – April 2019 Uprising across Khartoum ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 240, no. 4, 2020, pp. 919-941.

Bach, Jean-Nicolas. « Ramadan de Sang. Le Soudan entre révolution et négociation (Décembre 2018 Juillet 2019) ». *Note Analyse 12*, 12 juil. 2019, Observatoire Afrique de l'Est, [https://www.sciencespo.fr/cefi/sites/sciencespo.fr/cefi/files/OAE12_201907.pdf](https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/cefi/files/OAE12_201907.pdf). Consulté le 5 oct. 2021.

Bach, Jean-Nicolas, Raphaëlle Chevrillon-Guibert et Alice Franck. « Introduction au thème. Soudan, la fin d'une domination autoritaire ? » *Politique africaine*, vol. 158, no. 2, 2020, pp. 5-31.

¹² Comme sur la façade principale du ministère de la Culture, ou encore celui du Commerce.

Bazin, Maëlle et Frédéric Lambert. « Écritures en événement. Mobilisations collectives dans les arènes publiques ». *Communication & langages*, vol. 197, no. 3, 2018, pp. 19-34.

Becker, Howard Saul. *Art Worlds*. University of California Press, 1982.

Bennani-Chraïbi, Mounia. « Politisations différentielles et acculturations mutuelles en contexte autoritaire. Ethnographie d'une inversion du cens électoral ». *Politix*, vol. 113, no. 1, 2016, pp. 141-169.

Berridge, William. « The Ambiguous Role of the Popular, Society and Public Order Police in Sudan, 1983–2011 ». *Middle Eastern Studies*, vol. 49, no. 4, 2013, pp. 528-546.

Carle, Zoé. « Les slogans de la révolution égyptienne, épure d'une épopée tue ? ». *Communications*, vol. 99, no. 2, 2016, pp. 159-169.

Carle, Zoé et François Huguet. « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogisme et dispositifs médiatiques ». *Égypte/Monde arabe*, vol. 12, no. 1, 2015, pp. 149-176.

Casciarri, Barbara et Stefano Manfredi. *Freedom Peace and Justice. A Glossary of the Third Sudanese Revolution*. Working Paper 2, AUF Project "Arabité, islamité, 'soudanéité'/Being Arab, Muslim, Sudanese", Mars 2020, Cedej Sudan, https://cedejsudan.hypotheses.org/3052/working-paper-2_barbara-casciarri-stefano-manfredi_a-glossary-of-the-third-sudanese-revolution_march-2020-3. Consulté le 2 oct. 2021.

Choplin, Armelle. « Khartoum au défi de la paix, la capitale soudanaise entre violence urbaine et symbole de réconciliation ». *Grafigéo*, no. 31, 2006, pp. 85-100.

Cormier, Paul et Isil Erdinç. « Introduction : les répertoires d'action répressifs en régime autoritaire ». *Pôle Sud*, vol. 53, no. 2, 2020, pp. 21-35.

Denis, Eric. « De quelques dimensions de Khartoum et de l'urbanisation au Soudan ». *Lettre de l'Observatoire Urbain du Caire Contemporain*, 2005, Archive ouverte HAL, https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/379203/filename/Khartoum_LettreOUCC.pdf. Consulté le 3 oct. 2021.

Deshayes, Clément. « Émergence de nouveaux groupes contestataires urbains et dynamiques de la semi-clandestinité au Soudan ». *Confluences Méditerranée*, vol. 98, no. 3, 2016, pp. 61-73.

Deshayes, Clément et Anne-Laure Mahé. « "Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés" : répression et violence structurelle au Soudan ». *Pôle Sud*, vol. 53, no. 2, 2020, pp. 83-99.

Deshayes, Clément et Elena Vezzadini. « Quand le consensus se fissure. Processus révolutionnaire et spatialisation du soulèvement soudanais ». *Politique africain*, vol. 154, no. 2, 2019, pp. 149-178.

El-Gizouli, Magdi. « Soudan : divisions entre les acteurs du soulèvement de 2019 ». *Alternatives Sud*, vol. 27, no. 4, 2020, pp. 121-132.

---. « The Fall of al-Bashir: Mapping Contestation Forces in Sudan ». *Arab Reform Initiative*, 12 avril 2019, www.arab-reform.net/publication/the-fall-of-al-bashir-mapping-contestation-forces-in-sudan/. Consulté le 5 oct. 2021.

Geisser, Vincent. « Quelle révolution pour les binationaux ? Le rôle des Franco-Tunisiens dans la chute de la dictature et dans la transition politique ». *Migrations Société*, vol. 143, no. 5, 2012, pp. 155-178.

Geisser, Vincent et Claire Beaugrand. « Immigrés, exilés, réfugiés, binationaux, etc. : les "enfants illégitimes" des révolutions et des transitions politiques ? ». *Migrations Société*, vol. 156, no. 6, 2014, pp. 3-16.

Gonzalez-Quijano, Yves. « Le rap, un art de la révolution ou une révolution dans l'art ? ». 2012, Archive ouverte HAL, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01279231/document>. Consulté le 28 sept. 2021.

Hamidi, Camille. « Éléments pour une approche interactionniste de la politisation. Engagement associatif et rapport au politique dans des associations locales issues de l'immigration ». *Revue française de science politique*, vol. 56, no. 1, 2006, pp. 5-25.

Ines. Entretien. Réalisé par Yacine Khiar, le 2 mars 2020.

Lagroye, Jacques. *La politisation*. Belin, 2003.

Latif, Dena. « You Arrogant Racist, We are All Darfur » : Human Rights Protests as Nation-Building in Sudan. Mémoire de master, Columbia University, 2019, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/d8-s8qy-7567>. Consulté le 23 sept. 2021.

Lavergne, Marc. « Khartoum, de la ville coloniale au projet islamiste ». *Les grandes villes d'Afrique*, dirigé par Anne-Marie Frérot, Ellipses, 1999, pp. 148-164.

Lehec, Clémence. « Graffiti in Palestinian Refugee Camps: From Palimpsest Walls to Public Space ». *Articulo - Journal of Urban Research*, no. 15, 2017, <http://journals.openedition.org/articulo/3399>. Consulté le 17 sept. 2021.

Lobban, Richard A. « Alienation, Urbanisation, and Social Networks in the Sudan ». *The Journal of Modern African Studies*, vol. 13, no. 3, 1975, pp. 491-500.

Mahé, Anne-Laure. « Soudan : après la chute d'Omar el-Béchir, les défis de la transition ». *Politique étrangère*, no 4, 2019, pp. 99-112.

Marmié, Cléo. « L'énergie dissensuelle du *street-art* au Maroc. Pouvoirs, politique et poétique d'une pratique artistique urbaine en Méditerranée ». *ILCEA*, no. 37, 2019, <http://journals.openedition.org/ilcea/7538>. Consulté le 17 sept. 2021.

Matonti, Frédérique et Franck Poupeau. « Le capital militant. Essai de définition ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 155, no. 5, 2004, pp. 4-11.

Ouaras, Karim. « Présentation ». *Insaniyat / إنسانيات*, no. 85-86, 2019, pp. 9-13.

Planel, Sabine. « Espaces autoritaires, espaces (in)justes ? Introduction au numéro thématique ». *Justice spatiale | Spatial justice*, no. 8, juil. 2015, www.jssj.org/article/espaces-autoritaires-espaces-injustes. Consulté le 2 oct. 2021.

Riffaud, Thomas et Robin Recours. « Le *street art* comme micro-politique de l'espace public : entre « artivisme » et coopératisme ». *Cahiers de Narratologie*, 2016, Archive ouverte HAL, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02168511>. Consulté le 3 oct. 2021.

Scott, James. *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. Yale University Press, 1990.

Sordino, Marie-Christine. « Street art, de l'illicite au licite ? Du délit à l'art ? Une redéfinition des frontières. . . ». *Revue de science criminelle et de droit pénal comparé*, vol. 3, no. 3, 2019, pp. 599-612.

Waqas. Entretien. Réalisé par Yacine Khiar, le 20 mars 2020.

Biography

Yacine Khiar is a PhD candidate in anthropology at Paris 8 University Vincennes-Saint-Denis; he is associated with the Laboratory of Architecture, City, Urbanism and Environment (LAVUE) joint research unit (UMR), French National Centre for Scientific Research (CNRS) and the Centre for Economic, Legal, and Social Study and Documentation (CEDEJ) Khartoum. His thesis, under the supervision of Barbara Casciari, focuses on the evolution of the visual art world in Sudan since the December 2018 Revolution. At the crossroads between anthropology of art, political studies, and sociology of professions, this research looks at the transformations that a professional sector of activity undergoes and the strategies adopted by its actors in the face of the major upheavals that within specific national contexts.

Laura Monfleur¹

Produire l'art et accéder à la ville en contexte autoritaire.

Fermeture et adaptation des possibles artistiques dans le centre-ville du Caire post-révolutionnaire

Abstract

During the Egyptian revolution in 2011, artists used protest art in urban spaces, particularly in downtown Cairo. While art participated in creating publicized and politicized urban spaces, protest art has been threatened in downtown Cairo since 2013 with the reinforcement of authoritarianism and with an increased repressive control of urban spaces. The authoritarian regime seeks to impose its hegemony on physical and symbolical spaces undermining the artists' right to the city and to produce and appropriate images and events. Maintaining art in downtown Cairo continues to go through adaptations between self-censorship, negotiation, and claims of a right to centrality.

Keywords: art; securitization; authoritarianism; right to the city; Cairo

Introduction : étudier les conséquences des transformations politiques sur les initiatives artistiques par des approches en études urbaines

Lorsque les géographes abordent la question de la révolution égyptienne de 2011, c'est le plus souvent pour montrer la dimension urbaine des lieux de protestation, les villes étant les hauts-lieux de la révolution (Droz-Vincent ; Stryker et al.). La réappropriation citoyenne dans et pour les espaces urbains s'est manifestée avec une intensité particulière dans la capitale et son centre-ville (« Le Caire »). L'exemple le plus marquant est l'occupation de la place Tahrir du 28 janvier au 11 février 2011, date du départ du président Hosni Moubarak (Pagès-El Karoui ; Ramadan). Les espaces urbains ont été médiateurs de la mobilisation et de la visibilité des actions contestataires. Ces dernières ont permis en retour une publicisation et une politisation de ces espaces (Rabbat ; Sassen), actualisant les trois dimensions de l'espace public (Houssay-Holzschuch ; Capron et Haschar) : un espace juridiquement public au sens de la propriété publique, un espace physique, accessible d'interactions sociales (Joseph) et un forum politique de débats (Habermas)². Cette publicisation s'est effectuée de manière conflictuelle dans une lutte pour l'appropriation des espaces physiques entre les révolutionnaires et les forces de l'ordre. Dans ce contexte, les artistes ont mobilisé des pratiques propres pour contester le régime, mobiliser la population et occuper les espaces urbains : chansons

¹ **Laura Monfleur**, PhD candidate, Tours University; Cities, Territories, Environment and Societies (CITERES) joint research unit (UMR), French National Centre for Scientific Research (CNRS).

Email: laura.monfleur@univ-tours.fr

² Pour un état de l'art plus complet sur les espaces publics, voir le premier chapitre de la thèse publiée de Pauline Guinard, « À la recherche des espaces publics à Johannesburg » (Guinard).

protestataires (Valassopoulos et Mostafa), performances théâtrales engagées (Hussein ; Donizeau), graffitis et festivals de rue. Ces productions artistiques ne sont pas nouvelles en 2011 mais elles ont néanmoins acquis une visibilité sans précédent dans les espaces publics entre 2011 et 2013.

Or, suite au coup d'État par l'armée qui a conduit à la destitution du président Mohamed Morsi en 2013 et à l'élection d'Abdel Fattah el-Sissi, ancien chef du Conseil Suprême des Forces Armées, en 2014³, un renforcement de l'autoritarisme est en cours. La réduction du pluralisme se manifeste par un pouvoir politique et économique accru de l'armée et par un contrôle renforcé des mouvements d'opposition : élections surveillées ou encore appareil législatif répressif comme la loi anti-manifestation de novembre 2013⁴ (Boutaleb). Chaque épisode contestataire – par exemple les manifestations contre Abdel Fattah el-Sissi en septembre 2019⁵ – ainsi que les dates d'anniversaire de la révolution – en particulier les 25 janvier – sont précédés et suivis d'un cycle d'arrestations des opposants et d'une augmentation des contrôles policiers dans les rues. Le renforcement autoritaire se traduit ainsi par une gestion sécuritaire des espaces urbains (« Cairo »). Un dispositif matériel sécuritaire est déployé dans les espaces urbains : murs, barbelés, checkpoints. Les rues sont surveillées par différents acteurs : policiers en uniforme ou en civil, soldats de l'armée, services de renseignements et leurs informateurs. Celles du centre-ville le sont particulièrement en raison de leurs centralité historique dans les mouvements contestataires⁶.

Cet article vise à interroger l'effet de cette répression légalisée et de cette sécurisation urbaine sur les initiatives artistiques. Face à cette gestion répressive et sécuritaire des espaces urbains, on peut en effet constater un essoufflement des pratiques contestataires en général et de certaines initiatives artistiques en particulier. Nous entendons ainsi par initiatives artistiques la réalisation, l'exposition d'œuvres et l'organisation d'événements dans des espaces divers : de la rue à l'atelier des artistes, en passant par des lieux privés mais qui accueillent des publics tels que les galeries et centres artistiques. Nous analysons en particulier la scène culturelle indépendante du pouvoir politique. De plus, nous utilisons ici le terme de « possibles » en référence à l'article des politistes Amin Allal et Marie Vannetzel. Ces derniers décrivent la révolution comme une période d'ouverture des possibles, caractérisée par une « effervescence pluraliste » (5), et la période post-révolutionnaire à partir de 2013 en Égypte comme relevant d'un « devenir-autoritaire » caractérisé par une « fermeture de [ces] possibles » (6). Ce terme permet ainsi de rendre compte des potentialités que la révolution a actualisées et de la manière dont celles-ci se sont refermées après 2013. Dans l'article d'Amin Allal et de Marie Vannetzel, les potentialités évoquées relèvent d'une profusion des expressions contestataires ou encore d'une multiplication des partis politiques. Dans cet article, nous cherchons à montrer que cette ouverture de la sphère politique s'est également accompagnée et appuyée sur une ouverture des espaces matériels.

Par-delà le simple constat d'une absence visible d'un art contestataire dans la rue, nous cherchons donc à questionner la manière dont cette absence est créée. Nous interrogeons les pratiques des artistes ou d'autres acteurs qui gèrent des lieux ou événements artistiques, les contraintes qu'ils expérimentent et les adaptations auxquelles ils procèdent face à un dispositif de surveillance et de

³ Après le départ de Hosni Mubarak, un gouvernement de transition mené par le Conseil Suprême des Forces Armées est mis en place jusqu'au 17 janvier 2012, date de l'élection de Mohamed Morsi, membre des Frères Musulmans. Une campagne populaire contre Morsi est lancée en 2013. L'armée en profite alors pour démettre Morsi du pouvoir en juillet 2013 avant de renforcer la répression contre les Frères Musulmans qui culmine avec les massacres lors des sit-in sur les places Rabaa el-Adawiya et Nahda en août 2013.

⁴ Loi 107 sur le Droit aux rassemblements publics, processions et manifestations pacifiques (Human Rights Watch).

⁵ En septembre 2019, des manifestations ont lieu dans plusieurs villes égyptiennes et notamment au Caire sur la place Tahrir. Ces manifestations contre le régime d'Abdel Fattah el-Sissi font suite à la vidéo d'un entrepreneur égyptien, Mohamed Ali, qui dénonçait la corruption au sein du régime.

⁶ L'historicité des contestations sur la place Tahrir avant la révolution est par exemple un facteur d'explication de la valeur politique de cet espace notamment pour les révolutionnaires de 2011 mais aussi pour les contestataires durant les manifestations qui ont suivi la révolution, notamment celles de septembre 2019.

sécurité omniprésent dans le centre-ville. Nous adoptons également une approche compréhensive de ces pratiques en tenant compte du sens que les acteurs accordent à leurs pratiques et aux espaces qu'ils s'approprient.

Pour cela, nous avons fait le choix de nous inscrire dans la tradition des études urbaines. Nous nous intéressons à la notion d'espace public en adoptant une approche processuelle (Capron et Haschar), considérant que le « public » et le « privé » ne sont pas des catégories fixes apposées à des espaces déterminés mais que ces caractéristiques varient dans le temps et selon les pratiques des acteurs qui s'approprient et produisent l'espace. Nous utilisons donc le terme de publicisation défini comme étant une augmentation du caractère public des espaces en particulier dans leurs dimensions sociales – diversification des usagers et des interactions possibles – ou politiques – diversification des discours et opinions politiques exprimées et possibilités de débats. Nous étudions également le processus inverse de dépublicisation défini comme étant une baisse de la publicité sociale et politique des et dans les espaces urbains qui peut être le fruit d'acteurs publics ou privés sans qu'il y ait un phénomène de privatisation en termes juridiques (Guinard).

Nous considérons que cette dépublicisation constitue une remise en cause d'un droit à la ville (Lefebvre), défini ici comme étant la possibilité de s'approprier, de fabriquer et de modifier la ville aussi bien physiquement par les pratiques et les événements artistiques dans les rues, que symboliquement par la production d'images *dans* et *de* la ville. Le centre-ville du Caire est un terrain privilégié pour aborder cette question. Les processus de réappropriation citoyenne et de lutte *dans* et *pour* les espaces urbains, puis les processus de leur confiscation par un pouvoir autoritaire s'y sont manifestés avec une intensité particulière en raison de sa centralité urbaine et politique. De plus, les mondes de l'art y sont bien représentés : en effet, si certaines galeries ont fermé dans le centre-ville, y sont encore présents des artistes et leurs ateliers, des résidences d'artistes, des galeries, des centres culturels, des cinémas et des festivals. En prenant pour exemple des lieux précis dans le centre-ville, nous interrogeons plus particulièrement la notion de droit à la centralité tel qu'il est défini par la chercheuse en urbanisme et géographie, Marta Pappalardo, dans sa thèse sur le centre-ville du Caire : les possibilités de « s'approprier des espaces privilégiés » socialement et « d'investir un espace de représentation » politique (421).

L'enquête de terrain a été menée entre avril 2019 et janvier 2021 auprès d'acteurs dans le centre-ville : sept artistes – deux graffeurs, un sculpteur, trois artistes utilisant des photographies dans leur travail, et un peintre ayant fait du théâtre, tous et toutes entre 25 et 40 ans – ainsi qu'une dizaine de propriétaires et de gérants de galeries d'art contemporain ou organisateurs de festival⁷. Elle repose sur des entretiens semi-directifs avec ces acteurs, ainsi que des observations dans différents types d'espaces⁸.

Dans un premier temps, nous analyserons l'ouverture des possibles pour les initiatives artistiques pendant la révolution à travers l'appropriation des espaces de la rue par des acteurs de la scène artistique indépendante et une publicisation conjointe de l'art et de la rue. Nous évoquerons dans un second temps les contraintes sécuritaires qui portent sur les pratiques, lieux et événements artistiques dépublicisant la rue et l'art et remettant en cause un droit à la ville de certains acteurs. Enfin, nous questionnerons les possibilités de s'approprier le centre-ville du Caire à travers des adaptations dans les pratiques et lieux de l'art, entre autocensures, négociations et revendications d'un droit à la centralité.

⁷ Tous ces acteurs sont anonymisés pour des raisons de sécurité.

⁸ Nous avons choisi de nous intéresser à la question de l'art en partant de la position des producteurs et des organisateurs de ces œuvres laissant de côté la question de la réception sociale, des publics et de leurs perceptions des œuvres. Cette étude était rendue difficile par l'annulation d'événements et d'expositions en raison de la pandémie de la Covid-19. Par ailleurs, notre enquête de terrain laisse de côté, du fait des personnes rencontrées, d'autres types d'art qui ont été parfois évoqués dans d'autres travaux après la révolution : la musique (Sprengel), le cinéma (voir le dossier coordonné par Lamarche-Vadel dans *Multitudes*) ou la littérature (Semmoud et Troin).

Ouverture des possibles artistiques : acteurs, lieux et publics de l'art pendant la révolution (2011-2013)

Pendant la révolution, les initiatives artistiques ont été le fait d'individus et de collectifs indépendants des structures étatiques. Ces dernières sont par exemple les Palais de la Culture, qui mettent en place des activités culturelles à destination des Égyptiens et suivent les directives du ministère de la Culture qui organisent la censure (*Winegar ; Egypt's Culture Wars*). Par opposition à ces institutions, certains graffeurs se sont regroupés dans la Ligue des Artistes de la Révolution. Ces artistes ont notamment produit la majorité des graffitis de la rue Mohamed Mahmoud, près de la place Tahrir. En février 2011, le festival El-Fan Midan (L'Art est une place) a été fondé par la Coalition de la Culture Indépendante regroupant des institutions non-gouvernementales et des artistes indépendants. Ce festival gratuit a été organisé entre 2011 et 2014, sur une autre place importante du centre-ville, la place Abdeen.

Il faut noter que la scène artistique indépendante existait déjà dans le centre-ville avant la révolution : dans les années 1990, les galeries Mashrabia et Karim Francis ou encore le centre culturel Townhouse ont été ouverts. Fondé en 1998, Townhouse était un lieu indépendant à but non-lucratif qui avait pour mission de rendre l'art contemporain accessible au plus grand nombre et de promouvoir des artistes et des œuvres en dehors du modèle commercial de certaines galeries privées (Meier). Ce lieu promouvait différents types d'art avec la présence d'une galerie, d'un théâtre – Rawabet – et d'un garage – The Factory – pouvant être utilisé pour des expositions, des performances ou des tournages. Il s'agissait également d'un lieu de sociabilité pour les artistes et les usagers du centre-ville avec des résidences d'artistes, une bibliothèque et un magasin d'objets artisanaux. Cette scène indépendante était donc surtout cantonnée à des espaces juridiquement privés. Par contraste, la révolution a surtout constitué un moment de sortie de l'art dans la rue. Les artistes interrogés, ayant participé à la révolution – six sur les sept interrogés⁹ –, considèrent la révolution comme un tournant dans leurs pratiques. Certains, qui avaient déjà une pratique artistique dans leur atelier ou chez eux, mentionnent la découverte de la rue comme espace d'expression artistique :

Je ne me définis jamais comme un artiste de graffiti. Mais à ce moment-là, pendant la révolution, tout le monde était dans la rue. Je croyais en la rue mais en même temps, j'exposais dans des espaces intérieurs [avant la révolution]. . . Cela s'est passé parce que tous les événements et la vie quotidienne nous poussaient à aller dans la rue. J'ai utilisé des sculptures que j'avais déjà et je les ai renouvelées, je les ai peintes et je les ai mises dans la rue Qasr el-Nil, avec d'autres artistes de graffiti¹⁰.

Je faisais des autoportraits, dans ma chambre, dans mon studio. Et ensuite, j'ai bougé dehors avec la révolution en 2011. J'étais très active en prenant des photos dans les rues, pendant peut-être 5-6 ans¹¹.

La rue est aussi devenue un lieu d'apprentissage des techniques notamment pour un des artistes interrogés qui a commencé à faire des graffitis dans la rue Mohamed Mahmoud. N'ayant pas fait d'études en art à l'université, contrairement aux autres artistes interrogés, il s'est entraîné dans la rue en copiant le style d'autres graffeurs. Il poursuit actuellement sa carrière d'artiste graffeur.

⁹ Le degré de participation à la révolution a pu varier, certains participant aux initiatives artistiques mais aussi aux actions protestataires, d'autres ne contribuant pas à ces dernières et se tenant à distance. Néanmoins, leurs pratiques artistiques témoignaient d'un attachement aux idées révolutionnaires libérales par opposition aux Frères Musulmans qui ont aussi participé à la révolution.

¹⁰ Entretien personnel mené avec un sculpteur au Caire en face à face, en juin 2019.

¹¹ Entretien personnel mené avec une photographe au Caire en face à face, en novembre 2020.

Pour certains, cette sortie dans la rue a été une première expérience de la ville en tant qu'artiste et l'occasion d'aborder d'autres thèmes dans leur travail, comme le sens des espaces pratiqués et les publics qui se les approprient :

Quand je regarde à nouveau mes photographies de la rue pendant les 5-6 ans, c'était une représentation de mon expérience de la rue, plus qu'un documentaire de la rue. . . Il y a l'idée de moi allant dans la ville et ressentant le sens de l'espace. . . Quand je suis allée dans le centre-ville, j'ai vu un fort potentiel de séries sociales et politiques [de photographies]. « Qui détient la ville ? » était une sorte de question importante dans mes séances photos¹².

Cette artiste témoigne d'une réflexion sur le droit à la ville tel qu'il est défini par Henri Lefebvre : qui peut s'approprier la ville ? qui peut la façonner et en décider du futur ? Certains artistes interrogés mentionnent ainsi que la révolution a contribué à leur découverte de l'espace public : tant dans ses dimensions matérielles – la rue, les places rendues accessibles à leurs pratiques et à leurs œuvres – que dans ses dimensions politiques – comme espace d'expression.

Être dans la rue ouvre enfin les possibles d'un dialogue entre les passants et les artistes, entre les œuvres et les passants. Certains artistes interrogés lors de cette étude ont pu mentionner les discussions qui se faisaient avec les usagers de la rue alors qu'ils réalisaient des fresques murales :

Dans la rue, tu vois les interactions entre ton travail et les gens. Particulièrement avec le travail que j'ai fait avec [un autre graffeur], on a peint pendant dix jours dans la rue. A ce moment-là, on s'en foutait, on peignait devant tout le monde. . . Cette idée, que la plupart des Égyptiens s'en fout de l'art, ne va pas au musée ou aux expositions, qu'il y a un fossé entre l'art et le public, c'est une idée fausse. Ouais, les gens ne vont pas aux expositions mais quand ils voient de l'art en face, ils le lisent vraiment de leur propre manière. La plupart des commentaires qu'on a eus à ce moment-là étaient hyper intéressants¹³.

La présence de ces œuvres dans la rue – puis parfois sur les réseaux sociaux (Carle et Huguet) – permet d'élargir le public qui restait souvent limité aux classes supérieures ou aux étudiants en art, lorsque les œuvres étaient présentées dans des galeries privées¹⁴. Une relation directe entre passants, artistes et message de l'œuvre s'instaure et ne laisse pas le temps à la censure de modifier ou d'effacer le contenu de l'œuvre (Smith). De ce fait, les graffitis sont un « art contextuel » (Ardenne), réalisé in situ, dans la rue, qui use du contact direct avec les publics. Il est éphémère et acquiert cette dimension contestataire du fait de sa proximité géographique mais aussi politique avec les espaces de la révolution (Klaus).

Ces artistes ont mentionné la spécificité du centre-ville comme espace à la fois d'apprentissages, de créations et d'interactions avec des publics en raison de sa centralité politique dans la géographie de la révolution. Du fait de la proximité des espaces protestataires, les graffitis ont par exemple acquis une forte visibilité sortant de leur marginalité spatiale et politique (Nicoarea). Les lieux mentionnés par ces artistes étaient en particulier la place Tahrir, la rue Mohamed Mahmoud, la rue Qasr el-Nil pour les graffitis et la place Abdeen pour le festival Midan al-Fan.

¹² Entretien personnel mené avec une photographe au Caire en face à face, en novembre 2020.

¹³ Entretien personnel mené avec un sculpteur au Caire en face à face, en juin 2019.

¹⁴ L'élargissement des publics de l'art dans le contexte de la révolution égyptienne doit être néanmoins nuancé comme le montrent certains travaux : la compréhension des graffitis demande de connaître les codes de cet art comme les jeux de langage, les références esthétiques et culturelles liées à une communauté locale ou globale, les débats politiques préexistants à l'œuvre (Klaus) ; le public du festival El-Fan Midan était avant tout composé de jeunes militants déjà engagés dans d'autres pratiques révolutionnaires (Madbouly).

À l'inverse, la présence de l'art dans la rue a contribué à renforcer la politisation et la publicisation des espaces du centre-ville. Le festival Midan al-Fan se voulait une « plateforme de la révolution » où revendications politiques et espace festif se rejoignaient (Madbouly). Les graffitis ont été également des marqueurs territoriaux de la contestation dénonçant par exemple des violences policières (fig. 1a) ou des lieux de mémoire avec les portraits des martyrs de la révolution et de leurs familles (fig. 1b) (« Walls »). La rue Mohamed Mahmoud est ainsi devenue un « espace de revendication » (Carle et Huguet 160) par ces graffitis.

L'émergence d'une nouvelle culture visuelle reposant sur la pluralité des acteurs de sa production et sur une dimension contestataire (« Post January Revolution Cairo » ; Awad et Wagoner) contribue à la publicisation conjointe des espaces urbains et de l'art. Les artistes ont participé à la lutte pour l'espace physique et symbolique en remettant en cause le monopole des pouvoirs publics dans l'occupation des espaces urbains et dans la production de discours et d'images (Mitchell ; *Translating Egypt's Revolution* ; Khatib). Cette lutte se manifeste notamment dans le jeu créé entre les autorités, les artistes et les passants : les autorités effacent régulièrement les graffitis, les artistes reviennent au même endroit pour y réaliser une nouvelle œuvre, les passants les recouvrent de tags, les artistes recouvrent eux-mêmes leur travail (Awad et Wagoner ; Naguib).

L'art témoigne donc d'une ouverture des possibles pendant la révolution : sortie de l'art dans les espaces de la rue au-delà des galeries privées, pluralisation des acteurs produisant des initiatives artistiques, extension des publics touchés par les œuvres d'art, mise en débat potentielle des œuvres. Plus encore, l'art peut illustrer la période révolutionnaire dans ce qu'elle a de fluide et d'incertain¹⁵. Ainsi, tout comme dans le cas d'autres pratiques révolutionnaires, l'ouverture de ces possibles – pas toujours actualisés – peut être remise en cause. Un acteur – en particulier le régime politique et les forces de l'ordre (police, armée) – peut en effet s'approprier et monopoliser les espaces physiques, tout comme leur sens symbolique, et ainsi contribuer à dépubliciser les espaces urbains en fermant leur appropriation pour certains acteurs de l'art.

De nombreux travaux de recherche ont documenté ce moment d'ouverture des possibles entre 2011 et 2013. Cependant, en contraste avec la révolution qui a fait « événement » – aussi bien pour les acteurs du terrain que pour les chercheurs –, l'après-2013 demeure moins exploré, du fait des contraintes politiques et sécuritaires que l'on peut expérimenter en contexte autoritaire¹⁶. Quand les chercheurs ont pu mener des recherches, ils ont surtout porté leur attention sur ce qui était le plus visible dans les espaces urbains, c'est-à-dire l'effacement fréquent des graffitis par les autorités. Ils ont interprété cet effacement matériel comme étant un effacement de la mémoire révolutionnaire dans les espaces urbains (« Cairo » ; Awad). De plus, la destruction d'une partie du mur de l'Université américaine au Caire (*American University of Cairo, AUC*), support de nombreuses fresques, a été largement documentée dans la presse¹⁷. Cette destruction a été planifiée et orchestrée par le gouvernorat du Caire mais aussi par l'AUC qui a entrepris de rénover l'ancien campus pour qu'il devienne un centre culturel. Les deux parties suivantes visent à combler le peu d'enquêtes qualitatives menées depuis 2013, en montrant comment se crée l'absence des œuvres et des artistes dans la rue.

¹⁵ Pour une discussion plus approfondie sur la fluidité, le caractère ouvert et incertain de la révolution au-delà des pratiques artistiques, voir la discussion sur la liminalité de la révolution (Armburst).

¹⁶ Ces contraintes vont de la censure au meurtre en passant par la surveillance et les arrestations. Le meurtre du doctorant Giulio Regeni par la police égyptienne en 2016 est l'exemple le plus frappant. Les arrestations de chercheurs ou d'urbanistes en Égypte sont nombreuses.

¹⁷ Pour collecter des données indirectes, la lecture régulière de certains médias, commentant la question de l'art dans les espaces urbains pendant et après la révolution (*El-Ahram, Mada Masr, Egyptian Streets*), a été très utile.



Figure 1a : Portrait d'un révolutionnaire s'étant fait tirer dans l'œil par la police à l'angle de la rue Mohamed Mahmoud et de la place Tahrir. On peut voir à gauche les barbelés mis en place par la police pour sécuriser la place Tahrir. Photographie de l'autrice, 2015.



Figure 1b : Portraits des familles de martyrs. Le camouflage rose qui en constitue le fond est une manière de dénoncer l'armée qui cherche à « romantiser son rôle » dans la révolution, d'après l'un des artistes interrogés en 2015 qui a participé à ces fresques murales. Photographie de l'autrice, 2015.

Fermeture des possibles artistiques : dépublicisation et remise en cause d'un droit à la ville

Face aux travaux cités précédemment qui se restreignent à la période entre 2011 et 2013, nous devons relever une exception dans l'enquête des chercheurs en communication et psychologie culturelle de Sarah H. Awad, Brady Wagoner et Vlad Glaveanu, menée entre septembre 2014 et janvier 2015. Ces auteurs concluaient que les graffitis étaient des actes de résistance encore visibles dans les rues mais que leur existence était menacée par un renforcement autoritaire (Awad et al.). Notre enquête menée à partir de 2019 confirme la remise en cause des initiatives artistiques, au-delà du cas des graffitis, du fait d'une répression politique des acteurs et d'une emprise sécuritaire sur certains espaces et leurs usages.

La répression politique touche les artistes et les travailleurs de la culture¹⁸. En 2013, des graffeurs ont été arrêtés et condamnés non seulement pour vandalisme mais aussi pour « manifestation sans permission » et « émeute », tombant ainsi sous le coup de la loi anti-manifestation de 2013. Les autorités ont par ailleurs tenté de criminaliser cette pratique artistique par un projet de loi – jamais promulguée – afin d'interdire tout graffiti « abusif », sans donner une définition claire de ce caractère abusif. Face à cette répression, plusieurs artistes ont quitté l'Égypte comme l'artiste visuel Ganzeer¹⁹, ou semblent avoir abandonné leurs pratiques artistiques comme l'artiste de rue Keizer²⁰. Un des artistes interrogés explique ainsi son choix de quitter l'Égypte pendant quelques années :

En 2013, on a eu ce gros changement politique [le coup d'État par l'armée, ndlr]. . . On a commencé à réaliser que la révolution avait échoué. La plupart des artistes de graffiti ont commencé à se cacher juste pour leur sécurité. Et pour moi, j'ai commencé à trouver une manière d'[en] sortir. En 2014, la sphère publique était terminée. C'est pourquoi j'ai voyagé²¹.

L'emprise sécuritaire sur les espaces de ces acteurs est également importante. En 2015, plusieurs lieux indépendants du pouvoir politique ont été fermés à la suite de raids policiers dans le centre-ville. C'est le cas de la galerie Townhouse. Son fondateur, William Wells²², d'origine canadienne, a par ailleurs été interdit de territoire en 2018 : vu par les autorités comme une figure s'opposant à un discours convenu et hégémonique, il a été particulièrement ciblé en raison de sa forte visibilité dans les médias et certains colloques.

Le contrôle de ces lieux juridiquement privés s'explique par la nature subversive des contenus proposés. Les artistes de rue de la révolution ont aussi exposé dans des galeries ou des bâtiments du centre-ville²³. Il s'explique également par le fait qu'ils accueillent du public : un public composé notamment de classes intellectuelles moyennes et supérieures, plutôt jeunes, considérées

¹⁸ Sur la question de la législation, de la répression et des arrestations des graffeurs et plus largement des acteurs du secteur de la création artistique, voir les rapports de l'Association pour la liberté de pensée et d'expression (Site internet de l'AFTE).

¹⁹ Artiste égyptien né en 1982, Ganzeer s'est fait connaître internationalement pendant la révolution. Il pratique tous les types d'art visuel : street art, design, bande-dessinée, graphisme, etc. En mai 2011, il a organisé le « *Mad Graffiti Weekend* », un week-end où les graffeurs ont produit des œuvres dans toute la ville. Il émigre aux États-Unis en 2014 après avoir été accusé par une télévision étatique égyptienne d'être membre des Frères Musulmans.

²⁰ Keizer est un street artist qui a opéré sous pseudonyme pendant la révolution. Nous ne savons pas s'il a continué de produire des œuvres. S'il maintient une pratique artistique, c'est sous un autre nom.

²¹ Entretien personnel mené avec un sculpteur en face à face, en juin 2019.

²² William Wells est un entrepreneur dans le monde de l'art depuis les années 1980, ayant travaillé comme conseiller auprès du Conseil de l'Art au Royaume-Uni, comme commissaire d'exposition ou gérant de programme et d'agences artistiques au Moyen-Orient.

²³ L'art de rue exposé dans les galeries pendant la révolution, les débats que cela entraîne sur la légitimité de l'art de rue à être exposé dans le *white cube* et les modifications en termes d'interactions avec les publics ont été étudiés dans d'autres travaux (Smith).

comme potentiellement contestataires par le gouvernement mais également un public qui déborde sur la rue. Or, de plus en plus, tout type de rassemblement dans la rue est contrôlé, surveillé ou réprimé voire interdit de manière anticipative, soit par la fermeture des lieux de regroupements²⁴ comme le cas de Townhouse précédemment cité, soit par des interdictions administratives.

Le festival D-Caf (*Downtown Contemporary Arts Festival* – Festival d'arts contemporains du centre-ville) illustre ce deuxième type de restrictions. Ce festival, fondé par le dramaturge et metteur en scène égyptien Ahmad El-Attar en 2011 met en place depuis 2012 des performances et des expositions payantes ou gratuites dans divers lieux du centre-ville comme des appartements, des *rooftops* d'anciens hôtels ou des théâtres privés. Jusqu'en 2013, ce festival était encore interprété par certains chercheurs comme faisant partie d'un « activisme urbain » issu de la révolution ayant pour but d'ouvrir à l'art les espaces interstitiels du centre-ville (« De l'activisme urbain en Égypte »). Il propose notamment un programme de danse et d'installations sonores ou visuelles, appelé « *Urban Visions* » (fig. 2). Ces performances de rue, reconduites chaque année, sont des événements gratuits qui se déroulaient encore dans la rue El-Sharbawy, dans le centre-ville, en 2017. Toutefois, en 2019, cet événement a été interdit dans la rue Sherifein, une rue piétonne dont la rénovation et l'expulsion des cafés²⁵ devaient pourtant faire place à des activités culturelles pour attirer des touristes. Ces performances se sont finalement déroulées dans les jardins du Centre Culturel de Tahrir de l'Université américaine au Caire, en raison d'une interdiction par le gouvernorat deux jours avant l'événement.

Même si l'événement est resté gratuit, le déplacement de performances de rue dans un espace fermé par des grillages et sécurisé par des gardiens et des portiques où il faut montrer une carte d'identité à l'entrée ne favorise pas le fait de « tomber sur » la performance, en étant uniquement un passant dans la rue. Ce déplacement a ainsi limité les possibilités pour ce festival de correspondre à ses objectifs, parmi lesquels il y avait l'idée de rapprocher les citoyens et les artistes et d'« interagir avec la ville », comme le prévoit leur site internet (D-Caf). Le passage d'espace juridiquement public à des espaces privés accueillant du public contribue à une dépublicisation de l'art. Ces interdictions sont souvent le fait du gouvernorat du Caire mais il s'agit également d'une gestion sécuritaire, puisque ces demandes passent par une vérification des services de sécurité.

²⁴ Concernant l'élargissement des interdictions de rassemblement dans des lieux privés qui accueillent du public qui déborde sur la rue, on peut voir un autre exemple dans le centre-ville du Caire depuis 2019. Les rassemblements de septembre 2019 (cf. note 3) se sont produits après un match de football diffusé dans les cafés du centre-ville. Ces derniers ont constitué des lieux de rassemblements qui ont convergé notamment sur la place Tahrir. Depuis septembre 2019, les cafés populaires sont fermés par la police quand il y a un match de football entre des équipes égyptiennes.

²⁵ Le déguerpissement des cafés peut être interprété comme une volonté du gouvernement de supprimer les lieux de sociabilité des révolutionnaires particulièrement présents dans les cafés du centre-ville ou encore comme une volonté de normaliser et d'aseptiser le centre-ville participant à la néolibéralisation de la ville (« Cairo »). Les déguerpissements sont évoqués comme un mode de gouvernance en contexte autoritaire dans d'autres contextes spatiaux comme la ville de Douala (Ghattas).



Figure 2 : « Urban Visions » dans le cadre du festival D-Caf, des performances de rue ?
Image provenant de la Facebook « D-Caf », consultée 21 mai 2019.

La gestion sécuritaire ne porte pas uniquement sur des rassemblements mais aussi sur des pratiques artistiques individualisées. Dans ce cas, c'est la présence des forces de l'ordre dans les rues qui restreint ces pratiques. Pour un des graffeurs interrogés, ces contraintes portent non seulement sur la possibilité de réaliser de nouveaux graffitis – en 2015, il a été contrôlé et questionné par la police alors qu'il réalisait un graffiti – mais aussi sur la possibilité de les modifier ou même de les effacer. En contexte de répression et de perte des libertés politiques, il se sent dépossédé de son droit de regard sur ses œuvres. En effet, un de ses graffitis, réalisé en 2013, fait partie du pan de mur de l'Université américaine au Caire qui a été conservé dans la rue Mohamed Mahmoud (fig. 2). Cet artiste souhaiterait effacer son graffiti pour signifier que le « mouvement » auquel il a participé pendant la révolution est révolu :

J'aimerais le faire en 25 secondes, juste avoir un rouleau en noir et ensuite, détruire le portrait. J'aimerais détruire le portrait, pour dire, merde, c'est fini. . . la police ne veut pas que les gens viennent pour les détruire parce qu'ils disent que c'est ok, [qu'ils n'ont] pas de problème avec ça²⁶.

Selon lui, si la police est « ok » avec ce graffiti, c'est que sa pérennisation au-delà du contexte spatio-temporel de sa création lui fait perdre sa dimension contestataire. La rue Mohamed Mahmoud n'est plus associée selon lui à un espace révolutionnaire, mais à un espace repris par le pouvoir en raison de sa proximité avec la place Tahrir, particulièrement surveillée par les forces de l'ordre.

²⁶ Entretien personnel mené avec un graffeur au Caire en face à face, en juin 2019.



Figure 3 : La partie de la fresque murale de la rue Mohamed Mahmoud conservée jusqu'à aujourd'hui. Est encore visible l'œuvre d'un des graffeurs interrogés. Photographie de l'autrice, 2020.

Plusieurs photographes mentionnent également les difficultés à prendre des photographies dans le centre-ville. L'importance de ces difficultés dépend de la densité des forces de l'ordre et des dispositifs sécuritaires tels que les murs, checkpoints, barbelés : il est interdit de prendre des photographies des acteurs de la sécurité et des dispositifs sécuritaires. Les contraintes sécuritaires dépendent également du sujet photographié : il est plus facile de se prendre en photographie ou de prendre des proches, que de tourner l'appareil vers les éléments de la ville :

C'est plus facile de faire des portraits et de ne pas photographier les bâtiments, en particulier, si tu te rends compte que le propriétaire du bâtiment est le gouvernement²⁷.

Quand tu mets la caméra en face de quelque chose, c'est inquiétant pour eux. On est quelque chose de dangereux pour le pays en tant que photographe. C'est pour ça que je prends des photos de moi ou de ma famille²⁸.

Se prendre en selfie ou prendre un proche est associé à une activité intime et personnelle tandis que prendre un bâtiment, une rue ou une place est assimilé à une activité de surveillance ou de repérage par les policiers et les services de renseignement. Dans un contexte de justification du renforcement sécuritaire par la guerre contre le terrorisme, la prise de photographie est associée

²⁷ Entretien personnel mené avec une photographe et cinéaste en face à face, en octobre 2020.

²⁸ Entretien personnel mené avec une photographe au Caire en face à face, en novembre 2020.

à la préparation d'un attentat. Sur la place Tahrir, depuis 2019 et le début de la construction d'un obélisque en son centre, les employés de la compagnie de sécurité privée Falcon veillent à ce que les passants ne prennent pas de photographies, sous prétexte d'assurer « la sécurité »²⁹ des citoyens. Regarder et surveiller devient alors le monopole des forces de sécurité ou des services de renseignement. Ce sont uniquement ces derniers qui s'octroient le droit de rendre visible ce qui se passe dans la ville, excluant de ce droit, le citoyen et l'artiste. Les entretiens traduisent alors un sentiment de perte de droit pour les artistes et travailleurs de la culture. L'impossibilité de produire des images *dans* la ville – les graffitis – et *de* la ville – les photographies – contribue à une dépossession de la matérialité et de l'imaginaire des espaces urbains. En effet, il est impossible de présenter ou pratiquer son travail dans ces espaces mais également de représenter ces espaces sécurisés.

Plusieurs enquêtés mentionnent ainsi la « fermeture » de la rue comme espace artistique :

Je ne peux même pas imaginer aller dans la rue et faire une performance avec mon corps. C'est très fermé. Je pense que si j'y vais maintenant, quelqu'un m'arrêtera³⁰.

Cette fermeture peut être décrite comme une dépublicisation des rues et places du centre-ville qui, bien que restant juridiquement publiques, ne sont plus accessibles pour ces artistes et travailleurs de la culture. Ce processus est le fait d'acteurs publics comme les forces de l'ordre ou le gouvernorat du Caire, mais aussi d'acteurs privés comme les compagnies de sécurité.

Dans les entretiens, la rue est souvent associée à la ville en général. Les réductions d'un accès à la rue par une gestion répressive et sécuritaire conduit donc plus largement à une remise en cause d'un droit à la ville (Lefebvre) :

La ville a fermé ses portes. . . c'était comme une rupture dans une relation amoureuse pour tout le monde³¹.

Cette remise en cause est perçue à la fois par rapport à la période révolutionnaire, pour les artistes qui sont sortis dans la rue pendant la révolution comme dans les deux citations précédentes, mais aussi par rapport à la période avant la révolution, pour les acteurs qui organisaient des événements dans la rue avant 2011 :

Tout ce qui est vivant, qui peut créer des initiatives, etc., etc., est mal vu, tout ce qu'on pouvait proposer à une époque. . . On faisait des manifestations [artistiques] dans la rue. Je me rappelle, à un moment donné, une voiture qui avait circulé, une sorte de char, comme on fait dans les carnivals, qui avait circulé dans le centre-ville. Ce genre de chose, c'est impossible. On ne peut même plus penser de proposer parce que, non, c'est tout de suite arrêté et mal. . . Évidemment, quand on coupe les possibilités aux initiatives d'exister, qu'est-ce qui reste ? C'est un peu ça la grande question³².

L'emprise sécuritaire empêche la réalisation concrète de pratiques et d'événements artistiques dans la rue. Il conduit à une diminution de l'horizon des possibles pour ces acteurs qui ne peuvent même plus « penser » à mener des initiatives dans la rue. Alors, oui, que reste-t-il de ces initiatives artistiques dans le centre-ville aujourd'hui ?

²⁹ Terme employé par l'un des gardes de sécurité lorsque j'ai essayé de prendre des photographies sur la place Tahrir en 2020.

³⁰ Entretien personnel mené avec un sculpteur et écrivain au Caire en face à face, en juin 2019.

³¹ Entretien personnel mené avec une photographe au Caire en face à face, en novembre 2020.

³² Entretien personnel mené avec un propriétaire de galerie au Caire en face à face, en octobre 2020.

Adaptation des possibles artistiques : s'approprier le centre-ville à travers des initiatives artistiques ?

Si certains artistes ont abandonné leurs pratiques artistiques ou ont quitté l'Égypte, nous nous intéressons aux acteurs qui ont maintenu des initiatives tout en les adaptant au contexte. Ces artistes ont effectué un retour à des espaces privés pour produire leurs œuvres. Une des photographes interrogées³³ a quasiment cessé de prendre des photographies dans la rue parce que les contraintes sécuritaires liées à la présence des forces de l'ordre étaient trop importantes. Elle a ainsi relocalisé sa pratique principalement dans son atelier et dans son appartement se trouvant dans un quartier en périphérie du centre-ville. Ce cas montre ainsi qu'il peut se produire un retour vers des lieux privés comme espace refuge de création, lorsque l'espace de la rue n'est plus accessible ou fortement contrôlé. Les œuvres produites ne restent cependant pas uniquement dans les lieux privés de création et sont exposées dans des lieux privés mais accueillant du public. Dans ce cas, certains artistes pratiquent une autocensure dans le contenu des œuvres présentées :

Cette fois au Caire, j'ai commencé à me dire, ok, j'ai mon appartement. Je peux faire ce que je veux là-bas. Et bien sûr, je peux toujours exposer dans le *white cube*³⁴. Parce que j'ai changé ma façon de travailler, je peux exposer. Mais aucune idée radicale. . . Si je finis un projet [plus radical], je le garderai chez moi, peut-être que je le montrerai à des amis. . . J'ai décidé d'éteindre mes idées révolutionnaires, parce que ce n'est pas intelligent³⁵.

Dans les entretiens, les gérants ou propriétaires de ces lieux et les organisateurs d'événements ont également mentionné des pratiques d'autocensure dans leur sélection des œuvres ou des artistes. Ils peuvent aller jusqu'à refuser d'exposer des œuvres, sachant qu'elles ne seront pas acceptées par les autorités car considérées comme trop subversives. Certaines lignes rouges dans le contenu des œuvres sont connues et mentionnées par les personnes interrogées. Selon une commissaire d'exposition qui a participé à la sélection d'artistes pour des festivals et expositions dans divers lieux du centre-ville³⁶, les questions touchant à la politique intérieure de l'Égypte – en particulier la répression – sont beaucoup plus sensibles que celles qui concernent la politique d'autres pays – elle mentionne dans ce cas le conflit israélo-palestinien. Cependant, certaines œuvres peuvent être acceptées lorsque la dimension contestataire n'est pas trop explicite :

On peut raconter beaucoup de choses. . . mais des choses allusives que l'on peut interpréter mais là, il faut avoir un niveau de culture suffisant, ce qui n'est pas toujours le cas des gens qui viennent³⁷.

Selon ces acteurs, les modifications en termes d'espaces et de contenus en viennent à limiter les publics récepteurs de l'art : qu'il s'agisse d'un retour vers des espaces juridiquement privés, plus confidentiels, pour l'exposition des œuvres, ou qu'il s'agisse de produire des œuvres politiques plus difficilement compréhensibles par les récepteurs de ces œuvres.

Le passage d'espaces juridiquement publics à des espaces juridiquement privés peut également limiter les lieux accessibles aux travailleurs de la culture. En effet, si ces lieux accueillent parfois gratuitement du public, ils ont été loués par ceux qui organisent l'exposition. Les acteurs interrogés mentionnent les difficultés financières pour accéder à des lieux privés d'exposition, en particulier ceux loués par une compagnie immobilière, Al-Ismaelia for Real Estate Investment³⁸. Cette dernière a racheté une vingtaine

³³ Entretien personnel menée avec une photographe au Caire en face à face, en novembre 2020.

³⁴ Terme anglo-saxon qui se réfère aux quatre murs blancs d'une salle de musée ou de galerie.

³⁵ Entretien personnel mené avec un sculpteur et écrivain au Caire en face à face, en juin 2019.

³⁶ Entretien personnel mené avec une commissaire d'exposition au Caire en face à face, en décembre 2020.

³⁷ Entretien personnel mené avec un propriétaire de galerie au Caire en face à face, en octobre 2020.

³⁸ Al-Ismaelia for Real Estate Investment a été créée en 2008 avec des financements égyptiens et saoudiens Voir : <https://al-ismaelia.com>. Consulté le 18 octobre 2022.

de bâtiments dans le centre-ville ainsi que des lieux artistiques, notamment la salle d'exposition The Factory qui faisait partie auparavant de la galerie Townhouse. Cette compagnie cherche à faire renaître le centre-ville à travers la rénovation des bâtiments, la création de lieux temporaires pour les artistes et les travailleurs de la culture, avant de les remettre sur le marché de la location (Elshahed). La plupart des lieux du festival D-Caf est louée par Ismaelia qui sponsorise l'événement. Le rachat des lieux par cette compagnie s'accompagne d'une hausse du prix des loyers devenant de moins en moins accessibles pour certains acteurs, cette compagnie visant principalement à attirer des classes supérieures. À titre d'exemple, le passage Kodak est un espace piéton où se trouvent le siège de la compagnie et un garage d'exposition qu'elle détient. Une rénovation de ce passage a débuté en 2014 et a été financée par Ismaelia afin de créer un « hub public » (Ashour et Braker). Cependant, les personnes interrogées mentionnent les difficultés financières d'accéder à ce lieu pour y organiser des initiatives artistiques :

Une compagnie a commencé à acheter plein de lieux et a commencé à gentrifier. . . Tu vois le passage Kodak ? En 2014, c'était un hub public pour tout le monde. . . et maintenant, c'est détenu par Ismaelia³⁹.

On nous avait donné le passage Kodak qui est maintenant le garage où il y a des expositions. On a utilisé cela comme un atelier. Les gens passaient, pouvaient s'arrêter, parler avec des artistes. C'était tout un truc interactif, intéressant. . . Mais il faut dire que maintenant, c'est devenu de plus en plus commercial. Maintenant, ils louent les places pour faire les mêmes choses⁴⁰.

Le retour vers des espaces privés implique donc d'avoir des moyens financiers de plus en plus conséquents dans un contexte de gentrification et de néolibéralisation du centre-ville⁴¹ (Awatta ; Ryzova ; « Critical Commentary »). Cependant, certains artistes font preuve d'adaptations qui permettent de se négocier un accès à la rue comme espace de création artistique. Pour les photographes interrogés, modifier ses pratiques consiste par exemple à changer d'appareil pour un téléphone moins visible qu'un appareil photographique, prendre des photos depuis chez soi ou alors sans s'arrêter :

En 2013, j'ai commencé à prendre des photos depuis la rue, enfin, pas depuis la rue, depuis mon balcon. . . Jusqu'à maintenant, c'est très compliqué d'aller aux alentours et de prendre des photos. Donc, je vole toujours des photos avec mon téléphone. . . j'ai arrêté de bouger avec l'appareil photo, je ne l'utilise pas sauf à la maison et si je dois prendre des photos de moi. Je ne m'arrête pas et attends, je cours toujours pour prendre des photos. . . Le cadre n'est pas important pour moi parce que je coupe toujours les photos⁴².

Enfin, adapter sa pratique passe également par le fait de négocier avec les autres acteurs qui s'approprient la rue. Des œuvres publiques sont encore présentes dans le centre-ville comme les portraits de figures populaires dans la rue d'un des cafés populaires du quartier de Bustan (fig. 4a). Les portraits réalisés sont ceux de figures telles que la chanteuse Oum Koulthoum ou le footballeur de l'équipe nationale ainsi que de Liverpool, Mohamed Salah (fig. 4b), qui sont appréciées par le plus grand nombre et considérées par les autorités comme représentant une culture artistique ou sportive valorisante⁴³. L'accès à la rue est conditionné ici à une discussion préalable avec le propriétaire du café avec l'accord duquel les figures ont été choisies.

³⁹ Entretien personnel mené avec une photographe au Caire en face à face, en octobre 2020.

⁴⁰ Entretien personnel mené avec un propriétaire de galerie au Caire en face à face, en octobre 2020.

⁴¹ Des difficultés ou des préoccupations concernant le financement et le maintien d'une activité culturelle dans le centre-ville ont été mentionnées par plusieurs personnes interrogées au cours de cette enquête.

⁴² Entretien personnel mené avec un artiste plasticien au Caire en face à face, en décembre 2020.

⁴³ Le football est notamment instrumentalisé à des fins nationalistes depuis le régime de Moubarak (Dorsey ; Raspud et Lachheb).



Figure 4a : Les portraits du café Bustan : du street art négocié entre artiste, propriétaire du café et autorités.
Photographie de l'autrice, 2021.



Figure 4b : Les portraits du café Bustan : du street art négocié entre artiste, propriétaire du café et autorités.
Photographie de l'autrice, 2021.

Les graffitis présents dans les rues du centre-ville relèvent d'œuvres commissionnées conditionnées à l'autorisation des propriétaires des lieux ou des bâtiments. C'est aussi le cas des « graffitis » peints sur la façade du Greek Campus, qui est un espace de co-working, un incubateur de startups et le lieu de divers événements comme des concerts, des fêtes et des congrès d'entreprises (fig. 5). Ces peintures qui adoptent les codes des graffitis de la révolution, sans en reprendre le contenu contestataire, ne sont pas considérées comme un « art de la rue » par plusieurs personnes interrogées puisqu'il s'agit d'un art commissionné, qui a pour but d'embellir un bâtiment privé plus que d'embellir la rue ou de traduire les conflits politiques et sociaux (Stryker et Nagati).

Malgré ces exemples d'adaptations, certains ont préféré délaisser le centre-ville pour se tourner vers d'autres espaces moins sécurisés, comme les quartiers périphériques⁴⁴. C'est le cas du graffeur évoqué précédemment qui réalise des fresques lors des *mawlid*, ces festivals organisés dans des quartiers populaires pour célébrer des saints. Selon lui, ces festivals lui permettent d'être dans des espaces considérés comme publics, et de toucher un public plus large et plus centré sur des classes populaires que le public des galeries privées⁴⁵. Le centre-ville semble se marginaliser sur la scène graffiti alors que certains graffitis fleurissent dans les quartiers populaires ou périphériques. C'est le cas de celui du franco-tunisien EL-Seed⁴⁶ dans le quartier des *zabbalin* de Mansheyat Nasser à l'est du Caire (Naguib). Enfin, certains travailleurs ont décidé de fermer leur galerie soit définitivement, soit de manière temporaire contribuant à l'émergence de nouvelles centralités culturelles comme à Zamalek ou à New Cairo :

Zamalek est devenu le lieu des galeries après la révolution parce que le centre-ville est de plus en plus difficile à gérer. Les gens s'étaient quand même découragés. . . On ne savait jamais ce qu'il allait se passer [pendant la révolution]. C'était un moment assez mouvementé. . . Depuis, c'est devenu certainement plus difficile. . . Le centre-ville est très ciblé. C'est assez clair. Il y a toujours des contrôles. Dès qu'il [y] a n'importe quelle agitation dans l'air, c'est toujours le centre-ville qui est visé comme possible lieu de rassemblement⁴⁷.

La centralité politique du centre-ville qui conduit à un accaparement des rues par les forces de sécurité en vient ainsi à limiter sa centralité culturelle. Les désavantages à être dans le centre-ville, cités dans les entretiens, sont nombreux : impossibilité d'accéder au centre-ville lorsque la ville est bouclée par des checkpoints policiers, notamment autour du 25 janvier ou de septembre 2019, peur de se déplacer à pied dans le centre-ville liée à ces contrôles policiers et aux arrestations potentielles, et donc moins de monde qui se rend aux événements organisés.

Cependant, les acteurs interrogés soulignent encore la valeur sociale et symbolique du centre-ville pour les initiatives artistiques. Parmi les avantages à être dans le centre-ville, sont citées sa position géographique centrale, son accessibilité en métro, la mixité sociale, la concentration d'autres lieux culturels et la proximité des espaces de sociabilité comme les cafés ou les bars, la valeur architecturale et patrimoniale des bâtiments. Un travailleur dans un cinéma mentionne l'existence d'un « écosystème » culturel lié à la présence de nombreux autres cinémas et d'une certaine communauté culturelle et intellectuelle⁴⁸. Le centre-ville reste donc un espace privilégié

⁴⁴ Il peut exister des productions artistiques dans les quartiers périphériques avant la révolution et avant 2013. Cependant, les artistes interrogés dans le cadre de cette enquête ont surtout produit leurs œuvres dans les espaces centraux à partir de 2011. Ils ont mentionné l'attrait qu'il y avait à être dans le centre-ville pour la visibilité de leurs œuvres. Pour certains, ils se sont tournés vers les espaces périphériques après 2013, voire après 2015.

⁴⁵ Entretien personnel mené avec un graffeur au Caire en face à face, en juin 2019.

⁴⁶ EL-Seed est un artiste franco-tunisien né en France en 1981. Il pratique le calligraffiti, un mélange de calligraphie arabe et de graffiti. Il réside actuellement au Canada.

⁴⁷ Entretien personnel mené avec un propriétaire de galerie au Caire en face à face, en octobre 2020.

⁴⁸ Entretien personnel mené avec un travailleur dans un cinéma au Caire en face à face, en novembre 2020.

de visibilité et de représentation pour les acteurs interrogés et certains revendiquent une présence dans le centre-ville malgré les difficultés :

Après la révolution, énormément de gens m'ont dit "Mais laisse tomber le centre-ville, va ailleurs ou va à Zamalek". . . Mais non, je n'ai jamais voulu quitter le centre-ville. Moi, j'aime, je pense qu'il y a vraiment un côté spécial, quoique abîmé, caché, étouffé. J'y tiens beaucoup. Je paye tout ça, je paye de voir moins de gens [les gens qui viennent dans la galerie, ndlr], de faire avec tout ça [les contrôles policiers dans la rue, ndlr]. Mais je suis convaincue. . . Je ne suis pas la seule à penser que le centre-ville a un potentiel⁴⁹.

Être présent dans le centre-ville en négociant ses pratiques ou en faisant avec les contraintes s'apparente ainsi à une revendication d'un droit à la centralité (Pappalardo), une centralité qui ne serait pas dictée uniquement par un accaparement sécuritaire et qui reposerait également sur une centralité artistique et culturelle.



Figure 5 : Les fresques sur la façade du Greek Club reprenant les codes du graffiti : un art commissionné. Photographie de l'autrice, 2019.

⁴⁹ Entretien personnel mené avec un propriétaire de galerie au Caire en face à face, en octobre 2020.

Conclusion : spatialiser et temporaliser le contexte autoritaire et les pratiques en contexte autoritaire

Cette enquête sur les initiatives artistiques confirme les travaux menés sur la révolution, montrant une publicisation conjointe de l'art et de la rue qui a contribué à la découverte de l'espace public et d'un droit à la ville pour des artistes. Elle permet également de montrer comment un phénomène inverse de dépublicisation remet en cause le droit à la ville des artistes et des travailleurs de la culture depuis 2013. Ces processus de publicisation ou de dépublicisation sont spatialement situés et se sont produits intensément dans le centre-ville, en particulier dans les espaces les plus sécurisés tels les places du centre-ville – la place Tahrir – et leurs rues adjacentes – la rue Mohamed Mahmoud ou la rue Qasr el-Nil. Cet article montre également l'ambivalence de la centralité de ces espaces : c'est parce que ces espaces sont centraux politiquement pour la représentation du pouvoir et pour les contestations qu'il y a une gestion sécuritaire conséquente qui amoindrit d'autres dimensions de la centralité telles que la dimension culturelle. De ce fait, les contraintes en contexte autoritaire doivent être spatialement contextualisées, elles sont particulièrement importantes dans le centre-ville.

Les adaptations sont alors situées sur un spectre allant de pratiques contraintes à la revendication d'un droit à jouir de et à façonner la ville et la centralité des espaces, en passant par la négociation d'un accès à la rue. Il est possible d'élargir ces analyses aux pratiques habitantes (mobilités, sociabilités, constitution d'un chez-soi, etc.) dans des lieux aux statuts juridiques différents (juridiquement publics comme la rue, juridiquement privés mais accueillant du public comme les cafés ou juridiquement privés et lieux de l'intime comme les appartements).

Cette enquête permet aussi de situer temporellement ces pratiques. L'année 2011 n'a pas constitué une rupture pour tous les acteurs : certains artistes n'ont effectué une sortie de la rue qu'en 2013, ce qui correspond parfois à une collaboration avec d'autres artistes ou à un changement de leur médium. De plus, certains artistes ont affirmé avoir subi plus de contraintes à partir de 2015, remettant en cause l'idée que l'année 2013, avec le coup d'État, constitue l'année tournante pour la répression de tous les acteurs. En ce sens, la variété temporelle et spatiale des pratiques artistiques permet de remettre en cause l'idée d'un « art révolutionnaire » uniforme.

Bibliography

Allal, Amin et Marie Vannetzel. « Des lendemains qui déchantent ? Pour une sociologie des moments de restauration ». *Politique africaine*, vol. 146, no. 2, 2017, pp. 5-28.

Ardenne, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Flammarion, 2002.

Armbrust, Walter. *Martyrs and Tricksters: An Ethnography of the Egyptian Revolution*. Princeton University Press, 2019.

Ashour, Shaimaa et Bedour Braker. « Private Initiatives versus State Interventions in Downtown Cairo: An On-Going Debate Questioning the Sustainability of Newly Pedestrianized Streets. The Cases of Kodak and Al-Alfi Passageways ». *Sustainable Development and Social Responsibility*, vol. 1, 2020, pp. 131-147, https://doi.org/10.1007/978-3-030-32922-8_13

Awad, Sarah. « Documenting a Contested Memory: Symbols in the Changing City Space of Cairo ». *Culture & Psychology*, vol. 23, no. 2, 2017, <https://doi.org/10.1177/1354067X17695760>

Awad, Sarah et Brady Wagoner. « Image Politics of the Arab Uprisings ». *The Psychology of Radical Social Change*, sous la direction de Brady Wagoner et al., Cambridge University Press, 2018, pp. 189-217.

- Awatta, Hajer. Whose Downtown is it Anyway ? The Urban Transformation of Downtown Cairo between State and Non-State Stakeholders. The American University of Cairo. Thèse de doctorat, 2015, <https://fount.aucegypt.edu/etds/90/>. Consulté le 13 oct. 2022.
- Boutaleb, Assia. « Quand l'élection (re)devient un plébiscite : La restauration autoritaire à l'aune du leadership politique en Égypte ». *Politique africaine*, vol. 146, no. 2, oct. 2017, pp. 29-48.
- Capron, Guenola et Nadine Haschar. *L'espace public urbain : de l'objet au processus de construction*. Presses universitaires du Mirail, 2007.
- Carle, Zoé et François Huguet. « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogisme et dispositifs médiatiques ». *Égypte/Monde arabe*, no. 12, mars 2015, <https://doi.org/10.4000/ema.3449>
- Donizeau, Pauline. « Théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire, révolution du théâtre en Égypte ? No Time for Art (2011) de Laila Soliman ». *Acta Litt&Arts*, no. 4, 2017, <http://ouvrage-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/actalittarts/revues/actalittarts/auteur/205-theatre-de-la-revolution-theatre-revolutionnaire-revolution-du-theatre-en-egypte-no-time-for-art-2011-de-laila-soliman>. Consulté le 10 juin 2022.
- Dorsey, James. *The Turbulent World of Middle East Soccer*. Oxford University Press, 2016.
- Droz-Vincent, Philippe. « Pouvoirs dans la ville et révoltes arabes en 2011 ». *Confluences Méditerranée*, vol. 85, no. 2, juillet 2013, pp. 153-64.
- Elshahed, Mohamed. « The prospects of gentrification in downtown Cairo: artists, private investment and the neglectful state ». *Global Gentrifications: Uneven Development and Displacement*, sous la direction de Loretta Lees, et al., Policy Press, 2015, pp. 121-42.
- Ghattas, Maïa. Patrimonialisation à Douala : enjeux culturels des modes de gouverner et d'aménager en contexte autoritaire. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Thèse de doctorat, 2019. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02612548/document>. Consulté le 10 juin 2022.
- Guinard, Pauline. *Johannesburg. L'art d'inventer une ville*. Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Habermas, Jürgen. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Payot, 2007.
- Houssay-Holzschuch, Myriam. Crossing boundaries. Tome 3 : Vivre ensemble dans l'Afrique du Sud post-apartheid. Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00542013v2/file/HDRt3_v4.pdf. Consulté le 10 juin 2022.
- Human Rights Watch. « Egypt: Deeply Restrictive New Assembly Law ». *Human Rights Watch*, 2013, <https://www.hrw.org/news/2013/11/26/egypt-deeply-restrictive-new-assembly-law>. Consulté le 10 juin 2022.
- Hussein, Nesreen. « Gestures of Resistance between the Street and the Theatre: Documentary Theatre in Egypt and Laila Soliman's No Time for Art ». *Contemporary Theatre Review*, vol. 25, no. 3, 2015, <https://doi.org/10.1080/10486801.2015.1049822>
- Joseph, Isaac, direction. *L'espace du public. Les compétences du citoyen*. Recherches, 1991.
- Khatib, Lina. *Image Politics in the Middle East: The Role of the Visual in Political Struggle*. I.B. Tauris, 2013.
- Klaus, Enrique. « Graffiti, espace du politique et hétérotopie révolutionnaire au Caire (2011-2013) ». *Insaniyat. Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, no. 85-86, déc. 2019, pp. 89-111.
- Lamarque-Vadel, Gaëtane. « Le Caire, cultures indociles ». *Multitudes*, vol. 3, no. 60, oct. 2015, pp. 165-71.
- Lefebvre, Henri. *Le droit à la ville*. Points, 1971.

- Madbouly, Mayada. « Mémoire de luttes, lutte de mémoires dans l'espace public de l'Égypte post-2011 ». *Faire mémoire : Regards croisés sur les mobilisations mémorielles (France, Allemagne, Ukraine, Turquie, Égypte)*, sous la direction de Magali Boumaza, L'Harmattan, 2018, pp. 51-72.
- Meier, Prita. « Territorial Struggles: Cairo and Contemporary Art ». *Nka: Journal of Contemporary African Art*, no. 18, 2003, pp. 34-39.
- Mitchell, William John Thomas. « Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation ». *Critical Inquiry*, vol. 39, no. 1, 2012, pp. 8-32.
- Naguib, Saphinaz Amal. « Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring ». *Transcultural Studies*, no. 2, 2017, <https://doi.org/10.17885/HEIUPTS.2016.2.23590>
- Nicoarea, Georgiana. « Interrogating the Dynamics of Egyptian Graffiti: From Neglected Marginality to Image Politics ». *Revista Română de Studii Eurasiatice*, no. 1-2, 2014, pp. 171-86.
- Pagès-El Karoui, Delphine. « 2011, l'odyssée de l'espace public égyptien ». *Les ondes de choc des révolutions arabes*, sous la direction de M'hamed Oualdi, et al., Presses de l'Ifpo, 2014, pp. 269-291.
- Pappalardo, Marta. « Mériter » la ville globalisée : la production des espaces urbains en centre-ville, entre discours et pratiques micro-locales. Naples et Le Caire. Thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2016. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02975602/document>. Consulté le 10 juin 2022.
- Rabbat, Nasser. « The Arab Revolution Takes Back the Public Space ». *Critical Inquiry*, vol. 39, no. 1, sept. 2012, <https://doi.org/10.1086/668055>
- Ramadan, Adam. « From Tahrir to the World: The Camp as a Political Public Space ». *European Urban and Regional Studies*, vol. 20, no. 1, jan. 2013, <https://doi.org/10.1177/0969776412459863>.
- Raspaud, Michel et Monia Lachheb. « A Centennial Rivalry, Ahly vs Zamalek: Identity and Society in Modern Egypt ». *Identity and Nation in African Football. Fans, Community, and Clubs*, sous la direction de Chuka Onwumechili et Gerard Akindes, Palgrave Macmillan, 2014, https://doi.org/10.1057/9781137355812_7
- Ryzova, Lucie. « Strolling in Enemy Territory: Downtown Cairo, its Publics, and Urban Heterotopias ». *OIS*, vol. 3, 2015, https://perspectivia.net/servlets/MCRFileNodeServlet/ploneimport_derivate_00012310/ryzova_strolling.doc.pdf. Consulté le 10 juin 2022.
- Sassen, Saskia. « The Global Street: Making the Political ». *Globalizations*, vol. 8, no. 5 oct. 2011, <https://doi.org/10.1080/14747731.2011.622458>
- Semoud, Nora et Florence Troin. « Sentiments et territoires d'une « révolution » (Le Caire, 2011) ». *Cause commune*, no. 19, 2020, https://www.causecommune-larevue.fr/sentiments_et_territoires_d_une_revolution_le_caire_2011. Consulté le 10 juin 2022.
- Smith, Christine. « Art as a diagnostic: assessing social and political transformation through public art in Cairo, Egypt ». *Social & Cultural Geography*, vol. 16, no. 1, 2015, <https://doi.org/10.1080/14649365.2014.936894>
- Sprengel, Darci. « "More powerful than politics"; Affective magic in the DIY musical activism after Egypt's 2011 Revolution ». *Popular Music*, vol. 38, no. 1, 2019, pp. 54-72.
- Stryker, Beth, et al., direction. *Learning from Cairo: Global Perspectives and Future Visions*. Cluster, 2013.
- Stryker, Beth et Omar Nagati. *Creative Cities: Re-framing Downtown Cairo*. Cluster, 2016.
- Valassopoulos, Anastasia et Dalia Said Mostafa. « Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution ». *Popular Music and Society*, vol. 37, no. 5, 2014, <https://doi.org/10.1080/03007766.2014.910905>

Winegar, Jessica. *Creative Reckonings: The Politics of Art and Culture in Contemporary Egypt*. Stanford University Press, 2006.

Biography

Laura Monfleur is a PhD candidate in geography at Tours University; she is associated with the Cities, Territories, Environment and Societies (CITERES) joint research unit (UMR). Her PhD dissertation focuses on the spatialities and temporalities of political power in central spaces in Cairo as well as in the new administrative capital. She has conducted fieldwork in Cairo since 2014. She became a member of a project financed by the French National Centre for Scientific Research (CNRS), "SpacePol – Space and Politics in the capital city" in 2022.

Joachim Ben Yakoub¹

Turning a City Inside-out

On the Re-appropriation of Urban Space in Tunisia in Times of Revolt

Abstract

The spatial dynamics were difficult to overlook during the 2011 movements of revolt in Tunisia, pushing the damned in the center of public attention in the concerted effort of turning prevailing authoritarian politics inside-out. Venturing in the spatial contestation central in these revolts, the mesmerizing occupation and re-appropriation of symbolic places, such as the Kasbah Square or Bourguiba Avenue took center stage. These movements of occupation and re-appropriation of spatial power produced momentous heuristic enclaves of another order, projecting dreams of a renewed inclusive free and dignified body politic. Based on a long-term research in the field of visual arts in Tunisia between 2011 and 2017 and the combination of various postcolonial critiques, this article demonstrates the way in which violent processes of destruction preceding these processes of re-appropriation and occupation are too often overlooked. Police stations, the presidential personality cult and the private estate of the authoritarian regime are identified and treated as spatial nodes that maintain the compartmentalization and fragmentation of urban space in place. Moreover, by including in the analysis the often-omitted Islamist occupation and re-appropriation of mosques and public space contesting the ongoing constitutional political dynamics, this article elucidates why the revolutionary process failed in the production of a long aspired liberated and dignifying space, as the revolutionary re-appropriation of these symbolic nodes of power was not included in any political agenda.

Keywords: spatial power; re-appropriation; aesthetics; revolt; Tunisia

The Production of Space²

In order to build a palace on the hilltop overlooking the Mediterranean in the northern suburb of Tunis, former Tunisian president Zine El Abidine Ben Ali displaced the tomb of Hmida Bennour. Local legend says the Sufi saint haunted Ben Ali's dreams, threatening to eject him from power, just as he had been removed from his mausoleum. The myth remains opaque, but the guards of the palace witnessed amounts of incense burned and a sheep regularly sacrificed, hinting at the presence of a strong superstition at the highest level of the regime. In the summer of 2010, the palace was tagged with graffiti by activists with the numbers "26-26", referring to the postal

¹ **Joachim Ben Yakoub**, writer, researcher, and lecturer, Ghent University / Sint-Luca School of Arts Antwerp.
Email: joachim.benyakoub@ugent.be

² I was invited to present the findings of this chapter in the seminar series "Un paradigme Tunisien? Histoire et sciences sociales en révolution", at the École des hautes études en sciences sociales in Paris (November 2017), where I received precious critical feedback. I am also grateful to the researchers connected to the Al Jisr Workshop of the Harvard University in Tunis, where I was invited to present my research in July 2018. I therefore wish to wholeheartedly thank Jocelyne Dakhli and Lana Salman for their invitation and precious comments.

account of the National Solidarity Fund which claimed to invest in developing the marginalized regions, but in reality hid the regime's corruption. Contrary to other prestigious presidential villas, the luxurious palace of Sidi Dhrif—hiding several million dollars in cash and fine jewelry—was not looted during the movement of the revolt of 2011. Leïla Abid, the magistrate in charge of the confiscated private property of regime members, struggled in vain to transform the palace into a public museum.³

The proposal of Judge Abid echoes the spatial dimension of revolt. Engaging with urban space as an ambiguous instrument not only of political control but also of resistance, revolt can be redefined as a violent but aesthetic process of spatial re-appropriation that contests territorialized spatial power. Frantz Fanon's 1963 analysis of spatial dynamics of decolonization in the Algerian liberation struggle serves not only as a starting point for the analysis of the spatial and aesthetic dynamics of revolt, but also for sharpening Lefebvre's critique on the Situationist process of re-appropriation (*détournement*) in the production of space. The following analysis complements academic attention given to the occupation of places with its often overlooked preceding processes of destruction and re-appropriation. It does so by looking at the urban landscape of Tunis, but also by observing other cities outside of the capital, such as Sidi-Bouzid, Kasserine, Tala or Gabes. The processes of destruction and re-appropriation are scrutinized as visual, sensible, and thus heuristic operations that temporarily puncture ways of seeing and feeling. However, any analysis which discusses the occupation of places during the Tunisian revolution would be incomplete without considering another overlooked aspect of these urban and aesthetic processes of revolt: the occupation of mosques and the ensuing grassroots Islamist activism, further contesting and occupying public space. I argue that the movements of revolt did not succeed in consolidating the production of new spaces that could safeguard the dignity to which the body politic was aspiring. To understand the tenacity of space and the consequent difficulty in the re-appropriation of territorialized spatial power and the production of new spaces, I consider the recent movements of revolt through a long-term historical lens. I intend to show that the 2011 movement of revolt already began with the liberation struggle of the early 20th century, when the body politic contested the colonial compartmentalization of urban space as this dividing process endured and transformed into a geography of fragmentation.

My research was conducted during a unique moment in the history of Tunisia. Starting from an online explorative research, I created a database of pictures, videos and texts related to the spatial aesthetics of revolt. In a second phase, I interviewed a network of directly concerned and expert interlocutors to refine my findings. These in-depth expert interviews allowed me to gather information to improve and broaden my online exploration. Every interlocutor was approached as an expert of his or her own lived experience and as a subjective storyteller. I had to pose and counterpose the different narratives in order to distill the final data I could fully rely on to make my interpretations based on my own sensible experience and my embodied immersion in the field. Unable to cover the variety of sensual experiences that structured the aesthetics of the revolutionary struggles, I gradually selected the data that related in one way or another to the visible and spatial dimensions of aesthetics. Out of this cyclical and vibrant process, navigating the capricious and sometimes unruly waves of my fieldwork, I focused solely on substantiated material that helped me to address the different aspect of the spatial diversion or re-appropriation of the authoritarian state aesthetics under scrutiny in this paper.

³ The local legend of Hmida Bennour haunting Ben Ali's dreams was shared with me during an interview I conducted with Judge Leïla Abid, August 2017, Tunis.

The Spatialization of Power

Frantz Fanon's 1963 spatial analysis in *The Wretched of the Earth* echoes in many ways the spatial structuration of Tunisian history. The colonial world, he argues, is a motionless essentializing world divided into compartments. It reduces space through a Manicheist division into two mutually exclusive zones: the spacious area of the colonizer is forcefully and violently separated from and opposed to the claustrophobic zone of the native (41). The colonized is hemmed in, immobilized in his/her own zone. Compartmentalization further delimits the city against the Medina and the countryside. Fanon thus understands colonization as a spatial organization of immobilizing separation and static confinement that permanently keeps the colonized in place. This is achieved, not only by generating visible coercive relations, but also by embedding the resulting spatial relations in daily practices as well as bodily and affective experiences (Kipfer 705).

Far from being liberated during the struggle for independence, the colonial compartmentalization of urban space in Tunisia was transformed into a "geography of fragmentation" (Kanna 364). This fragmentation is inscribed into the urban materiality and serves as part of the visual apparatus of the Tunisian state. The compartmentalization of space articulated a separation between the "New City" and the "Medina," but also between the city center and its peripheries (Ben Amor 26). To further develop and command the hinterlands on a national scale, the successive postcolonial governments have constantly redrawn administrative maps, creating and recreating new governorates, municipalities, and delegations. The fragmenting governing logics resulted in a division between the wealthy northern coastal regions and the damned interior south-western regions (Moudoud 415) that constituted one of the main grounds of the 2011 revolts (Ayebe 469). Until today, they push for unanswered demands, to be heard not only for decentralization, but also for territorial justice (Yousfi 21) and reparations (Salman 101).⁴

Akin to Morocco, the postcolonial turn towards an urbanism of control through city planning in Tunisia seems to rely on territorial techniques of power, not only with the aim of supervising and governing the city, but also to contain riots and subjugate dissent (Bogaert 24). In order to illustrate the similarity between these two contexts, I will delve into the spatial mechanisms of visual glorification of power by discussing the monumental state architecture of the Ben Ali regime and how it served to engender loyalty and facilitate obedience. Cities and their symbolic markers are restructured not only as a representational endeavor to mark the country's full adherence to modernity, but also to turn the city into a more governable space, controlling its users and reducing their capacity to mobilize and resist.

The capital of Tunisia is a rather recent construction and a good example of dominated and appropriated space. The New City was constructed by the French next to the Medina, on the swampy area between the relocated Sea Gate and the Lake of Tunis. It was constructed in the second half of the 19th century as a new center of power around the first monument to be erected outside the Medina, the French consulate, which was later re-baptized as the General Residency (Binous 26). What is now the Bourguiba Avenue was initially conceived as the Navy Promenade, the focal point of colonial urbanization linking the lake with the Medina, around which the New City emerged. It developed into a three-lined arboreal artery, reminiscent of Haussmann's Paris Champs-Élysées, baptized Jules Ferry Avenue, after the French statesman and instigator of colonial expansion. It was originally built not only as a commercial and social center, but also as a spectacular stage for military, religious, and political events, standing out as a showcase or a public vitrine for colonial power. The boulevard represented the values of the French civilizing

⁴ Following authors like Nelson Maldonado-Torres and Lewis Gordon I use 'damned' as an adjective or 'the damned' as subject, as opposed to what is commonly but inaccurately translated as the "wretched" in reference to the colonial subject in the seminal work of Frantz Fanon, emphasizing the process of damnation, the act of damning and the coloniality of (not) being damned, rather than the poor and distressed state of being wretched.

mission, contrasting the winding alleys of the Medina revolving around the central Zeitouna Mosque. Haussman-style boulevards and public squares were drawn by colonial authorities with the finality of military and social control of rebellion, as a strategy to pacify and police indigenous urban populations and nationalist movements (Rabbat 199; Schwedler 231).

Reclaimed during the liberation struggle, the avenue was re-used as a space for the promotion of postcolonial power. Both the first and the second presidents, Habib Bourguiba and Zine El Abidine Ben Ali, put the avenue in the spotlight to show off their political, civil, and military powers. It was transformed into a highly symbolic space of authoritarian control. The strategic installation of the RCD party headquarters, the looming building of the Ministry of the Interior, the information hall of the Ministry of Information, and the omnipresent monumental personality cult made the avenue into a well-controlled space.⁵ Moreover, the constant surveillance by a dense police presence made any outcry of dissent or public gathering almost impossible. The centrality of the Interior Ministry functioned as a persistent reminder of the powerful police state. The massive concrete modernist edifice was initially built by the French as the central police station of the protectorate to imprison and torture anti-colonial activists and protesters (Abdelkafi 27).

Authoritarian urban space is homogenized, sealed, fragmented and controlled by a power dispositive that keeps everyday movements in place. Fanon (115) distinguishes three different symbolic markers of monumental state architecture, as spatial nodes of power holding these lines of force together: the police station, prestigious buildings, and the presidential portraits and monuments. The police station is imbued with an institutionalized intermediary function that renders visible by its direct presence the oppressive and mutually exclusive separation, compartmentalization, and fragmentation of urban space. Alongside the police station, the prosaic erection of prestigious and grandiose buildings functions as embodiments of spatial nodes of territorialized spatial power.⁶ These buildings are spectacular impositions of a deteriorating state that lacks the economic means to ensure its domination. With the erection of monuments, the regime hid its failure to bridge the spatial divisions between city and countryside, center and periphery as it turned its back on the damned interior regions. Finally, the postcolonial state stabilized and perpetuated its domination and hid its capital accumulation by setting up mundane presidential portraits and sculptures which emphasized the moral economy of its sole leader.

The 2011 revolt succeeded in defying a firmly seated police state (Aleya-Sghaier 43). When Ben Ali set Bourguiba aside in November 1987, he was serving as a general in the police force, a power base he expanded at the expense of the army. Relying on internal security and intelligence services, a regime of police surveillance was further implemented, centralized in the Ministry of Interior and supported by the party in power (fig. 1). It should be noted that the basic structure of the police state was already introduced during the French colonial period and further elaborated by Bourguiba after independence. The structures of internal security with a dual police system at the national level, coordinating both the police and the gendarmerie, follow the structure of the French internal security model. This model facilitated an exceptional centrality of the Ministry of Interior, controlling both the police and the gendarmerie in addition to the Presidential Guard, thus monopolizing the country's internal security forces (Lutterbeck 821). One of the most prestigious and grand buildings of the country is the City Hall of Tunis, situated on Kasbah Square next to the Medina.

⁵ Referred to by its French initials RCD, formerly called Neo Destour, then Socialist Destourian Party, the Democratic Constitutional Rally was the ruling party in Tunisia from independence in 1956 until it was overthrown and dissolved in the Tunisian revolution in 2011.

⁶ With the concept of spatial power I propose to point to the confluence of different forms of disciplinary and sovereign power as a result of processes of spatialization of power. It is however beyond the scope of this article to elaborate further on how a Foucauldian understanding of sovereign power can coalesce with disciplinary power. I therefore refer to my doctoral dissertation (Ben Yakoub, *Revolted Senses* 25), where I build on the work of Takashi Fujitani (24) and Lisa Wedeen (36) to propose a substantiated understanding of these spatial power relations and the cognate aesthetics of revolt in postcolonial Tunisia.



Figure 1: Headquarters of the Tunisian Ministry of the Interior overlooking Avenue Habib Bourguiba. CC BY 3.0, photographed by Citizen59.

The Kasbah is a highly symbolic space surrounded by central institutions and government ministries. This square has historically been the place of political, military, and administrative power since its foundation by the Aghlabids in the 9th century and its consolidation with the Hafsids Sultanate in the 13th century. Destroyed by the Spanish conquest in the 16th century, the fortress was partly rebuilt by the Ottomans, only to be replaced by a military casern by the French. The remaining ruins of the original Hafsids Kasbah were demolished during the construction of an underground parking, underneath Bourguiba's newly built personal palace (Abdelkafi 123). First conceived as a governmental center, but later rebuilt as the monument of Bourguiba's Socialist Destourian Party, it was transformed into the capital's City Hall by the Ben Ali regime in 1998, a function that it serves to this day (fig. 2). The architectural composition of the building—and more precisely its central balcony—hints at the Tunisians iconic image of the "Supreme Combatant" cheering the crowd in the aftermath of independence. Ben Ali added a crumbled sculpture made out of seven pillars surrounded with national flagpoles in the middle of the square, neatly spoiling the panoramic view of the balcony. Apart from this series of prestigious public buildings, the regime showed off its wealth with luxurious private property scattered in the northern suburbs of the capital, the most famous of which being the personal palace of the president on the hill of Sidi Dhrif. The family of the First Lady, Leïla Trabelsi, was known for grabbing any land in their reach to build grand villas. The overlap between property development plans and private business strategies made most urban projects more than questionable. Urban restructuring facilitates the multiplication of monumental state architecture and is instrumental to enhance the visibility of territorial power, giving a face to the state (fig. 3). This also happens quite literally, when taking into consideration the presidential personality cult (Ben Yakoub and Zemni 174).



Figure 2: *Kasbah Square (Tunis Town Hall)*. CC BY-SA 4.0, photographed by Sami Mlouhi.



Figure 3: *Banner of President Ben Ali in Kairouan*. CC BY 2.0, photographed by Andrea Calabretta.

The internalized gaze of authoritarian rule through the ambiguous reproduction of the numerological and monochromatic personality cult, not only saturated urban space with the all-seeing eye of the regime, but also subjected the body politic through a constant reminder of expected obedience (Wedeen 36; Hibou 48; Tripp 162). Through this symbolic domination, the city's boulevards and squares were no longer public spaces, but rather regime showcases instrumentalized for the production of disciplined subjects. When disassembling the different strata of the palimpsest structure of this remarkable personality cult in its base stratum, the colonial compartmentalization can be disentangled and seen as powerfully crisscrossing and punctuating the city (Ben Yakoub, "The Last Monument" 309).

Kanna underlines the revolutionary potential of urban space and its ability to be utilized to govern and shape structural relations as much as its ability to be mobilized by revolutionary energy, aptly arguing that urban processes of revolt can be seen as a refutation of prevailing geographies of fragmentation. According to Fanon, the examination of the ordering and geographical layout of a given place is essential as it not only draws the lines of force and domination but also those on which a liberated society will be reorganized:

The colonial world is a world divided into compartments. Yet, if we examine closely this system of compartments, we are at least able to reveal the lines of force it implies. This approach to the colonial world, its ordering and its geographical layout will allow us to mark out the lines on which a decolonized society will be reorganized (37-38).

Decolonization is thus a socio-spatial strategy that lays claim to the city and re-appropriates and transforms urban spatial relations. It moreover implies a fundamental transformation of urban space that rests on counter-hegemonic alliances between the urban and the rural, the city and the countryside, the peasants and the urban dwellers, and therefore enforces decentralization from the centers to the peripheries (Kipfer 707).

A Heuristic Enclave of Another Order

Space and place cannot be reduced to the mere backdrop of profound societal changes (Harb; Tawil-Souri 91). In the authoritarian context prior to the 2011 revolt, urban space in Tunisia was continually under surveillance and was used as a platform for official state representation. While the configuration of space is one of the main instruments of spatial power, space can also be an important dimension of resistance, if not its very condition of possibility (Allal 831). The way authoritarian dynamics shape certain places thus also determines the way different groups navigate, negotiate, re-appropriate and transform these places for political resistance.

During the last decade of authoritarian rule before 2011, the Avenue was slowly being reinvested as a site of protest. Domination was not total; there were fissures in the dispositive where power escaped and could be re-appropriated. On 14 January 2011, nationwide protests converged towards the Bourguiba Avenue in front of the Ministry of Interior (next to 7 November Square) demanding the departure of Ben Ali. The spatial concentration of political power on the avenue made it the perfect space for resistance (Chomiak). Rallying in front of "the heart of a heartless regime" expressed a radical rejection of its entire power structure, especially its police-state and the will to re-appropriate the country as a whole (Allal 831). Fear changed sides. Nonetheless rapidly confined with barbed wire concentrated around the French Embassy and the Ministry of Interior, the Avenue was transformed into a real agora, re-animated by demonstrations but also by staged events, rallies, artistic interventions, and performances. One of the first unanswered demands after the president had fled was the removal of the Ministry of Interior from the Avenue.

While the police retreated from public space and protests continued, public buildings (police stations, prisons, financial state institutions, municipalities, tribunals and party cells together with their respective archives) were deliberately ransacked and set on fire. The personality cult that crisscrossed public space was spontaneously dismantled and the private property of fraudulent regime members was looted and re-appropriated. The expansion and systematization of attacks on symbols of spatial power brought about the unexpected, rapid—albeit partial—collapse of the authoritarian state (Hmed, "Si Le Peuple" 13). The insistence on "non-sovereignty. . . renouncing the face and figure of the charismatic leader in favor of the face in and of the crowd" was a key ideological feature of the initial phase of revolt (Mitchell 9).

Under Ben Ali, the relation between the police and the youth was always tense in the margins, where unemployment, drug addiction and the dream to escape constituted (and still constitute) a shared condition. Battles with the police were nothing new. Ultra-groups physically fought with police in the confined space of the stadium (Aleya-Sghaier 21; Chomiak). The acronym "A.C.A.B."⁷ was already trending as a quick tag on peripheral walls. It is no surprise that the first clashes with the police occurred a day after Bouazizi's self-immolation on 17 December 2010 in Sidi-Bouزيد. The first of many police stations destroyed by arson was that of Mensel Bouzeian.⁸ The clash with the police-state originated in Sidi Bouزيد but quickly spread to neighboring municipalities and cities. The clashes first moved to the west, especially to Kasserine, and then to the south, around Gafsa, continuing their route through the northern and southern cities before spreading to Sfax, the coastal cities in the Sahel and finally arriving in the capital.

The mediation of police brutalities, including the deliberate killing of around 300 protesters during the liberation phase of the revolution in 2011, only reinforced the confrontation. Prisons were set on fire causing asphyxiation and provoking deadly riots, but also enabling thousands of prisoners to escape.⁹ In Thala—one of the damned towns that endured the most severe police brutalities—Nemri Bassem occupied the first floor of the burned down police station.¹⁰ Already unemployed since 2004, he would not leave until his right to work was fulfilled. The burnt walls were embellished with slogans and poetry written in red and black. The main slogan was an excerpt from a poem of the pre-Islamic Arab poet Antar Ibn Chaddad: "I prefer to be offered the water of death while standing up right, than the water of life while standing on my knees." An altar was installed to commemorate comrades and martyrs. The police station was transformed into a community space, a breeding ground for local artistic expression and revolutionary action. It was finally re-baptized the House of the Martyrs.

It was only after 10 January, when a video went viral featuring youngsters destroying a portrait of Ben Ali in Hammamet, that a nationwide movement took off (Chomiak). Any element of the numerological personality cult referring to 7 November, whether in the form of street names or in sculptures on roundabouts, was annihilated. Portraits were massively re-appropriated and ostentatiously torn and burned, often in front of a camera to later be shared on social media. Proposing any portrait as an alternative was generally dismissed. Nobody could be elevated as the leader of the ongoing revolution except the martyrs, Bouazizi in the first place. The singular image of the autocrat was replaced by that of the people (Khatib 21). The body politic drew strength from the visual performance of beheading, as it cleared urban space from the image of surveillance. As

⁷ A.C.A.B. is a popular acronym abbreviating the phrase "All Cops Are Bastards" commonly rendered as one letter per finger to raise a fist against police violence.

⁸ The details of the clashes between the revolting youth and the police were verified through an interview with an activist active in the campaign 'I too burned a police station', August 2017 in Tunis.

⁹ The experience of revolt from inside the prison is well documented in the work of visual artist Hela Ammar, see for instance her projects 'Counfa' or 'Corridors' on the artist's website, www.helaammar.com. Accessed 23 Sept. 2022.

¹⁰ Most of the details about the burned police station in Thala were shared with me by artist Bouagila Oussama, member of a graffiti group called Zwewla, engaged in the re-embellishment of the "House of the Martyrs", August 2017, Tunis.

an answer to the *Inside Out* call by street artist JR, seven photographers traveled to make portraits of random people. The black and white portraits were then pasted in strategic places: on the façade of the burned out RCD office in El Kram, inside the rubble of the plundered police station at La Goulette, on the façade of the RCD headquarter in Sfax, on five juxtaposed burnt police cars in a vacant lot in Sidi Bouzid or in the exact spot where moments before, a presidential portrait had been forcibly removed alongside the highway Tunis-La Goulette.

Private properties of key fraudulent figures of the regime were plundered, ransacked, and burned down. Dozens of the suddenly abandoned villas of the extended Trabelsi family in the bourgeois suburbs of Tunis, Hammamet, and Sousse were targeted as they symbolized wealth, monopolization, and state corruption. The sacked villa of Houssein Trabelsi on the heights of Gammarth was the most frequented by artists. The creative process of re-appropriation began in April 2011 with *Love, Glory and Beauty*, a graffiti mural by Electro Jay and Selim Tlili, which depicted the former head of state being kicked away as a football. The trashed villa was quickly swarmed by other artists and collectives and it was renamed The House of the Revolution. The swimming pool was transformed into a bowl for skateboarding by The Bedouins, an international skateboard collective. Different activist and artist collectives mobilized in vain to demand the preservation of the re-appropriated place and its transformation into a museum.¹¹ Together with the villas, luxurious cars went up in smoke, sometimes to be re-appropriated into sculptures: Dozens of cars were collected daily one by one from the port of La Goulette, only to be battered, burnt, and dumped on a vacant lot on the border between the luxurious Byrsa and the more popular Kram neighborhood. Faten Rouissi rallied as many people as possible around her happening *Street Art in the Neighborhood* to artistically reinvest the mass grave of charred carcasses. The parcel, once an expropriated ground for one of the many real estate projects of the president's son-in-law Sakher El Materi, was re-appropriated into a public stage and communal public space where the neighborhood could celebrate the ongoing process of liberation.¹²

As soon as a government of "National Unity" was proclaimed after the departure of Ben Ali, people regained the streets. Demands to completely overthrow the government were pushed by damned youth travelling with the Liberation Caravan from Menzel Bouzaiane to the capital. The convoy was mobilized in order to occupy Government Square where the Prime Minister and his government held office. The highly centralized state administration around the Kasbah Square made it the perfect site for deepening popular demands. The metal barriers erected by the army to protect the entrance to the Prime Ministry were transformed into structures for makeshift tents to improvise an encampment.¹³ The balconies of the Ministry of Finance—re-baptized The People's Ministry—were transformed into shelters (Hmed "Si le peuple" 11; "Le peuple veut" 81).

The occupation was an extraordinary movement bridging divisions between geographical locations, social groups, classes, and movements (Zemni 76). It was "a collective movement of self-rediscovery" which omitted the historical division between the wealthy central coastline and the damned rural interior, eventually overturning an obstinate collective self-image to demand reparations (Saidi 292). The surrounding walls of the Government Square were reclaimed and transformed into canvasses for the demands of the people. As soon as the occupation of the Kasbah ended, activist Aziz Amami launched in vain the petition "Do not Touch the Tags of the Kasbah, it's our Heritage" as the wall represented the demand of the people unmediated by party politics. Ahl Al Kahf (The People of the Cave), a self-proclaimed "aesthetic terrorist" movement of "anti-Globalist" and "anti-Orientalist" artists was born during the occupation of the Kasbah, spraying

¹¹ The details of the re-appropriation of the Trabelsi house in Gammarth we verified through an interview with street artist engaged in the recognition The House of the Revolution into a museum Selim Tlili, September 2013, Tunis.

¹² The story of *Street Art in the Neighborhood* were verified during an interview with the artist who initiated the project, Faten Rouissi, August 2015, Tunis.

¹³ This speaking detail of re-appropriation was brought to my attention during an interview with activist Aziz Amami, August 2017, Tunis.

the face of the departed president in the streets saying: "Those who misled him are still in here".¹⁴ The graffiti were however, quickly painted over or crossed-out by anonymous passersby as a reminder for the cathartic movement of defacement. Later, the collective of artists used the portrait of the prime Minister of the interim government Beji Caid Essebsi (later nicknamed Bajbouj) with the slogan "I can't dream with my grandfather". The collective incited the body politic to further "rebel against the traces of dictatorship". Their stencils quickly transformed the walls into mural masterpieces, challenging the raw tags and graffiti covering the walls of the revolted cities. The occupation of the Kasbah Square can be considered as a meaningful microcosm of the larger society or what, following Adam Ramadan (147), I will call a heuristic enclave of another order.

When places with a high concentration of power are occupied, they transform into meaningful places of dissent. These occupations can be discerned as a form of micro-politics that redefine not only the placeness of the occupied square but also the distinctive ethical relations and value system they represent. They can transform a place into "an enclave of another order" (Ramadan 146). As these processes of redefinition radiate outside the occupied places through different mediations, the mere presence of previously damned subjectivities in the centre of these occupied places have the potential to puncture state sovereignty. Therefore, considering the occupation of places such as the Kasbah Square as a microcosm of the larger society can offer insights into the transforming subjectivities, the outline of possible political orders that the revolution prescribes (Abourahme and Jayyusi 628; Sadiki 19; Saidi 292).

Processes of revolt can transform public spaces into heuristic enclaves of another order, cut off from the contested authoritarian state. As the physical characteristics of space intersect with their representation (Schwedler 231), the dynamics of occupation are not merely physical, but also visual and sensible operations (Mitchell 21). The ebb and flow of aesthetic practices claiming and reclaiming ideological marked territory emphasize the dynamic character of revolt (Abaza 131). As urban space is constantly transformed through the interaction with its physical, social and aesthetic elements, the re-appropriation of these urban places has the power to generate new meaning and to render political demands visible. The places that are occupied not only open up physically, but also become heuristic spaces that can produce knowledge about ongoing historical transformations. They transform into spaces where the powerless can make history through a re-invention of the political.

Two important obstacles can be distinguished when considering the relation between the aesthetic practices in the recent movements of revolt and urban space. First, as described above, peaceful occupation is often overemphasized, at the expense of its fundamental precondition, as the violent destruction of spatial nodes of power that serve to keep the structure of urban space in place. These violent and destructive gestures are not only instrumental to the intensification of the ongoing protest, but they additionally disrupt the power imbued in the targeted state symbols. The body politic indeed produces a new public sphere, turning the message of protection/surveillance against itself, generating new ways of seeing and feeling (Abaza 133). However, the destruction of police stations, the defacement of the omnipresent state portrait, the obliteration of public sculptures, and the destruction of luxurious private villas of regime members always preceded these processes of occupation and re-appropriation which altered the distribution of the visible.

Second, and as I will further demonstrate, whereas the liberation phase led to the spontaneous disruption, occupation, and re-appropriation of monumental state architecture, the following constitutional phase led to a continued spatial contention which was, instead, motivated by new various Islamist ideologies. However, in contrast, this new spatial contention did not target monumental state architecture. Indeed, in addition to the occupation of central public spaces,

¹⁴ The link between the Kasbah occupation and the emergence of street art during the 2011 revolt was emphasized during an interview with artist Elyes Mejri, one of the founding members of Ahl Al Kahf, November 2017, Paris.

violent attention was directed towards urban spaces that hosted aesthetic practices, which directly challenged a certain interpretation of the sacred. Furthermore, Islamic spaces of worship such as mausoleums were beleaguered. The lack of public support for the continuation of spatial contestation widened the ideological discord between Islamism and Modernism, paving the way for a reconfigured old regime to regain control over public space.

The Possibility of Islamist Re-Appropriation

The Kasbah occupation compelled the provisional government to resign, and some of its institutions and the party-state to dissolve. The surrounding walls of the square were whitewashed by the city council. Barricades and barbed wire obstructed the square. Security forces were closely monitoring again, preventing further political actions. The occupation also led to the announcement of free elections for a constitutional assembly, as it had the first republican constitution abrogated. The outlines of the electoral debate were drawn by two events: the showing of the documentary *Ni Allah Ni Maître (Neither Allah nor Master)* followed by that of the animated film *Persepolis*, both of which I will describe in detail below. The discussions of dignity and regional reparations were pushed back by debates surrounding the limits of regained liberty. While the revolutionary process was being institutionalized through the parliament, grassroots Islamist movements asserted their presence in public space by taking control over different mosques, demonstrating martial arts, organizing collective praying sessions, *Dawah*, or selling Islamist paraphernalia in the streets (Merone 76). Events deemed blasphemous such as book fairs were attacked, alcohol repositories, bars and hotels were burned down and the national flag desecrated (Ben Yakoub, "Colouring Outside" 33). These incursions did not stop after the election of the Islamist Nahda party but continued with the mediatized raids on El Abdelliya palace and the US embassy. Particularly surprising was a systematic trend of ransacking and burning dozens of mausoleums spread over the country.

The first incident occurred during the solidarity event "Hands off my Creators" at the CinemAfricArt held in June 2011 in Tunis.¹⁵ Ironically, the event was organized by the Lam Echaml Federation against growing hostility of Islamists towards artists such as filmmaker Nouri Bouzid. The reason for the offensive was the projection of *Neither Allah, nor Master*, a documentary criticizing alleged Muslim hypocrisy during Ramadan. In an interview with Hannibal TV, the director of the film, Nadia El Fani, stated her right not to believe in God, which infuriated social media, resulting in personal death threats and a hundred demonstrators charging with a black standard on the AfricArt. The body politic forced their way through the entrances, blowing apart the glass front door, which caused damage to the reception desk and the cinema hall. The AfricArt did not open its doors again at the same venue, but continued its program a couple of streets down the avenue in Le Rio. When the controversy settled down, the director changed the title of her film into *Laïcité Inch'allah*.

Whereas in the first confrontations artists mobilized to defend their creators, in the following strife, Islamists mobilized to defend their creator. After Nessma TV aired *Persepolis*, an animated film notorious for a scene in which God is depicted, hundreds of Islamist activists converged towards the television station, but police prevented them from destroying the headquarters. A group of 144 lawyers filed a complaint against Nabil Karoui, the attacking director of the station, considering the broadcast a blasphemous attack, which offended the sacred values of Islam and common decency. Dozens of Islamists gathered outside the courthouse, while another crowd damaged the home of Karoui. Although civil society and most political parties condemned the assaults, concerns were voiced about the provocative nature of the film, emphasizing the necessary respect

¹⁵ The details of the incident at CinemAfricArt were verified during an interview with social media activist Soufiane Belhadj, September 2013, Tunis.

for religious sensitivities in order to preserve social peace. A significant part of public opinion condemned the broadcasting, witnessing the proliferation of petitions mobilizing against Nessma TV, re-baptized Neqma TV (Curse TV). The trial finally took place on World Press Freedom Day in 2011, sentencing the station to 2'400 dinars damages for disturbing public order and violating prevailing morals.

Islamist activists also re-occupied the Bourguiba Avenue. Following confrontations between Islamists demanding the implementation of the *sharia* during the newly proclaimed Day of the Holy Quran and artists simultaneously demanding theatre during *World Theatre Day*, the Ministry of Interior decided to ban all demonstrations on the main avenue.¹⁶ During the following national day of the martyrs on 9 April 2012, activists defending the "martyrs of the revolution" tried to occupy the avenue but clashes erupted with the police. Before the ban was repealed, a social media event L'Avenue Tagra (The Avenue reads) gathered hundreds of indignant students for a silent read. Indignation culminated in the *Manifesto of Tunisian Intellectuals* where the Nahda party was accused of collaborating with "extremist Salafists."

A final confrontation occurred on the last day of the 10th annual Springtime of Arts' Fair in June 2012 at the El Abdelliya Palace in La Marsa when a notary official ordered the withdrawal of two artworks judged blasphemous.¹⁷ Despite lacking an overall theme, the fair hosted many different artworks engaged in provocative self-orientalizing aesthetics and straightforward visual criticism of Islam. The court bailiff spread falsified photos of the exposed artworks via the local mosque and social media, resulting in an infuriated crowd in front of the Palace that was nonetheless outnumbered by those gathering in solidarity with the artists. The police dispersed the crowd, but did not prevent the former group from later vandalizing the art fair. An installation in the fair's courtyard, *The Ring* by Faten Gaddes, was set on fire. The walls of the Palace were marked with the slogans: "Let God Be the Judge", "Tunisia is an Islamic State", "With the License of the Ministry of Culture, the Prophet of Allah gets Insulted" or "Hey you Infidels, Nahda, El-Tahrir and Salafist are Brothers". The indignation rapidly escalated, riots erupted with protesters setting fire to courthouses and police stations which lead to the imposition of a nightly curfew across seven different regions. The turmoil resulted in dozens arrested, hundreds wounded as well as one death.

The art fair was condemned by various officials. The Minister of Culture, Mehdi Mabrouk, held artists accountable, stating that "art shouldn't be revolutionary, it must be beautiful". The Nahda Party proposed a bill in the Constituent Assembly to criminalize the mockery of sacred values, which laid the foundation of Article 6 of the new constitution that defined the relation of the state to religion. Houcine Laabidi, then imam of the Zitouna Mosque, declared all participants apostates whose blood could be spilled. Consequently, dozens of artists received personal death threats. Two of the artists were brought to trial for disturbing public order and offending decency.

Solidarity campaigns proliferated both online and offline. The artist El Seed engaged in a reconciliatory expression by reinvesting the minaret of the central Jara Mosque in his hometown of Gabes with a graffiti inspired by the Qur'an verse "Oh humankind, we have created you from a male and a female and made people and tribes so you may know each other" (fig. 4).

¹⁶ The details of the conflict that emerged during World Theatre Day were verified during an interview with actor and cultural worker Moez Mrabet, August 2017, Hamamet.

¹⁷ The details of the Abdelliya-affaire were verified through interviews with participating artist Faten Gaddes (September 2013, Tunis) and curator of the 10th Springtime of Arts' Fair Luca Lucattini (August 2015, Tunis) and the two artists who were brought to trial for disturbing public order and offending decency, Nadia Jelassi (September 2013, Tunis) and Mohamed Ben Slama (August 2017, Tunis).



Figure 4: *Jara Mosque, El Seed*. CC BY 2.0, photographed by Ouahid Berrehouma.

Nevertheless, on the 11th anniversary of 9/11, a trailer for *Innocence of Muslims* was released online on social media. It was the latest in a long line of controversies sparking worldwide outrage, from the Rushdie affair, the Muhammad cartoons controversy, to the Charlie Hebdo satiric drawings and the insulting films *Submission* by Van Gogh and Hirsi Ali and *Fitna* by Wilders (Allen and Isakjee 1859). In Tunisia, about two thousand protesters stormed into the US embassy, which resulted in a clash between security forces and protesters. The sky above Berges Du Lac turned black, as an annex of the embassy and the neighboring American Cooperative School were looted and torched. The black standard was hoisted on the flagpole of the embassy. Surrounding walls were tagged with slogans such as "Dirty American, Loving Mohamed," "Tunisia Jihad," "God is Great" and the Islamic creed "There Is Only One God and Mohamed Is His Messenger." The intervention of security forces resulted in the death of four protesters, ninety-one injuries and dozens more arrested, of whom twenty were brought to trial and charged with committing premeditated attacks organized by an armed gang. The controversy pushed the Nahda party to publicly distance itself from the protesters and announce a definitive rupture with the Jihadi-Salafist movement, previously formalized as Ansar El Charia.

Finally, in 2012 and 2013 a systematic but unclaimed destructive wave targeting Sufi shrines spread over the country. The first attacks affected sacred monuments in smaller localities, such as the mausoleums of Sidi Bou Mendel in Hergla or Sidi Abelkader in Menzel Bouzalfa. The attacks quickly spread to more renowned mausoleums such as Sidi Sahbi in Kairouan, and to important shrines surrounding the capital, such as El Béji in Sidi Bou Saïd and Saïda Manoubia in Manouba. In addition to the priceless manuscripts they contained, these sites played an important spiritual, ritualistic, religious, and social role in society. The place that these Islamic shrines thus occupy shapes the country, not only geographically but also socially (Khlifi). It must be noted that the Ben

Ali regime managed to co-opt "maraboutic" space by rehabilitating different mausoleums to counter political Islam (Werenfels 291). Even though the Sufi cult was strongly aligned and instrumentalized by the Ben Ali regime, an important part of society still believes to be protected by the benevolence of the saints. The strategy to destroy these sites of Muslim worship further delegitimized the violent contestation of Islamist activists.

Both the occupation of the Kasbah and the ensuing Islamist re-appropriation of public space show that existing spaces do not outlive their original purpose by themselves, nor do spaces become vacant or susceptible of being re-appropriated by themselves. The fundamental precondition for the re-appropriation of urban space is the violent disruption of spatial nodes that keep spatial power in place. The violence by which power is territorialized is claimed and spontaneously re-directed to the places that delineate the geography of compartmentalization or fragmentation. As stated by Fanon: "The violence which has ruled over the ordering of the colonial world. . . will be claimed and taken over by the native at the moment when, deciding to embody history in his own person, he [sic] surges into the forbidden quarters" (40). The fierce disruption of these strategic places and symbolic markers is not the consequence of the implementation of an explicit strategy, but rather the result of a collective cathartic release that engenders a spontaneous transgression. Again, in the words of Fanon: "To wreck the colonial world is henceforward a mental picture of action which is very clear, very easy to understand and which may be assumed by each one of the individuals which constitute the colonized people" (40-41). Confronted with these spontaneously liberated places and torn between the contradictory desires of complete destruction and re-use, the third option of re-appropriation emerges (Petti et al. 24).

This last option of re-appropriation strongly resonates with Lefebvre's spatial and critical reading of the Situationist concept of *détournement*. Lefebvre contrasts *détournement* with the idea of appropriation and domination of space, as "a non-negotiable part of any revolutionary agenda" (167). When re-appropriated, the original purpose which determined the forms, functions and structures of an existing space, are put to use in a fundamentally different way. However, Lefebvre underlines the limited productive aspect of re-appropriation. He warns us that it is often merely appropriation, not creation; "a re-appropriation which can call but a temporary halt to domination" (168). It is thus necessary to see the urban and aesthetic processes of revolt as a continuous effort. Re-appropriation does not automatically lead to the production of space. It is a precarious accomplishment, easily challenged by further violence. Through the re-appropriation of space existing hegemonic structures and what they represent are blasted, but "what is left or reterritorialized is not necessarily bereft of repressive power. New and old regimes alike seek to (re)gain control over such spaces" (Schweddler 232).

Game (Not) Over?

The emergence of Islamist activists did not prevent the spontaneous national dialogue from being expressed on different walls in public space. Witness to this stubborn endurance is the proliferation of politicized street art collectives such as Zwewla, Molotov, or Feminist Attack. The indignation directed against the occupation and contestation of urban space by Islamist activists gained momentum in the summer of 2013. After military fights with Jihadi cells in the mountains on the Algerian border escalated and the political murder of leftist opposition leaders Chokri Beläid and Mohamed Brahmi, the country fell into a nationwide deadlock during which the Salafi-Jihadi movement Ansar Al Charia was outlawed. The Rahil-campaign, occupying the Bardo square in front of the Constituent Assembly, demanded the dissolution of the Assembly and the destitution of the Troika government. Fearful of an Egyptian scenario, Nahda invested in a counter-mobilization at the Kasbah Square. Even if Nahda party offices were violently targeted, the government accepted a plan to step down. This plan was negotiated by what came to be known

as the Quartet, paving the way for the formation of an interim government, the completion of a new constitution, and the first free and fair presidential election which eventually laid the first stone for the re-emergence of the old regime.

In the run-up to presidential elections in November 2014, two street artists painted a giant portrait of the upcoming president Beji Caid Essebsi with the baseline "I love Bajbouj" at Barcelona Square in Tunis. Essebsi's Nidaa Tunes party eventually won the elections with an anti-Islamist security oriented agenda. Even after three lethal jihadi attacks, the party succeeded—through an unexpected coalition with the Nahda party—to maintain control over public space during the post-revolutionary phase, slowly reintroducing the symbolic power subsumed in the postcolonial imagery of the *Father of the Nation*. After protest rose up again in the region of Kasserine due to unfulfilled employment promises by the government in January 2016, the president addressed the people on public television, from the same setting as Bourguiba's speech that contained the bread revolts in January 1984. Two months later, the equestrian statue of the "Supreme Combatant," once displaced by Ben Ali to the port town of La Goulette, made its way back to Bourguiba Avenue. Also in Monastir, a restored equestrian statue with Bourguiba wearing a traditional straw hat was installed in front of the presidential palace. Additionally, a modest personality cult formed around the new president during the commemoration of the seventeenth anniversary of Bourguiba's death, as local authorities decorated Monastir with two giant portraits of President Essebsi himself.

Different artists and activists criticized the politics of the "re-bourguibisation" of public space, unbefitting the context of growing marginalization and regional division. Less than one year after its inauguration in March 2013, the public bust of the *Father of the Nation* on the Bourguiba Esplanade in the seventh arrondissement of Paris, was anonymously vandalized with red paint. Also in Tunis, the reinstalled equestrian statue was tagged with the phrase "Your Children in Your House", a direct message to the president not to favor his son Hafedh's ascension as head of Nida Tunes and to leave the old nepotistic structure of the regime. Ghassan Bouizi, head of the General Union of Tunisian Students, was eventually arrested for vandalizing the statue and accused of an offense against the head of state. Under the title "One of the Most Important Achievements" Malek Feki uploaded a series of digitally altered images of the concerned equestrian statue, so it salutes from atop a mountain of garbage in the city center, in the middle of a street blocking the way of a congested bus, on the roof of a concrete container school, somewhere in a desert behind a hungry Bedouin family, or as a passive witness to flooded streets.

Driven by the will to prevent a possible return of the old regime, the "I too burned a police station" campaign was launched in 2014 as criminal charges were announced against 130 activists who had violated state property in the revolution of 2011.¹⁸ These charges were often made against young activists who protested with the families of the "martyrs" and those injured in the revolution demanding justice, accountability and compensation for those killed or injured by the police forces during the revolution (Antonakis-Nashif 131). Despite enduring protests pushed by the same grassroots movement, since 2015 renamed in "I do not forgive," the parliament approved the Economic Reconciliation Act giving amnesty to those accused of financial crimes under the authoritarian state. Further protest was discouraged as the Kasbah became a fully militarized, policed zone. A permanent fence privatized the public square in front of the Ministry of Finance. Behind the barrier only the water of a prestigious fountain circulates to welcome the fancy cars of political representatives visiting the ministries. Avenue Bourguiba too is under the control of the police. Traffic can no longer pass in front of the Ministry of Interior and Independence Square is occupied by the military. Barbed wire, piled sandbags, concrete bumpers and several tanks occupy half of the surrounding streets to protect the French embassy.

¹⁸ The details of the campaigns were retrieved from interviews with two activists engaged in the campaign *I too burned a police station* (August 2017 Tunis) and *I do not forgive* (August 2017 Tunis).

Conclusion

Urban space can be an instrument of political control, as well as of resistance and revolt. Any place can be imbued with spatial power, but no place is immune to its inherent ambiguity. As power can be territorialized, its territorialization can also be re-appropriated. I have endeavored to show that these practices of re-appropriation are not merely symbolic processes, but visual, sensible, and thus heuristic operations through which fundamental political questions can be answered beyond ideologically staged opposition. Considering in detail the urban and aesthetic processes of revolt, I have sought to show how Tunisia's self-image was turned inside out, installing the damned in the center of social preoccupations, puncturing state sovereignty. Through a spatial analysis which moves beyond the mesmerizing occupation of places such as the Kasbah Square, this article considered the *longue durée* of these urban spaces to assess the tenacity of these contested sites and places. These tenacious locations can, in the context of the contested Ben Ali regime, be discerned as stratified spatial nodes or meeting points keeping the compartmentalization of spatial power (police stations, state sculptures and portraits as well as grandiose palaces and monuments) in place. The re-appropriation of the fragmented monumental state architecture can be recognized as the continuation of a liberation struggle that contested colonial spatial compartmentalization. This confirms my suggestion that these stratified places neatly crisscrossing urban space do not outlive their original structure by themselves. My inquiry thus underlines that the fundamental precondition for the re-appropriation of urban space is its violent disruption, as violence was in the first place contained in the way spatial power was territorialized. However re-appropriation can only temporarily stop domination, underlying the limited productive or creative aspect of re-appropriation. The revolting body politic did include the urban and aesthetic processes of revolt and its constitutive gesture of re-appropriation as a non-negotiable part of their revolution. It is a powerful process that can generate new ways of seeing and feeling. It can structure the construction of another world, only if what is re-territorialized during the process of re-appropriation is bereft of repressive power and therefore if the process of re-appropriation consolidates the new spaces it produced. It is difficult to say if the production of a space where the spirit of non-sovereignty would have materialized could have prevented the sacrifice of the assembled body politic and thus sentinel the dignity and liberation of the people. It is even more difficult if not impossible to say if Islamist activists would have been as successful in mobilizing the damned through the occupation of the mosque and if they would have turned violent as they did during the constitutive phase of the revolution. Or if the old regime would have regained control over public space in the same way as they did now. Only history will tell if the current contestation of the renewed Bourguibist imaginary can be interpreted as a premonition for a longer process of spatial contestation. Let alone if this new wave could ever result in the production of a sustainable space that can accommodate the demands for dignity, liberation, and reparations, and thus prevent a further escalation of violence.

Bibliography

- Abaza, Mona. "Walls, segregating downtown Cairo and the Mohammed Mahmud street graffiti." *Theory, Culture & Society*, vol. 30, no.1, 2013, pp. 122-139.
- Abdelkafi, Jellal. *Paysages urbains de Tunisie. Gros Plans*. Simpact, 2017.
- Abourahme, Nasser and May Jayyusi. "The will to revolt and the spectre of the real: Reflections on the Arab moment." *City*, vol. 15, no.6, 2011, pp. 625-630.
- Allal, Amin. "Trajectoires « révolutionnaires » en Tunisie." *Revue française de science politique*, vol. 62, no. 5, 2012, pp. 821-841.
- Allen, Chris and Arshad Isakjee. "Controversy, Islam and politics: An exploration of the 'Innocence of Muslims' affair through the eyes of British Muslim elites." *Ethnic and Racial Studies*, vol. 38, no. 11, 2015, pp. 1852-1867.
- Aleya-Sghaier, Amira. "The Tunisian revolution: The revolution of dignity." *The Journal of the Middle East and Africa*, vol. 3, no. 1, 2012, pp. 18-45.
- Antonakis-Nashif, Anna. "Contested transformation: mobilized publics in Tunisia between compliance and protest." *Mediterranean Politics*, vol. 21, no. 1, 2016, pp. 128-149.
- Ayeb, Habib. "Social and political geography of the Tunisian revolution: the alfa grass revolution." *Review of African Political Economy*, vol. 38, no. 129, 2011, pp. 467-479.
- Ben Amor, Ridha. "Le rapport au quartier entre attachement et ouverture sur l'espace urbain." *Les jeunes de Douar Hicher et d'Ettadhamen. Une enquête sociologique*, edited by Olfa Lamoum and Mohamed Ali Ben Zina, Arabesques & International Alert., 2015, pp. 21-43.
- Ben Yakoub, Joachim. "Coloring Outside the Lines of the Nation. An Iconological Analysis of the Tunisian Revolution." *Middle East-Topics & Argument*, no. 8, 2017, pp. 31-44.
- . *Revolting senses: the contrapuntal aesthetics of revolt in Tunisia*. PhD Dissertation. Ghent University, 2018.
- . "The Last Monument Standing: The Politics of Time in the Tunisian Revolution." *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 12, no. 3, 2019, pp. 303-327.
- Ben Yakoub, Joachim and Sami Zemni. "Sensing the next battle: An overshadowed prehistory of creative dissent in Tunisia." *International Journal of Cultural Studies*, vol. 23, no. 2, 2020, pp. 169-192.
- Binous, Jamila. "Lieux Publics. Fonction politique de la toponymie urbaine." *Zone Artistique Temporaire (ZAT)*, vol. 2, 2011, pp. 20-26.
- Bogaert, Koenraad. *Globalized Authoritarianism: Megaprojects, lums, and class relations in urban Morocco*. University of Minnesota Press, 2018.
- Chomiak, Laryssa. "Spectacles of power: Locating resistance in Ben Ali's Tunisia." *Portal 9*, vol 9, no 3, 2013, https://issuu.com/portal9/docs/portal_9_issuu. Accessed 15 Nov. 2014.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Translated by Constance Farrington, Grove Press, 1963.
- Fujitani, Takashi. *Splendid monarchy: Power and pageantry in modern Japan*. University of California Press, 1996.
- Gordon, Lewis R. *What Fanon Said*. Fordham University Press, 2015.
- Hibou, Béatrice. *La force de l'obéissance : économie politique de la répression en Tunisie*. La Découverte, 2006.

- Harb, Mona. "Why Space Matters in the Arab Uprisings (and Beyond)". *Jadaliyya*, 16 Feb. 2017, <https://www.jadaliyya.com/Details/33935>. Accessed 15 Nov. 2018.
- Hmed, Choukri. "« Si le peuple un jour aspire à vivre, le destin se doit de répondre ». Apprendre à devenir révolutionnaire en Tunisie." *Les Temps Modernes*, vol. 3, no. 664, 2011, pp. 4-20.
- . "« Le peuple veut la chute du régime ». Situations et issues révolutionnaires lors de l'occupation de la place de la Kasbah à Tunis, 2011." *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2016, pp. 73-91.
- Kanna, Ahmed. "Urban praxis and the Arab Spring: Beyond the pathological city?" *City*, vol 16, no 3, 2012, pp. 360-368.
- Khatib, Lina. *Image politics in the Middle East: the role of the visual in political struggle*. IB Tauris, 2013.
- Khelifi, Roua. "Sufi shrines still play role in Tunisia." *The Arab Weekly*, 26 Jun. 2015. <https://thearabweekly.com/sufi-shrines-still-play-role-tunisia>. Accessed 23 Sept. 2022.
- Kipfer, Stefan. "Fanon and space: Colonization, urbanization, and liberation from the colonial to the global city." *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 25, no. 4, 2007, pp. 701-726.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Lutterbeck, Derek. "Tool of rule: the Tunisian police under Ben Ali." *The Journal of North African Studies*, vol. 20, no. 5, 2015, pp. 813-831.
- Maldonado-Torres, Nelson. "On the Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept." *Cultural studies*, vol. 21, no. 2-3, 2007, pp. 240-270.
- Mitchell, William John Thomas. "Image, space, revolution: The arts of occupation." *Critical Inquiry*, vol. 39, no. 1, 2012, pp. 8-32.
- Merone, Fabio. "Between social contention and takfirism: the evolution of the Salafi-jihadi movement in Tunisia." *Mediterranean Politics*, vol. 22, no. 1, 2017, pp. 71-90.
- Moudoud, Ezzeddine. "L'impossible régionalisation « jacobine » et le dilemme des disparités régionales en Tunisie." *The Canadian Journal of Regional Science/La Revue Canadienne des Sciences Régionales*, vol. 8, no. 3, Autumn 1985, pp. 413-438.
- Petti, Alessandro, et al. *Architecture after revolution*. Sternberg Press, 2013.
- Rabbat, Nasser. "The Arab Revolution takes back the public space." *Critical Inquiry*, vol. 39, no. 1, 2012, pp. 198-208.
- Ramadan, Adam. "From Tahrir to the world: The camp as a political public space." *European Urban and Regional Studies*, vol. 20, no. 1, 2013, pp. 145-149.
- Sadiki, Larbi. "Unruliness Through Space and Time. Reconstructing 'Peoplehood' in the Arab Spring." *Routledge Handbook of the Arab Spring: Rethinking Democratization*, edited By Larbi Sadiki, 2014, Routledge, pp. 1-24.
- Saidi, Habib. "Travelling in the maze of the Self or rediscovering Tunisia after the Jasmine Revolution." *Postcolonial Studies*, vol. 17, no. 3, 2014, pp. 286-295.
- Salman, Lana. "What we talk about when we talk about decentralization? Insights from post-revolution Tunisia." *L'Année du Maghreb*, no. 16, 2017, pp. 91-108.
- Schwedler, Jillian. "Spatial dynamics of the Arab uprisings." *PS, Political Science & Politics*, vol. 46, no. 2, 2013, pp. 230-234.
- Tawil-Souri, Helga. "It's Still about the Power of Place." *Middle East Journal of Culture and Communication*, vol. 5, no. 1, 2012, pp. 86-95.

Tripp, Charles. "Art, power and knowledge: Claiming public space in Tunisia." *Middle East Law and Governance*, vol. 8, no. 2-3, 2016, pp. 250-274.

Wedeen, Lisa. *Ambiguities of domination: Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria*. University of Chicago Press, 2015.

Werenfels, Isabelle. "Beyond authoritarian upgrading: the re-emergence of Sufi orders in Maghrebi politics." *The Journal of North African Studies*, vol. 19, no. 3, 2014, pp. 275-295.

Yousfi, Héra. "Redessiner les relations État/collectivités locales en Tunisie : enjeux socio-culturels et institutionnels du projet de décentralisation." *Agence française de développement*, no. 47, June 2017, pp. 1-84.

Zemni, Sami. "The Tunisian revolution: neoliberalism, urban contentious politics and the right to the city." *International Journal of Urban and Regional Research*, vol. 41, no. 1, 2017, pp. 70-83.

Biography

Joachim Ben Yakoub is a writer, researcher, and lecturer operating in different art schools and institutions. He is affiliated with the Middle East and North Africa Research Group (MENARG) and the Studies in Performing Art & Media (S:PAM) research unit of Ghent University where he is conducting research on the aesthetics of revolt between Tunisia and Belgium. He serves as a lecturer at Sint-Lucas School of Arts Antwerp, where he is also promotor of the collective *The Archives of the Tout-Monde*.

Sarah Dornhof¹

Street Art out of Time

The Cultural Moussem of Asilah and Other Entanglements of Public Space, Arts, and Politics

Abstract

The small town of Asilah in the north of Morocco holds an annual international festival of visual and performance arts, including exhibitions, workshops, conferences, and other parallel activities. However, it is best known for the murals that are painted every year anew by invited artists on the facades of old town houses. Founded in 1978, the Arts Festival or Cultural Moussem of Asilah qualifies as the first street art festival in Morocco and has significantly shaped the cultural context for arts to interact with public spaces. It has, in particular, linked street art manifestations to ideas of cultural dialogue and south-south alliances as well as to urban regeneration and social development. At the same time, the Festival has been criticized for using the integrative concept of the *moussem*, a traditional communal festivity, for cultural marketing and for connecting arts and culture to the power of the monarchy. By focusing on political, aesthetic, and urban aspects of the institutionalization of the Asilah Festival, this article draws a genealogical perspective on entanglements of art, public culture, and urban politics in Morocco. It thereby analyzes the cultural context in which street art finds its place, meaning, and critical potential today.

Keywords: arts festival; cultural moussem; street art; Morocco; Asilah

Introduction

Art in public space is deeply inscribed in popular Moroccan culture when we consider the various traditions of music, public storytelling, and performing arts, which are part of the market, the square, and countless religious and cultural festivals. To these mainly performative and oral cultural traditions we might add the visual and sculptural dimensions of everyday life in the villages and ancient medinas: the architecture and light conditions into which one is drawn, carpets that hang along the walls like murals, laundry that dries on rooftops, and goods that build up on the streets like sculptures, the dense simultaneity of movement and interaction evoking a performance or multiscreen installation. These kinds of 'street art' might sometimes resemble touristic folklore, performed to attract tourists and to fulfill their supposed expectations of an oriental culture, yet they additionally reflect social relations, aesthetic meaning, and embodied knowledge. They have not only inspired modernist artists from north and south of the Mediterranean, but also entered contemporary art forms in various ways.

¹ Sarah Dornhof, junior researcher, Centre for Transdisciplinary Gender Studies, Humboldt University of Berlin.
Email: sarah.dornhof@hu-berlin.de

While art and everyday life have always been closely connected in this sense, street art, originating from graffiti art and subculture, first appeared in Morocco in the early 2000s (Waddacor 151-153). In the course of the 2010s, street art festivals in Casablanca, Rabat, and other places have changed the face of these cities by introducing abstract and figurative compositions on walls and facades throughout different neighborhoods. Apart from bringing new colors, forms, and figures into the cityscape, these new kinds of street art also generate tensions within the urban space. By presenting different visual worlds and imaginaries, street artists challenge conventional perceptions of the city, including separations between private and public spaces as well as respective social, cultural, and gender norms.

The main question which guides me in this article is how to understand the frictions between the established aesthetics of street life, the extensive control of public space, and the transformative potential of street art manifestations in Moroccan cities. What are the conditions for street artists to enter into dialogue with the city by means of wall painting? What kind of street art is socially welcome or invasive, morally decent or offensive, aesthetically connecting or interruptive? How are Moroccan state and communal politics involved in shaping the peculiar character of street art in the country? To approach these questions, I follow a genealogical perspective on entanglements of art and urban politics. I argue that we can obtain a deeper understanding of the political and cultural context in which street art finds its meaning and critical potential today when we consider earlier manifestations of art in the streets and their implications in cultural politics.

Similar to other modern and contemporary artistic practices, street art became gradually accepted in the Moroccan public realm through its adaptation into festivals. Cultural festivals, in general, spread from the early years of independence in the second half of the 1950s onward. They build upon the *moussems*, traditionally tribal and popular festivities in honor of a saint, often including religious rituals, music, dance, and exchange of goods (Boum). In shaping a new national identity for the independent kingdom, the state linked the religious dimension of the *moussems* to the institutions of the monarchy. It thus became a celebration of an imagined Moroccan nation, multi-cultural and tolerant towards ethnic, religious, and subcultural groups as long as these could be framed in non-political terms (Boum; Marmié 4).

It might seem paradoxical to include street art in these attempts to nationalize cultural activities since, at least in its occidental genealogy, street art is commonly a subcultural expression or performance in opposition to state institutions and national framings. Nevertheless, street art festivals have emerged in recent years in Morocco, like the Sbagha Bagha Casablanca Street Art Festival (since 2013) or the Jidar, Toiles de rue Festival in Rabat (since 2015). These street art manifestations cannot be reduced to non-political, compliant art and cultural festivities, if only because they have emerged out of Moroccan and international subculture with the participation of international artists, who set different aesthetics, motifs, and themes not necessarily, or not directly, associated with the local culture. These recent festivals are part of a new cultural dynamic which grants more space and autonomy to transcultural projects as long as they do not openly challenge established framings of the arts in Morocco and can be associated with social or economic aspirations and cultural marketing. A political role for the arts might be explored within these frameworks, especially for street art as an openly visible transformation of public space. The first large event to establish such a Moroccan framing for street art was the Arts Festival, or Cultural Moussems, of Asilah. I shall focus below on this festival and the political conditions for street art it created, conditions which defined not only limits for public space to accommodate art, but also the potential for art to change perceptions and thus ideas of the public sphere.

The research for this article is based on archival material and literature as well as on personal conversations with artists and cultural stakeholders about the Asilah Arts Festival and other street

art manifestations.² The corpus of critical literature on the Asilah Festival is limited; the Festival's archive in the Prince Bandar Bin Sultan Médiathèque in Asilah offers a mainly official view stemming from occasional documentation of festival editions and artists' catalogues, published by Al Mouhit (the Ocean),³ the association behind the Festival, as well as selected press reviews. Due to the Covid-19 pandemic, the Festival was canceled in 2020 and held in a reduced version in 2021, making it difficult to form an up-to-date impression. On this basis, the text offers a fragmentary reading and juxtaposition of different materials and voices, aiming to shed light on the historical intertwining of art, politics, and public space in Morocco. The first part focuses on the foundation of the Cultural Moussem of Asilah and its first edition in 1978. I will also draw on earlier manifestations of art in the streets as well as on parallel art practices in Asilah before considering more recent forms and structures of street art in Moroccan cities. These various times and places connect through the question of how art can be thought to shape, expand, and transform public space and the cultural imaginary, not only through economic or touristic valorization and urban cultural marketing, but also by way of symbolic forms, poetic images, and aesthetic reflection.

The Cultural Moussem of Asilah

Asilah, a small northern town on the Atlantic coast, nearly thirty kilometers south of Tangier, annually hosts the Cultural Moussem of Asilah since 1978. It was initiated by a group of artists and cultural stakeholders around the politician Mohamed Benaïssa⁴ and the painter, sculptor, and photographer Mohamed Melehi,⁵ eventually becoming linked to the cultural association Al Mouhit. The Asilah Festival, as it exists today, grew out of the idea of linking art with the life of the city to enhance cultural and urban development. The small town of Asilah, hometown to both Benaïssa and Melehi, was to become a place of encounter and dialogue for artists, writers, and intellectuals from Morocco and from all over the world. In the catalogue for the first edition of the Festival, Benaïssa and Melehi speak for a "generation of the 'cross-cultured' Arabo-Muslim intellectuals, who, by and large, attended colonial schools and have unconsciously absorbed those moral and intellectual values which often have contributed to their alienation and identity crisis" (11). They present the Asilah Festival as a rebellion "against the concept of Western civilization" as well as against "an imported culture," instead referring to domestic roots and seeking a common culture in a "Third World" alliance (11). At the same time, Benaïssa and Melehi wanted the Festival to detach itself from the Moroccan cultural logic of the time, withstanding "the 'club syndrome,' the elitist groups, the art exhibitions organized for the privileged few, the illiberal meetings where avant-garde intellectuals, poets, writers and artists delight in dealing with the solitudes of common

² I would like to thank Mr. Toufic Lozari, Mr. Ahmed Boughaba, Ms. Faiza Joubari, Mr. Mohamed Elhadi and Ms. Khouloud Betéoui for their help in accessing information about the Festival and documents from the Médiathèque in Asilah. Furthermore, my thanks go to the artists Yassine Balbzioui, Salah Malouli, Khalil El Ghrib, and Mohssin Harraki for discussing issues of street art and public space in Morocco with me. My thanks also go to the editors of this issue of *Manazir Journal* and to the anonymous reviewers for their comments on earlier versions of this text. This research is part of a larger research project made possible through a grant by the German Research Foundation (DFG).

³ Later to become the Fondation du Forum d'Asilah.

⁴ Mohamed Benaïssa was born in 1937 in Asilah, which was, at that time, part of the Spanish Protectorate in Morocco. He studied in the United States of America and worked for the United Nations and the UN Food and Agriculture Organization between the mid-1960s and mid-1970s. Upon his return to Morocco, he became a member of the city parliament of Asilah from 1977 to 1983 and then mayor of the town from 1984 to 2010. Between 1985 and 1992, Benaïssa was Minister of Culture of Morocco, between 1993 and 1999 Moroccan Ambassador to the USA, and between 1999 and 2007 Minister of Foreign Affairs.

⁵ Mohamed Melehi (1936-2020) was born in Asilah and a childhood friend of Benaïssa. He studied in Tetouan, Seville, Madrid, Paris and Rome and lived in New York through a Rockefeller Foundation scholarship between 1962 and 1964. At his return to Morocco, he joined the Casablanca School of Fine Arts as a teacher for painting, sculpture and photography. Melehi was part of Morocco's burgeoning artistic and cultural scene in the 1960s and 1970s, participating in cultural magazines, such as *Souffles* (1966-1972) and *Integral* (1972-1977), which he initiated and published. From 1985 to 1992, he was visual arts director in the Ministry of Culture (a position newly created by Mohamed Benaïssa) and worked, between 1999 and 2002, as a cultural consultant to the Ministry of Foreign Affairs and Cooperation.

man and a grass root society and yet deny its representation and fail to recognize its true aspirations and ambitions" (11). Critical of such foreign and exclusive spaces for art and intellectual life, the Cultural Moussem of Asilah aimed to create "common ground" where intellectuals, artists, writers, or poets of the "Third World" could meet their Western counterparts as well as people from various social backgrounds (11).

The 1978 flyer for the Moussem's first edition, written in English, French, Spanish and Arabic, conveys these ideas (fig. 1):

On the Atlantic Coast / In the province of Tangier / Home of ancient civilization: / Phoenician, Roman, Vandal, Arab-Islamic / Asilah: an encounter / People to people. . . thinkers, writers, artists: / To emphasize the role of culture in the evolution of civilization; / To promote man, his traditions, his environment / To lay the foundation for a permanent center of dialogue, encounter, exchange. . . / through collective action, research, contact; / . . . / Through its simplicity of form / Through its density of culture. / Asilah is a symbol of continuity and of authenticity / survivor of touristic rites indifferent to the primary dynamic of guest and host. (Flyer for the first edition of the Cultural Moussem of Asilah)



Figure 1: Flyer for the first edition of the Cultural Moussem of Asilah, 1978.

This short self-description is remarkable in its abundance of references to the grandeur of historical civilizations, which it seeks to revive through the meeting and dialogue of artists, writers, and intellectuals. In the flyer, local residents and their current lives are addressed, if at all, only by reference to the “simplicity of form” (“simplicité du milieu” in the French version) and the “density of culture” with which “man” founded great civilizations. Similarly impressive are the abundance and variety of projects announced for a couple of summer weeks in a small town otherwise devoid of major cultural activities: workshops and conferences, performances and concerts, art exhibitions, film programs as well as sporting events.

For the first edition of the Moussem, the city council of Asilah invited professional Moroccan artists, members of the Moroccan Plastic Arts Association, to participate in a campaign of urban improvement. In spring 1978, the artists Farid Belkahlia, Mohamed Melehi, Miloud Labied, Mohamed Hamidi, Mohamed Chabâa, Saad Hassani, Hossein Miloudi, Mohamed Kacimi and Abderrahmane Rahoule created murals on the walls of the medina and guided young people from Asilah in assisting them. For this purpose, parts of the idyllic but modest town were renovated and embellished, historical buildings were restored, and walls of houses were whitewashed to create surfaces for wall painting. Throughout the old section of town, the facades of private and public buildings became supports for murals by renowned artists, whose mainly abstract forms and bright colors radically transformed the city’s image for the summer season (fig. 2 and 3). It became a festival tradition that these murals remain in place for a year before being redesigned in the next edition.



Figure 2: Wall painting by Asilah youngsters. Image reproduced from the catalogue *Asilah. First Cultural Moussem July/August 1978*, Shoof Publications, 1979, p. 19.



الروائي المغربي محمد شكري أمام لوحة جدارية لمحمد المليحي (المغرب) 1978
 Mohamed Choukri (Romancier Marocain) assis devant la fresque murale de Mohammed Melehi
 Assilah 1978

Figure 3: Mohamed Choukri sitting in front of a mural by Mohamed Melehi, Assilah 1978. Image reproduced from the book *Peinture murale d'Assilah. Évasions dans l'imaginaire* by the Fondation du Forum d'Assilah, p. 28.

It was the first initiative of this kind to give wall and mural painting an official visibility and recognition among modern art forms in Morocco. The murals also played a major role in combining artistic manifestations with an ambitious political project of urban regeneration. They became symbolic not only of the Moussem of Assilah but also, more generally, of art's potential to transform a city and boost urban development.

This merging of street art with urban cultural politics was not uncontested. Local associations and a number of artists and intellectuals did not agree with this kind of cultural marketing. In the first year, there were actually two festivals which most people could not easily distinguish, aside from a few initiates (El Maleh, *Assilah* 25): the International Festival and the Moussem, a concurrence marked by friction, intrigue, and rivalry (Louakira 68). Debate and disagreement between the two groups of organizers, according to the writer Edmond Amran El Maleh, revolved around the meaning and aim of the festival and culture in general, for Assilah and its inhabitants (25). For him, the key significance of the Moussem was that it allowed for activities to take place, like, for example, the engraving studio. El Maleh and others emphasized Assilah's vocation for arts and crafts, still vital in the region, and wanted the Moussem to develop its own profile in this direction (25). In a similar vein, the futurologist, sociologist and economist Mahdi Elmandjra took issue with the modern habit of inserting the adjective 'popular' before 'culture,' arguing:

This was inconceivable in the past as culture was by definition an integral part of the life of everyone as well as of society as a whole. The disintegration resulting from the consequences of industrialization has encouraged a cultural development

where the emphasis is on the product of culture instead of the process itself.
(Elmandjra 29)

In Elmandjra's view, culture in Morocco—theatre, music, dance and sculpture—was closely associated with social happenings, harvest periods, or religious ceremonies: "The music was played according to the seasons. . . Everyone participated in the performances. Today people don't live the music but listen to it. . . with no specific relationship between the sound heard and the events, feelings or mood which the music purports to transmit" (29).

El Maleh, in his text for the first edition catalogue, makes it clear that he sees this form of culture endangered by the tendency of the Moussem of Asilah to use art as a tool for political strategies and urban development (24). He criticized the Al Mouhit Association for trying to take over local initiatives and subordinate the needs and desires of residents to political strategies: "The Zailachis [people of Asilah], the ones who started it all, were right to react in defense of their city" (24). How, he wondered, could they stand passively by while the city's body and soul were annihilated for profit? How unfortunate it would be if the will to resist collapsed because of a failure to consolidate last year's gains and "if the city simply turned over the keys to the invader. . . and the leprous degradation of the culture business actually found the door wide open. . . free to ravage and ruin, even the old ramparts" (24). The writer Mohamed Louakira similarly saw the Moussem as establishing an "alibi culture," "a parade, a pretext, a justification to consolidate a certain power or to ensure financial profitability" (68).

Ideas for this Moussem thus ranged from a festival that should remain a local affair, especially for young people, to one that should bring national and international artists together on a "common ground," linked to an embellishment of the town and economic improvements (Benaïssa and Melehi 11). These divergent ideas can also be found in different interpretations of the word *moussem* which, in Moroccan dialect, like *mawsim* in classical Arabic, refers to traditional culture and communal festivity. It literally means 'season' and signifies a big celebration during a harvest period or religious pilgrimage. It is an inclusive notion, involving everyone from the community and beyond, and it originally implied solidarity, as in the past in rural communities everyone helped with the harvest and joined in the festivities afterwards. In the context of the Asilah Festival, the notion of *moussem* adds a sense of importance and communal significance to the event, which lasts throughout the entire summer season. It also refers to the variety of activities, people, and not least art forms and genres.⁶ Skeptical about a tendency to empty the word of its inclusive meaning and to open it instead towards cultural marketing and branding, El Maleh, in his contribution to the festival's first edition catalogue, defends its original relevance:

After all, the word "Moussem" was chosen for a reason: to avoid the usual touristic vocation of the normal cultural festival. There is still a lively tradition among the people in this country: the Moussem as celebration, in the fullest sense of the word. This meaning has been lost in the West and may risk the same fate here. We are talking about a celebration which does not impeach religious fervor, or prevent the simple joy of being part of the crowd. The pretense and imitation of what the culture business imposes elsewhere is killing culture. . . A spark of imagination could make the Moussem become a real fête, a celebration that we could wish for. (El Maleh, *Asilah* 26)

To give an impression of the atmosphere during the first edition of the Moussem, in which different ideas and even different festivals still coexisted, I cite from an account published in the political and cultural magazine *Lamalif* by Zakya Daoud, a French-born journalist naturalized as a Moroccan in 1959, who was the cofounder and chief editor of *Lamalif* (1966-1988):

⁶ I thank Ahmed Boughaba for his nuanced explanations of the notion of *moussem*.

The program for the first day of the first Cultural Moussem of Asilah. . . included, in addition to the opening reading of Quran verses and various speeches by government officials, the inauguration of the Palace of Culture in the historical Raissouni building and of a brand-new vacation complex. . . The atmosphere is relaxed, friendly. In the alleys, vacationers move around: nationals and foreigners mixed, as many silhouettes in gandouras of all colors. . . The village is filled to the brim, with 600 people, including 110 artists, competing for the straw huts, and is dozing in the heat. But in the café, Elikia M'Bokolo discusses the theme of his lecture on the following day: "Black Africa and the Arab World" while the musicologist J. C. Chabrier. . . talks about the oud (lute) and the ancient Arab music that he loves in all its purity and in all its simplicity. (Daoud 40)⁷

Zakya Daoud's text paints a vivid picture of this hustle and bustle, not without a critical irony vis-à-vis this simultaneity and overabundance of cultural, intellectual, and tourist business:

. . . at 7 pm [the inhabitants of Asilah and their visitors] are entitled to a big parade in the streets of the city with the *dakka*⁸ of Marrakech. . . , the famous puppets of the Fadili brothers, Taktouka Jabalia,⁹ the *chikhate*¹⁰ of Tounfit and the Feast of Fools, these wonderful satirical fools, musicians, mimes, and clowns all at once who, for a week, have been making up the good evenings of the International Festival. Next to the village, where the beachgoers slowly come back from the sea, Jillali Ferhati speaks, in front of vacationers sitting on the grass, of his film *The breach in the wall*. At the same time Buñuel's film *The Milky Way* plays in the cinema that was installed in Asilah. But tonight, it is the show which attracted not only the villagers, but many enthusiasts from Tangier, Tetouan, from all cities, Casablanca even: Keith Jarrett. . . As the people of the festival say humorously in their mimeographed sheet *The unleashed seagull*: "we are criticized for programming two, three interesting things at the same time, but honestly, we prefer this reproach to a testimonial of emptiness". (Daoud 40-41)¹¹

An impressive number of performers and intellectuals were invited to the first edition. Daoud mentions, among others, the band Nass El Ghiwane, the jazz pianist Bill Evens, Haj Abdelkrim Raïs and his Arabo-Andalusian music; national and international films; poetry readings; and lectures by, for example, the Moroccan philosopher, politician, and writer Allal Sinaceur or the Franco-Algerian philosopher and Islamic scholar Mohamed Arkoun. The same can be said for visual artists: for the first edition, eleven artists from Italy, Iraq, Japan, Latin America, Morocco, Palestine, Poland, Portugal, Spain, Sudan, and the United States came to Asilah, led workshops, discussed, and exchanged. In the first years, the notion of a "dialogue of cultures" seemed central, coupled with the wish to redirect general interest toward the South. Instead of artists and intellectuals leaving the country for the North, the festival should attract people from all over the world to Morocco (Benaïssa cited in Binder and Haupt).

Zakya Daoud, from her leftist political position, was certainly critical about the orientation which the festival took at the hands of its two principal initiators, Mohamed Benaïssa and Mohamed Melehi, who were both at that time part of or very close to the state apparatus and deeply

⁷ Translated from the French by the author.

⁸ The *dakka* means a rhythmic frapping of hands. It is a musical tradition of the oral heritage (see: <https://cmtra.hypotheses.org/1900>. Accessed 21 Sept. 2022).

⁹ Songs in Moroccan dialect and music from the mountains of the region.

¹⁰ The *chikhates* are Moroccan singers and dancers who practice the art of "aïta," a kind of lament or blues, in dialectal Arabic, or who sing "chaabi," a more festive music. (see: <https://mouqawamet.wordpress.com/2015/09/13/les-chikhate-marocaines-des-chanteuses-populaires-libres-video-en-darja/>. Accessed 21 Sept. 2022).

¹¹ Translated from the French by the author.

implicated in cultural diplomacy. Looking at the general political and cultural context of the late 1970s, one should not forget that these were the 'years of lead' at their most pronounced, marked by political repression and cultural stagnation. Especially after two attempted coups d'État in 1971 and 1972, the government responded with massive repression against the political opposition as well as against leftist intellectuals, writers, filmmakers, and artists. The magazine *Souffles* (1966-1972), to which Melehi and other artists had significantly contributed, was forbidden in 1972, films were censored, theater groups dissolved, people arrested or forced into exile. Researcher Amina Touzani writes in her study on cultural politics in Morocco that around 1970 a growing gap of incomprehension spread between the state power and the cultural milieu. For the first time, cultural planning was inscribed in five-year plans, culture was subordinated to the Ministry of Cultural Affairs established in 1974, and charts full of imported ideas took hold without much connection to the way the country lived (60).

In this period, the Moussem of Asilah might have been an attempt to create a hub for cultural activity in a remote place at some distance from the centers of power and of cultural production, with a certain autonomy and utopian vision, yet in accordance with and supported by the state apparatus.

Art in the Streets

The Cultural Moussem of Asilah can be seen as the first street art festival in Morocco. Yet nearly ten years earlier almost the same group of artists had already been organizing events which brought art to the street. For ten days in May 1969, Mohamed Melehi, Farid Belkahia, Mohamed Chabâa, Mohamed Ataallah, Mustapha Hafid, and Mohamed Hamidi presented their paintings in Jamâa Al Fna Square in Marrakech and, later the same year, again on 16th November Square in Casablanca. This group of artists, associated with an aesthetic and pedagogical reorientation at the Casablanca Art School in the 1960s, took the initiative for a "manifesto-exhibition" titled *Présence plastique* not only in opposition to the state-sponsored *Salon du Printemps* held at the same time, but also to demonstrate a new self-understanding among artists, a modernist avant-garde with close links to their local audience and a new visual language.¹² In the literary and cultural journal *Souffles*, the collective wrote about the exhibition in 1969:

We wished to reach the popular audience where it is, open and comfortable, by proposing this living [art] demonstration: outside the closed circle of galleries, of salons which this audience has never entered. . . We also wanted to awaken the interest of these people, their curiosity and critical spirit, to stimulate them and make new artistic expression part of their rhythm of life and daily space. And we can say, for sure, that these discussions and the whole experience were very important for us: we did indeed tackle the concrete problem of integrating art into the urban frame, into the street, into a distant view, into the natural light, etc. . . and, most importantly, we realized the problems posed by communicating through art and by barriers that remain to be crossed, in ourselves, between us, and towards this audience" ("Action plastique").¹³

This statement reveals interrogations about the role of the artist and the gulf between art and the people. It also questions the potential of the street to nourish modern art and of art to become part of the rhythms and meanings of everyday life. We find a similar motivation to connect art with social

¹² For more information about the *Présence plastique* exhibitions and the Casablanca School see, for example, Maud Houssais. "Débris modestes. Trois présences plastiques dans l'espace public marocain." *Zamân*. no. 7, 2017, pp. 11-37; Brahim Alaoui, and Rajae Benchemsi, editors. *Farid Belkahia et l'École des beaux-arts de Casablanca, 1962-1974*. Skira, Fondation Farid Belkahia, 2019; Françoise Cohen, editor. *Maroc. Une Identité Moderne*. Catalogue of the exhibition "Maroc. Une identité moderne" at the IMA-Tourcoing, 15 Feb. – 14 June 2020.

¹³ Translated from the French by the author.

urban practices in the initiative to create the Cultural Mousseum of Asilah. While the manifesto-exhibition in Marrakech ultimately reproduced a gallery format of paintings displayed on the wall, the Asilah festival devised a new format by inviting artists for a week to create murals *in situ*. Painting thus became a street performance in full view of the local population. This way, the murals were more deeply embedded in their spatial context, eventually becoming part of it and remaining in place between one edition and the next. In 1973, in a text for the cultural magazine *Intégral*, Melehi published a critical reflection on the *Présence plastique* exhibition in Marrakech in 1969:

Following this experience, I realized that the paintings were nevertheless out of place – powerless and anachronistic—because they had not been conceived for the street. Like it or not, they remained the products of research limited to particular situations, not adapted to the outside, nor to its light, nor finally to the aspirations of the moment and to the environmental requirements". (Melehi, as quoted in Houssais 18)¹⁴

What, then, does it take for an image to be in place, in tune with the street and with the life of a city? In his reflections, and certainly later on during the Asilah festival, Melehi seeks to answer this question from the point of view of art: Does it succeed in adapting itself or in speaking to the environment, its light, colors, rhythms? His central motifs of horizontal waves and vertical flames, combining geometrical forms with dynamic movement, certainly speak to the winding streets and historically layered buildings of the port city in which he grew up, although he had developed them since his time in New York City and during many visits to studios, exhibitions, and festivals worldwide.

This article is not the place to inquire how local residents responded to the murals which, pursuing an annual rhythm, changed the perception of their town (fig. 4 and 5). Katarzyna Pieprzak poses the question how the residents of Asilah reacted to the mural paintings in her book "Imagined Museums" and laments the lack of research, not least of inhabitants' voices. She speculatively concludes: "One can have no doubt that the Moroccan public at large, as untrained and unaccustomed to modern art as it was, did react to the art, and that on some level, subtle, unconscious, or momentary as it might have been, the artwork changed their way of seeing" (146).

¹⁴ Translated from the French by the author.



سيدة زيلاشية أمام جدارية فريد بلكاهية وجدارية محمد الحميدي (يمين) - أصيلة 1987
Une femme Zailachi devant les peintures de Farid Belkahia et Mohamed Hamidi à droite - Assilah 1987

Figure 4: A woman of Assilah in front of murals by Farid Belkahia and Mohamed Hamidi (right), Assilah 1987. Image reproduced from the book *Peinture murale d'Assilah. Evasions dans l'imaginaire* by the Fondation du Forum d'Assilah. p. 70.



Figure 5: Mural by Mohamed Abou El Ouakkar, Asilah 1991. Image reproduced from the book *Peinture murale d'Asilah. Evasions dans l'imaginaire* by the Fondation du Forum d'Asilah, p. 29.

We can also interrogate the relation between art and the street from the perspective of the urban landscape and ask what it takes for a city to be open and accommodate artworks that carry different histories, aesthetics, and discourses. Why was the Cultural Moussem initiated in a small town so far from the centers not only of cultural life but also of urban plurality? The *Présence plastique* exhibitions in Marrakech and Casablanca developed out of the context of the Casablanca Art School and were certainly more related to discussions around a modern Moroccan identity and a transcultural contemporaneity, rather than earnestly addressing different social realms and urban issues. The Moussem of Asilah went in a different direction by inviting Moroccan and international artists and thinkers to come to a place without much urban, cultural, or economic activity, hoping to bring their visions and artistic practice to this site, with a set frame of cultural dialogue, reactivation of historical heritage, urban development, and social participation.

This is not to say that Asilah and the broader region—primarily Tangier but also Tetouan, Larache, and other places—were devoid of cultural and intellectual activity. The region has acquired its character from former Portuguese and Spanish occupations, significant Jewish communities (which, to a very large extent, left Morocco in the 1950-60s), and the attraction it had for international and Moroccan writers and intellectuals such as Jean Genet, Juan Goytisolo (both buried in the Spanish cemetery in Larrache), Edmond Amran El Maleh, or writers like Paul Bowles, William S. Burroughs, Mohamed Choukri, and others who lived in or passed through Tangier when it was an International Zone (1923-1956). Tetouan has the only National Institute for Fine Arts, which, along with the Casablanca Art School, has been the most important base for art education in Morocco. In Asilah, there was at least one other cultural association before the festival arrived. It is the hometown of Khalil El Ghrib who, despite not calling himself an artist, is among the best-known Moroccan artists today. The Café Zrirek, or Blue Café, a modest place in front of the harbor, was a meeting point for intellectual, artistic, and poetic debate and reverie. Edmond Amran El Maleh, a close friend of Khalil El Ghrib, describes the atmosphere of the Blue Café and the role of El Ghrib in it in one of the essays in his book *Le Café Bleu. Zrirek* (1998):

As famous as the "Blauer Reiter Almanac", the blue rider, the Zrirek café, the blue of the sky, the shallows cupped by the ocean, the starry constellation in the *kif* firmament, the seventh heaven, the city archives, the astrology inscribed in the mint and tea, the grains of truth, the ocean playing diamonds across the reed beds, vegetal dividing line, thinking bulrushes, between here and elsewhere, outside, summer, "leiali", winter nights, repose within, folds and folding of a meditative reverie. . . Immense spaces opened up, unknown lands, peoples we had never heard of appeared, eyes running like horses of flame, ploughing the seas, the mountain deserts set against the sky, the great cities of ancient ages, of the modern era came rushing with the buzz of their human presence,. . . frontier-free geography of all desires, voyage of initiation, all carrying their own tales, their own empurpled dreams, Khalil, the Storyteller, evokes those nights of destiny, tells of those times when he had carved himself a *sebsi* pipe, wrought from drawings, from illuminations like a precious manuscript,. . . Khalil, poet of matter. (El Maleh, *Le Café Bleu* 13-15)¹⁵

The Blue Café appears as a parallel universe to the Cultural Moussem within the same small town of Asilah. Out of its simplicity it opens towards time and space from nothing but imagination, *kif* and storytelling. Here, the question is not how art and urban space relate to each other, but rather how to sense and translate the art of everyday life into words and images, and how to aesthetically transgress the limits of time and space. In terms of artistic and cultural visions as well as of political

¹⁵ Translated from the French by the author.

convictions, the daily debates in the Blue Café certainly also represent a counterpoint to the foundational ideas of the Cultural Moussem. Khalil El Ghrib, the storyteller of the Blue Café and the “poet of matter” described in El Maleh’s text, lives modestly, seemingly in perfect accordance with his surroundings and with what he has or finds in the open space around him, with no need either to seek inspiration from other places or to bring his art to some unknown public. At the center of his creation is a philosophical as well as material consideration of the transience of life, the transformative decomposition of materials, and the temporality of being. He finds inspiration in inconspicuous things turned up on the beach and in the streets: stones, paper and cardboard scraps, old bread, and other found objects. He collects these things on his daily walks, stores them in his overcrowded studio, and composes them into artworks which in turn live on in their own rhythm of decomposition.

Belonging to a younger generation of artists and having different ideas and questions about art and history, Mohssin Harraki gave one of his first public performances in the Café Zrirek. Born in 1981 in Asilah, Harraki encountered both the Cultural Moussem and the Blue Café from childhood on. In 2007, after graduating from the Institute of Fine Arts in Tetouan, Harraki, together with friends, presented recorded performances in the Café. The medium for these performances was a CD with a home-made cover like those used by pop groups in Morocco and entitled *Création de l’extérieur (Creation from the Outside)*. After failed attempts at this early stage of his career to enter into established art spaces in Morocco, the idea behind this project was to create an immaterial space for art with no artistic history, like a CD, a café, or a village house: “We wanted the space to go to the people and not the other way around” (Harraki, as quoted in Boudou). Born out of a certain frustration that the few existing venues at the time were hardly accessible to young artists, this art performance can be interpreted as a way of creating an ephemeral space and an audience able to circulate across private and public spheres. At the heart of the performance lies an ironic reflection on the role of art venues and their historical exclusiveness as well as a vision for overcoming this dilemma by radically rethinking material or immaterial spaces as spaces for art.

The organizers of the Cultural Moussem of Asilah were doubtless also rethinking the existing urban space as a space for arts (fig. 6 and 7), but their visions for change and progress essentially came from elsewhere, either from a historical elsewhere by reactivating a cultural heritage, from a geographical elsewhere by bringing cultural and aesthetic creations from all over the world to Asilah, or from a political elsewhere by using art to drive urban and social development.



Mohamed Drissi (Maroc) 1994

محمد الدريسي (المغرب) 1994

Figure 6: Mural by Mohamed Drissi, Asilah 1994. Image reproduced from the book *Peinture murale d'Asilah. Evasions dans l'imaginaire* by the Fondation du Forum d'Asilah. p. 67.



Abdelkrim Ouazzani (Maroc) 1994

عبد الكريم الوزاني (المغرب) 1994

Figure 7: Mural by Abdelkrim Ouazzani, Asilah 1994. Image reproduced from the book *Peinture murale d'Asilah. Evasions dans l'imaginaire* by the Fondation du Forum d'Asilah, p. 50.

“Culture and Art for Development”

Along with its emphasis on promoting art, cultural heritage, and dialogue across countries, the Cultural Moussem of Asilah also sought to upgrade the city's infrastructure, architecture, and economy, and in this aim it was successful. From the outset of the festival, much was done to keep the city clean, improve the electricity, sewage, and water supply, restore historical buildings and construct new ones. The Portuguese fortifications and the Al Kamra Tower were restored, and so too was the early 20th-century Raissouni Palace, former home of Ahmed Al Raissouni, a well-known opponent of both the Spanish occupiers and the *Makhzen* (the ruling elites of the Moroccan state). The Raissouni Palace was transformed into the “Palace of Culture,” the main venue for the festival, and a studio residence for invited artists (before the Prince Bandar Cultural Complex was built). Houses, public buildings, and mosques were maintained, and pavements were decoratively renewed according to a design by Mohamed Melehi, taking up his central wave motif. New sites were created: a big open-air theater for 1600 people, the Hassan II Center, the Prince Bandar Library. In 1989, the city won an Aga Khan Award for its rehabilitation efforts.¹⁶

“Culture and Arts for Development” became the slogan to convince the local population to participate in and benefit from the festival. According to Benaïssa, the younger generation has been influenced by art and has learned to see it as a medium “to mobilize the resources of imagination and creativity” without which there can be no “sustainable, viable development” (Benaïssa, as quoted

¹⁶ See: <https://www.akdn.org/architecture>. Accessed 21 Sept. 2022.

in Binder and Haupt). The renovation and rehabilitation of the town was intended to create a sense of pride, responsibility, and motivation for preserving the city and its future. Through the festival, the city was able to fund the work and consequently create jobs for the town's residents. By involving children in beautifying and cleaning the town, participation and bright prospects were to be promoted across the generations (Lin).

The rehabilitation of the town reactivated local tourism and made it an essential resource for Asilah's economy. During the summer months of July and August, when the festival is held, Asilah attracts people from all over the world. In 1989, when Asilah received the Aga Khan Award for Architecture, 150 000 visitors were recorded (Lin). It is worth mentioning that Benaïssa rejected the prospect of international interest by deciding not to build big hotels and tourist facilities in hope of keeping urban growth under control, preserving the character of the place, and ensuring that local residents were the main beneficiaries of the festival's profits (Gómez López 14). Adopting a more critical perspective, researcher Eunice M. Lin points out that the role of the locals has mainly consisted in providing labor and supplies and less in participating in decision-making processes. Some sections of the population might have felt alienated by the temporary influx of an international cultural elite during a few summer weeks, along with the impression that the works and activities did not respect their own wishes or their traditions, instead, only reflected the ideas of particular artists and decision-makers. Moreover, growing speculation around the rising land values and subsequent urbanization and modernization have forced some people off their lands (Lin). According to Lin's summary of the *Technical Review* of the Aga Khan Award for Architecture, the Asilah Arts Festival has effectively improved the town's infrastructure and architectural heritage, and it has boosted a local sense of pride and provided access to income. However, it has succeeded less in creating enough opportunities for most of the residents to participate in decision-making processes about the festival and urban planning. The festival has also not essentially enriched the cultural and social situation for local people beyond the temporary provision of services, since no factories or other more regular employment opportunities have been created (Lin).

Given both the accomplishments and deficiencies of the Cultural Moussem of Asilah, the central role of its two major patrons, Mohamed Benaïssa and Mohamed Melehi, remains ambiguous. On the one hand, thanks to their good diplomatic and political relations, they have set up a stunning festival along with an essential rehabilitation of the town, and they have managed to keep it running continuously until today. On the other hand, their influential power also seems to have prevented broader participation in decision-making and self-renewal, and so the festival has been falling into a repetitive mode and may have lost some of its mobilizing and motivating force over the years. Benaïssa, as a prominent politician, has always been keen to innovate Moroccan cultural politics. As Minister of Culture he planned and initiated a number of major projects, established new cultural institutions, and worked on reorganizing administrative structures. The Asilah Arts Festival was certainly among his most successful ventures. In Amina Touzani's summary about Benaïssa's work as Minister of Culture, she notes:

(w)hen Benaïssa left in 1992, and despite the stability and the support of the Palace from which he benefited, most of the announced projects were not implemented. . . The fact that the Moussem of Asilah continues to be successful has led some to say that the festival had become the major activity of the Ministry and to criticize the Minister for the way public money is spent on the festival, Benaïssa being both president and animator of the Festival and Minister of Cultural Affairs. (84)¹⁷

¹⁷ Translated from the French by the author.

The festival, like any other, faced the challenges presented by the Covid-19 pandemic. Although it had to be canceled in 2020 and was slimmed down in 2021, the Foundation organized partial events to keep up the spirit of the festival and the motivation of the residents. Workshops and mural painting were organized in both years and programs for children and young people continued. In an interview with *Aujourd'hui le Maroc*, the artist Narjisse El Joubari from Asilah, who contributed to the murals in 2020, reflected how wall painting helped to create a festive, colorful atmosphere, which might have lifted local people out of their crisis mood of depression and despair by offering them joy and hope (Faïssal). Recently, the Fondation du Forum d'Assilah (The Asilah Forum Foundation) has been very active in initiating and implementing large infrastructure projects. It organized a working group in memory of Mohamed Melehi, who passed away in autumn 2020, and is planning a museum in his honor which will accommodate the foundation's collection and make room for educational events, a contemporary art gallery as well as a space dedicated to the United Arab Emirates (Ouiddar). An Academy of Arts is similarly planned to open soon, funded, like the museum, by the Fondation du Forum d'Assilah in partnership with the community and the Abu Dhabi Fund for Development (Ouiddar). Furthermore, a complex for arts and crafts is being established, offering exhibition spaces and educational training (Ouiddar). In a financial partnership with the Kuwait Fund for Development, the Asilah Forum Foundation also constructed the house of solidarity, Dar Assabah, a space for various educational, social, and civic activities (Ouiddar). The Foundation therefore seems to be pressing ahead with its mission to make art a driver for urban development, implementing several new projects and expanding partnerships, especially with Gulf countries.



Figure 8: Mural by Yassine Balbzioui, Asilah 2018, courtesy of the artist.

The Universe of the Image

I began this tracing of impressions, information, and reviews of the Cultural Moussem of Asilah with a vivid description by the journalist Zakya Daoud and I would like to close it with a visual impression mediated via a mural created during the festival in 2018 by the artist Yassine Balbzioui (fig. 8). Both the text and the mural are similar in the colorful simultaneity of situations they evoke. While Daoud describes the various shows, performances, people, and debates, Balbzioui creates an imaginary universe in which characters morph into animals, plants, masks and comic figures. In this colorful spectacle we find numerous scenes that reveal the vanities, desires and follies, the leisure and labor of life in general and of the art world in particular. Two central figures with fish masks observe the goings-on with wonder, admiration, or incomprehension, while at the same time themselves forming part of the scenery. The image is not a visual record, either of everyday activity in the city or of the hustle of the art scene in general or the Asilah Festival in particular. It is a picture, an imaginary scene in which life and art merge into one another and dissolve into the image. As so often in Balbzioui's works, his characters are masked or hidden behind objects, yet it seems as if in this universe of the image the mask does not obscure anything but reveals essential aspects of social situations, relationships, and gestures, including the impossible, excessive, and ironic that art is able to create.

Talking about his experience with street art in Morocco, Balbzioui points out that painting a wall fills its own dimension, not only because of the size of the medium that needs to be handled, but also because of the interaction that occurs around and with the work. The street, for Balbzioui, offers a freedom that is never found in any gallery or museum with its closed space, curators, and conventions. On the street, surprising situations happen, pleasant and also unpleasant ones, but always with a lot of respect for the work, whether people like it or not. In the street, the aspect of labor becomes a visible part of the artwork and thus the artwork becomes part of urban life. Once the work is on the wall, people comment, ask questions, or perhaps remain indifferent, but in sight of the labor, the time, and the material it takes, interaction with the artist becomes a moment of everyday experience in a place that, if only for a passing moment, becomes a shared space.¹⁸

Murals potentially open onto other horizons, unknown visual conventions, and possible imaginaries, inviting residents to become not only spectators but also participants in their own field of vision, in a spectrum of changing forms, colors, motifs, and histories. In Asilah, a great number of spectators are tourists or visitors who also shape and intervene in this field of vision. In the photograph of Balbzioui's mural, the two people in front and even the ladder and paint cans seem to be part of the picture, as if the painted wall is extending its own vital force into the surrounding space. Wall paintings, whether abstract, decorative, figurative, or conceptual, change the urban space by changing the visual relationships in it: the universe of the image broadens out into new spaces and imaginaries, inviting new forms of perception of and participation in the cityscape.

Interacting with the City

Yassine Balbzioui also participated in three editions of the Jidar, Toiles de rue Rabat Street Art Festival that has been organized annually since 2015. The festival opened a global path to contemporary street art which previously did not have significant local roots in Morocco. The festival invites well-known artists from the international street art scene as well as artists from Morocco to create large-scale murals in different districts across the city of Rabat on the facades of public and residential buildings. These murals are supposed to remain and become part of the urban habitat, to inscribe themselves into central places, specific sites and neighborhoods. The organizers seek to bring together artists, residents, and local structures "to open the field to the

¹⁸ This paragraph is based on a phone conversation with Yassine Balbzioui on 16 March 2021.

imagination, to naive and abstract art and the childhood of the mind to rethink the world, the city and the relationship to the public space" (Website of Jidar).¹⁹ The festival is funded by the city and the Museum for Modern and Contemporary Art Mohammed VI (MMVI) and it is organized by EAC – L'Boulevard (Éducation Artistique et Culturelle), an association known for organizing music festivals, concerts and other cultural events, mainly in Casablanca.

In his book *Street Art in Africa* (2020), Cale Waddacor identifies precursors to Morocco's urban art movement in murals painted by football fans, or 'ultras.' According to him, graffiti art was limited, but there were pioneers, like Rabie and his Perfect Crew in Meknes, who experimented with different styles of paint, figures, and typography (151-152). Every larger city had a handful of active street artists since the 2000s who built up a national network and inspired a new generation (152-153).

As for street art festivals, the forerunner and at the same time the counterpart to the Jidar event is the Sbagha Bagha Casablanca Street Art Festival initiated by Salah Malouli in 2013 and run by a small team from EAC L'Boulevard. Malouli, who is also the artistic director of the Jidar Festival, came across street art in Barcelona and used his contacts and knowhow from both the street art community in Spain and the underground music scene in Casablanca. The Sbagha Bagha festival developed out of a small project to create murals in a neglected neighborhood in the city center of Casablanca, involving long negotiations with the municipality and community, and eventually managed to achieve remarkable recognition and appreciation for street art as part of the city culture. As Malouli underlines, it was important for the organizers to set and maintain a high level of artistic quality, with professional conceptualization and implementation of the murals, and to involve the neighborhood through research, engagement, and an integrative festival that featured art, music, performances, and shared activities. Although the neighborhood where the festival started is considered tough and harsh, the activities were generally accepted, and even supported, and the murals remain untouched to this day, creating a certain pride among residents and an attraction for visitors.²⁰

The Sbagha Bagha festival continues to run and is spreading to other parts of the city, seeking to preserve its alternative, underground spirit combined with artistic quality and urban engagement. Salah Malouli and the small L'Boulevard team were asked to plan and organize a street art festival in Rabat and since 2015 they have been directing both festivals: a more underground and always precarious one in Casablanca and an official, well-sponsored one in Rabat, which enjoys support from the Mohammed VI Museum and the national cultural apparatus behind it. The Festival in Rabat includes collective and educational aspects: a collective wall, presentations by artists, masterclasses for students at the National School of Architecture, and workshops open to the broader public (Eliason).

In terms of their origins in alternative initiatives in the big cities of Marrakech and Casablanca, the role of external, international influences, and the vision of connecting art to the life of the city and its population, we can find parallels between the Cultural Moussem of Asilah and the Jidar, Toiles de rue festival in Rabat. Unlike the latter, the Asilah Festival did not lead to the development of a street art scene in Morocco but rather remained a sort of open-air gallery with changing exhibitions. By contrast, the Jidar Festival and the Sbagha Bagha Festival as its underground foundation, have aimed at opening Moroccan urban spaces to worldwide artistic developments and introducing a young generation to global street art trends while enhancing local styles, forms, and meanings within this international artistic language (fig. 9 and 10).

¹⁹ Translated from the French by the author.

²⁰ This paragraph is informed by a phone conversation with Salah Malouli on 30 March 2021.



Figure 9: Mural by Kalamour, Jidar, Toiles de rue Festival Rabat 2015.



Figure 10: Mural by Machima, Jidar, Toiles de Rue Festival Rabat 2019.

These recent festivals demonstrate that a young generation of artists is operating independently of the generation that constituted the artistic avant-garde in the 1960s, cooperating in a pragmatic rather than political way with state structures, and significantly integrating themselves into transnational artistic milieus. Unlike the older generation, these young artists seek to enforce transformations in the urban context in relation to specific issues of particular neighborhoods and social groups, requiring a self-reflexive engagement with particular historical, social, or environmental aspects of the city. Street art is able to interact directly with the urban space and its inhabitants, but for this very reason it is also especially subject to social control or political appropriation, commercialization, or cultural marketing.

Public space is never and nowhere a merely inclusive sphere of rational debate, but rather a space constituted by historical power relations through which normative ideas and values from all spheres of life are represented, performed, and reproduced whether it be state politics and laws, economic interests and social relations, or gender roles and sexuality. In Morocco, any public critique of religion, the king's authority and the territorial integrity of the country, gender binarity and heteronormativity comes close to a fundamental taboo. As long as the public space is strongly policed and socially regulated, the transgressive potential of street art in Morocco can therefore be found more in its aesthetic and social dimensions than in its political ones, more in opening to different visual worlds and imaginaries than in expressing political, religious, or sexual dissent and rebellion. Cléo Marmié situates the political power of street art in Morocco in a "beyond" of politics (politique "ailleurs" in French), in an aesthetic space marked by processes of importation,

hybridization and borrowing from different cultures—Western urban imaginaries, Latin-American muralism, or Arabic calligraphy—thus enabling street art to interact with and expand public space (11). Street art opens spaces of creativity, critical reflection and the imaginative expansion of existing norms and orders in a performative way, through visual interventions in urban culture and regimes of vision.

The framing of street art in the form of either a *moussem* or an international festival sets new horizons for the perception of urban space and the place of art within it. In Morocco, the framework of the Cultural Moussem of Asilah has been highly influential in its merging of arts, politics, and urban development, and this has inspired other festival formats like the Jidar Street Art Festival in Rabat. The latter, nevertheless, also demonstrates the contemporary concerns and questions as well as visual languages of a young generation who inhabit, embody, and reflect their urban surroundings in differentiated, generally more pluralistic, individualized, and transcultural ways.

Bibliography

"Action plastique. Exposition Jamaâ Ifna. Marrakech." *Souffles. Revue maghrébine littéraire culturelle trimestrielle*, vol. 13/14, 1969, edited by Abdellatif Laâbi, et al., pp. 45-46.

Benaïssa, Mohamed and Mohamed Melehi. "Background." Contribution to the catalogue *Asilah. First Cultural Moussem July/August 1978*. Shoof Publications, 1979, pp. 11-13.

Binder, Pat and Gerhard Haupt. "Mohammed Benaïssa: Asilah Festival." *Nafas, Universe in Universe*, 2004, <https://universes.art/en/nafas/articles/2004/benaïssa/>. Accessed 4 Apr. 2021.

Boudou, Karima, "Family Ties. Mohssin Harraki in conversation with Karima Boudou", *Ibraaz*, 26 Sept. 2016. <https://www.ibraaz.org/interviews/202>. Accessed 14 Apr. 2021.

Boum, Aomar. "Festivalizing Dissent in Morocco." *Middle East Research and Information Project*, 2014, https://merip.org/2012/05/festivalizing-dissent-in-morocco/#_2_. Accessed 30 Sept. 2021.

Daoud, Zakya, "Un weekend à Asilah." *Lamalif*, no. 99, Jul. 1978, pp. 40-41.

El Maleh, Edmond Amran. Contribution to the catalogue *Asilah. First Cultural Moussem July/August 1978*, Shoof Publications, 1979, pp. 23-26.

---. *Le Café Bleu. Zrirek*. La Pensée Sauvage / Le Fennec, 1998.

Eliason, Margot. "Rabat's Jidar Festival Returns this Week with more Murals." *Morocco World News*, 22 Apr. 2019, <https://www.morocoworldnews.com/2019/04/271196/rabat-jidar-street-art-festival/>. Accessed 16 Apr. 2021.

Elmandjra, Mahdi. Contribution to the catalogue *Asilah. First Cultural Moussem July/August 1978*, Shoof Publications, 1979, pp. 29-31.

Faïssal, Najat. "Narjisse El Joubari: 'J'ai essayé de faire la paix avec les couleurs dans ma nouvelle peinture.'" *Aujourd'hui le Maroc*, 28 Jul. 2020. <https://aujourd'hui.ma/culture/jai-essaye-de-faire-la-paix-avec-les-couleurs-dans-ma-nouvelle-peinture>. Accessed 16 Apr. 2021.

Gómez López, María. "Asilah Arts Festival (Morocco): Encounters in the urban space." *Ge-conservación*, no. 11, 2017, pp. 10-16. <https://doi.org/10.37558/gec.v11i0.429>

Houssais, Maud. "Envahir le quotidien, Présence plastique (1969-1971) : la naissance d'un art public." *Maroc. Une Identité Moderne*, Catalogue of the exhibition "Maroc. Une identité moderne" at the IMA-Tourcoing, 15 Feb. – 14 Jun., 2020, pp. 16-21.

Lin, Eunice M. "Asilah, Morocco. Rehabilitation and the Cultural Festival of Asilah." Website of the Aga Khan Programm for Islamic Architecture at the MIT, <https://web.mit.edu/akpia/www/AKPsite/4.239/asilah/asilah.html>. Accessed 12 Apr. 2021.

Louakira, Mohamed. "L'été d'Asilah comme signe." *Lamalif*, no. 111, Dec. 1979, pp. 68-69.

Marmié, Cléo. "L'énergie dissensuelle du *street-art* au Maroc. Pouvoirs, politique et poétique d'une pratique artistique urbaine en Méditerranée." *ILCEA*, no. 37, 2019, <http://doi.org/10.4000/ilcea.7538>.

Ouiddar, Nadia. "La Fondation du Forum d'Assilah développe plusieurs projets artistiques et sociaux." *Le Matin*, 17 July 2019. <https://lematin.ma/journal/2019/fondation-forum-dassilah-developpe-plusieurs-projets-artistiques-sociaux/319617.html>. Accessed 14 Apr. 2021.

Pieprzak, Katarzyna. *Imagined Museums. Art and Modernity in Postcolonial Morocco*. University of Minnesota Press, 2010.

Touzani, Amina. *La Politique Culturelle au Maroc*. La Croisée de Chemins, 2016.

Waddacor, Cale. *Street Art in Africa*. Thames and Hudson, 2020.

Website of Jidar, Toiles de rue Festival, <http://www.jidar.ma>. Accessed 16 Apr. 2021.

Biography

Sarah Dornhof is a junior researcher at the Humboldt University of Berlin. She received her PhD in cultural studies & anthropology and works at the intersections of memory studies, contemporary art, gender, and postcolonial theory. Her current research examines relationships between art and memory practices in Morocco. Among her publications are *Alternierende Blicke auf Islam und Europa: Verletzung als Rationalität visueller Politik* (Fink 2016). She co-edited *Contested Urban Spaces: Monuments, Traces, and Decentered Memories* (Palgrave 2022); *F(r)ictions of Art* (Paragrana 25/2, De Gruyter 2016); *Situating Global Art. Topologies – Temporalities – Trajectories* (Transcript Publishing 2017); and *Islam and the Politics of Culture in Europe. Memory, Aesthetics, Art* (Transcript Publishing 2013).

Sasha Moujaes¹

Mapping Art Worlds in the Industrial Periphery of Beirut The Case of Corniche el-Nahr

Abstract

Since 2005, the areas surrounding Nahr Beirut—the river that cuts through the northeastern border of Lebanon's capital city—became subject to the development of “art worlds” (Becker). Specifically, the neighborhood of Corniche el-Nahr became host to art-related activities in museums, galleries, studios, artist residencies, and interdisciplinary spaces. At the same time, real estate developments began to transform the urban landscapes of the areas surrounding Nahr Beirut, especially in terms of housing and architecture. In this article, I aim to untangle the interconnections between artistic activities and real estate development around Nahr Beirut in the northeastern periphery of Lebanon's capital. First, I examine the underlying conditions that led to the establishment of art institutions in the periphery. Second, by focusing on the rebranding campaign of Corniche el-Nahr, on the construction of mixed-use buildings and on the impact of these projects on local economies, I analyze the way arts worlds are embedded in the material and non-material transformation processes in these peripheral areas. Finally, I study the connections between art worlds and urban transformation, which led art professionals to question their practices within this urban context.

Keywords: Beirut; art worlds; urban transformation; industrial periphery; loft

Introduction

Ever since the partial reconstruction of Beirut in the aftermath of the Lebanese Civil War (1975-1990), efforts have been carried out to foster “art worlds” in the city (Becker), despite the weak public policies² and the failure to promote artistic production and distribution. Indeed, art worlds in Beirut, and more generally in Lebanon, were able to develop through private and international funding.³

¹ **Sasha Moujaes**, graduate student, Paris Institute of Political Studies (Sciences Po) and National Institute for Oriental Languages and Civilizations (INALCO).

Email: sasha.moujaes@sciencespo.fr

² On 16 March 2017, former Minister of Culture Ghattas Khoury declared that the budget of the Ministry of Culture was 40 billion Lebanese Pounds (LPB) (1 US dollar = LPB 1507, 5 before the collapse of the Lebanese Lira). One should keep in mind that this refers to the estimated budget of the Ministry of Culture, and not its actual expenditures. Until 2017, the Lebanese government had not voted on an actual general budget since 2005 (Hassani).

³ In Lebanon, government support for culture, and particularly for contemporary creation, is rather limited. Most of the country's art institutions rely on private funding, whether local or international (Brones and Moghadam). From the late 1990s to the 2010s, the opening of several contemporary art galleries, museums, fairs, production and exhibition spaces, and residencies has multiplied, especially in Beirut. These projects mostly benefit from local Lebanese organizations and foundations. (Robert A. Matta Foundation, Association Philippe Jabre, Collection Saradar, the Arab Fund for Arts and Culture – AFAC), regional (Sharjah Art Foundation, A.M. Qattan Foundation), European (Institut Français, Goethe Institute, the British Council, le Fonds pour le théâtre des jeunes arabes, Heinrich Böll Foundation) and American (Ford Foundation, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts).

These developments have translated into the multiplication of museums, galleries and other art institutions dedicated to the curation and dissemination of art (Brones and Moghadam), most notably in and around Beirut. At the same time, Beirut witnessed post-war urban and real estate developments, especially in the city center. The nexus between the development of art institutions and the urban and real estate growth is not a phenomenon specific to Beirut. Similar connections between these two trends can be observed in other cities such as New York, Berlin, Dubai and Istanbul (Florida; Brones and Moghadam; Zukin). Moreover, the relations between art and space have recently sparked a significant interest among scholars, who focus their work on museums (Fagnoni and Gravari-Barbas), on the transformation of brownfield sites, previously used for industrial purposes, into art spaces (Grésillon), on art galleries (Boichot), on arts districts (Liefoghe), and on cultural policies (Djament-Tran and San Marco). Examining art in its spatial dimensions is not only fruitful for geographers studying art but it is also a useful tool for urban geographers who wish to decipher “the grammars of a city” (Guinard).⁴ In this study, art will be understood in its spatiality and as a dynamic process (Grésillon, *Berlin*). It will be considered as being embedded in its context and understood as an element of social systems (Grésillon, *Berlin* 46).⁵ Moreover, my research relies on Howard Becker’s “art worlds” concept. Its collective dimension is highly valuable to capture the networks behind artistic production in Lebanon. “Art worlds” gather all activities essential to the process of production of what is perceived as “art.” The coordination between individuals is what makes art possible. The creative process is not considered as the result of an isolated operation, but rather as a collective activity that is part of wide networks of cooperation (Becker and Pessin), which defines the terms of the art production. I will look at artistic activities as situated within common conventions and practices (Becker 34). The concept of “art worlds” is useful to uncover the underlying dynamics that shape art spaces and art-related activities in peripheral areas of Beirut.

Prior to 1975, Beirut’s art institutions (museums, galleries, studios, artist residencies, and interdisciplinary spaces) were concentrated in more central neighborhoods such as Hamra and Ashrafieh. In the 1990s, the Beirut Central District, controlled by Solidere (Société libanaise pour le Développement et la Reconstruction),⁶ became the site for a significant number of art institutions, mainly galleries. In the past decades, art institutions became less centralized within these areas and began to spread out in other neighborhoods around the city (fig. 1 and 2). For instance, Corniche el-Nahr, among other neighborhoods on both banks of the Nahr Beirut (“Beirut River” in Arabic), was home to art institutions since 2005, witnessing the opening of the Sfeir Semler gallery as well as Lebanese architect Bernard Khoury’s offices in Qarantina/Medawar.

⁴ French urban geographer Marcel Roncayolo defines the “grammars of a city” as the successive social reinterpretations of urban spaces.

⁵ The geographical analysis of art allows researchers to reduce the polysemy of culture and as such, facilitates the analysis of art and its spatial materialization. Thus, focusing on art and its spatiality allows the identification of a clear geographical object, unlike the notions of representations, identity, myths, that are usually components of culture (Grésillon, *Berlin*).

⁶ Since the end of the Civil War (1975-1990), the former Prime Minister Rafic Hariri carried out the reconstruction of Beirut through his company Solidere and the indebtedness of the state to the Lebanese banks.

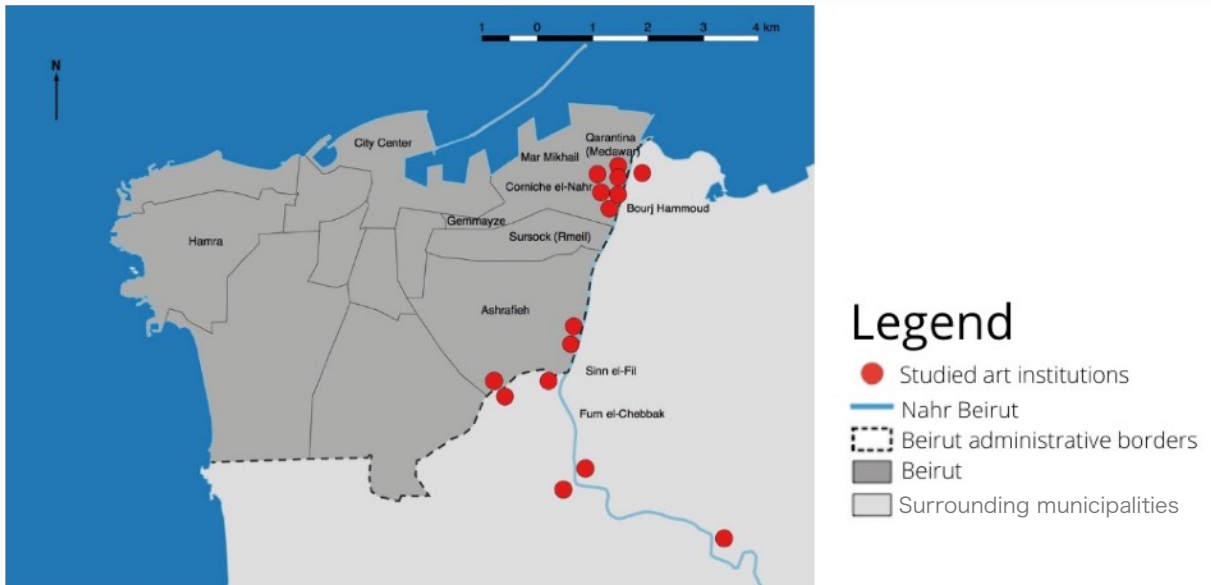


Figure 1: *Art institutions concentrating along Nahr Beirut.* Image courtesy of the author, base map designed by the United Nations Office for the Coordination of Humanitarian Affairs.

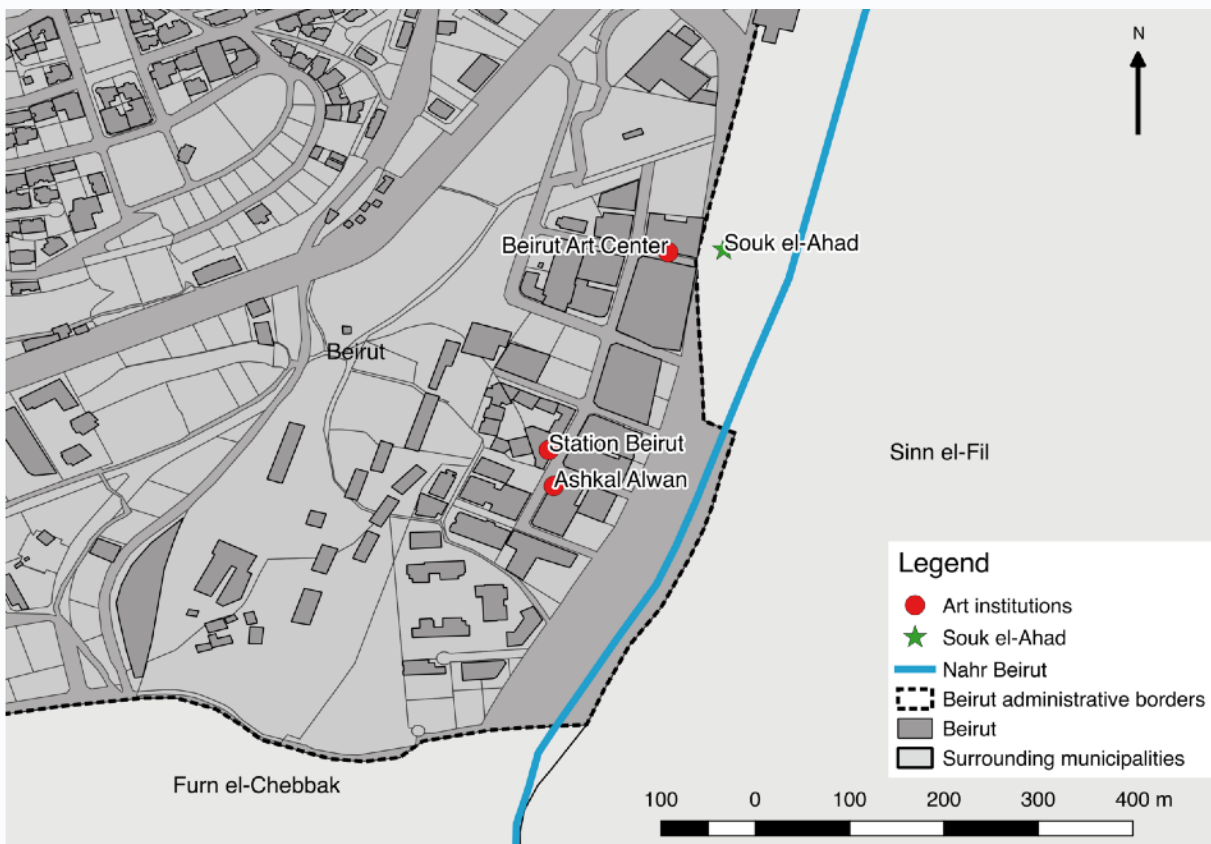


Figure 2: *Focus on Corniche el-Nahr.* Image courtesy of the author, base map designed by the Beirut Urban Lab (AUB) and the Lebanon's CNRS.

The aim of this article is to untangle the interconnection between the intensification of real estate projects and the expansion of art institutions in northeastern peripheral areas of Beirut, by delving into the recent development of an art centrality in the periphery.⁷ My understanding of the term periphery, here, refers to *both* a social and a geographical margin. Corniche el-Nahr is located on the eastern bank of Nahr Beirut, on the edge of the city. The neighborhood has been socially marginalized for decades and has only started to be a point of interest among property promoters and developers in the past decade. I will focus on networks of art exhibition and distribution, rather than those of creation and production in Corniche el-Nahr and along Nahr Beirut. I argue that the development of art worlds in Corniche el-Nahr led to the creation of a positive image of the neighborhood. The arrival of professionals who work in art institutions in this area attracted real estate actors who exploited this new image as a means to develop expensive and high-end housing projects. Art professionals who settle in abandoned industrial areas often involuntarily generate the transformation of these areas' real estate, economy and demography (*Vivant Qu'est-ce que la ville créative ?*). In Beirut's case, this claim is partially true and will be nuanced in this article.

Most of the data used for this article was collected during a fieldwork carried out in line with my master's thesis in January and March 2020 (Moujaes). This fieldwork took place during particularly unsettled times, following the massive demonstrations in October 2019⁸ and preceding the Covid-19 sanitary crisis. During my research in Beirut, I conducted 22 semi-structured interviews in Lebanese Arabic, English, and French; a majority of which were subsequently recorded, transcribed, and translated into French. Additionally, I carried out daily observations of the built environment in and around the Nahr Beirut: warehouses, factories, old and new residential buildings, construction hoardings, local shops, and businesses. These observations were made predominantly in and around the neighborhoods of Corniche el-Nahr, Qarantina, Gemmayze, Mar Mikhail, Bourj Hammoud, and Furn el-Chebbak. I primarily interviewed artists, art administrators and curators, coming from art worlds in Beirut, within an age range of 22 to 57. I also sought advice from academics such as Mona Harb, professor of Urban Studies and Politics at the American University of Beirut (AUB) and co-founder and research lead of the Beirut Urban Lab. Moreover, I interviewed, on a smaller scale, real estate actors, such as promoters and developers who contributed to real estate projects in Corniche el-Nahr. In general, I was able to get in touch with them quite easily, via email or WhatsApp, since a majority came from the same background as mine—lived in the capital or upscale suburban areas, attended foreign private schools, obtained higher education degrees and worked in Lebanon but mostly in European, North American or Gulf countries. Initially, I would send emails based on the targeted person or institution's professional contact information, which could be accessed publicly. Otherwise, I would ask among my personal network for someone's e-mail or telephone number. Furthermore, due to the ongoing economic and financial crisis in Lebanon and the devaluation of the Lebanese currency, all amounts (revenues and prices) mentioned in this article are outdated.

⁷ In the past decades, art spaces were implemented, and art activities were deployed in other areas in the periphery of Beirut, such as Dahiye ("suburb" in Arabic), a marginalized area in the southern periphery of Beirut. For instance, Umam Documentation and Research — Umam D&R, an organization specialized in handling war archives in Lebanon, as well as Hangar, its artistic venue for exhibitions and films, were established by Lokman Slim (assassinated on 4 Feb. 2021) and Monika Borgmann in 2004 and 2005 respectively, in Hareit Hrek. Moreover, murals and graffiti were designed on the façades of buildings in Ouzai, another neighborhood in Dahiye, as part of the Ouzville project in 2015. Although these projects in Hareit Hrek and Ouzai translate differently in urban spaces in Dahiye and deserve further attention, they will not be discussed in this article.

⁸ At the end of 2019, a wave of fires had just devastated several regions in Lebanon and the country was sinking into an economic and financial crisis. Hundreds of demonstrators began to protest against an increase in taxes, heavily affecting the working and middle classes. At the time, Lebanon was on the verge of bankruptcy before defaulting in March 2020. On 17 Oct. 2019, demonstrations occurred and would continue to do so in the following months across Lebanon such as Beirut, Nabatieh (South Lebanon) as well as Tripoli (North Lebanon).

This research stems from one main question: how can the analysis of a new artistic centrality, along Nahr Beirut, and especially in Corniche el-Nahr, be useful to grasp the interconnection between real estate development and the location of the art worlds in peripheral urban spaces? In order to answer this question, I briefly introduce the history of the Nahr Beirut and its surrounding environments, before delving into the development and history of art institutions in the area. Then, I turn my focus to the real estate development in Corniche el-Nahr. I identify the degree to which the implementation of art institutions in a specific urban area contributes to the dynamics of real estate project development, as well as the impact of the latter on the artistic and economic activity in the area. Finally, I address the questions that art professionals raise regarding their activity in the area, at times of mass social mobilization in Lebanon.

A Brief History of Nahr Beirut

Industrial activity in the area, as well as warehouse construction and maritime shipping services multiplied in the 19th century on the coast near Beirut's port. It heralded the beginning of modern industrial activity (Gates) in Beirut and in the vicinity of the river. At that time, Qarantina (in Medawar) became the first industrial park in the area. In the 1920s, Beirut experienced rapid urbanization, affecting both banks of Nahr Beirut. This area's urban development can be traced back to the various migration flows⁹ to the city and the growth of industrial infrastructures around the river's axis, especially on the riverbank and the Mediterranean seafront.¹⁰ Following Lebanon's independence from French colonial rule in 1943, the industrial activity began to spread from Qarantina to other areas further south, enhancing the formation of an "industrial corridor" along the river (Frem; Riachi). Moreover, the automobile boom in the 1960s led to the settlement of automobile companies such as Peugeot and Fiat in southern Qarantina and Corniche el-Nahr, and Chevrolet in Furn el-Chebbak further south. Even today, long after the closing of the Fiat headquarters, Beirutis commonly refer to the area as the "Fiat area." The expansion of industrial activity in Qarantina, Corniche el-Nahr and other neighboring areas in Mkalles and Sinn el-Fil is responsible for chemical waste discharged from factories into the river, contributing to the high contamination of its waters. This led to the construction of a negative image of the area surrounding the river, which Beirutis perceive as soiled and polluted. Besides its industrial character, the eastern periphery of the city has always been a working-class "reservoir" (Frem), particularly in Furn el-Chebbak and Bourj Hammoud. Progressively, land and real estate expansion in this area began to take over the few vacant lots that remained (Ruppert). Moreover, the agricultural area around the river, initially dedicated to growing fruits, vegetables, cereals and olives, between Sinn el-Fil and Jisr el-Bacha (Frem), has also been given over to land and property development since 2008. Today, although part of Corniche el-Nahr is located within Beirut's administrative borders, it is understood as a social and geographical margin and as such can be considered peripheral.

⁹ For instance, Qarantina hosted Armenian refugees starting from 1915. In 1933, the Armenian population in the neighborhood was relocated to the neighborhoods of Karm el-Zeitoun and Bourj Hammoud (Davie), on both banks of the river. Since 1948, the vicinities of the river were home to multi-ethnic working-class populations, such as Palestinians with a Sunni majority, but also Lebanese Shiites, Iraqi Arabs and Kurds. Inhabitants were also middle-class Maronites (Frem). During the war, the area fell under the Christian militias' control, homogenizing the population coming mainly from Christian social groups. On 18 Jan. 1976, Phalangists carried out a massacre of Palestinians and Lebanese Muslims, which took place in Qarantina. Since the 2000s, a Shia population returned in the eastern periphery, especially in Bourj Hammoud, cohabiting with other communities, such as Egyptians, Sri Lankans, Ethiopians, Armenians and Lebanese.

¹⁰ Rapid urbanization around Nahr Beirut and the use of riverbed for informal housing began to highly affect the quality of its water (Frem), since organic waste and sewage contaminated the water and seeped into the water table. Moreover, immediate encroachment on the river domain resulted in frequent floods since most of the informal housings were settled in the flood zone of the river. As early as 1942, floods caused severe damages. In 1956, along with the delimitation of Beirut's administrative boundaries, the Ministry of Planning issued a decree to canalize the Beirut River (Davie). In 1968, the river was channeled from the seashore to Sinn el-Fil, the river from urbanized areas in and around the city. In 1998, another part between Sinn el-Fil and Jisr el-Bacha was ultimately channeled (Frem).

The Reuse of Former Industrial Sites in Corniche el-Nahr: a Centrifugal Process

Among the approximately twenty spaces implemented along the Nahr Beirut in the last twenty years, that I identified during my fieldwork, I chose to focus on three which are located in Corniche el-Nahr: Station Beirut, Ashkal Alwan: the Lebanese Association for the Plastic Arts, and Beirut Art Center (located right across from Souk el-Ahad).¹¹ Station Beirut is a hybrid cultural space established in 2012 that is dedicated to performance and visual arts. It is based on four main pillars: visual culture, performing arts, community projects and space privatization. Its program, which was experimental when the space was first founded, has since stabilized around these pillars, hosting a wide array of activities such as film screenings, exhibitions, concerts, conferences, talks, master classes, dance workshops, local markets, etc. Ashkal Alwan was founded in 1993 and was initially dedicated to setting up a series of cultural and artistic projects aimed at bolstering public art by occupying public spaces in several parts of the city. In 2006, Lebanese curator Christine Tohmé founded HomeWorks, a bi—or triennial discursive platform of conferences, panels, and performances, which took place over a period of ten days in Beirut. In 2010, Ashkal Alwan inaugurated its space in Corniche el-Nahr (fig. 3) with the aim of hosting the "Home Workspace Program," a 10-month arts study program that enrolls 10-15 fellows per year "who develop their formal, technical and theoretical skills in a critical setting, and provides enrolled fellows with feedback and resources to facilitate and support their art practice."¹² This program is conceived as the physical extension of HomeWorks otherwise ephemeral works and events.

Beirut Art Center is a non-profit association, space and platform dedicated to experimental art, founded in 2009 by Lamia Joreige and Sandra Dagher. Beirut Art Center as a concept was conceived in 2004, when Sandra Dagher directed Espace SD, an art space located within the Gemmayze sector on Charles Helou Avenue, which was active from 1998 to 2007. Beirut Art Center currently has an exhibition space, an auditorium, a bookshop, and a café. It was first implemented in Corniche el-Nahr in 2009 and was relocated in 2020 to a space within walking distance of the original. There are several motivations behind the implementation of art professionals and their professional activities in the northeastern periphery of Beirut, of which many are pragmatic in nature. The most obvious of these motivations are economic, as art professionals began to show interest in the industrial spaces found in Beirut's periphery as early as 2009.

¹¹ Souk el-Ahad means "Sunday market" in Arabic.

¹² For further information, see: www.ashkalalwan.org. Accessed 1 Aug. 2022.



Figure 3: Ashkal Alwan: internal view. Image courtesy of the author, photographed by the author.

As of 2005,¹³ art worlds began to expand outside Beirut's borders as a result of the congestion of central areas of the city. There are many contributing factors to the movement of art professionals (and other middle and low-income communities) to this area: the growing saturation of the construction activity since the 1990s, the rise of real estate prices and the limited access to affordable rent, among others. Since art professionals sought available, affordable and large spaces in the periphery of Beirut, they settled in former industrial premises to pursue their artistic endeavors in vacant and inexpensive spaces. This seemed to be the answer to the high prices of rent in more centralized parts of the city. They mostly settled in Corniche el-Nahr and other peripheral neighborhoods located in the river's axis such as Qarantina, Bourj Hammoud and Furn el-Chebbak. Beirut Art Center co-founder and artist Lamia Joreige¹⁴ reveals in an interview the motivations for the implementation of the art space in Corniche el-Nahr back in 2009:

When [the Beirut Art Center] moved in, most of these factories had not been working for twenty years, there were still one or two that were functioning and most of them were in decay because of the war. It was really an area considered as the suburbs of the city. And we were interested in developing the Beirut Art Center there, because we were looking for a site that was spacious and not expensive. Of course, everyone told us that it would have been a better idea to be located in the center. But at the time, the Downtown area¹⁵—even today—cost a fortune, even Hamra, Ashrafieh, all the areas of Beirut were expensive. You had to go either outside Beirut or to an area that was not yet developed. (Joreige)

Furthermore, art professionals saw in these neighborhoods a symbolic opposition to the concentration of artistic activity, which historically took place in central neighborhoods of the city, such as Sursok¹⁶ in Rmeil and to a lesser extent, Hamra.¹⁷ During a discussion, Joreige expressed her opposition to the Solidere enterprise of post-war reconstruction of "Downtown Beirut:" "Symbolically, Downtown—the 'new Downtown'—had been formed with Solidere, in a way that one could be politically against. So we'd been looking for a space in neighborhoods like Mar Mikhail, or Qarantina, in places that were always so slightly off [alternative]." (Nayla. N). I subsequently met with Nayla N., the manager of an art space in the same neighborhood¹⁸. When I asked her about what it meant to be located in the art center in Corniche el-Nahr, she emphasized the need to "decentralize" art worlds from the city: "I think there is almost a rebellion against being in the Downtown area, being in the city. If we were to open the art center in Downtown, or even in Hamra to some extent, or if we had been in Ashrafieh, we would have a very different mission. . . and a very

¹³ The opening of the Sfeir-Semler Gallery, one of Beirut's main art galleries, dates back to 2005. It is located in Qarantina, in the northern periphery of the city. The first art space to open in Corniche el-Nahr was the Beirut Art Center in 2009.

¹⁴ Born in 1972, Lamia Joreige is a Lebanese visual artist and filmmaker. Her work addresses issues of history and narrative through archival and fictional elements, as well as the relationship between individual stories and collective memory. Recently, through her project *Under-Writing Beirut*, which is divided into two chapters: one titled *Nahr* (the River), which refers to the Beirut river, (2013-2016) and the other titled *Ouzai*, an informal neighborhood in Dahiye, on the southern outskirts of Beirut (2017-2018), she explores the dynamics of transformation and conflict that determine these spaces located on the outskirts of Beirut. Joreige gathers drawings and films that stem from her reflections around the Beirut river. *The River* (2013) is a four-minute film that tackles the idea of Nahr Beirut, which is today dried up and inaccessible, as a suspended space. *After the River* (2016) is a twenty-minute film that unfolds on three screens. Joreige uses this triptych performance to interview two individuals from two different professions, located "at both ends of the social hierarchy." On one hand, a nonagenarian businessman and one of the first industrial owners of Corniche el-Nahr, talks about the development of this neighborhood. On the other hand, a Syrian employee of the Beirut Art Center since 2010, who used to live inside the building, could witness how the area operated at night. According to her, these testimonies are a non-linear means of expression around the area.

¹⁵ The Downtown area is also known as the center of Beirut.

¹⁶ Sursok in Rmeil is where the historic Sursok Museum is located since its opening in 1961 with the Salon d'Automne.

¹⁷ Hamra was home to a number of cinemas and theatres.

¹⁸ She wished to remain anonymous.

different audience" (Nayla N.). According to other art professionals such as Edwin Nasr, art worlds in Corniche el-Nahr have developed in former industrial sites along Nahr Beirut both for economic reasons and in direct opposition to art worlds embedded in more central areas of Beirut.¹⁹ Additionally, other interviewees such as Lamia Joreige and Nayla N. expressed that the implementation of their professional activity in peripheral areas represented a political stance against central areas of Beirut in addition to the economic benefits of such moves away from the city center. As such, one cannot exclude the possibility of a spillover effect. "Pioneers" who first began carrying out their artistic practices in the periphery may have encouraged other art professionals to do the same. This process, whether generated by a pragmatic purpose, a political drive or thought as part of a general trend, cannot be dissociated from urban transformation within peripheral areas such as Corniche el-Nahr. This interconnection will be explored in the following sections.

The Rise of the Real Estate Market in Corniche el-Nahr: A Process Embedded in the Lebanese Urban Context

In this analysis of the relationship between real estate dynamics and the implementation of art institutions in the neighborhood, I draw on Bruno Marot's concept of "pegged urbanization." Marot demonstrates the interconnection between urban production in and around Beirut and the expansion of financialized dynamics that shape capitalism in Lebanon. Pegged urbanization designates the processes through which the real estate market is a pillar of urban expansion and is determined by public policies, specifically through the Banque du Liban (Central Bank of Lebanon). The concept of pegged urbanization is key to understanding the way art worlds unfold in an urban, political, and economic framework which favors the financialization of housing issues and in turn neglects socially-oriented issues such as infrastructure development. The lack of urban planning and the "finance-property interplay" (Marot, *Developing Post-War Beirut*), which are central to Lebanese local capitalism, explain the growing interest of real estate actors in certain peripheral neighborhoods. Indeed, since 2008, a new form of urbanization has been taking place in areas along the Nahr Beirut, which have been previously oriented towards industrial activity. A substantial number of residential projects have sprung up in this peripheral area, mostly concentrated in brownfield and vacant lands (Marot, *Developing Post-War Beirut*). Large real estate development sites in Corniche el-Nahr are due to much more reasonably priced lots and spaces than those found in central areas of Beirut.²⁰ While it is true that the Lebanese state does not *directly* intervene in urban matters, it is more involved than it may seem (Marot, "The Financialization of Property"). Rather than implementing coherent urban policy, the Lebanese state facilitates urban transformation through tax breaks or the liberalization of rental contracts, especially since the 1990s (El-Achkar; Krijnen and Fawaz; Krijnen and De Beukelaer). Public authorities deliberately chose to delegate some of their prerogatives to the private sphere, including the construction and planning of housing. Indeed, urban production is "directly enacted by property developers." However, through the Banque du Liban, the Lebanese state's contribution, albeit indirect, to the realization of real estate projects in Corniche el-Nahr, indicates a level of involvement, which seems to contradict the general assumption of the state's non-interference. The presence of high-rise condominiums, the increase of land and real estate prices, and the growth of mortgage-based ownership altogether characterize Beirut's urban developments (Marot *Developing Post-War Beirut*). These developments are pursued in line with financial interests that fall within globalized circuits of capital flows. This means that "the logics of market take precedence over sectors of life" (Krijnen, *Creative Economy* 9), which are supposed to be

¹⁹ Born in 1994, Edwin Nasr is a law graduate and the assistant to the Director Christine Tohmé at Ashkal Alwan. He is also an independent writer and researcher based in Beirut.

²⁰ For instance, Ras Beirut and Ashrafieh, are now saturated due to an older concentration of real estate investment.

managed through “political” or “social” processes (Harvey). However, one should keep in mind that urban developments have been slowing down, if not been halted, due to the ongoing economic and financial crisis.

That being said, real estate activity, on the one hand, stems from the urban and financial contexts that are favorable to constructions in Corniche el-Nahr, which has many undeveloped land reserves. On the other hand, although urban expansion in Corniche el-Nahr is anchored in how urbanization usually occurs in Beirut and more generally in Lebanon, it is perceived as rather exceptional by real estate actors in Corniche el-Nahr. For instance, real estate developer and former director of a company specialized in creating and designing lofts in Lebanon, Azmi A. stated that “in 2004, when [he] started to become a real estate developer on land that nobody wanted, people thought [he] was insane.” By initiating one of the first real estate projects in Corniche el-Nahr, his desire was to shift away from the “Lebanese mentality, individualism, greed, selfishness,” by “imagining something new” and “living different.” Since “he was never raised by the [traditional] system” (Azmi A.), he thought that he could successfully implement such projects. Indeed, Azmi A. takes pride in his ability to invest in previously undesired areas, to attract people beyond the usual boundaries of the city, and to depart from “traditional” urban development in Beirut (Brones and Moghadam).

Moreover, real estate developments are not unrelated to the emergence of artistic activities in Corniche el-Nahr. For instance, artistic-industrial architectures such as loft aesthetics have emerged as a component in new high-end buildings and have come to define the recent urban landscape of the neighborhood. Real estate developers Azmi A. and Georgette B., real estate promoter Philippe C., and architect Khaled K., did mention the emergence of this new architectural style in relation to art activities in former factories and warehouses in the area. In many cities, where industrial landscape is transformed into *loftscape*, a term coined by Sharon Zukin, the loft appears as a central element of post-industrial urban aesthetics (Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?*).²¹ This type of accommodation symbolizes “the proximity with the artistic worlds” and is associated to “artistic references” such as “functional reuse and minimalism,” as well as “objective residential convenience” such as “design flexibility” and large space (Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?* 34). This demonstrates how art spaces and activities can be used as a valuable asset for real estate projects. More generally, art has become a “prerequisite to create attractive and competitive cities” and thus, it is being considered as an urban norm among urban planners (Guinard and Margier 19). In this respect, art can serve as a powerful means to promote a positive image of cities, and to enhance both their visibility and their symbolic capital (Harvey). In other words, art is exploited as a marketing tool in order to improve Corniche el-Nahr’s attractiveness (Vivant, “La classe créative existe-t-elle ?”, *Qu'est-ce que la ville créative ?*) and to valorize an area located within the social margins of Beirut that were, for a long time, negatively perceived due to its industrial activities. In light of the emerging art scene in Corniche el-Nahr, real estate actors claim to contribute to the “creation of a new urban identity” (Brones and Moghadam 17) in this long-depreciated part of Beirut. The development of real estate and the implementation of art institutions in the neighborhoods are thus intertwined.

However, land and real estate projects in Corniche el-Nahr did not follow the opening of the Beirut Art Center in 2009. In fact, they occurred at the same time. Major investments were injected in the property sectors in the aftermath of the 2007-2008 financial crisis. Nevertheless, the development of art worlds around Nahr Beirut and especially in Corniche el-Nahr cannot be dissociated from the industrial and artistic aesthetics that inspired real estate projects. Among these projects, Artist Loft (Plot # 4371), a curved glass shaped building (fig. 4) located right behind a storage warehouse (*dépôt pour l'entreposage*), designed by Lebanese architect Bernard Khoury, Factory Loft, Warehouse Lofts and UPARK 128g (Har Properties), are the most notable.

²¹ They all wished to remain anonymous.



Figure 4: PLOT #4371. Image courtesy of the author, photographed by the author.

For instance, "with its distinctive red brick and metal beam exterior"²² the UPARK 1289 project takes "inspiration from the loft style architecture of New York."²³ Furthermore, Plot #4378, a project that was later abandoned, is described as "the third development of its kind in the area". The project aims at providing non-typical working/living lofts for the emerging creative scene in Beirut, and is strategically located at the proximity of the Beirut river (Corniche el Nahr), NBT railway station at the vicinity of the Damascus highway, the National Museum district and the intersection of the major east/west and north/south road networks of the city. The site consists of a 1675-square-meter lot in a developing industrial district. The area is undergoing major transformation and urban renewal, consequently attracting alternative programs and activities. The Beirut Art Center on the adjacent plot is one of these new developments.²⁴

In summary, while it is clear that the major real estate projects in the area stem directly from the architectural aesthetics of New York's Soho district, it does not entirely explain why real estate was initiated in the area. The development of art worlds in Corniche el-Nahr can explain aesthetic choices in the architecture of many buildings as a marketing strategy enacted by property promoters and developers. Although art worlds are used as a means to legitimate, in a subtle manner, real estate projects in the area, the intensification of real estate activity in the area is, in itself, the outcome of the structural urban context in Beirut.

The Consequences of Filling the "Rent Gap" in Corniche el-Nahr

I have argued that real estate developments heavily rely on industrial loft aesthetics. However, they paradoxically threaten the artistic activity in various ways. For instance, Nabil Canaan, director and co-founder of Station Beirut, was invited between 2014 and 2016 to attend several meetings with owners, real estate developers and promoters.²⁵ Because the Canaan family owned the building, he was at first included in the discussions regarding the launch of a major rebranding campaign of the area. This campaign aimed to rebrand Corniche el-Nahr as "Soho Beirut," through the appropriation of aesthetic elements reminiscent of industrial lofts in New York. The "Soho Beirut" campaign, as its name suggests, drew inspiration from the gentrified Soho neighborhood in New York and explicitly emanated from the recent opening of art centers in Corniche el-Nahr (Brones and Moghadam 113-138). The symbolic value stemming from artists and art professionals in the neighborhood has been and continues to be exploited, as part of a wide campaign aimed to reinvent the identity of an area that was once marginalized. During a conversation with Canaan, he explained the reasons why he walked away from this project after 2016:

I didn't participate [in the campaign], because they came with ideas that are not in line with our spirit, our approach, with the cooperation we build with the neighbors. They were saying, "okay our neighborhood is this many square feet, the Canaan family you have X percent of that land and that translates into X percent of dollars." So they wanted money to start investing. . . . And the truth is, I asked them for money as sponsors. At first, I was saying "guys, by making things happen here, we will bring people in," but this was something they didn't understand. On the contrary, they said "You think that we are going to fund your business?" (Canaan)

²² For further information on UPARK 1289, see: http://harproperties.com/sites/default/files/projects/u_park_brochure_o.pdf. Accessed 1 Aug. 2022.

²³ For further information on the UPARK 1289 project, see: <http://har-properties.com/upark-1289>. Accessed 1 Aug. 2022.

²⁴ For further information on the PLOT #4378 project, see: <https://www.bernardkhoury.com/project.php?id=257>. Accessed 1 Aug. 2022.

²⁵ Lebanese-Swiss filmmaker Nabil Canaan is the director and co-founder of Station Beirut since 2013. He is also a cultural producer and a curator.

This echoes with the rent gap concept which is the difference between the current amount of rent for a piece of land and the potential amount of rent created by a potential use of land (Smith and Williams). However, mainstream assumptions concerning urban transformation commonly link this process to the spontaneous nature of supply and demand as the sole cause of urban change. In fact, architect Khaled K. claimed that:

Public authorities never intervene, there is no real estate strategy, no nothing. It is the law of supply and demand that decides and real estate promoters only consider their side of the equation [the supply]. Everything is so badly managed, sometimes based on our instincts and sometimes with the help of market studies. (Khaled K.)

In light of what I have previously shown using Marot's concept of pegged urbanization, this understanding does not account for the way public authorities, land and real estate stakeholders, banks and other financial have interests in the urban planning and thus closely collaborate with urban processes. Actually, supply is created—and improved—in order to anticipate some potential demand. Canaan then explained that following these disagreements, real estate developers and promoters often called the police for disturbance at night while he was organizing concerts on Station Beirut's rooftop:

Because before [the property developers] arrived, we had a rooftop with lots of activities upstairs, we organized concerts, parties, barbecues, street fairs, urban markets, which brought thousands of attendees. These events were accessible for all, while contemporary art attracts approximately 300-500 people maximum. But since 2017, as soon as we started to make a bit of noise on the roof, they would call the cops. So now, we don't organize big concerts anymore. They killed us [our activity], actually. (Canaan)

As one can see in the photo below (fig. 5), the rooftop opens on to the UPARK 1289 building. This shows that real estate interests can threaten the art spaces they were feeding off in the first place. Similar to the Soho Beirut rebranding campaign, property developers can also cause environmental changes. Architect and geographer Hala Younes touches upon the way these property developers are capable of carrying out a major project named, for instance, "mimosa," in an area with and varied biodiversity, only to eventually destroy those mimosas (Younes). Real estate investment in Corniche el-Nahr has not only an impact on artistic activity but is also targeting other local economic activities. For example, let us examine the case of Souk el-Ahad, located in Corniche el-Nahr, which was open, before the Covid-19 crisis, on Saturdays and Sundays. Souk el-Ahad is a popular market that has existed in Corniche el-Nahr since 1995, where marginalized groups, such as Syrians and Palestinians, purchase and sell clothes, accessories, antiques, home supplies and food. It is commonly recognized as an *urban marginality* (Mermier), due to its supposed "illegal" and "foreign" character (Krijnen and Pelgrim 1). It also has a history of being perceived as an urban space for conflict between Lebanese, Syrian and Palestinian communities (Mermier). Debates regarding the possible relocation of Souk el-Ahad from Corniche el-Nahr to the port of Beirut intensified during the last years, while the area was witnessing urban transformation.²⁶ These discussions ended around 2020, when the Covid-19 pandemic began and the large explosion occurred on 4 August 2020 in this area. In 2019, lawmakers and officials called for the relocation of the market from Corniche el-Nahr to the port (OLJ). They claimed it would reduce traffic in the area and was deemed to be "more appropriate" as stated by Mount Lebanon Governor Mohammed Mekkawi.²⁷

²⁶ Debates around the relocation of this market to the Port area peaked before the *thawra* (17 October Revolution) and the covid-19 crisis. In the aftermath of the blast of 4 Aug. 2020, Souk el-Ahad will not be relocated to this area. In fact, Souk el-Ahad closed down on 25 Apr. 2021, following a decision issued by the Ministry of Interior.

²⁷ For further information: <https://www.thefreelibrary.com/Lawmakers%2C+officials+call+for+relocation+of+Souk+al-Ahad-a0590529449>. Accessed 1 Aug. 2022.



Figure 5 : UPARK 128g; external view from Station Beirut's rooftop. Image courtesy of the author, Photographed by the author.

The establishment's general director, Ziad Shayya said that the monthly rent for a spot in the port would be LPB 20,000 per square meter and that applicants would have to be Lebanese citizens. These disputes reinforce the perception of the neighborhood as both "poor" and "foreign" as well as the stigmatization of its local economy.²⁸ Public authorities, especially the municipality of Sinn el-Fil, have repeatedly expressed their desire to relocate the market to the Beirut port in order to make the neighborhood more bearable.²⁹ Debates regarding the forced relocation of Souk el-Ahad (Hourri) could then be associated to the significant real estate development in Corniche el-Nahr. Indeed, there are "significant private interests at stake in the conflict, including a possible interest in the land because of nearby real estate developments, which have led to skyrocketing prices of land." While this factor is not confirmed, it "is expected given the many connections between real estate developers and politicians." (Krijnen, "The Contestations"). These socio-demographic and economic changes at the neighborhood level are akin to "gentrification" (Glass), a series of processes that combine changes at the social, physical, and economic levels.

The Crossover Between Art Worlds and Urban Transformation

Most art professionals I interviewed at the beginning of 2020 were questioning their professional practices in relation to socio-economic structures in Lebanon. These interviews were conducted amidst a context of mass demonstrations across the country when the public debate focused on issues such as social inequalities. Whenever topics such as urban development and housing came up in our conversations, many art professionals pointed out a wide array of structural problems, as well as the necessity to rethink art worlds in Lebanon.³⁰ For instance, graphic designer Karim W. emphasized the exclusive functioning of the Lebanese art worlds.³¹ He stressed on how the field of graphic design in Lebanon works as a monopoly of restricted circle of individuals:

The graphic design department in AUB opened in 1997 and anyone who was a student there at that time knows everyone.³² These people, they own literally every art studio, pop up stores, cafés, bars. . . They all lived through the war and saw the country go through changes against their will. They all come from the same generation, they all know each other, work together in graphic design. Although I worked with these people and I love them, you realize that they have become a clique and started to gentrify their own spaces. (Karim W.)

On the other hand, Edwin Nasr from Ashkal Alwan perceived his experience as an art professional slightly differently, providing a discourse that further nuances the exclusiveness that exist the Lebanese art worlds. According to him, an artist has a very low income and therefore, we should not "posit him as someone who has capital just because he knows Gilles Deleuze. It doesn't mean anything, it's not a currency that takes you very far [in Lebanon]." (Nasr)

As for Lamia Joreige, she acknowledged the fact that art professionals are an integral part of these economical and social structures. She explained how professionals have a hand in their perpetuation, despite being critical of them in Lebanon. According to her, one can be critical towards the economies of art. However, it can be very challenging, in "the absence of the state or cultural policies," to carry out artistic activities without benefiting from "private money, sponsor money, falling back on auctions, dinners, end-of-year galas." However, this discussion regarding the role of art is not specific to Beirut, nor to Lebanon, but is inherent to the different networks of artwork circulation and

²⁸ USD 13.25 before the economic and financial crisis.

²⁹ The municipality of Sinn el-Fil directly borders Corniche el-Nahr.

³⁰ One should keep in mind that these interrogations did not abruptly occur in 2019, but peaked during this period. Many art professionals in fact took part in protests in 2015 and have been reflecting on these issues for the past years.

³¹ He is born in 1997 and wished to remain anonymous.

³² The American University of Beirut, one of Lebanon's most prestigious institutions for higher education.

embedded in globalized art markets. She draws a parallel with the role of art professionals in economies of art and their role in urban transformation: “Just like you’re against gentrification, but you’re participating in it: by doing what you did, you end up five years later with towers [she laughs bitterly] with the [square] meter at 4000 dollars in a place that is completely off-center.” (Joreige).

By making marginalized urban areas attractive, these art professionals trigger an economic and land transformation that they do not control and of which they ironically become a casualty (Grésillon, “La reconversion”). Indeed, art professionals become “instruments for the production of [Beirut’s image]” (Vivant, *Qu’est-ce que la ville créative ?* 84). The area benefits today from a more attractive identity and image because artistic activity aids in the facilitation and creation of “land value and wealth that generate spillover effects” (Grésillon, *Berlin* 32), consequently enhancing the value of the area. The intertwining of art and capital develops into an “artistic mode of production” (Zukin, 176-190), leading to capital injection into these formerly disqualified sites. In addition, Karim reflects on the transformation of the neighborhoods by revealing his deep attachment to the Grande Brasserie du Levant in Mar Mikhail. Originally the oldest brewery in the Middle East, the existing building opened its doors in the 1931 to produce the local beer brand Laziza, stopping production in 1995 and officially closing in 2003, before its demolition in April 2017 (Enders), which made way to the construction of a building designed by Bernard Khoury. Khoury designed Artist Loft (Plot #4371) in Corniche el-Nahr, a building that bears the same name as the brewery.³³ Karim, a collector of old beer bottles and caps for years, explains how the debate around the demolition of a place that was dear to him was a crucial moment in his intellectual path. It made him highly aware of the gentrification process of Mar Mikhail and the surrounding neighborhoods that he strongly criticizes. The Grande Brasserie du Levant incident in Mar Mikhail is intimately associated with the spirit of Khoury’s projects in Corniche el-Nahr. Mar Mikhail, where the property developers have significantly pursued the “rent gap” actors, cannot be studied as an isolated case, since Corniche el-Nahr is situated in the extension of this area. Urban transformation in Corniche el-Nahr is therefore in line with urban transformation in Mar Mikhail.³⁴ Since 2009, Mar Mikhail in the east of Beirut has been transformed by both the establishment of art and design galleries and by the “spillover basin for nightlife” from the neighboring Gemmayzeh area further west (Krijnen, *Creative Economy* 7). When mentioning Bernard Khoury’s work, one should bear in mind that in the decade following the end of the Lebanese Civil War, he was paradoxically known for leading architectural endeavors that highlighted the “historicity of places and sites on which he intervenes” (Brones 148). His most famous projects are the nightclub BO18 (1998) located in Qarantina and the restaurant Centrale (2001), in a 1920s house in Saifi. He conceived BO18 as a “place of nocturnal survival” and imagined Centrale, as an “act of resistance against the sterilization process” in the city center (Khoury). These projects were envisioned in opposition to the reconstruction process of the center of Beirut, which he believed would bring about an “imported modernity” from abroad and a “neo-orientalist” image to the city (Berthelon). However, since the 2000s, Khoury has been mainly carrying out residential projects. According to him:

Working with developers can also mean the realization of political acts. Probably much more than the easy recuperation of stories regarding my early projects [such as BO18 and Centrale]. Today, when I build apartments with its pontoon-like circuits that run along the facades, it is a way to parachute the inhabitants into the city. Reconnecting with the neighborhood in this way (Plot #183) creates another urban fabric, but also another social fabric. . .³⁵ (Khoury)

³³ For further information on the demolition of the Brasserie du Levant, see: <https://www.thenationalnews.com/world/mena/battle-over-beirut-landmark-demolition-raises-bigger-questions-about-city-%20s-fate-1.661884>. Accessed 1 Aug. 2022.

³⁴ Mar Mikhail is a neighborhood near Corniche el-Nahr, located further west.

³⁵ For further information, see: https://www.liberation.fr/culture/2016/01/07/l-architecte-bernard-khoury-redresse-son-liban_1419215/. Accessed 1 Aug. 2022.

This statement allows us to understand how Bernard Khoury—among many others—deliberately provokes material and symbolic change on an urbanistic, sociodemographic and economic level, especially in Mar Mikhail, which has undergone gentrification around 2009. He responded to widespread opposition, by stating that it became “very obvious that Beirut was never going to be rebuilt [by the state] because the institutions were not there” (Khoury). The Grande Brasserie du Levant illustrates the way, within this urban and political context, property developers enact urban transformation (Krijnen, *Creative Economy*). In fact, this transformation occurs under the auspices of the Lebanese state and is facilitated in Lebanon, through tax exemptions and the liberalization of rental contracts in the early 1990s and in 2014.

Conclusion

Since the 1980s, in European or Northern American cities, there has been a growing interest in art among policy makers, particularly in terms of urban policies in a context of post-industrial transition (Vivant, *Qu'est-ce que la ville créative ?*). Indeed, urban policies in European or North American cities developed in accordance with real estate interests, using art as a mode of urban production. In Lebanon, and more specifically in Beirut, the role of public authorities is different. Lebanon is a country where public authorities lack interest in contemporary art. If Corniche el-Nahr has witnessed real estate development, it is due to the urban and financial framework that is conducive to real estate development and takes place without proper urban planning. Nevertheless, the real estate development strategies in this neighborhood have relied on artistic activities unfolding in the neighborhood since 2009, especially through the construction of lofts in a neighborhood that has been renamed Soho Beirut.

This real estate activity threatens current local activities in Corniche el-Nahr, as it encourages discourses that, for instance, delegitimize Souk el-Ahad. Moreover, two visions that antagonize central and peripheral areas in the city arise. On the one hand, art professionals justify their decision to depart from central areas of Beirut and to implement their activities in the periphery with their up-front opposition to the center of the city, which Solidere has monopolized over since the 1990s. They also look for affordable and vacant spaces beyond the traditional borders of Beirut, as a result of urban production in the city. On the other hand, real estate promoters aim to break with the tradition of urbanism in Beirut, despite the real estate actors in Corniche el-Nahr who pursue financial interests in the area. Both these visions, which have a centrifugal dimension and stem from urban experiences in Beirut, allow us to grasp the specificities of Corniche el Nahr.

Nonetheless, these observations and analyses heavily require additional consideration and reevaluation in light of the ongoing deterioration of the political, economic and health situation in Lebanon. The Beirut blasts on 4 August 2020, as well as the economic and financial crisis, have exacerbated these difficulties, significantly constraining artistic activities. It would be interesting to conduct further research to assess these actors' role and contribution to the reshaping of the socio-cultural fabric in the recovery and post-crisis period. One could do so by examining the links between art and urban change as a result of brutal urban processes, such as the explosion, or of the redefinition of socio-economic structures as a result of the ongoing crisis.

Bibliography

- A., Azmi. Interview. Conducted by Sasha Moujaes, 18 Dec. 2019.
- El-Achkar, Hicham. "The Lebanese State as Initiator of Gentrification in Achrafieh." *Les carnets de l'Ifpo*, 5 July 2012. <https://ifpo.hypotheses.org/3834>. Accessed 29 Aug. 2022.
- B., Georgette. Interview. Conducted by Sasha Moujaes, Feb. 25 2020.
- Becker, Howard Saul. *Art Worlds*. University of California Press, 1984.
- Becker, Howard Saul and Alain Pessin, "A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field.'" *Sociological Forum*, vol. 21, no. 2, Jun. 2006, pp. 275-286.
- Berthelon, Anne-France. "L'architecte Bernard Khoury redresse son Liban". *Libération*, 7 July 2016. https://www.liberation.fr/culture/2016/01/07/l-architecte-bernard-khoury-redresse-son-liban_1419215/. Accessed 1 Aug. 2022.
- Boichot, Camille. "Les espaces de la création artistique à Paris et Berlin : entre pôle artistique et centralité urbaine." *Territoires en mouvement*, no. 19/20, 2013, pp. 19-39.
- Brones, Sophie. *Beyrouth dans ses ruines*. Parenthèses, 2020.
- Brones, Sophie and Amin Moghadam. *Beyrouth-Dubaï. Circulations culturelles et nouvelles formes d'urbanité. Géographie et cultures*, no. 97, Oct. 2016, pp. 113-138.
- C., Philippe. Interview. Conducted by Sasha Moujaes. 3 Mar. 2020.
- Canaan, Nabil. Interview. Conducted by Sasha Moujaes. 14 Jan. 2020.
- Davie, May. *Beyrouth et ses faubourgs. Une intégration inachevée*. Presses de l'Ifpo, Cahiers du Cermoc (1991-2001), 1996.
- Djament-Tran, Géraldine and Philippe San Marco. *La métropolisation de la culture et du patrimoine*. Le Manuscrit, 2014.
- Enders, David. "Battle over Beirut Landmark Demolition Raises Bigger Questions About City's Fate." *The National*, 26 Sept. 2017. <https://www.thenationalnews.com/world/mena/battle-over-beirut-landmark-demolition-raises-bigger-questions-about-city-s-fate-1.661884>. Accessed 1 Aug. 2022.
- Fagnoni, Edith and Maria Gravari-Barbas. *Nouveaux musées, nouvelles ères urbaines, nouvelles pratiques touristiques*. Presses de l'Université Laval, 2015.
- Florida, Richard. *Cities and the Creative Class*. Routledge, 2004.
- Frem, Sandra. *Nahr Beirut: Projections on an Infrastructural Landscape*. Master Thesis, Massachusetts Institute of Technology, 2009. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/49720>. Accessed 1 Aug. 2022.
- Gates, Carolyn. *The Merchant Republic of Lebanon: Rise of an Open Economy*. The Centre for Lebanese Studies and IB Tauris, 1998.
- Glass, Ruth. *London: Aspects of Change*. MacGibbon & Kee, 1964.
- Grésillon, Boris. *Berlin, Métropole culturelle*. Belin, 2002.
- . "La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche la Belle de Mai à Marseille." *Rives Méditerranéennes*, vol. 28, 2011, pp. 87-101.
- Guinard, Pauline. *Géographies culturelles - Objets, concepts, méthodes*. Armand Colin, 2019.

Guinard, Pauline and Antonin Margier. "Art as a New Urban Norm: Between Normalization of the City through Art and Normalization of Art through the City in Montreal and Johannesburg." *Cities*, vol. 77, July 2018, pp. 13–20.

Harvey, David. "The Art of Rent: Globalisation, Monopoly and the Commodification of Culture." *Socialist Register*, vol. 38, 2002. <https://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5778/2674>. Accessed 1 Aug. 2022.

Hassani, Célia. "Le financement public de la culture au Liban : Comprendre le système institutionnel et ses mécanismes." *Insights into Cultural Policies in Lebanon*, edited by Hananne Hajj Ali and Nadia von Maltzahn, Orient-Institut Studies 6, Al-Mawred Al-Thaqafy, 2021. <https://doi.org/10.25360/01-2021-00004>

Houri, Sahar. "Lawmakers, Officials Call for Relocation of Souk al-Ahad." *Daily Star*, 25 Jun. 2019. <https://www.dailystar.com.lb/News/Lebanon-News/2019/Jun-25/486028-lawmakers-officials-call-for-relocation-of-souk-al-ahad.ashx>. Accessed 1 Aug. 2022.

Joreige, Lamia. Interview. Conducted by Sasha Moujaes. 21 Feb. 2020.

Krijnen, Marieke. *Creative Economy, Social Justice and Urban Strategies: The Case of Mar Mikhael, Beirut*. Issam Fares Institute for Public Policy and International Affairs (IFI) Conference Reports, 2016. https://www.aub.edu.lb/ifi/Documents/publications/conference_reports/2015-2016/20160518_GAIA_conference_report.pdf. Accessed 1 Aug. 2022.

---. "The Contestations of Beirut's Sunday Market." *Marieke Krijnen, PhD – Editorial Services*. 7 Mar. 2018. <https://mariekekrijnen.com/2018/03/07/the-contestations-of-beirut-sunday-market/>. Accessed 1 Aug. 2022.

Krijnen, Marieke and Christiaan De Beukelaer. "Capital, State and Conflict: The Various Drivers of Diverse Gentrification Processes in Beirut, Lebanon." *Global Gentrifications: Uneven Development and Displacement*, edited by Loretta Lees, Hyun Bang Shin, and Ernesto Lopez-Morales, Policy Press, 2015, pp. 285–309.

Krijnen, Marieke and Mona Fawaz. "Exception as the Rule: High-End Developments in Neoliberal Beirut." *Alexandrine Press*, 2010, pp. 245–259.

Krijnen, Marieke and Richard Pelgrim. "Fractured Space: The Case of Souk al-Ahad, Beirut." *Jadaliyya*, 23 Jul. 2014. https://www.researchgate.net/publication/266144238_Fractured_space_The_case_of_Souk_al-Ahad_Beirut/link/5427f2de0cf2e4ce940bd292/download. Accessed 1 Aug. 2022.

Marot, Bruno. *Developing Post-War Beirut (1990–2016): The Political Economy of Pegged Urbanization*. McGill University Libraries, 2018.

---. "The Financialization of Property and the Housing Market in Lebanon." *Legal Agenda*, 16 Aug. 2019. <https://english.legal-agenda.com/the-financialization-of-property-and-the-housing-market-in-lebanon/>. Accessed 19 Feb. 2020.

Mermier, Franck. "Markets and Marginality in Beirut." *Understanding the City through its Margins. Pluridisciplinary Perspectives from Case Studies in Africa, Asia and the Middle-East*. Edited by André Chapatte, Ulrike Freitag and Nora Lapi, Routledge, 2018, pp. 19–31.

Moujaes, Sasha. *Implanter la culture dans la périphérie semi-industrielle : une étude de la scène culturelle émergente autour du fleuve de Beyrouth*. Master Thesis, Sciences Po and Institut national des Langues et Civilisations orientales, 2020.

N., Nayla. Interview. Conducted by Sasha Moujaes, 1 Jan. 2020.

Nasr, Edwin. Interview. Conducted by Sasha Moujaes, 14 Jan. 2020.

OLJ. "Prochaine relocalisation de Souk el-Ahad." *L'Orient-Le Jour*, 25 Jun. 2019. <https://www.lorientlejour.com/article/1176215/prochaine-relocalisation-de-souk-el-ahad.html>. Accessed 1 Aug. 2022.

Riachi, Georges. "The Structure and Problems of Beirut." *Horizons Techniques du Moyen-Orient*, no. 1, 1965. pp. 29-33.

Roncayolo, Marcel. *Les grammaires d'une ville*. EHESS, 1996.

Ruppert, Helmut. "Beyrouth, une ville d'Orient marquée par l'Occident." *Cahiers du Cermoc (1991-2001)*. Presses de l'Ifpo, 2013.

Smith, Neil and Peter Williams. *Gentrification of the City*. Routledge, 2013.

Vivant, Elsa. "La classe créative existe-t-elle ? Discussion des thèses de Richard Florida." *Les Annales de la Recherche Urbaine*, no. 101, 2006, pp. 155-161.

---. *Qu'est-ce que la ville créative ?* Presses universitaires de France, 2009.

W., Karim. Interview. Conducted by Sasha Moujaes. 6 Mar. 2020.

Younes, Hala. Interview. Conducted by Sasha Moujaes. 18 Mar. 2020.

Zukin, Sharon. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Rutgers University Press, 1989.

Biography

Born and raised in Beirut, **Sasha Moujaes** moved to France and completed the Middle-Eastern and Mediterranean program at the Paris Institute of Political Studies (Sciences Po). She then joined a dual research program at the same institution and at the National Institute for Oriental Languages and Civilizations (INALCO). She specialized in comparative politics and Arab studies, focusing on the crossover between art and urban issues. After acquiring professional experience in several cultural institutions, she now works in the film and media industry.

Rym Khene¹

La ville comme lieu d'exposition de sa mémoire

Abstract

The popular movement that started on 22 February 2019 in Algiers, has become a key date of Algerian history but also for visual history. In a matter of weeks, Algiers became a place of unprecedented photographic expression which contributed to build the new visual narratives of the city. This article intends to question the expression of political claims through the use of images and to underline significant elements for the study of the photographic practice in Algeria.

Keywords: photography; city; Algiers; images

Ici est la rue des Vandales.
C'est une rue d'Alger ou de Constantine,
de Sétif ou de Guelma,
de Tunis ou de Casablanca.

Kateb Yacine, *Le Cadavre encerclé*, 1956

Que signifie photographier une ville ? Est-ce saisir ses vues panoramiques, son architecture, ses rues, ses passants ? Ces questions reviennent sans cesse, à la fois dans ma recherche et dans ma pratique de la photographie ; elles animent mon regard sur les images. Dans le contexte algérien, et algérois en particulier, photographier la ville s'inscrit dans le sillage d'une relation étroite entre le territoire urbain et ses images. La fabrique de la ville passe par la fabrique de ses images et les différentes représentations qui ont contribué à façonner en quelque sorte le territoire continuent encore à circuler dans la ville et dans les imaginaires. Ainsi, la trajectoire des images par le médium photographique et leur occurrence à la fois dans un certain nombre d'affiches, de cartes postales, de travaux scientifiques, jusque dans la littérature, informent mon regard sur la ville mais aussi mon rapport aux émotions et aux perceptions qui peuvent faire image.

La ville a été photographiée dès l'apparition du médium photographique au XIX^e siècle, date qui coïncide avec le début de la conquête française de l'Algérie. Une dimension de l'entreprise coloniale passe alors par une production massive d'images sous la forme de photographies qui contribuent à diffuser et à imposer un regard sur le territoire. De cette façon, il y a ce qui est photographié et ce qui est, dans le même mouvement, effacé dans la lutte des pouvoirs et des

¹ **Rym Khene**, Photographer and Associate Researcher, THALIM/ITEM joint research units (UMR), French National Centre for Scientific Research (CNRS), University Sorbonne Nouvelle and École normale supérieure (ENS).
Email: rymkhene@gmail.com

images pour la conquête de l'espace géographique et de l'espace des représentations. En effet, une lutte autour des images est à l'œuvre pendant des décennies, lutte qui prend la forme pendant la guerre d'indépendance (1954-1962) d'une médiatisation internationale qui va dans une certaine mesure peser dans l'issue de la guerre².

Ce pouvoir des images et la lutte pour leur visibilité semble être une réelle préoccupation pour certains photographes contemporains qui ont, d'une manière ou d'une autre, vécu la guerre des années 1990³, période pendant laquelle des mécanismes d'effacement et d'invisibilisation médiatiques de l'image étaient une nouvelle fois à l'œuvre. L'idée répandue au sein de la population parfois mais aussi dans certaines études sur la période, que cette guerre était invisible et que cette décennie était sans images m'apparaissait inacceptable. C'est en partie pour cela que j'ai entrepris de travailler sur les représentations littéraires et photographiques d'Alger pendant les années 1990. Au regard du manque manifeste de ressources, passer par la littérature pour lire la photographie a été mon intuition, puis ma méthode. Le mouvement des images physiques et mentales traversant les médiums et les temporalités m'a semblé être un élément de lecture d'une tradition photographique dans la représentation de la ville. Les images, si elles peuvent à un moment donné être invisibilisées, existent néanmoins et sont susceptibles d'être exhumées dans le cadre d'un projet, d'un ouvrage ou encore d'un soulèvement populaire⁴. En effet, elles persistent et imprègnent les corps, les souvenirs et les imaginaires individuels et collectifs. Chaque individu les porte en lui, tel un poème en attente d'être déclamé. Parfois même, ce poème prend sa place, debout, au sein de la ville. C'est ce que nous avons pu observer lors des premiers mois du soulèvement populaire du 22 février 2019 quand Alger devenait tous les vendredis et tous les mardis une ville tempête, une ville poème, une ville photographiée⁵.

Le soulèvement populaire du 22 février 2019 est sans doute d'ores et déjà un moment qui fait date, une clé de lecture pour l'histoire de l'Algérie mais aussi pour l'histoire visuelle du pays. En quelques mois, la ville a été le lieu de gestes photographiques inédits : la population ainsi que les photographes se sont emparés de l'outil photographique pour produire des représentations qui leur sont propres (fig.1). Une des caractéristiques du mouvement populaire est la place occupée par la photographie. La population qui a manifesté était assurément consciente de l'effet visuel qu'elle produisait. Grâce au téléphone portable notamment, une partie d'entre elle capturait des images, se faisait prendre en photo ou entreprenait de faire des « selfies ». Ce geste et ce mouvement au sein de la foule peuvent sans doute caractériser un désir de laisser une trace de son passage dans la ville mais semblent aussi traduire un désir tangible d'investir la ville et de rendre visible des revendications citoyennes en temps réel, puisque les images sont souvent diffusées directement sur les réseaux sociaux.

² À ce sujet, voir l'article qui retrace le parcours du photographe Mohamed Kouaci, figure majeure de la médiatisation du combat pour l'indépendance de l'Algérie. (Chominot).

³ Les qualificatifs pour nommer la guerre des années 1990 sont multiples : « guerre civile », « décennie noire », « décennie rouge » ou plus récemment, « guerre intérieure », expression utilisée dans *Le Trauma colonial* (Lazali). Utiliser « années 1990 » me paraît être une façon objective d'aborder cette période historique.

⁴ C'est cette même question qui est apparue en filigrane dans le numéro de la revue *Continents manuscrits* « Photographie algérienne : de la genèse à la représentation » dont on m'a confié la direction (Khene, « Pratique artistique »). Réunir des chercheurs, des photographes mais aussi des journalistes et des écrivains a permis de formuler un pan de la complexité du parcours de la photographie algérienne.

⁵ Le mouvement populaire du 22 février 2019, communément appelé *hirak*, a vu, pendant plus d'un an, des milliers d'Algériennes et d'Algériens manifester de manière pacifique, tous les mardis pour les étudiants et tous les vendredis pour l'ensemble de la population.

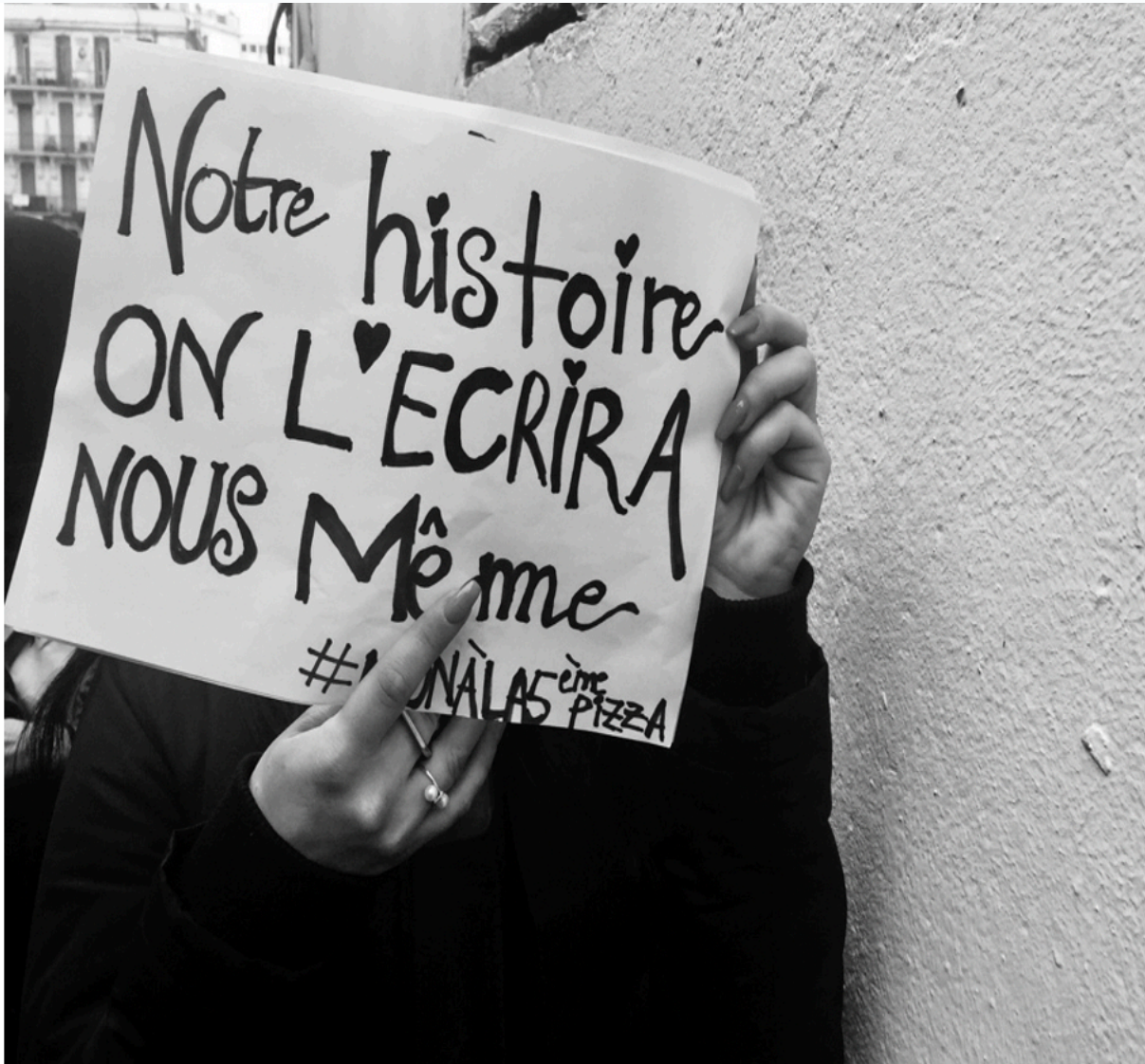


Figure 1 : Rym Khene. [Sans titre]⁶. Alger, mars 2019, photographie numérique.

Si les marches montrent un peuple qui réinvestit son territoire et sa ville, elles mettent aussi en scène de nombreuses revendications citoyennes qui tendent vers un désir d'une nouvelle représentation.

⁶ Les photographies de cet article n'ont pas de titre et les légendes figurant ci-dessous ont été fournies par les photographes.

Les photographes, quant à eux, saisissent ces images, les mettent en dialogue et interrogent leur signification dans leur propre pratique. Le photographe Sabri Benalycherif⁷ souhaitant témoigner par l'image, considère désormais la photographie « comme un acte politique et documentaire » (Benalycherif) qui permettra aussi de fournir un matériau pour les études académiques à venir. Sofiane Zouggar⁸, artiste formé à l'École supérieure des Beaux-Arts d'Alger voit quant à lui cette période historique comme constituant potentiellement une nouvelle étape pour son travail, un nouveau volet pour le projet *Memory of Violence*, débuté en 2013 et toujours en cours. Avec ce projet qui met en miroir le travail de l'artiste et du chercheur, Zouggar mobilise des images d'archive issues de fonds privés et publics pour les interroger, mais surtout pour tisser une narration personnelle d'images qui s'ajoutent ainsi aux narrations visibles des années 1990 (Khene, « La photographie algérienne »). Les images récentes qu'il saisit s'inscrivent alors dans la continuité de son travail, fournissent des éléments de réflexion et créent une archive supplémentaire.

Ces deux approches contribuent également à nourrir ma propre réflexion sur Alger et ses images. En effet, l'intervention du soulèvement populaire du 22 février 2019 offre de nouvelles perspectives pour les narrations visuelles de la ville à différentes périodes historiques, mettant à jour des images marginalisées ou minorées et offrant, par contraste, l'ampleur de certains silences visuels, mais aussi sans doute, les éléments d'une tradition photographique qui reste à formuler et à (d)écrire. C'est ainsi que la ville est une fois de plus un lieu d'images, qui deviennent elles-mêmes un lieu de réflexion et de mémoire.

Une petite histoire de cadre

L'un des éléments déclencheurs de l'insurrection populaire du 22 février pose d'emblée la question de sa représentation visuelle et prend la forme d'une photo encadrée. En effet, depuis des années, le président Bouteflika n'apparaît que très rarement en public, en raison de ses graves problèmes de santé. Il est absent, mais son portrait est systématiquement exposé comme substitut à sa présence. C'est ainsi qu'il est présenté aux citoyens. L'image encadrée devient rapidement un élément visuel dont une partie de la population s'empare pour la tourner en dérision parfois, mais surtout semble-t-il, pour déplacer les codes de la représentation du portrait présidentiel. D'autres images encadrées font alors surface pendant les manifestations et sont portées par la population qui semble vouloir « recadrer » l'histoire et la mémoire. Parfois, il s'agit de se placer soi-même dans le cadre comme pour signifier un refus d'être maintenu hors du champ des représentations visuelles publiques (fig.2). D'autres fois, il s'agit simplement de rappeler qu'il n'est plus possible d'être sourd aux revendications (fig.3). Enfin, – c'est sans doute l'exemple qui m'interpelle le plus car il me paraît être dans la continuité d'une histoire visuelle de contre-représentations –, à la photographie présidentielle est substituée l'image de certaines figures historiques, celles notamment des artisans du déclenchement de la révolution du 1^{er} novembre 1954⁹ (fig.4).

⁷ Né en 1977, Sabri Benalycherif est un photographe algérien basé à Lisbonne. Sa série « Quand les Ultras révolutionnent » a été exposée à la Manufacture dans le cadre du Off du Festival d'Avignon (8-25 juillet 2019). Des extraits de cette série ont également été publiés dans l'ouvrage *Nous Autres : Marcher !* (Khan 152-154), ainsi que dans *Le Monde diplomatique* du mois de mai 2019 (Correia 10). Voir le site internet du photographe : www.sabribac.com. Consulté le 4 août 2022.

⁸ Né en 1982, Sofiane Zouggar est un artiste multimédia diplômé de l'École supérieure des Beaux-Arts d'Alger. Ses projets sont issus de processus de recherche complexes fondés sur un travail conjuguant fonds d'archive publics et privés. Les différents médiums tels que la photographie, la vidéo et le dessin sont autant de potentialités pour ses réflexions artistiques. Artiste-résident de la Villa Romana à Florence en 2013, il a été invité à de nombreux festivals et expositions internationales, tels que Dakart Biennale à Dakar (Sénégal, 2012), the Qalandiya International Biennale à Ramallah (Palestine, 2017) et The Wallach Art Gallery/Columbia University, à New York, (États-Unis, 2019-2020). Il vit et travaille à Alger. Voir le site internet du photographe : www.sofianezouggar.com. Consulté le 4 août 2022.

⁹ Le 1^{er} novembre 1954 marque le début de la guerre d'indépendance algérienne.



Figure 2 : Sabri Benalycherif. [Sans titre]. Alger, 22 mars 2019, photographie numérique. Avec l'aimable autorisation du photographe.

Un étudiant de l'École supérieure des Beaux-Arts d'Alger caricature Bouteflika en faisant référence au cadre qui gouvernait le pays.



Figure 3 : Rym Khene. [Sans titre]. Alger (la Madrague), mars 2019., photographie numérique.

Le cadre est vide et il est écrit : « Tu ne vis pas seul ».



Figure 4 : Sofiane Zouggar. [Sans titre]. Alger, septembre 2019, photographie numérique. Avec l'aimable autorisation du photographe.

Portrait de Larbi Ben M'hidi (1923-1957), un des principaux dirigeants de la révolution de 1954.

Rétrospectivement, dans sa dimension visuelle, la veille du 1^{er} novembre 1954, date qui marque le début de la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962) est marquée par une photographie devenue l'un des symboles de la révolution. Sur cette image, il y a les six principaux dirigeants du FLN (Front de libération nationale) : Rabah Bitat, Mostefa Ben Boulaïd, Didouche Mourad, Mohamed Boudiaf, Krim Belkacem et Larbi Ben M'hidi¹⁰. Lorsque les personnages décident de se faire photographier après leur réunion, ils ne connaissent pas l'issue de la guerre et ne peuvent se douter que cette image sera exhumée une nouvelle fois des décennies plus tard. Toutefois, ils prennent la décision de laisser une trace visuelle de l'événement. S'il est admis que cette photographie a été prise avant le (Courrière) du déclenchement de la révolution (1954-1962), elle laisse de nombreuses questions en suspens autour du parcours de cette image. Quoiqu'il en soit, cette photographie est devenue le fer de lance d'une construction d'un symbole pour le présent. Elle apparaît dans les manifestations sous la forme de bannières stylisées, elle est reproduite sur des pancartes ou encore tout simplement sur des feuilles au format A4. Cette image se voit dès lors réactualisée, réutilisée et à son tour, photographiée. L'exemple que je choisis ici met en scène les « Six » de la révolution dans une reproduction stylisée en noir et gris, qui est également réactualisée, puisque chacun des personnages tient à la main une pancarte. Avec cette photographie réalisée par Sofiane Zouggar, c'est la parole qui est aussi rendue visible.



Figure 5 : Sofiane Zouggar. [Sans titre]. Alger, 4 octobre 2019, photographie numérique. Avec l'aimable autorisation du photographe.

¹⁰ Il est notable que pendant les manifestations à Alger, la photographie des six hommes ensemble circule mais il y a également un certain nombre d'images qui montrent les personnages séparément, multipliant ainsi les points de rencontres photographiques.

En optant pour un cadre serré qui ne montre ni la population en marche, ni les personnages qui tiennent la banderole, le photographe semble à son tour placer l'expression d'une éventuelle parole collective, au sein de l'image.

Ainsi, la date du 1^{er} novembre 1954 et celle du 22 février 2019 se font écho dans la mesure où elles semblent participer, sinon d'une quête commune, au moins à l'évidence, d'une continuité historique et visuelle, qui s'appuie sur des usages de la photographie comme élément de contestation. Le geste photographique observé dans la ville contribue à constituer de nouvelles narrations visuelles qui tendent à bousculer les récits qui se veulent collectifs. En réactualisant certaines images et en les exposant ainsi au sein de la ville, Alger devient par la photographie, un lieu où il est possible d'interroger un parcours de l'histoire photographique.

« Quand les Ultras révolutionnent »¹¹

Un autre exemple qui rappelle les ancrages d'une tradition photographique est celui des supporters des clubs de football algérois, acteurs déterminants du soulèvement populaire dans la ville. En 2019, le photographe Sabri Benalycherif a capturé des supporters de clubs de football algérois et ces photographies permettent de visualiser le déplacement opéré du stade vers le centre-ville. Le photographe est alors face à des mouvements de rassemblement autour d'escaliers (fig.6) ou encore le témoin de scènes où les supporters embarquent, par des chants, l'ensemble de la population.



Figure 6 : Sabri Benalycherif. [Sans titre]. Alger, 19 avril 2019, photographie numérique. Avec l'aimable autorisation du photographe.

Les Ultras recréent l'atmosphère des stades en occupant les escaliers du centre-ville d'Alger à la manière de gradins. De stades de football. Toutes les équipes se mélangent.

¹¹ « Quand les Ultras révolutionnent » est le titre d'une série photographique par Sabri Benalycherif. Voir la note no. 5.

Il apparaît que les supporters, en occupant l'espace, prennent possession de la ville. Dans la légende de cette photographie, Sabri Benalycherif indique que dans ces moments de rassemblement, toutes les équipes se mélangent. Dans un mouvement similaire à celui des manifestants qui arrivent de différents quartiers pour converger dans le centre-ville, un espace urbain commun semble se créer. Cet espace, nouveau en quelque sorte, est-il spontané ou participe-t-il d'une tradition qui trouve ses racines dans un temps plus long ? En effet, si les clubs de football naissent, et avec eux une tradition de contestation politique dès la période coloniale, il semble que le dialogue qui s'installe avec l'ensemble de la population peut faire écho à d'autres événements dont les images offrent des parallèles avec celles de la période contemporaine, parallèles qui restent encore à étudier.

Rendre visible une histoire, une image, une ville

Ces quelques exemples montrent comment le recours à l'image permet d'exprimer des revendications politiques et éclairent la réalité d'une dimension de la pratique photographique algérienne, dont on peut repérer les paramètres et les conditions de production dès le début du xx^e siècle. D'un côté, il existe des photographies qui circulent aux côtés des manifestants, des photographies prises par les manifestants eux-mêmes et d'autres, saisies par des photographes. Il existe aussi des images mentales qui circulent et prennent leur source dans la photographie. Un exemple parlant est la photographie des « Six » qui semble traduire une part de la mémoire de la lutte par l'image qui circule dans les imaginaires et dans la ville.

En quelques semaines, à partir de février 2019, Alger devient le lieu d'une expression photographique inédite qui contribue à construire, par les images qui investissent la rue, de nouveaux récits visuels de la ville. En effet, dans un mouvement simultané de relecture et de réactualisation d'images du passé et dans le geste de production de nouvelles images, est reflétée une fonction sans doute fondamentale de la pratique photographique, à savoir, la production de la trace tangible d'une présence, d'une mémoire et d'un devenir.

Bibliography

Benalycherif, Sabri. « L'acte photographique comme acte politique. » *Continents manuscrits*, vol. 14, 2020, <https://doi.org/10.4000/coma.5102>

Chominot, Marie. « À la recherche de Mohamed Kouaci, artisan de la Révolution par l'image ». *Continents manuscrits*, vol. 14, 2020, <https://doi.org/10.4000/coma.5349>

Correia, Mickaël. « Une longue tradition de contestation. En Algérie, les stades contre le pouvoir ». *Le Monde diplomatique*, mai 2019, p. 10, <https://www.monde-diplomatique.fr/2019/05/CORREIA/59835>. Consulté le 31 mai 2021.

Courrière, Yves. *La guerre d'Algérie 1954-1957*. Fayard, 2001.

Khan, Amin (dir.). *Marcher ! Nous Autres, éléments pour un manifeste de l'Algérie heureuse*. Chihab, 2019.

Khene, Rym. « La photographie algérienne : de la genèse à la représentation. Introduction ». *Continents Manuscrits*, vol. 14, 2020, <https://doi.org/10.4000/coma.5557>

---. (dir.). « Pratique artistique et prise en charge de la mémoire : Sofiane Zouggar, artiste et archiviste », *Continents Manuscrits*, vol. 14, 2020, <https://doi.org/10.4000/coma.5097>

Lazali, Karima. *Le Trauma colonial. Une enquête sur les effets psychiques et politiques contemporains de l'oppression coloniale en Algérie*. La Découverte, 2018.

Biography

Rym Khene is a photographer and a researcher, associated with the Theory and History of Modern Art and Literature, and the Institute of Modern Texts and Manuscripts joint research units, French National Centre for Scientific Research (CNRS), University Sorbonne Nouvelle and École normale supérieure (ENS). She has published texts and photographs in magazines and reviews such as *Transition Magazine*, *Intranquillités*, and *Apulée*. Her current research is focused primarily on literary and photographic representations of the city. She has edited an issue of the scientific journal *Continents manuscrits* on Algerian photography. She undertook her dissertation in Comparative Literature at the University Sorbonne Nouvelle, under the supervision of Xavier Garnier, titled "Algiers and the 1990s. Literary and Photographic Representations."

Caecilia Pieri¹

Carnet de voyage, Bagdad 2019

Les fresques de la révolte, une nouvelle figuration populaire²

Abstract

This contribution is a commented portfolio of images gathered during fieldwork in Baghdad (February 2020). It aims to provide an overview of the murals which have been concentrated on Tahrir Square since the revolution of October 2019. These murals share some iconographic topics in common with the *thawra* (revolution) in Syria, Tunisia, Egypt and Beirut. Nevertheless, some semantic and iconographic registers are specific to Iraq, and divided into two main categories. The first one recreates “a city within the city” (*ville en abyme*) through composite unrealistic images of real places known to all; the second relates to the martyrology of Shiism, with portraits of historical imams, but also of “martyrs” killed during the repression in Autumn 2019. Contrary to the well-known official iconography since the 1958 Iraqi revolution, this new figurative expression is that of a young population predominantly Shiite (due to demography in Iraq), and it stems from a cultural and political substrate prone to rebellion—that of Hussein, long repressed by power. The style is often naive, at the antipodes of the concomitant Beirut *thawra* street art, although crossing with other globalized graphic codes. It constitutes a vibrant popular culture and also signals a “Shiitization” of public space. Beyond traditional divisions, it finally proves to federate, in reaction to the iconoclasm of Daesh but also to the corruption that strikes the daily life and the future of millions of citizens.

Keywords: Baghdad; murals; *thawra*; martyrology; Shiitization

Début octobre 2019, quelques jours avant le Liban, les rues de Bagdad se remplissent de cohortes de jeunes en colère manifestant contre la corruption, le chômage ainsi qu'une classe politique perçue comme totalement déconnectée de la société civile³. Les manifestations se succèdent sans interruption, accompagnées de sit-in d'abord spontanés, bientôt soutenus par diverses organisations caritatives ou partisans. On se procure des tentes, on campe sur place, on occupe la voie publique nuit et jour, notamment la célèbre place Tahrir, « cœur battant » du mouvement (Sallon). Mais, à la différence des manifestations anti-gouvernementales qui se déroulaient sporadiquement un peu partout en Irak depuis 2015, « après des années de frustration accumulée sans voir d'amélioration de son quotidien, la communauté chiite fulminait dans les rues contre le

¹ Caecilia Pieri, Associate Researcher, French Institute of the Near-East (Ifpo), Erbil, Iraq.
Email: drpcp.orient@gmail.com

² Je voudrais exprimer ici ma gratitude à Zouina Ait Slimani pour son aide précieuse dans la traduction des slogans muraux, à Géraldine Chatelard et Sabrina Mervin pour leurs avis éclairés, et enfin à Sarah Benhaida pour son généreux accueil à Bagdad

³ Dépêche (non signée) du 5 octobre 2019 (AFP/Le Monde).

gouvernement dirigé par des chiites » (al-Salhi). En moins de deux mois, la répression fait plus de trois cents morts dans l'ensemble du pays, sans compter des milliers de blessés (UNAMI)⁴. La presse internationale n'hésite pas à parler d'un nouveau « printemps arabe », revendiqué par les manifestants comme une véritable « *thawra* » (« révolution » en arabe) (Reimer ; Svensson)⁵.

Une appropriation imagée et composite du politique

À Bagdad, les premières fresques⁶ apparaissent dès octobre 2019. De la protestation ponctuelle à l'explosion d'une rage antisystème, les médias du monde entier n'ont pas manqué de relever les thèmes d'une iconographie contestataire relativement attendue : graffitis « au service de la révolution » (« Des graffitis urbains »), « art de la protestation » (« Murals of Baghdad »), liens entre nouvelle conscience politique et nouvelles formes d'expression artistique (Haddad), manifestation politique « par le bas » qui, comme dans d'autres dits « printemps arabes », investit les murs de la ville faute de pouvoir inscrire ses revendications dans les arènes officielles, médiatiques ou partisans, constitution d'une « communauté de résistance » (Awad et Wagoner ; Crettiez et Piazza ; Carle et Huguet). Curieusement, leurs caractéristiques proprement artistiques et leurs sources d'inspiration n'ont suscité que de rares commentaires, sauf à évoquer de manière vague le « pouvoir magique » de ces peintures (Faraji). Au terme d'un bref séjour de terrain, un survol iconologique permet néanmoins d'analyser un échantillonnage de cette effervescence créative mêlant fresques, graffitis, affiches ou montages photos, qui mobilise une diversité foisonnante de registres⁷. Cette production se distingue aussi par le recours à une iconographie spécifiquement irakienne dans ses allusions historiques et géographiques, ainsi que par l'exubérance figurative et l'expressionnisme typiques de l'imagerie populaire chiite. En outre, le réalisme naïf de la plupart de ces fresques tranche souvent sur le street art ou les graffitis remarquables au même moment à Beyrouth (Karam) ou en 2011 à Tunis (Girra) et au Caire (Klaus) (planche 1).

Nasb al-Hurriyya (Monument de la liberté), place Tahrir : un symbole pour tout l'Irak

Depuis sa création en 1961, la place Tahrir est un lieu public et officiel hautement stratégique, politiquement et symboliquement (Pieri, *T-Walls* ; Van de Ven ; al-Tameemi). Il s'agit d'une place circulaire, percée d'un tunnel routier fermé à la circulation au moment de l'occupation par les manifestants. Cœur d'un vaste réseau de places et d'avenues conçu après la révolution de 1958, elle se situe sur les anciens remparts, entre la Bagdad traditionnelle et la ville étendue hors-les-murs à partir du mandat britannique de 1920, au bout d'un jardin public qui la relie à une autre place, Sahat Tayyaran, célèbre par la présence du panneau de mosaïque de Faiq Hassan, les *Colombes de la Victoire* (1967)⁸.

⁴ La violence de cette répression est notamment caractérisée par le fait qu'elle ait été menée conjointement par des milices, des forces de sécurité et, à certains moments même, par des éléments de l'armée irakienne.

⁵ Voir également le rapport de l'Office français de protection des réfugiés et apatrides, publié en février 2020 (OFPRA).

⁶ Dans cet article, le mot « fresque » ne se réfère pas à une technique précise mais à la pratique générique de diverses manifestations graphiques et visuelles, *du moment qu'elles figurent sur les murs de la ville*, comme l'anglais *murals* et l'arabe *jidariyyat*. Il renvoie autant au graffiti et au pochoir qu'au collage, à la photo peinte, la peinture au pinceau ou à la bombe, etc.

⁷ Terrain effectué entre le 10 et le 17 février 2020. Toutes les photos de Bagdad ont été prises par l'auteur au cours de ce séjour.

⁸ Faiq Hassan (1914-1992). L'un des pionniers de la peinture irakienne moderne, diplômé des Beaux-Arts de Paris en 1938 et également actif comme enseignant et commissaire d'expositions. Il a notamment fondé le département Peinture aux Beaux-Arts de Bagdad en 1939 et, en 1950, lancé le « *Jama'at al-ruwwad* », « Groupe des Primitifs » ou « Groupe des Pionniers ».



Planche 1 : La *thawra* au Caire (photos 2012, haut) et à Beyrouth (photos 2020, bas). Des caricatures *ad hominem* et une sophistication académique qu'on retrouve rarement dans les fresques de Bagdad en 2019. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

Un monument – appelé « Nasb al-Hurriyya » (Monument de la liberté) – en forme de gigantesque bannière de béton de cinquante mètres de long et dix mètres de haut, commandé en 1959 par Abdelkarim Kassem, le leader révolutionnaire de 1958, domine la place sur une esplanade⁹. Conçu par deux artistes parmi les fondateurs de l'art moderne irakien, l'architecte Rifat Chadirji et le sculpteur Jewad Selim¹⁰, l'ensemble est recouvert de marbre d'Italie sur lequel sont fixées vingt-cinq figures sculptées de bronze en bas-relief. La lecture de ce bas-relief s'effectue de droite à gauche : il s'agit d'une allégorie de la libération révolutionnaire de l'Irak par rapport aux forces obscures d'un passé jugé rétrograde. Ce Monument de la liberté, symbole des forces progressistes, est devenu au fil des années celui de l'Irak moderne, devant lequel se déroulaient encore récemment, en présence ou en fond d'écran, toutes sortes de célébrations mais aussi nombre d'interviews officielles télévisées d'hommes politiques. L'ironie a voulu qu'à la faveur des mouvements protestataires qui avaient commencé de manière sporadique dès 2015, le monument et son esplanade aient été récupérés à dessein en tant qu'épicentre de la révolte ; ainsi a-t-il favorisé le surgissement d'un espace iconographique éclectique et inclusif, médiatisé en permanence, détourné par la contestation du pouvoir en place et chassant toute sorte de représentation officielle (planche 2).

Une protestation sans frontières : des codes graphiques entre culture islamique et mondialisation

Dans l'iconographie polymorphe des fresques concentrées autour de la place Tahrir et de son tunnel, on note le maniement de codes mondialisés par leurs sujets ou par l'usage de référents protestataires « sans frontières », qu'il s'agisse de style, de motifs ou d'événements historiques. On repère par exemple de nombreuses variantes du poing levé, tantôt stylisé, tantôt réaliste, tantôt style manga, brandissant le drapeau irakien ou intégrant la silhouette du pays (planche 3) ; mais aussi des références picturales internationales, de la grande révolution soviétique d'octobre 1917 dans un style réaliste socialiste à la récupération du street artiste britannique Banksy. Un lien est ainsi établi entre tous les opprimés et leurs révoltes, puisque la petite fille au ballon a été créée à l'origine sur le mur de séparation israélien à Bethléem en Palestine (planche 4).

Parmi les fresques les plus souvent photographiées par la presse, on remarque celles où la calligraphie s'impose comme motif figuratif en soi, sans doute parce que, outre son caractère particulièrement décoratif et spectaculaire, celle-ci cumule deux niveaux de références, et donc de signifiants : la calligraphie elle-même, art valorisé entre tous dans le monde arabo-musulman et la signification des textes, expression directe de la *thawra*. L'alliance entre maîtrise d'une technique d'expression traditionnelle et actualité brûlante des contenus fonctionne comme un message à double portée : code identitaire transnational pour un public arabophone, la calligraphie véhicule de manière intrinsèque l'appropriation des motifs de révolte, s'affranchissant ainsi délibérément de l'anglais, majoritairement perçu aujourd'hui en Irak comme américain (planche 5).

⁹ Le général Abdelkarim Kassem (1914-1963) fut le leader de la révolution irakienne de 1958 qui mit définitivement fin à la monarchie hachémite instaurée en 1921. Premier ministre, il fut assassiné en février 1963 lors d'un coup d'État monté au sein du parti Baas par son rival le général Hassan al-Bakr.

¹⁰ Rifat Chadirji (1926-2020), architecte formé à la Hammersmith School de Londres, enseignant, urbaniste et théoricien du régionalisme international en architecture. Jewad Selim (1919-1961), peintre et sculpteur, formé en Europe (Paris, Rome et Londres), directeur du département Sculpture aux Beaux-Arts de Bagdad, fondateur du « *Jama'at Baghdad li-l-fann al-hadith* » (Groupe de Bagdad pour l'art moderne), et enfin auteur du Monument de la Liberté devenu le symbole de l'Irak moderne ; il mourut quelques mois avant l'inauguration.



Planche 2 : Le Nasb al-Hurriyya, place Tahrir à Bagdad, devenu lieu d'échanges en tous genres, telle une kermesse populaire et citoyenne. En haut à gauche, la photo de l'esplanade dégagée date de janvier 2018. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.



Planche 3 : Codes graphiques mondialisés (manga, stylisation, BD) pour une iconographie de la révolte relativement attendue, au service d'une revendication d'unité nationale : drapeaux et poings brandis, V de la victoire aux couleurs du drapeau irakien. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.



Planche 4 : Mondialisation des références et des styles, mais aussi lien établi entre les opprimés et leurs révoltes : de la révolution soviétique d'octobre 1917 – avec le « hashtag Octobre » en arabe – à la citation de l'artiste britannique Banksy – dont la petite fille au ballon a été créée sur le mur de séparation israélien à Bethléem en Palestine. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

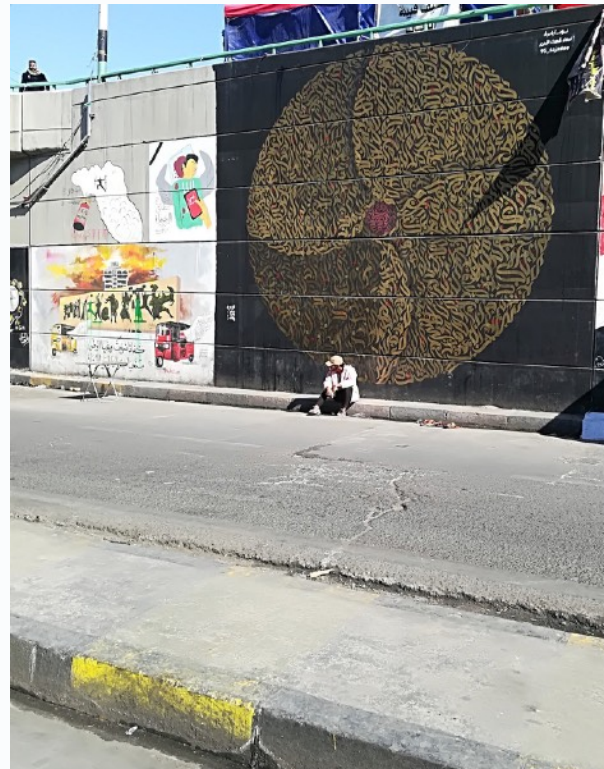


Planche 5 : Calligraphie. La fresque de droite, de l'artiste Sajjad originaire de Bassorah, mêle des citations du Coran et des noms de martyrs de la *thawra*. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

Sur ce point, une étude comparative de détail serait cruciale pour analyser la combinaison des différents registres de langues, reflétant l'expression d'une rhétorique pluraliste et non-violente : représentations entièrement en arabe ou au contraire en anglais s'adressant directement à l'opinion publique occidentale (comme les slogans « *America out of Iraq* » ou « *This is a peaceful demonstration* ») ; superposition des deux langues avec version originale en arabe et sous-titres en anglais ; utilisation des deux langues en complément l'une de l'autre par des messages différents, etc. On notera qu'à la différence de la Syrie par exemple (Boëx), cet activisme graphique ne requiert pas la précaution d'anonymat : les graffitis, fresques ou messages, en anglais ou en arabe, sont presque tous signés dans l'un ou l'autre des deux alphabets (planche 6).

Ville recréée, ville en abyme : un imaginaire urbain « irakien » fédérateur

La ville est prise comme support et sujet de la création, et en particulier certains lieux à forte portée symbolique. La mise en « scène murale » fonctionne comme une véritable mise en abyme car il s'agit bien de la Bagdad moderne du *xx^e* siècle : celle dont l'espace est réellement vécu, et non l'espace fantasmé de la Bagdad des *Mille et Une Nuits*. Cette mise en abyme de la ville fonctionne à son tour comme une manière de réécrire, de s'appropriier mais aussi de partager les lieux connus de tous. Certains ne sont identifiables que par les habitants ou habitués de Bagdad : le monument al-Shahid, mausolée à la gloire des martyrs de la guerre contre l'Iran (1980-1988)¹¹, sur la rive est, ou encore la tour de télévision avec son restaurant panoramique dans le parc al-Zawra, sur la rive ouest, très fréquenté par les familles le week-end. Reconnaisable entre tous, le Nasb al-Hurriyya lui, s'impose comme une véritable icône nationale dont on retrouve surtout la frise en bas-relief de manière obsédante, naïve ou sophistiquée, bâclée ou léchée, à toutes les échelles et combiné à d'innombrables motifs : en fond de décor pour toutes sortes de scènes réalistes ou allégoriques, en guirlande sur le drapeau irakien à la place de l'inscription « Allah Akbar », et en particulier son motif central, un soldat écartant violemment les grilles de la prison du passé. La focale de la mise en abyme est particulièrement resserrée, puisque le monument est peint sur le site même ou dans les environs immédiats, offrant à la vue des passants un télescopage simultané spectaculaire, inédit et itératif entre l'original et ses copies (planche 7).

Le « Mat'am turki » (restaurant turc) lui, est un immeuble désaffecté qui abritait jadis un centre commercial et un restaurant turc panoramique, mais dont il se raconte à Bagdad que certaines unités des services secrets de Saddam Hussein l'auraient un temps occupé. Place Tahrir, exactement face au Nasb al-Hurriyya, cette tour haute d'une quinzaine d'étages a été immédiatement recouverte d'affiches, de banderoles, de graffitis et de slogans à tous les niveaux, investie par les manifestants qui, du toit-terrasse, pouvaient « voir » – on jouit d'une vue panoramique sur l'ensemble de la ville –, mais aussi « être vus » de partout puisque le centre de Bagdad – ville plate – compte (pour combien de temps encore ?) très peu de tours et que son horizon est ainsi largement dégagé. Surnommé « le château des héros », le Mat'am turki occupe lui aussi, une place prédominante dans toutes sortes de configurations imaginaires, accolé tantôt aux symboles de la grandeur royale antique mésopotamienne, tantôt au Nasb al-Hurriyya lui-même, ou traité façon carte postale sur fond de soleil couchant, et le plus souvent flanqué du drapeau irakien : un traitement allégorique qui lui a permis de gagner ainsi, de manière spontanée, le statut iconique et fédérateur d'un nouveau « nasb » populaire (planche 8).

¹¹ La partie haute du monument, en forme de doubles semi-coupoles de céramique turquoise évoquant des pétales de fleur ou les flammes du souvenir, a été dessinée par Ismail Fattah al-Turk (1938-2004).



Planche 6 : Slogans politiques. Un jeu subtil entre les deux langues suggère un va-et-vient entre plusieurs audiences visées, du plus local au plus global : irakiennes/arabophones du monde entier/public occidental ou anglophone.

En haut : « Nous contemplons l'avenir sous des angles étroits ». Au milieu, à gauche : « Je veux mon pétrole ».

Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

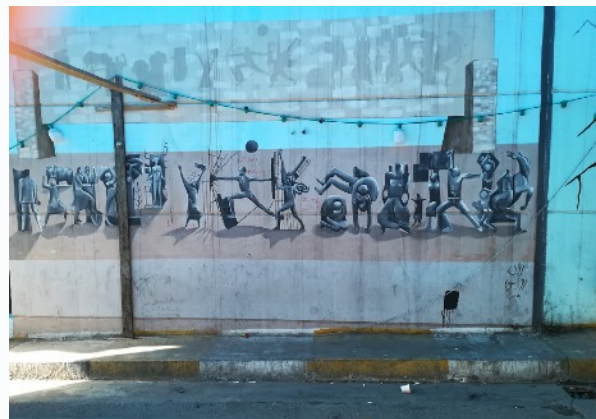


Planche 7 : La ville en abyme (1). Le Nasb al-Hurriyya et son motif central dans quelques configurations choisies parmi les centaines peintes en 2019. La frise est dédoublée en bas à droite, comme si les manifestants eux-mêmes s'étaient emparés du monument officiel, en haut, pour le démonter et le déposer au même niveau que la « rue citoyenne ». Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

L'émergence d'un nouvel héroïsme populaire et inclusif

En 2008, Bagdad avait fait l'objet d'une « *Beautification Campaign* » officielle pour tenter de masquer les murs de béton qui fragmentaient l'espace urbain (Pieri, *T-Walls*)¹². Entièrement sur commande, ces fresques multipliaient les incantations rigides et pathétiques à la grandeur mésopotamienne antique et aux paysages bucoliques d'un Irak idéalisé, alors même que la violence confessionnelle généralisée ne permettait qu'une pratique très obstruée de l'espace public (Pieri, *T-Walls*)¹³.

À l'inverse, la *thawra* de 2019 est une « *Revolution of Underground* » (cf. planche 10), dont le foisonnement imagé multiforme et spontané, propre à la contestation politique en situation analogue (Dakhli), a mis en exergue une série de personnages habituellement subalternes ou invisibles, en écho à leur présence dans les manifestations. On pense en particulier aux personnels soignants ou aux conducteurs de *tuk-tuk*, ces triporteurs aptes à se faufiler dans la foule pour transporter les blessés en urgence dans les hôpitaux. Parfois représenté avec des ailes qui illustrent sa rapidité, le *tuk-tuk* gagne de ce fait un statut d'authentique héros populaire quelque part entre l'ange sauveur et le modeste *buraq* laïque¹⁴ (planche 9).

Enfin, à l'évidence, la présence massive et inédite des femmes, tous âges et catégories sociales confondus dans les manifestations (Ali ; Dakhli) se reflète aussi dans l'expression figurative de la révolution. Outre l'Américaine « Rosie la riveteuse »¹⁵, les femmes sont représentées partout : en *abaya* traditionnelle ou en jeans et débardeur décolleté, en infirmières ou en militantes, en héroïnes seules ou en groupes souvent mixtes, toujours en mouvement et au centre de multiples scènes, réalistes, composites ou imaginaires. Fait symbolique à l'encontre de l'usage (patriarcal) officiel, le principal martyr de 2019 a d'ailleurs été surnommé Ibn Thawna, du nom de sa mère et non de celui de son père (Ali) (planches 10 et 11).

¹² Bagdad, frappée régulièrement par des attentats à la bombe meurtriers à partir de 2005, a subi en avril 2007 une opération décidée par la MNF (Multinational Force), sous contrôle américain, intitulée « *Imposing Law/ Fardh al-Qanun* », qui la divisait en neuf zones à contrôler, et matérialisée par l'érection de hauts *T-Walls* de béton. Son objectif était triple : « *Clear, Control and Retain* ». Une campagne officielle d'embellissement (*Beautification Campaign*) fut lancée en parallèle par la MNF pour recouvrir ces murs de fresques (Pieri, *T-Walls* ; Pieri, *Sites of Conflicts* ; Pieri, *Bagdad fragmentée*). Les murs sont restés intacts jusque vers 2011 et ont aujourd'hui en partie seulement disparu des rues ; ils sont maintenus autour de très nombreux lieux jugés sensibles.

¹³ Des campagnes de fresques murales extérieures « cache-misère » sont encore régulièrement commandées par telle ou telle administration : la spéculation immobilière fait rage et le patrimoine bâti disparaît, les services publics et les infrastructures sont défectueux, mais la dernière en date met en scène le visage de célébrités irakiennes aux carrefours, Zaha Hadid, Mohammed Makiya, Jewad Selim ou Muzaffar al-Nawab (« *bial-suwari.. lawhat faniyya tastadkir al-mubdiein wast baghdad* », AFP).

¹⁴ Le *buraq* est la figure mythique du cheval ailé sur lequel voyagent les « messagers de Dieu » dans le Coran.

¹⁵ Célèbre affiche d'Howard Miller (1942) représentant une femme montrant « ses biceps » (« *we can do it* ») pour illustrer le rôle des six millions de femmes américaines ayant travaillé dans l'industrie de l'armement quand les hommes étaient partis au front.



Planche 9 : Un nouvel héroïsme populaire national (1). Le *tuk tuk* en « sauveur tombé du ciel », les subalternes (vieux, handicapés), les invisibles (soignants, bénévoles anonymes, etc.). Images libres de droit, photographiées par l'autrice.



Planche 10 : Un nouvel héroïsme populaire (2). Les femmes rendues visibles et réunies par une même revendication au-delà des codes vestimentaires et linguistiques. Ci-dessus, le prototype de la femme occidentale, mais des graffitis en arabe : « La révolution ne tombera pas ; vous n'arrêterez pas notre révolution ». À droite, le prototype de la femme irakienne traditionnelle, mais un graffiti militant en anglais. Images libres de droit, photographées par l'autrice.



Planche 11 : Un nouvel héroïsme populaire (3). Les femmes rendues visibles, actrices incontournables de la révolution, dans la diversité idéale d'une société où elles trouveraient leur place, toutes catégories confondues, mères de famille, diplômées, professionnelles, associées au drapeau ou en égérie nationale juchée sur le *tuk-tuk* sauveur. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

La « chiitisation » de l'espace public, une nouvelle donne

L'aspect le plus frappant et quantitativement le plus important de ces fresques consiste toutefois en l'exaltation tragique des *shuhada'* (martyrs), ces centaines de jeunes gens tués au cours de la répression entre octobre et décembre 2019, parmi lesquels ce jeune militant assassiné dès octobre 2019, Safaa al-Saray, devenu l'icône de la révolte sous le nom de sa mère (Ibn Thawna). Alors que les caricatures ad hominem du personnel politique sont rares, à la différence des murs en Syrie, en Égypte ou au Liban, les différents espaces de la *thawra* sont saturés de portraits de taille, de représentations souvent redoublées (photographie + copie peinte de la même photographie), d'impressionnantes fresques de corps mutilés ou scarifiés, d'instruments de sacrifice (couteaux), avec une prédominance du sang imprégnant les décors, les drapeaux, les fleurs, dégouttant des lettres des graffitis ou des éléments de paysage (planches 12 et 13).

Bien que le monde chiite n'ait pas l'exclusivité de la martyrologie – on pense notamment à la Palestine (Lehec ; Dabashi)¹⁶, à Bagdad, cette expression figurative omniprésente s'inscrit très nettement dans le registre de la martyrologie chiite, (Mervin, *Mondes chiites* ; Flakerud ; Mervin et Parsapajouh), voire d'un « chiisme mortifère » (Khosrokhavar). Elle se double d'un registre plus large, où la Vierge Marie¹⁷, symbole de pureté révéralé autant par les musulmans chiites que par les chrétiens, voisine avec les portraits de jeunes morts irakiens, mais aussi ceux de Jésus, martyr universel, et de Hussein, le premier martyr de l'histoire musulmane chiite. La *thawra* irakienne a d'ailleurs coïncidé cette année-là avec le début d'Arbain¹⁸. Des affiches à l'effigie du Christ implorent sa miséricorde et sa protection contre la corruption, avec des textes signés « Vos frères chrétiens » (planche 14).

Produite par une jeunesse majoritairement chiite du fait de la démographie en Irak, cette iconographie n'est évidemment pas neutre. Elle relève d'un substrat culturel et politique ancien en Irak, propice à la révolte – celle de l'imam Hussein, longtemps réprimée par un pouvoir califal inique (Laoust). Constituée à la fois en grammaire et en paradigme d'une protestation et d'une figuration populaires renouvelées, cette « *vibrant pop culture* » (Mervin ; *'Ashūrā' Rituals*) assure une dénonciation de la corruption et de l'injustice qui grèvent le quotidien et l'avenir de millions de citoyens, mais aussi, peut-être, une réaction à l'iconoclasme de Daesh (Salazar).

Revenant telle une antienne graphique sur les murs de Bagdad, le registre symbolique [visage / sang du martyr] accède en quelque sorte au statut de peinture rituelle. Il est cohérent avec le besoin de rites propre à tout mouvement politique, qui permet de nouer des solidarités, d'encadrer la réalité et de produire de la légitimité (Kertzer). Mais il est surtout l'indice d'un changement radical survenu à Bagdad, à savoir la « chiitisation » de l'espace public, imagée, anthropomorphe, avec abondance de décors floraux et de portraits réalistes ou mythiques¹⁹. De ce point de vue, il offre un contrepoint révolutionnaire, voire éradicateur, par rapport à l'iconographie officielle jusqu'alors en vigueur en Irak depuis la révolution – sunnite – laïque de 1958 : car jusqu'en 2005, l'espace urbain dans la capitale était marqué par un répertoire austère et relativement limité, toujours sur commande publique, composé essentiellement de statues historiques et de panneaux de mosaïques. Avant 2003, s'y ajoutaient des panneaux peints, mais exclusivement à l'image du « raïs » Saddam Hussein (Makiya ; Pieri, *T-Walls* ; Shabout ; Pieri, *Bagdad fragmentée*)²⁰.

¹⁶ Dabashi parle des « icônes de combat » que constituent pour les Palestiniens les effigies de leurs martyrs.

¹⁷ À l'inverse des Vierges vêtues de rouge et de vert de la tradition byzantine et plus largement orientale, les statues et effigies de la Vierge présentes en 2019 à Bagdad sont celles de la tradition sulpicienne catholique occidentale moderne, reproduite à échelle industrielle (voile blanc, manteau bleu).

¹⁸ Commémoration chiite pour marquer la fin du deuil de l'imam Hussein et donnant lieu à une marche vers Kerbala en Irak, où se trouve son tombeau.

¹⁹ On pense notamment aux portraits d'imams et aux décors floraux qui abondent aux alentours des barrages contrôlés par les différentes forces de sécurité, ou même de simples postes de police.

²⁰ Observation directe. L'auteurice de ces lignes a effectué plus de vingt séjours à Bagdad entre juin 2003 et février 2020.



Planche 12 : Les portraits peints de martyrs, véritables « icônes de combat », saturent l'espace urbain, et leur image s'associe à une image unitaire de l'Irak, de Najaf à Muthanna (en haut, à droite). Au-dessus du graffiti en anglais accompagnant l'effigie de Safaa al-Saray : « Il y a dans le cœur quelque chose que les armes ne peuvent tuer, c'est la patrie » (au milieu). Certaines fresques redoublent même les photos, comme pour intensifier la charge affective. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.





Planche 13 : Le sang du martyr(e), un élément rituel essentiel de la mystique chiite. Le drapeau dégouttant de sang est une manière imagée d'accuser la répression de porter la responsabilité d'un crime contre l'unité nationale. En haut à gauche : « Mur photographique. Made in Irak ». Au milieu, à gauche : « Je saigne mais je ne m'incline pas, parce que je ressemble à mon pays ». Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

L'utopie d'un nouveau pacte civique

Deux thèmes semblent confirmer un remodelage graphique de l'espace urbain qui a mis en lumière le désir d'une « nouvelle Bagdad » et d'un nouvel Irak partagés, unifiés, impensable avant 2003.

Le premier thème recourt à la figure du regard clair, profond et pénétrant, surmonté de sourcils noirs fournis et arqués, généralement l'apanage de la figure des imams Ali et Hussein. L'œil qui fixe le spectateur cherche peut-être à signifier : « On vous a à l'œil » (Mervin, Entretien). Mais dans plusieurs de ces fresques, l'immense pupille est colorée en vert vif, couleur de prédilection de l'Islam, et contient l'Irak en son centre sous forme de silhouette ou de lettres : l'Irak « prunelle des yeux ». . . La revendication nationale comme espoir d'avenir et le recours à une imagerie de type chiite ne sont donc plus exclusifs l'un de l'autre, comme c'était le cas avant 2003, lorsque les chiites étaient suspectés de velléités séparatistes. Peut-être faut-il aussi y lire en filigrane une influence diffuse de la configuration politique revendiquée par le leader chiite Moqtada Sadr²¹, considéré comme le principal représentant du nationalisme irakien actuel (planche 15).

En de nombreuses occurrences, le deuxième thème condense, en une topographie imaginaire, des lieux réellement existants mais géographiquement éloignés. Deux fresques sont particulièrement étonnantes pour la promeneuse familière de Bagdad qu'est l'autrice de ces lignes. Dans la première, un cercle réunit, en un même espace fictif sur fond de gazon idéalement verdoyant, des symboles de la Bagdad pré-2003 : le monument al-Shahid, le Nasb al-Hurriyya, la tour du restaurant panoramique al-Zawra et surtout l'Arche de la Victoire²², symbole honni des opposants à Saddam Hussein puisqu'il fut érigé partiellement à partir du plomb des casques de soldats irakiens tués pendant la guerre Iran-Irak. L'inscription appelle à la « paix sur Bagdad ». Or, sur les quatre noms de la signature collective, deux sont très probablement chiites : Haydar, et Tamimi. Dans la seconde, l'unité civique se réalise dans la tragédie du martyr, et cette iconographie qui recourt à des codes typiques du deuil chiite (larmes de sang, couleur noire) englobe explicitement les symboles diversifiés d'un Irak multiconfessionnel : la fameuse Arche de la Victoire pourtant si « saddamiste », une mosquée, le grand temple sabéen de Bagdad, une cathédrale syriaque catholique, la tour de Samarra, etc.

Le fait que des chiites participent à la peinture de l'un des symboles les plus belliqueux de Saddam Hussein fonctionne sans doute comme un double indice. Pour une génération de très jeunes gens dont les repoussoirs sont surtout les personnels politiques actuels, l'Arche de la Victoire, perdant de son actualité morbide, se retrouve banalisée par une forme de prescription. L'ère de Saddam Hussein est passée à une phase de mémorialisation, et l'avenir de l'Irak passe dorénavant par la fierté de ses symboles modernes, quels qu'ils soient ou aient été²³. Mais cela pourrait aussi indiquer qu'en se réappropriant l'Arche de la Victoire, les chiites se réapproprient la légitimité militaire et symbolique dont le discours officiel du régime de Saddam Hussein les avait exclus et frustrés – comme si seuls les sunnites s'étaient battus contre l'Iran²⁴ (planches 16, 17, 18). L'ensemble de ces espaces fictifs condense symboliquement les icônes d'une Bagdad rendue à la fois irréaliste et fédératrice, telle une ville rêvée au-delà des fractures identitaires ou confessionnelles.

²¹ Né en 1973, Moqtada Sadr, fils d'un ayatollah chiite assassiné par Saddam Hussein en 1979, est actuellement le principal opposant aux gouvernements irakiens qui se succèdent depuis 2003, ainsi qu'à leurs soutiens américains ou iraniens. Il est à la tête d'une milice appelée Armée du Mahdi et se présente comme un leader à la fois religieux chiite et nationaliste, faisant régulièrement alliance avec des partis politiques très divers, dont le Parti communiste irakien depuis 2021.

²² Le monument, inauguré en 1988, est une arche constituée de deux mains gigantesques tenant deux glaives croisés. Kanan Makiya, opposant au régime de Saddam Hussein, le juge d'un kitsch oscillant entre l'esthétique nazie et le style post-moderne de Las Vegas. Ingénieur et architecte de formation, Makiya est surtout connu pour avoir fait partie du cercle étroit des quelques exilés irakiens néo-conservateurs qui, avec Ahmed Chalabi, ont poussé Bush à la guerre en 2003. Son principal ouvrage, au demeurant intéressant et documenté, est un pamphlet militant, plusieurs analyses de ce kitsch figurent dans les chapitres 6, « Vulgarité and Art », et 7 « The Kitsch of Baghdad » (Makiya).

²³ Cela passe notamment par la réappropriation des palais de Saddam Hussein pour en faire des monuments publics du nouvel Irak : en endroit loué pour mariages et diverses réceptions à Hilla, en musée national des Antiquités à Bassorah, etc.

²⁴ Interprétation proposée par Geraldine Chatelard, historienne et anthropologue, spécialiste de l'Irak moderne (Chatelard).



Planche 15 : La tradition esthétique du regard pénétrant aux sourcils fournis et arqués, attribué aux imams (en haut à gauche. Hussein, Bagdad, mars 2010) est réutilisée de manière récurrente. Elle se double en 2019 d'une fibre nationaliste : l'Irak devient littéralement « la prunelle des yeux » des manifestants. Mais c'est aussi un regard qui fixe le passant comme pour exprimer que rien ne lui échappe. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.

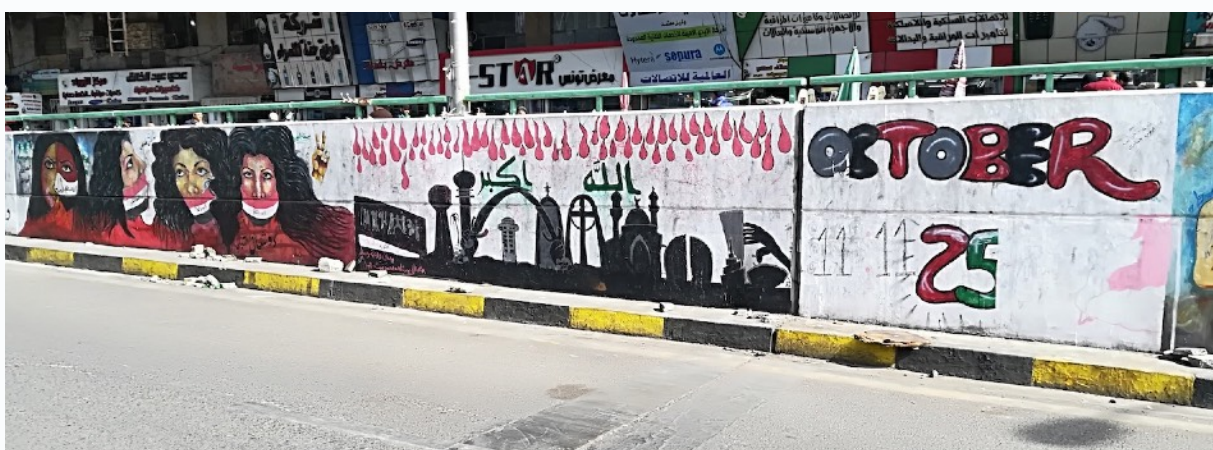


Planche 16 : Un nouveau pacte civique ? (1). L'Arche de la Victoire, icône belliqueuse entre toutes sous Saddam Hussein, est désormais intégrée au panthéon des symboles de fierté nationale par un groupe mixte de peintres dont certains noms sont chiites, or l'inscription appelle à la « paix sur Bagdad » (en haut). À cette même Arche de la Victoire, l'image du bas associe notamment une mosquée, la tour de Samarra, le sanctuaire sabéen de Bagdad et l'église catholique syriaque Notre-Dame de l'Intercession de Bagdad, victime d'un attentat meurtrier à Noël 2010. Au prix du sang ou dans l'idéalisation d'un paysage idyllique, chaque image manifeste la revendication de l'unité nationale. Images libres de droit, photographiées par l'autrice.



Planche 17 : Un nouveau pacte civique ? (2). Cette représentation allégorique condense plusieurs figures iconiques de la *thawra* de 2019 : le Nasb al-Hurriyya et le Mat'am turki, reliés ensemble, symboliquement, par la bannière irakienne dont l'inscription « Allah Akbar » a disparu, remplacée par la frise de Jewad Selim et la figure de Safaa al-Saray, premier « martyr » de la révolution tué par la répression le 28 octobre. En haut du drapeau, le « tuk tuk volant » est lui aussi hissé au rang de héros car ce sont ces triporteurs qui ont sauvé de nombreux blessés en les transportant à temps à l'hôpital. Entre sécularisation du drapeau et combinaison de symboles, qu'ils soient créés (le *tuk tuk*, le Mat'am turki) ou appropriés par la révolution (les couleurs irakiennes, le martyr), une nouvelle figuration populaire s'élabore au service d'une forme d'unité nationale saisie hors des habituelles connotations partisans ou politiques. Image libre de droit, photographiée par l'autrice.

En effet, avec ce genre d'images, on est bien ici, pour employer des catégories freudiennes, dans le double processus de *déplacement* et de *condensation* du rêve²⁵, mis au service d'un nouveau syncrétisme civique. Tout comme le soldat au centre du Nasb al-Hurriyya l'avait fait en son temps, le nouvel Irak peut rêver à sa libération des forces du passé antérieur à 2019, perçu comme obscurantiste (planche 18).

²⁵ Processus fondamentaux de production des images à l'œuvre dans le « travail du rêve » appréhendé en tant que mise en images ; base de la réflexion de Freud dans *L'Interprétation des rêves* et transposable au processus de création artistique, voir les travaux de l'historien de l'art Daniel Arasse (notamment *Le Sujet dans le tableau*). On trouvera une définition précise de ces mécanismes de transposition (qui incluent également la *figuration* et l'*élaboration secondaire*), à propos de la bande dessinée (Marotta et al.).



Planche 18 : Un nouveau pacte civique ? (3). L'image glorifie le nouveau panthéon populaire de la *thawra* irakienne, en condensant ses principales figures tutélaires dans un même espace fictif, comme suspendues dans un vide quasi-onirique, telles une apparition sur fond spectaculaire de soleil levant ou couchant : le Mat 'am turki, le Nasb al-Hurriyya, le modeste *tuk tuk* ailé promu à un statut qui tient de l'ange et du *buraq* laïque, tous au service de l'unité nationale : « Nous mourons pour que vive la patrie/ Nous vivrons dignement pour que vive la patrie ». Image libre de droit, photographiée par l'autrice.

Épilogue

À Bagdad, la dimension performative de l'art comme contestation et comme expression de ce que l'on pensait être une révolution sociétale, voire culturelle (Haddad, Ali) a atteint ses limites. Aujourd'hui – juillet 2022 –, le tunnel routier est réouvert à la circulation. Sur les murs, des deux côtés, la plupart des fresques peintes en 2019 sont encore en place. On n'a pas touché aux symboles, mais au-dessus, sur l'esplanade, les tentes, échoppes et stands divers ont été entièrement déblayés. À la place des manifestants, des policiers des forces anti-émeutes stationnent en permanence, bouclier et équipement posés au sol. « On tire sa légitimité des manifestations d'octobre, on y fait constamment référence, on a les mêmes objectifs que les manifestants. Mais dans les faits, ça reste un régime policier »²⁶. Politiquement au moins, l'éphémère *thawra* irakienne de 2019, tout comme celle de Beyrouth²⁷, aura donc vécu.

²⁶ Selon un journaliste français vivant à Bagdad et tenant à rester anonyme. Courrier du 2 juillet 2022.

²⁷ Les élections législatives au Liban en 2022 ont vu reconduits la plupart des ministres en poste depuis la fin de la guerre civile.

Bibliography

AFP. « À Bagdad, une artiste donne des couleurs à la grisaille des rues », *L'Express*, 2 mai 2022, https://www.lexpress.fr/actualites/1/actualite/a-bagdad-une-artiste-donne-des-couleurs-a-la-grisaille-des-rues_2172757.html. Consulté le 20 sept. 2022.

AFP/Le Monde. « En Irak, les manifestations antigouvernementales sanglantes persistent », *Le Monde*, 5 oct. 2019, https://www.lemonde.fr/international/article/2019/10/05/en-irak-les-manifestations-sanglantes-persistent_6014294_3210.html. Consulté le 24 sept. 2022.

Ali, Zahra. « Les femmes et la révolution irakienne ». *Assafir al-Arabi*, mars 2020, <http://assafirarabi.com/fr/29742/2020/03/18/les-femmes-et-la-revolution-irakienne/>. Consulté le 30 avril 2020.

Awad, Sarah H., et al. « The (Street) Art of Resistance ». *Resistance in Everyday Life: Constructing Cultural Experiences*, sous la direction de Nandita Chaudhary, et al., Springer, 2017.

« Bial-suwari.. lawhat faniyya tastadhir al-mubdiein wast baghdad [En images.. Des peintures artistiques se souviennent des créateurs du centre de Bagdad] ». *Wikala al-'anba' al-'iraqia* [Agence de presse irakienne], 19 nov. 2021, <https://www.ina.iq/141701--.html>. Consulté le 20 sept. 2022.

Boëx, Cécile. « La grammaire iconographique de la révolte en Syrie : usages, techniques et supports ». *Cultures et Conflits : iconographies rebelles*, no. 91/92, automne/hiver 2013, pp. 65-80, <https://doi.org/10.4000/conflits.18789>

Carle, Zoé et François Huguet. « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogismes et dispositifs médiatiques ». *Égypte-Monde arabe*, vol. 12, 2015, pp. 149-176, <https://doi.org/10.4000/ema.3449>

Chatelard, Géraldine. Entretien téléphonique. 15 juil. 2022.

Crettiez, Xavier, et Pierre Piazza. « Iconographies rebelles, sociologie des formes graphiques de contestation ». *Cultures & Conflits*, no. 91/92, automne 2013, pp. 7-11, <https://doi.org/10.4000/conflits.18768>

Dabashi, Hamid. « Les martyrs sont les icônes du combat des Palestiniens pour leur liberté ». *Chronique de Palestine*, 15 juin 2022, <https://www.chroniquepalestine.com/les-martyrs-sont-les-icônes-du-combat-des-palestiniens-pour-leur-liberte/>. Consulté le 16 juil. 2022.

Dakhli, Leyla, direction. *L'Esprit de la révolte. Archives et actualités des révolutions arabes*. Seuil, 2020.

« Des graffitis urbains au service de la révolution irakienne ». *Oumma*, 31 déc. 2019, <https://oumma.com/bagdad-des-graffitis-urbains-au-service-de-la-revolution-irakienne/>. Consulté le 28 fév. 2020.

Faraji, Ahmed. « fananun 'iraqiyyun mutazahirun yuhawilun judran nafaq al-tahrir ila lawhat faniyya sahira » [Des artistes protestataires irakiens transforment les murs du tunnel de Tahrir en peintures magiques]. *Al-Quds al-Arabi*, 19 nov. 2019, <https://www.alquds.co.uk/فنانون-عراقيون-متظاهرون-يحولون-جدران-تحرير-الى-لوحات-فنية-سحرية/>. Consulté le 20 juin 2020.

Flaskerud, Ingvild. *Visualizing Belief and Piety and Iranian Chiism*. Continuum International, 2010.

Gira, Sarra. « La révolution tunisienne s'affiche sur les murs à grands renforts de graffitis ». *France 24*, 27 mai 2011, <https://observers.france24.com/fr/20110527-revolution-tunisienne-bombe-murs-pays-graffitis-tunis-art-urbain-Ahl-EL-Kahf>. Consulté le 3 juillet 2020.

Haddad, Fanar. « Hip Hop Poetry and Shia Iconography: How Tahrir Square Gave Birth to a New Iraq ». *Middle East Eye*, 9 déc. 2019, [Hip hop, poetry and Shia iconography: How Tahrir Square gave birth to a new Iraq | Middle East Eye](https://www.middleeasteye.net/news/hip-hop-poetry-and-shia-iconography-how-tahrir-square-gave-birth-to-a-new-iraq). Consulté le 15 mars 2020.

Karam, Danielle. « Beirut Street Art: Painting a Revolution against Walls ». *Nuart Journal*, vol. 2, no. 2, 2020, pp. 198-116, https://nuartjournal.com/pdf/issue-4/NJ4-17_Karam.pdf. Consulté le 20 déc. 2020.

Kertzer, David. « Rituel et symbolisme politiques des sociétés occidentales ». *L'Homme*, no. 121, 1992, pp. 79-89, https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1992_num_32_121_369472. Consulté le 15 juin 2022.

Khosrokhavar, Farhad. « Chiisme mortifère : les nouveaux combattants de la foi ». *L'Homme et la société : Guerre et paix aujourd'hui*, no. 107-108, 1993, pp. 93-108.

Klaus, Enrique. « Graffiti, espace du politique et hétérotopie révolutionnaire au Caire (2011-2013) ». *Insaniyat, Les graffitis en Afrique du Nord : les voix de l'underground*, no. 85-86, 2019, <https://journals.openedition.org/insaniyat/21392>. Consulté le 30 septembre 2019.

Laoust, Henri. *Les schismes en Islam*. Payot, 1966.

Lehec, Clémence. *Sur les murs de Palestine. Filmer les graffitis aux frontières de Dheisheh*. Métis Presses, 2020.

Makiya, Kanan [sous le pseudonyme de al-Khalil]. *The Monument: Art Vulgarly & Responsibility in Iraq*. University of California Press, 1991.

Marotta, Juliette, et al. « Freud et la bande dessinée : une rencontre onirique ». *Bulletin de psychologie, Groupe d'étude de psychologie*, no. 565, 2020, <https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-02477021/document>. Consulté le 31 août 2022.

Mervin, Sabrina. « 'Ashūrā' Rituals, Identity and Politics: A Comparative Approach (Lebanon and India) », sous la direction de Farhad Daftary, et Gurdofarid Miskinzoda. *The Study of Shi'i Islam : History, Theology and Law*, IB Tauris / The Institute of Ismaili Studies, pp. 507-528, 2013, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-01860355>. Consulté le 13 juin 2022.

---. Entretien. Courrier reçu le 5 juillet 2022.

---. direction. *Les Mondes chiites et l'Iran*. Karthala, 2007.

Mervin, Sabrina et Sepideh Parsapajouh. « Les sciences sociales du religieux en Iran : croiser les regards ». *Archives de sciences sociales des religions*, no. 189, janv.-mars 2020, <http://journals.openedition.org/assr/49907>. Consulté le 30 juin 2022.

« Murals of Baghdad: The Art of Protest ». *The Guardian*, 26 nov. 2019, <https://www.theguardian.com/global-development/gallery/2019/nov/26/murals-of-baghdad-the-protest-art-in-pictures>). Consulté le 25 mars 2020.

OFRPA. *Irak : Manifestations d'octobre 2019 et répression par les autorités irakiennes*. Division de l'Information, de la Documentation et des Recherches, 14 fév. 2020, https://www.ofpra.gouv.fr/sites/default/files/atoms/files/2002_irq_repression_des_manifestation_octobre.dotm_pdf. Consulté le 19 sept. 2022.

Pieri, Caecilia. « Can T-Wall Murals Really Beautify the Fragmented Baghdad? ». *Jadaliyya*, mai 2014, <https://www.jadaliyya.com/Details/30661>. Consulté le 2 sept. 2022.

---. « Sites of Conflicts: Baghdad's Suspended Modernities Versus a Fragmented Reality ». *Urban Design in the Arab World: Reconceptualizing Boundaries*, sous la direction de Robert Saliba, Ashgate, pp. 199-213.

---. « Bagdad fragmentée, peinture officielle vs. murs de béton ». *Paysages, images et conflits. L'expression de la crise dans les sociétés*, sous la direction de Jean-Louis Yengue, et Christiane Sfeir, Presses universitaires François-Rabelais, pp. 109-126.

Reimer, Jordan. « The Arab Spring in the Upside-Down ». *The Randblog*, 21 nov. 2019, <https://www.rand.org/blog/2019/11/the-arab-spring-in-the-upside-down.html>. Consulté le 15 juin 2022.

Salazar, Philippe-Joseph. *Paroles armées, comprendre et combattre la propagande terroriste*. Le Mieux, 2015.

al-Salhi, Suada. « Des soldats irakiens ont tué des dizaines de personnes lors d'une attaque contre une manifestation à Bagdad en 2019 ». *Middle East Eye*, 23 juin 2021, <https://www.middleeasteye.net/fr/actu-et-enquetes/irak-exclusif-soldats-massacre-manifestants-bagdad-2019-repression-dissimulation-gouvernement>. Consulté le 16 juil. 2022.

Sallon, Hélène. « La place Tahrir, cœur battant de la contestation à Bagdad ». *Le Monde*, 27 nov. 2019, https://www.lemonde.fr/international/article/2019/11/27/la-place-tahrir-le-c-ur-battant-de-la-contestation-a-bagdad_6020653_3210.html. Consulté le 22 mars 2020.

Shabout, Nada. « Whose Space Is It? » *International Journal of Middle East Studies*, vol. 46, no. 1, fév. 2014, pp. 163-165.

Svensson, Birgit. « Arab Spring and October Revolution ». *Qantara.de*, 7 fév. 2020, <https://en.qantara.de/content/the-icon-of-tahrir-square-in-baghdad-and-cairo-arab-spring-and-october-revolution?nopaging=1>. Consulté le 12 juil. 2022.

al-Tameemi, Rasha. « Urban Planning in the Middle-East : Analyzing al-Tahrir Square as a Public-Political Space in Iraq ». *Research, Design Discourse on Culture and Society*, vol. 5, pp. 139-169, <https://scholar.uc.edu/concern/articles/6395w802q?locale=en>. Consulté le 17 nov. 2021.

UNAMI. Official Report, United Nations Assistance Mission for Iraq, Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights, août 2020, <https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Countries/IQ/Demonstrations-Iraq-UNAMI-OHCHR-report.pdf>. Consulté le 13 juil. 2022.

Van de Ven, Annelies. « The Spatialisation Struggle: The Heritage of Open Spaces in Baghdad ». *In Planning*, 2016, pp. 48-73, <http://dx.medra.org/10.17418/planext.2016.4vol.02>. Consulté le 10 juin 2022.

Biography

Caecilia Pieri is Associate Researcher at the French Institute of the Near-East (Ifpo), where she was formerly Head of the Urban Observatory (2011-2015). She received her PhD at the School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS, Paris), on the subject of the modernization of Baghdad, where she has been conducting fieldwork since 2003. She was the leading coordinator of a research program about "Heritage at war in the Mediterranean region" (2015-2017) and also an expert within the UNESCO (World Heritage) for the safeguard of modern heritage in the Arab World. She is currently the pedagogical coordinator of AGIR-HIFAZ, a training program for the conservation of the built heritage between Ifpo and Mosul/Salaheddin Erbil Universities (Iraq). She also teaches history of modern architecture as Visiting Professor at the Lebanese Academy of Fine Arts (ALBA, Beirut).

Lilia Benbelaid¹

« Camp » dira-t-on, une cité improvisée

Abstract

What is the function of a temporary shelter when it becomes a permanent part of an environment? What is the architect's role in an environment where inhabitants are tasked with the construction of their own shelters? These questions summarize the primary motivations for why I came to the refugee camp of Chatila in Beirut. Constructed in 1949 on the edge of the capital, the refugee camp remains connected to the larger urban fabric of the city despite resting on both geographic and social peripheries. Gaining access to the camp is no easy task as those who do not live there are easily identified. In order to maintain a form of accessibility to the camp, I brought with me a pen and paper with the goal of documenting the streets, alleys and architectures. While still an "outsider," with the medium of sketch I was able to capture scenes of daily life, engaging the environment with a subjective analysis of the different landscapes and interstices that defined the camp. This artistic practice became more than just a subjective practice, initiating the first link between a place and those who inhabit it daily with the hope of awakening semblances of desires and dreams. From the perspective of an architect, these sketches can be seen as a foundation for the preservation and appropriation of a courtyard (inaugurated in 1996) found at the heart of Chatila. This courtyard is a rare exception to the architecture of the camp and has given rise to the Farasheh Project. Here the inhabitants are placed at the center in a space that allows bodies to express themselves and voices to be raised.

Keywords: architecture; camp; Chatila; space; sketch

Il est 12h48, le soleil culmine. Le bitume réverbère la lumière. Je plisse les yeux pour contempler le spectacle d'enfants qui s'adonnent à leurs activités journalières dans la cour. Ils courent sans cesse, tombent parfois sur le sol rugueux et s'égratignent les genoux. Certains s'amuse à lancer des billes dans les innombrables cavités de la chape bétonnée. Leurs cris résonnent dans les maisonnées alentours. Cette cour, aussi bruyante et vivante qu'elle soit, m'apparaît jusqu'à aujourd'hui comme un havre de paix au milieu d'un agglutinement de baraques qui rivalisent pour gagner en superficie. Les logis se montent dessus, s'accolent, se dévisagent pour un semblant d'existence. On ne la nomme pas ; on y débouche après s'être perdu mille et une fois dans un amas de logis qui forment des allées sombres et exiguës. Ce condensé architectural forme le camp de réfugiés de Chatila. Assise sur une échelle entreposée au sol, j'ébauche ma première

¹ Lilia Benbelaid, Architect.
Email: lilia.bnb@gmail.com

esquisse de cette cour après avoir passé des heures à tenter de la retrouver. Des enfants m'approchent, et ces quelques lignes maladroites initient un premier échange que les mots ne permettent pas.

Chatila se situe aux franges de la ville de Beyrouth. Soixante-douze années après sa construction, le statut de camp² lui colle encore à la peau. À l'image d'un nid habillé de feuilles et de brindilles, ce camp s'édifie sur un territoire de la ville encore peu urbanisé. Il est le refuge de milliers d'individus à la suite du conflit qui fait rage au-delà des frontières, au sud du pays³. Vivre dans le camp n'est que temporaire dans les esprits, on s'y réfugie en espérant en repartir un jour. Finalement, on s'y installe. Le temps passe, la tempête n'a pas cessé et l'espoir d'un retour vers sa terre d'origine n'est plus. Cette terre quittée – la Palestine – n'est que souvenir dans l'esprit des exilés, qui tentent de perpétuer sa mémoire dans celle des jeunes générations. Chatila n'aurait dû être qu'un substitut provisoire.

Le nid devient étroit et s'emplit d'œufs. Le temps se fait long. Les brindilles comme les souvenirs se désagrègent. Il repousse ses limites pour accueillir de nouveau, mais son hôtesse ne lui accordera qu'un insignifiant kilomètre-carré. Les tentes entreposées d'autrefois s'envolent et laissent place à un amoncellement de parpaings pour protéger les corps, qui se barricadent entre quatre murs pour faire face à un extérieur âpre et hostile. Labri, fait de matières disponibles, s'ouvre à la guise de celui qui l'habite. Il se connecte aux autres par des venelles dessinées et forment un agglomérat de baraques. Une communauté s'est créée, disent souvent les premiers réfugiés qui ont habité ce camp.

On naît, on grandit et on vieillit à Chatila.

1982⁴. L'orage gronde et foudroie Chatila. Le nid est piétiné et voit ses logis de fortune réduits à néant. Les appentis devenus maisonnées s'effondrent devant le chaos géopolitique qui règne dans la région. Les plus chanceux s'en sont échappés. Pour les rescapés, seule la peau sur les os demeure, face aux débris de béton et d'acier. Mais Chatila ne renonce pas. A-t-il réellement le choix ? Le nid d'antan croule sous les décombres. Il se transforme en une fourmilière qui peine à s'étendre au sol. On vise alors les cieux. Les abris se reconstruisent à la hâte et s'accumulent les uns sur les autres, de part et d'autre des galeries. Chatila se densifie, les parpaings se comptent par millions. Des boîtes de béton jaillissent du sol, se disputent le moindre centimètre carré et induisent un tracé de ruelles parfois déconcertant. Les allées s'enroulent et se déroulent autour des bâtiments. Labyrinthique et chaotique, le camp devient la cité que je connais aujourd'hui, en marge dans les esprits et pourtant si bien connectée au reste de la ville.

Aujourd'hui, cette entité urbaine compte près de vingt-cinq mille habitants. Chatila suffoque. Un barrage militaire nous fait face. Aussi défensif que dissuasif, il clame haut et fort « Restez-y ! ». Il régit les entrées et les sorties au nord du camp comme pour reclure ceux identifiés de parasites, l'étranger qui vit à deux pas de notre porte. Tout laisse à penser que cette zone est sous surveillance belliqueuse jour et nuit. Je m'initie alors à d'autres parcours. L'affluence de personnes n'est contrôlée nulle part ailleurs aux abords du camp. Intimidation ou dispositif urbain mal ficelé ? Des drapeaux nationalistes⁵ d'un côté, des figures patriotiques⁶ de l'autre, chaque véhicule semble franchir une frontière immatérielle au sein de la même ville. Il est difficile d'en repérer les limites mais je constate

² Un camp est un lieu temporaire édifié par des organisations non-gouvernementales et des gouvernements pour accueillir des réfugiés suite à un conflit ou une catastrophe naturelle. Au-delà d'être un camp, Chatila est devenu un lieu de vie en marge que l'on appelle « camp » encore aujourd'hui mais qui peut aussi être considéré comme un quartier de la ville.

³ Le dit « conflit israélo-palestinien » qui donne lieu au premier exil palestinien suite à la création de l'État d'Israël en 1948.

⁴ Le massacre de Sabra et Chatila contre les Palestiniens, a eu lieu du 16 au 18 septembre 1982, et a été orchestré par les milices chrétiennes phalangistes et par l'intervention israélienne, durant la guerre civile libanaise (1975-1990).

⁵ Milice et mouvement politique musulman chiite du Amal qui détient une influence importante dans les quartiers adjacents au camp de Chatila.

⁶ Portraits de Yasser Arafat, activiste et homme d'État palestinien.

simplement qu'entrer dans Chatila, c'est, entre autres, voir apparaître les emblèmes de la résistance palestinienne dans le paysage.

D'innombrables chemins mènent au camp. Ses galeries sinueuses et alambiquées se resserrent, se courbent et ondulent dans les méandres d'une urbanité infinie. Le décor d'un enchevêtrement de corps bâtis induit des espaces d'échange et lui donnent des allures de vieille ville. Les résidus de climatiseurs ruissellent et se déversent sur un sol accidenté. Les câbles électriques cisailent l'horizon, se répercutent, ici et là, et filent le long des logis empilés par dizaine. Ils se nouent, tel un ruban, autour de chaque édifice. Une secousse et crac, effet domino. L'espace libre se défile à mesure des années.

Un, deux, puis cinq scooters s'élancent dans les allées essentiellement piétonnes. Ils se fraient un passage au milieu de la foule qui afflue entre les échoppes des rez-de-chaussée et les colonnes d'immeubles. Le bruit des moteurs fait écho dans le corridor, le gaz d'échappement envahit l'atmosphère, rien de plus incommodant. Le tumulte des véhicules s'apaise quelques instants ; d'autres forceront l'accès dans les minutes qui suivent. On apprend à les éviter de peu.

Je lève les yeux et peine à percevoir le ciel. Les allées sont sombres en plein jour. Les modestes « machines à habiter »⁷ (Le Corbusier) se dérobent au-dessus de nos têtes. Elles se chevauchent, s'ombragent, s'importunent. C'est comme un jeu de Lego sans engrenage. Elles se guident de parpaings et d'acier pour ériger leurs premières digues contre l'extérieur (Scoffier) ; a contrario, toute la plèbe s'y introduirait. Quand la brise s'élève, rideaux et draperies flottantes s'accordent sur une danse désynchronisée. On finit par les tirer pour accueillir la nuit à volets fermés. Nuit noire.

La première boîte habitée, enduite de parement, s'ouvre partiellement. Un linteau de bois peine à supporter le reste des blocs qui se hissent au-dessus de lui, mais ne succombe pas. La seconde s'offre un balcon qui surplombe la rue. La troisième se replie derrière une paroi de granulats et s'habille d'une corniche de ciment, comme pour se démarquer des autres. Sa voisine étouffe avec sa loggia obstruée par le bric-à-brac qu'elle amasse. Un vieil homme s'essaie au bricolage et ses coups de marteau retentissent dans la rue. La quatrième semble s'écrouler sous le poids des ferrailles et des briques qui l'assiègent. La cinquième se barricade derrière un grillage rouillé par le temps ; deux gamins me font signe et esquissent un large sourire réconfortant. On aperçoit les tapis étendus de la sixième. À sa droite, une femme étend sa lessive ; elle accroche un à un, une dizaine de t-shirts, quatre pantalons de différentes tailles, une robe fleurie et des draps. Une septième, une huitième puis une neuvième, perchée là-haut. La toiture sur laquelle elle s'établit a déjà revêtu sa chape de béton granuleuse. Elle s'octroie son propre lopin de terre et s'emmitoufle sous sa tonne d'agglomérés. Elle revêt ensuite une tôle ondulée pour se soustraire du paysage. Elle devra cependant se préparer à l'irruption d'une nouvelle machine à habiter qui demande l'asile à son tour.

J'ai souvent dessiné ces façades. Une trame constructive m'aurait réconfortée et facilité la tâche. Six verticales, huit horizontales ; un trois fenêtres marseillais⁸ de quatre étages s'esquissent. Trop simple. Au lieu de cela, chaque entité ébauche ce qu'elle choisit de montrer au monde. On compose avec le rebut industriel, un élément de construction précieux ici, qui donne naissance à une architecture singulière. Un conseil : n'essayez pas de chaparder ne serait-ce qu'une palette de bois. On ne jette pas : on marchande et on réemploie. À Chatila, on se construit, avec une humilité forcée, la place que l'on nous assigne dans l'univers.

⁷ Concept développé par Le Corbusier qui fait référence au fait que le logement doit être purement fonctionnaliste.

⁸ Typologie d'immeuble commune dans les zones urbanisées de Marseille qui se fonde sur l'échelle parcellaire, fixée à sept mètres de large et trente mètres de long, indépendamment du quartier. La façade d'immeuble est composée de trois fenêtres de même dimension, régie par des critères d'ensoleillement.

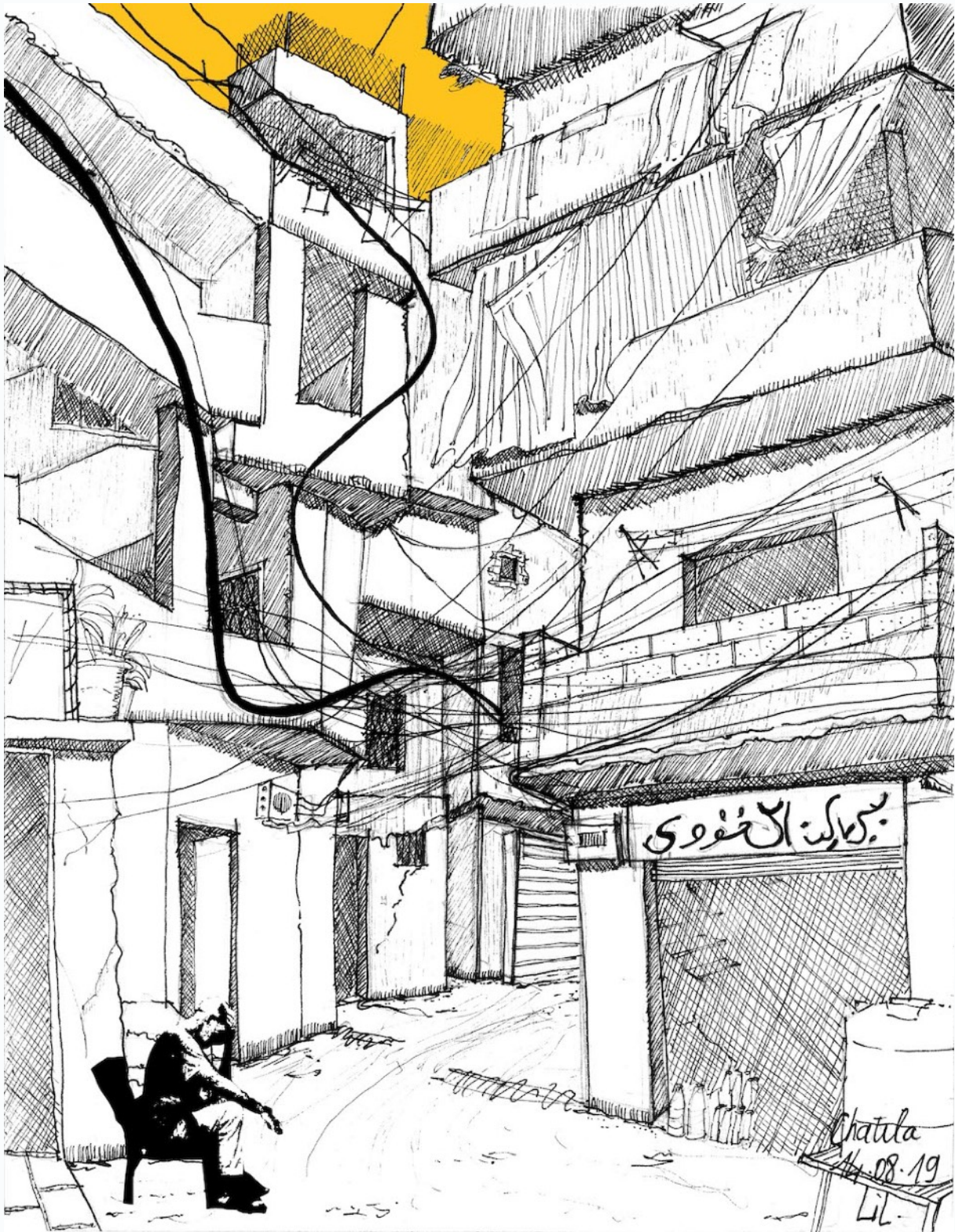


Figure 1: Lilia Benbelaid. *Rue*. 2019, image digitale, encre, canson, 22 x 19 cm. Chatila, Beyrouth.

Si la rue est sombre en bas, je vous laisse imaginer l'inconfort des intérieurs délaissés par la lumière naturelle à longueur d'années. Les édifices ne se laissent que peu de répit, se distancient par des couloirs où le corps peine à s'exprimer ; humidité et détritus s'y accumulent. On manque d'air par ici. Il paraît que là « où règne l'ordre naît le bien-être » (Le Corbusier), que l'ordre est liberté et que le désordre est asservissement. Le statut de camp renvoie ce lieu à une existence éphémère et à la fabrique d'invisibles. Il pallie le mépris d'un système étatique et l'hostilité géopolitique. Il s'érige par le labeur effréné de ses rescapés et promulgue ses propres règles. Tant que le déni perdure ou que le retour aux sources est impasse, l'hostilité et les maux régneront sur Chatila. Face à cette anarchie bâtie, la seule échappatoire est d'emprunter une des colonnes d'escaliers qui nous hisse vers les hauteurs nébuleuses. Son ascension est cependant laborieuse. Les marches s'érodent, les murs se fissurent, rongés par l'eau salée qui s'écoule des foyers. Une marche compte pour le prix de deux, une centaine comme celle-ci m'attend. Les rayons du soleil pénètrent à mesure des étages gravis. Au dernier palier, une échelle nous fait la cour, elle n'attend qu'à être enjambée à son tour. Au dernier montant, l'horizon se dévoile. On s'en approche mais le ciel reste loin de nous. Son immensité impressionne, on part à sa conquête sans jamais pouvoir l'atteindre. Beyrouth est si proche.

Les toits se dédient à diverses fonctions. Ils sont tout d'abord le hangar à moteurs des machines à habiter. Les citernes à eau se tiraillent avec les câbles électriques. Ils forment des grappes broussailleuses, développent de nouveaux tentacules lorsqu'on dérobe quelques étincelles à son voisin. Cette scénographie câblée défaillante s'étend dans toute la ville. Ils s'étirent sur une centaine de mètres et filent de toit en toit pour illuminer autant de foyers possibles, pour un laps de temps insignifiant. L'eau, quant à elle, s'évade souvent de son lit pour inonder celui des autres. Les derniers arrivants s'immiscent sur les hauteurs, à l'abri des regards suspicieux, et s'arment de matières désuètes pour former des cabanes qui s'endurciront avec le temps, loin du vacarme urbain. Sur le pas des portes s'entreposent literie et denrées pour apprécier la fraîcheur des nuits d'été. Le reste de la chape laisse place à des niches à pigeons, ce nuisible urbain dont tout le monde se fiche. La tradition les met à l'épreuve et leurs propriétaires les aiguillent d'un toit à un autre en agitant un lasso dans les airs. Les plus habiles sont les plus convoités. Ils s'élancent et s'affrontent dans une danse volatile, virevoltent et tournoient, profitant ainsi de cette gigantesque aire qui nous est inaccessible en bas. Le soleil tombe ; le jeu de la roulette aérienne débute, se répand dans la cité et défie les frontières que l'être humain s'inflige. « Si tu veux apprendre la vie, tu dois comprendre les pigeons, personne ne vit autant en paix qu'eux » (Najjar).

Aujourd'hui, les œufs ont éclos par milliers pour investir un nid qui mute en cité-mère. Parcelle vacante autrefois, elle est devenue un lieu de vie sans fondation, tel un arbre déraciné qui n'a cessé de bourgeonner. Cette urbanité improvisée réduit ses habitants à résider, se ravitailler et circuler, sans laisser planer un soupçon de rêverie. De l'informel naît une architecture insolite, rythmée par le besoin inhérent d'exister. L'architecte et sociologue français Yona Friedman affirme dans son ouvrage *L'architecture de survie : une philosophie de la pauvreté*, que n'importe qui peut planifier un bâtiment.

Chatila remédie partiellement à l'indifférence d'un État, se dote d'alvéoles habitables et d'une économie qui lui sont propres. Chatila est avant tout une cité à part entière, qui s'érige en faisant face aux contraintes spatiales, matérielles et sociétales. Malgré toutes ses ressources, il reste le lieu de vie des oubliés, engendré par un monde qui fabrique des « indésirables » (Agier).



Figure 2: Lilia Benbelaid. *Toits*. 2019, image digitale, encre, canson, 22 x 19 cm, Chatila, Beyrouth.

Seule cette cour s'est extirpée de ce cataclysme urbain qui a rongé chaque surface inoccupée. Elle est une délivrance après s'être élancée la première fois dans ces venelles qui s'étrécissent, où les murs se resserrent sans crier gare, où le corps s'offusque. Les épaules redressées, le pas s'accélère pour espérer sortir de ces couloirs obscurs et glaçants.

Une femme fait un brin de ménage et y déverse de l'eau à la raclette ; l'un derrière l'autre, un jeune couple tente de se frayer un chemin. Il n'y a de place que pour une paire d'épaules à la fois. Résultant du plein, le vide forme une fine membrane blanche représentée sur un plan de l'architecte et cartographe italien *Nolli*⁹ et accapare les malheureux centimètres carrés restants où le corps peine à déambuler. L'eau tombe du ciel alors qu'il n'y a pas un nuage à l'horizon, les câbles initient un parcours, je les suis en espérant qu'ils mèneront vers un ailleurs plus chaleureux. « Tous les chemins mènent à Rome » dit-on ; ces ruelles me mènent vers cette cour.

Inattendu et inespéré, ce cœur d'îlot déroge à la règle pour laisser pénétrer air et lumière, réchauffer les âmes errantes. Il est un des milliers d'interstices qui composent le camp ; une vaste étendue d'air et de molécules ; le plus généreux de tous¹⁰. Grand salon épuré où règnent vacuité et vibration, seuls des portraits de résistants maculés en habillent les murs décrépis par les années. On y passe, s'y arrête ; un instant seulement, un après-midi entier parfois. On discute, se rencontre, marche, court, s'accroupit. On y boit le café en apportant son propre siège, on saute à la corde et on joue au lancer-de-bouchons. Le corps se libère enfin et se meut dans une spatialité qui le lui autorise.

Levez les yeux et vous aurez une vue panoramique sur le ciel, cette lunette ouverte sur les étoiles lorsque nuages et brume s'évaporent et que l'atmosphère s'assombrit. Cependant, la ville ne s'éteint jamais assez pour les apercevoir.

Les rayons du soleil illuminent une à une les façades qui l'enserrent, exaltant quelques heures les murs et les mines grisés par le temps. Dès que l'ombre s'empare des lieux, c'est l'heure des quatre cents coups. Le craquement d'une bouteille en plastique se fait entendre et donne lieu à la partie de football journalière lorsque le ballon a rendu son dernier souffle. L'entrée d'un immeuble, coiffée d'un fronton romain, en est la principale cible. Un même s'improvise gardien, les autres s'empressent avec frénésie et tirent le plus fort possible. Passement de jambes, tir en pointe et *But* ! Le vainqueur virevolte et pirouette pour célébrer sa victoire. Les spectateurs et passants n'ont pas d'autre choix que de déjouer les rebonds et le font plutôt bien. Tout ce chahut cohabite, on fait preuve d'exactitude dans ses mouvements, l'élan des uns est en harmonie avec le loisir des autres.

Cette fine membrane qu'est la rue prend de l'épaisseur, s'affirme et devient aussi consistante qu'un bâtiment. On raconte que cette place est l'empreinte d'un amas de logis qui s'effondre après un énième déchaînement de violence. Empli de décombres et de souvenirs, le vide s'impose enfin pour faire table rase et donner une chance au présent. Ce lieu d'exception voit le jour par la force collective et se dédie au bien commun, en contre-bas d'une urbanité informe et spontanée. Désiré comme un nouveau-né, ce patio pallie l'effroi que nous évoque le vide et génère un lieu ouvert et pénétrable. Souvent accoutumé à la surabondance d'objets, d'images et de sons, le vide ravive l'absence ou encore l'abandon pour certains, la solitude et l'ennui pour d'autres. On meuble des lieux comme les conversations par peur du silence et de l'incompréhension, de peur que nos pensées résonnent dans l'immense et intense néant qui nous envahit parfois. Le silence ne trahit pas, « le vide est matière des possibilités de l'être » (Hatzfeld). Époque qui fait l'éloge de « l'accumulation » (Cruz Pinto) fonctionnaliste et décorative, nulle place n'est accordée au doute, à l'imaginaire et à l'équivoque. Pourtant, l'impalpable vide est le réceptacle de moments vécus, d'aspirations et éveille les envies ; un renouveau après la tempête.

⁹ Plan qui a la particularité de mettre en évidence le contraste entre vide et plein.

¹⁰ Comparée aux interstices qui sont les rues, les seuils d'entrée d'immeubles, la cour dispose d'une superficie supérieure.

Contrainte par la densité ambiante, la cour s'entoure de tours de guet habitées. Ici, on ne compose qu'avec la contrainte. Ces élévations forment les gradins d'un amphithéâtre romain, en plein cœur de la cité ; le ticket d'entrée n'est réservé qu'à ceux qui habitent les lieux ; le mien, grâce à mes carnets remplis d'encre et de lignes hésitantes. Des silhouettes sont perceptibles à travers de grands rideaux qui se laissent porter par la brise, jamais les regards. Elles se dirigent vers cette estrade bétonnée dépouillée de décors porteurs d'illusion, un espace-temps qui concentre celui de la vie de manière plus intense et place l'être humain au centre. En prenant un peu de hauteur, le vide séduit davantage. Un événement a toujours lieu, à la fois au premier rang et suffisamment reculé pour ne pas être importuné par le vacarme ambiant.

Je collectionne des esquisses de ces façades sur des feuilles volantes. Je dessine au crayon, je sais que tout s'efface, que je peux recommencer et la peur s'échappe. Le papier absorbe la curiosité des gamins et l'empreinte de leurs mains lorsqu'ils pointent du doigt la nuée de lignes qui représente un lieu familier. Je passe des heures entières à tenter de sauvegarder cet endroit dans mon esprit et sur un bout de papier, au cas où je déciderais de ne plus y remettre les pieds. Je ne l'ai toujours pas quitté. Ces dessins sont aujourd'hui comme un laissez-passer, une porte d'entrée sur ce lieu que l'on ne connaît que de nom. Ils m'ont permis parfois de retrouver mon chemin au milieu d'un labyrinthe sans issue où le regard seul se perd, tandis que la ligne sur la feuille reste. Ils adoucissent les plus méfiants, dérident les visages dubitatifs. J'affûte mon regard, tout en illustrant une réalité sur laquelle on ferme les yeux.

Des banderoles jaunes frétilent au gré du vent, se font et se défont lors des événements où sont célébrés les actes de résistance passés. L'heure est à l'euphorie et aux grands discours politiques. La jeunesse danse sur des airs traditionnels en l'honneur de la Palestine. On en narre son portrait, on lui appartient par le cœur, sans même jamais y avoir mis les pieds. On se remémore et commémore une identité collective au sein d'un lieu qui ne sera jamais nôtre.

« La patrie réchauffe-t-elle donc tant ? N'ai-je donc jamais connu la chaleur ? » (Beshtawi). Cette cour résiste à la densification urbaine qui menace de l'envahir chaque jour et prodigue la liberté des corps et de l'être. Invisible et intangible, le vide embrasse tout. Il garantit le répit face aux contrariétés du quotidien et autorise les âmes naïves à frôler leur enfance pour quelques instants.

Agora des temps incertains, les voix s'affranchissent et s'élèvent ; cette place est le lieu du spectacle de scènes ordinaires et de la mémoire collective. Le soleil y brille pour tout le monde.

À Chatila,

Intrépide et spontané,

Tu es né pour abriter les déracinés.

Ce qui te décrit te magnifie,

vivant à en faire frémir,

tu es « l'architecture des vivants », en détresse (Friedman).

Berceau ou tombeau,

Te quitter, c'est s'élever.

Chatila, tu me prends aux tripes.

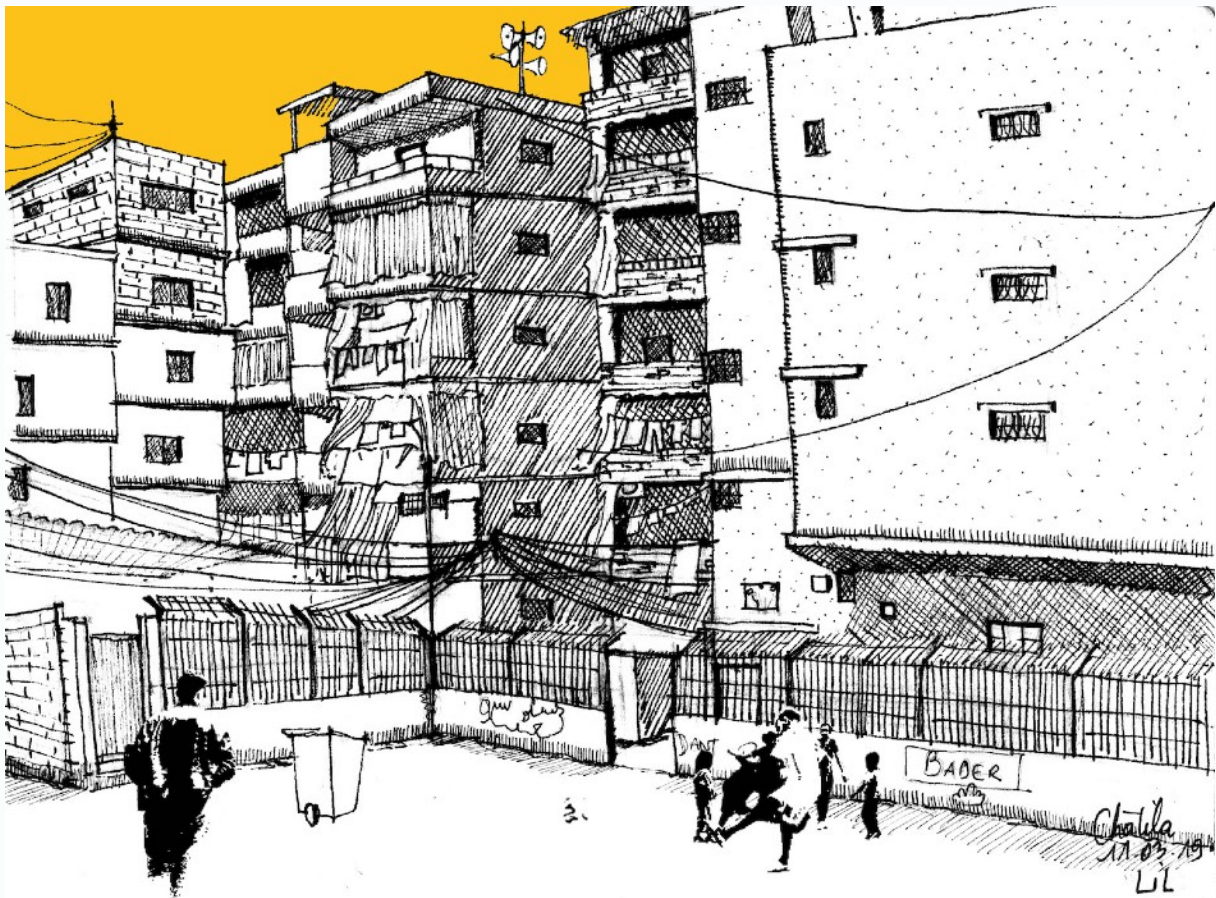


Figure 3: Lilia Benbelaid. *Cour.* 2019, encre, canson, 19 x 14 cm, camp de Chatila, Beyrouth.

Bibliography

Agier, Michel, direction. *Un monde de camps*. La Découverte, 2014.

Akka on my mind. Réalisé par Mahmoud Hamzeh Beshtawi, 2018.

Cruz Pinto, Jorge. « Éloge du vide, réduction, production et réception en architecture ». *Le carré bleu. Feuille internationale d'architecture*, no. 2, 2010. http://www.lecarrebleu.eu/PDF_INTERA%20COLLEZIONE%20LCB/FRAPNo2_CARR_2010_2.pdf. Consulté le 11 août 2022.

Friedman, Yona. *L'architecture de survie : une philosophie de la pauvreté*. L'Éclat, 2003.

Kashkash. Réalisé par Léa Najjar, 2019.

Le Corbusier. *Vers une architecture*. Arthaud, 1977.

Scoffier Richard. « Le mur. Cours #1 Où commence l'architecture ? » *Pavillon de l'Arsenal*, 12 mars 2011, <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/conferences-debats/cycles-en-cours/universite-populaire/9504-le-mur.html>. Consulté le 11 août 2022.

Hatzfeld, Hélène. « La place et le sens du vide dans la composition urbaine au XX^e siècle ». Acte du 137^e congrès du Comité des travaux historiques et scientifiques (Cths), Université de Tours François-Rabelais, 23-28 avril 2012. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01620468/document>. Consulté le 11 août 2022.

Biography

Lilia Benbelaid graduated as an architect from the École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille in June 2018. As part of her final degree, she focused on the subject of refugee camps. This work marks the starting point of a personal approach on this subject. Arriving in Beirut in March 2019, she sketched a series of landscapes in the refugee camp of Chatila, located in the southern suburbs of Beirut. She then initiated the "Farasheh" project that she coordinates with the Children Youth Center, a local school in the camp. This project continues to deal with both spatial and environmental issues, while including the habitants of Chatila in a participatory and collaborative process. Following this, she worked on a new series of sketches on the city of Beirut, titled "In Situ," that have been exhibited in Beirut, in 2020.
