

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ

**LE CALLIGRAFFITI ARABE DANS LA CULTURE
VISUELLE CONTEMPORAINE :**
TENSIONS URBAINES ET CIRCULATION DES IMAGES

Par

Hela ZAHAR

Doctorat en Sciences et Techniques des Arts

Thèse présentée pour obtenir le grade de

Philosophiae doctor, Ph.D.

Doctorat en études urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Avril 2018

© Hela ZAHAR, 2018

Cette thèse intitulée

**LE CALLIGRAFFITI ARABE DANS LA CULTURE
VISUELLE CONTEMPORAINE :
TENSIONS URBAINES ET CIRCULATION DES IMAGES**

et présentée par

Hela ZAHAR

a été évaluée par un jury composé de

Mme Julie-Anne BOUDREAU, présidente et examinatrice interne, INRS-UCS

M. Jonathan ROBERGE, directeur de thèse, INRS-UCS

Mme Nathalie CASEMAJOR, examinatrice interne, INRS-UCS

M. Will STRAW, examinateur externe, McGill-Département d'histoire de l'art et des
communications

De mon grand pays solitaire
Je crie avant que de me taire
À tous les hommes de la terre
Ma maison c'est votre maison
Entre mes quatre murs de glace
Je mets mon temps et mon espace
À préparer le feu, la place
Pour les humains de l'horizon
Et les humains sont de ma race

Gilles Vigneault
« Mon pays » 1964

من بلدي العظيم المنعزل
انادي قبل ان اسكن
لجميع الناس هذا الكون
داري هي داركم
بين أربعة جدران من الثلج
اقضي وقتي و مكاني
وتهبئة نار التدفئة والمكان
لأناس هذا الكون
ونحن من نفس الانسان في هذا الكون

Traduction Taoufik Zahar
La Marsa, 2018

RÉSUMÉ

La thèse porte sur les enjeux politiques de la culture visuelle contemporaine en prenant pour objet spécifique le calligraffiti arabe, une forme d'art urbain qui s'inspire à la fois du graffiti et de la calligraphie arabe. En se propageant dans l'espace public des villes arabes et occidentales, telles Montréal, Paris et certaines villes de la Tunisie, le calligraffiti arabe soulève un certain nombre de tensions inhérentes à sa mise en visibilité. Cet enjeu révèle une forme d'art urbain porteuse de différents conflits, rapports de force et pouvoirs, que ce soit les tensions arabo-occidentales dans la culture visuelle des villes occidentales, celles reliées au rôle religieux de la calligraphie islamique dans la culture visuelle des villes arabes, celles reliées à l'art urbain dans l'ensemble de ces villes ou encore celles qui sont circulées dans les différents lieux numériques où les images de ses œuvres se manifestent.

Pour cerner cet enjeu, la thèse développe un cadre d'analyse qui repose sur trois ensembles d'éléments théoriques. Le premier ensemble définit et applique les concepts d'espaces, de lieux et de régimes à l'analyse de la visibilité dans les espaces publics physiques et numériques. Le deuxième ensemble de concepts décrit l'art urbain, dont le calligraffiti arabe, comme un assemblage de pratiques de l'image (remix, circulation, agrégation) à l'intérieur de ces espaces et régimes de visibilité. Le troisième ensemble introduit et utilise le concept de scène visuelle pour illustrer la mise en visibilité du calligraffiti arabe à l'intérieur des systèmes d'articulation de la scène visuelle locale, translocale et numérique de l'art urbain. Le calligraffiti arabe « travaille » politiquement les régimes de visibilité dans lesquels il s'exprime et les amène à se transformer. En retour, les régimes de visibilité « travaillent » le calligraffiti arabe qui se transforme à son tour pour s'adapter aux pressions politiques des régimes de visibilité. Il constitue ainsi une forme de réappropriation culturelle (arabe) d'un art urbain mondialisé d'origine occidentale (le graffiti new-yorkais), une hybridation typique de la culture du remix où ce « dialogisme du script » participe activement à la culture visuelle, à son hétérogénéité et aux enjeux de la visibilité publique de l'art urbain.

Dans le contexte des tensions qu'il soulève dans l'espace public, cette mise en visibilité du calligraffiti arabe devient proprement problématique et l'hypothèse d'une modulation de ses pratiques est avancée pour expliquer sa participation et sa contribution à la scène visuelle de l'art

urbain. Pour vérifier cette hypothèse, la thèse suit le développement de cette forme d'art urbain depuis son émergence dans des entrepôts abandonnés de Montréal en 2008 jusqu'à ses manifestations les plus récentes dans plusieurs villes arabes et occidentales. Une étude ethnographique physique et numérique des événements de calligraphiti arabe est effectuée sur une période de dix ans (2008-2017). Ces événements se déroulent principalement sur trois terrains, à Montréal, en Tunisie et à Paris et se succèdent chronologiquement, mais toujours de manière complexe au cours de quatre segments principaux. Chaque segment illustre une étape importante de son développement et se constitue de plusieurs événements représentant la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres de calligraphiti arabe. Le dernier segment illustre la fragmentation géographique du calligraphiti arabe au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales post-Charlie Hebdo. Au cours de ce dernier segment, le calligraphiti arabe se retrouve à Paris, Montréal et en Tunisie, mais également en d'autres lieux comme l'Égypte, la péninsule arabique, les États-Unis et l'Australie.

L'étude ethnographique de ces quatre segments permet de caractériser les différents régimes de visibilité impliqués, d'identifier les acteurs importants, de décrire les pratiques physiques et numériques de l'image et de révéler les différents systèmes d'articulation impliqués dans la mise en visibilité du calligraphiti arabe. Une synthèse et discussion des résultats est présentée quant à l'enjeu de la visibilité du calligraphiti arabe, la modulation de ses pratiques et les caractéristiques de sa mise en scène visuelle. La contribution de la thèse est à la fois théorique et ethnographique. Le cadre d'analyse proposé permet de mieux comprendre l'enjeu politique du calligraphiti arabe et l'étude ethnographique enrichit et précise ce cadre d'analyse tout en ouvrant la voie à de nouvelles méthodes d'analyse visuelle. L'objectif est d'apporter une démonstration complémentaire tant conceptuelle qu'ethnographique de l'ambiguïté que pose à la fois l'effervescence d'une scène visuelle locale, translocale et numérique et de sa mise en visibilité de tensions arabo-occidentales.

Mots-clés : calligraphiti arabe ; scène visuelle locale, translocale et numérique ; art urbain ; régimes de visibilité ; pratiques de l'image physique et numérique ; culture visuelle ; enjeu politique ; tensions arabo-occidentales ; remix, circulation et agrégation.

ABSTRACT

The topic of this thesis is the political implications of the contemporary visual culture of Arabic calligraffiti, a form of urban art that is inspired both by graffiti and Arabic calligraphy. Calligraffiti has spread in both Arab and Western cities, including Montreal, Paris and certain Tunisian cities. Its visibility underlines inherent tensions in the art form. Calligraffiti explores various conflicts and power relations, such as Arab-Western tensions in the visual culture of Western cities, tensions around the religious role of Islamic calligraphy in Arab cities, tensions around urban art in all cities, and around the various digital spaces where these works are disseminated.

To examine these questions, this thesis employs an analytical framework based on three groups of concepts. The first group defines and applies concepts of space, place and regimes to analyze visibility in physical and virtual public realms. The second group of concepts describes urban art, including Arabic calligraffiti, as a blending of visual practices (remix, distribution, aggregation) within these spaces and regimes of visibility. The third group introduces the concept of the visual scene to illustrate the visibility of Arabic calligraffiti within the systems of articulation of local, translocal and digital visual scenes. Arabic calligraffiti politically « reworks » the regimes of visibility in which it evolves, and in turn transforms these regimes. Concurrently, these regimes of visibility « rework » Arabic calligraffiti, which is also transformed to adapt to the political pressures of the regimes. As such, calligraffiti becomes an Arab form of cultural appropriation of a globalized urban art form of Western origin (New York graffiti), a hybrid typical of remix culture where the « dialogism of the script » actively participates in visual culture, its heterogeneity, and the public visibility of urban art.

In this study, we advance the hypothesis that there is a modulation of practices that explain its participation and contribution to the visual scene of urban art. To test this hypothesis, this thesis follows the development of calligraffiti since its appearance in abandoned warehouses in Montreal in 2008 to its most recent appearance in several Western and Arab cities. From 2008 to 2017, we conducted a digital and physical ethnography in three locations, Montreal, Tunisia and Paris. This fieldwork followed a complex chronology containing four main stages. Each stage illustrates an important step of the development of calligraffiti and consists of one or more

specific artworks. The final stage illustrates the geographical fragmentation of calligraffiti, with the exacerbation of Arab-Western tensions after the Charlie Hebdo incident in Paris. During this final stage, calligraffiti expanded beyond Paris, Montreal and Tunisia, appearing in other locations including Egypt, the Arabian Peninsula, the United States and Australia.

Ethnographic study of these four segments allowed me to define various regimes of visibility, to identify key actors, to describe the physical and digital visual practices, and to reveal the different systems of articulation implied in the visibility of Arabic calligraffiti. My results include a summary and discussion of the visibility of Arabic calligraffiti, the modulation of practices and the characteristics of its visual *mise en scène*. The scholarly contribution of this thesis is both theoretical and ethnographic. My analytical framework allows us to better understand the political implications of Arabic calligraffiti. My ethnographic study broadens and clarifies this framework, introducing new methods of visual analysis. My objective is to conceptually and ethnographically explore the ambiguity created both by the effervescence of local, translocal and digital visual scenes and by the visibility of Arab-Western tensions.

Keywords : Arabic calligraffiti ; local, translocal and digital visual scenes ; urban art ; regimes of visibility ; physical and digital visual practices ; visual culture ; political aspects ; Arab-Western tensions ; remix ; distribution ; aggregation

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier chaleureusement mon directeur de thèse, Jonathan Roberge, pour sa rigueur scientifique, sa clairvoyance et pour m'avoir appris à être moins « bonne élève » et plus autonome tout au long de ce travail de recherche. Sa relecture finale très méticuleuse de chacun des chapitres m'a sans aucun doute permis de préciser mon propos.

Mes remerciements vont aussi aux professeur.e.s qui ont accompagné ma scolarité, plus particulièrement Véronique Guèvremont, Guy Bellavance, Étienne Berthold, Guy Chiasson, Serge Belley, Larbi Chouikha, mais également à une professeure, Diane Saint-Pierre, qui a été un pilier au cours de mon parcours doctoral et m'a permis d'enrichir mes expériences de recherche, de rédaction tout en rencontrant des acteurs clés. Bien sûr, atteindre ces objectifs n'aurait pas été possible sans le bel esprit de solidarité à l'UCS-Québec, de soutien et de compréhension, d'encouragements mutuels des professeur.e.s Nicole Gallant, Maria Eugénia Longo et Mircéa Vultur. L'humour rend la vie de doctorante tellement plus légère au quotidien. J'adresse également toute ma gratitude à Linda Beurivage pour sa disponibilité et m'avoir aidé dans la mise en forme de ce travail ainsi qu'à Wassila Foul pour son soutien administratif exemplaire et son aide précieuse.

Je remercie le jury, Mesdames Julie-Anne Boudreau, Nathalie Casemajor et Monsieur Will Straw pour leur lecture attentive et les critiques qui ne feront que parfaire ce travail.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de la Chaire de recherche du Canada sur les Nouveaux Environnements Numériques (NENIC lab), de l'INRS-UCS, de la Chaire Fernand-Dumont sur la Culture et de Mitacs Globalink, qui m'ont permis, grâce à leurs allocations de recherches et diverses bourses financières, de me consacrer sereinement à l'élaboration de ma thèse.

Je suis très reconnaissante envers les répondants qui m'ont accordé de nombreux témoignages dans le cadre de ce projet de recherche et m'ont permis de lui donner vie, plus particulièrement Joëlle Rondeau, Melissa Proetti, le maire de Paris 13^{ème} Jérôme Coumet, Sterling Downey, Gaël Lefevre, Karim Jabbari, eL Seed, Pantonio, Matéo, Inti, Shepard Fairey (Obey), Mehdi Ben Cheikh, Mohamed Koumenji, Maria Grazia Casella, Narjess pour n'en nommer que quelques-uns

ici et là depuis 2013, à Montréal, Québec, Paris, Tunisie, et j'en passe tant la mobilité a été grande.

Ce parcours n'aurait pu être le même sans le soutien constant de ma famille et de mon entourage. D'abord, je tiens à remercier mon père pour la traduction du poème de Gilles Vigneault et surtout pour la détermination qu'il m'a toujours transmise, mes adorables filles Feriel et Saïma, qui ont toujours semblé savoir plus que moi que j'y arriverais. Je leur dis : « vous êtes la clé de ma réussite et je vous rassure, il n'y aura pas de 3^{ème} thèse ! ». Je vous aime très fort. Merci à mes frères et sœurs, neveux et nièces, Félix, Léo, Antoine, Marc et Moïse pour votre support et vos encouragements. Je tiens également à remercier Djipie qui a été la pierre angulaire de mon travail et qui m'a accompagnée dans chacun de mes questionnements et aux premières loges de mes succès et de mes difficultés. Je n'aurais pu réussir sans cet homme exceptionnel à mes côtés. Je tiens également à remercier mes ami.e.s particulièrement Micheline, Céline, Paméla, Nathalie, Michelle, Claude, Marius qui m'ont toujours accompagnée par leur support et leurs encouragements.

Enfin, j'ai une pensée toute particulière pour ma mère qui ne verra pas l'aboutissement de mon travail mais je sais qu'elle en est très fière.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	XIV
LISTE DES FIGURES.....	XVII
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LA CULTURE VISUELLE ET L'ENJEU DE LA VISIBILITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC	14
1.1 Éléments terminologiques	17
1.2 L'enjeu politique de la visibilité	25
1.3 Espace et régimes de visibilité numérique	28
1.4 Images physiques et numériques	40
1.5 Espaces et régimes de visibilité associés au calligraffiti arabe	45
1.6 Remarques récapitulatives.....	50
CHAPITRE 2 : LA VISIBILITÉ DE L'ART URBAIN	52
2.1 Les pratiques de l'image.....	53
2.2 Les pratiques de remix	56
2.2.1 <i>Le remix de l'œuvre dans l'espace physique : un enjeu politique</i>	<i>63</i>
2.2.2 <i>Le remix numérique des œuvres d'art urbain</i>	<i>75</i>
2.3 Les pratiques de circulation	89
2.3.1 <i>Les pratiques de circulation dans l'espace physique</i>	<i>90</i>
2.3.2 <i>Les pratiques de circulation dans l'espace numérique</i>	<i>104</i>
2.4 Les pratiques d'agrégation	121
2.4.1 <i>Les pratiques d'agrégation dans l'espace physique</i>	<i>122</i>
2.4.2 <i>Les pratiques d'agrégation dans l'espace numérique</i>	<i>128</i>
2.5 Remarques récapitulatives.....	135
CHAPITRE 3 : LE CONCEPT DE SCÈNE VISUELLE APPLIQUÉ AU CALLIGRAFFITI ARABE.....	138
3.1 Le concept de scène visuelle.....	139

3.2 Aux origines du calligraffiti arabe.....	149
3.2.1 <i>La calligraphie islamique</i>	<i>149</i>
3.2.2 <i>La calligraphie arabe moderne</i>	<i>153</i>
3.2.3 <i>Le graffiti et la culture du hip-hop dans le monde arabe</i>	<i>159</i>
3.3 Les pratiques de l'image du calligraffiti arabe dans l'enjeu politique de la visibilité publique	166
3.4 Remarques récapitulatives.....	172
CHAPITRE 4 : INTERLUDE MÉTHODOLOGIQUE	175
4.1 Construction et présentation de la chronologie du calligraffiti arabe	177
4.2 Problématique et hypothèses de la recherche ethnographique	190
4.3 Ethnographie physique et numérique.....	195
4.4 Remarques récapitulatives.....	216
CHAPITRE 5 : LE CALLIGRAFFITI ARABE À MONTRÉAL (2008-2011)	217
5.1 Espace et régimes de visibilité	217
5.2 Présentation des acteurs	221
5.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique	230
5.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique	246
5.5 Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde (2008-2011)	267
5.6 Remarques récapitulatives.....	274
CHAPITRE 6 : LE CALLIGRAFFITI ARABE ET L'OUVERTURE DE L'ESPACE PUBLIC TUNISIEN (2012-2013)	277
6.1 Espace et régimes de visibilité	280
6.2 Présentation des acteurs	288
6.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique	296

6.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique	312
6.5 Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde (2012 – 2013).....	328
6.6 Remarques récapitulatives.....	335
CHAPITRE 7 : LE CALLIGRAFFITI ARABE À PARIS : LÉGITIMITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC (2013-2015).....	338
7.1 Espace et régimes de visibilité	341
7.2 Présentation des acteurs	351
7.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique	372
7.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique	400
7.5 Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde (2013-2015)	434
7.6 Remarques récapitulatives.....	437
CHAPITRE 8 : LE CALLIGRAFFITI ARABE AU GRÉ DE L'EXACERBATION DES TENSIONS ARABO-OCCIDENTALES (2015-2017).....	441
8.1 Espaces et régimes de visibilité.....	444
8.2 Présentation des acteurs	458
8.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique	483
8.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique	495
8.5 Remarques récapitulatives.....	537
CHAPITRE 9 : SYNTHÈSE ET DISCUSSION	540
9.1 L'enjeu politique de la visibilité du calligraffiti arabe	541
9.2 L'enjeu de la mise en scène du calligraffiti arabe.....	561
CONCLUSION.....	572
BIBLIOGRAPHIE	578

ANNEXE 1 : LE GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ	599
ANNEXE 2 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT	608
ANNEXE 3 : ENGAGEMENT À LA CONFIDENTIALITÉ.....	609
ANNEXE 4 : LISTE DES RÉPONDANTS SELON LEUR OCCUPATION, LA PÉRIODE ET LES MODALITÉS D'ENTREVUE	610

LISTE DES TABLEAUX

TABLEAU 1 : ESPACES ET RÉGIMES DE VISIBILITÉ DES SOCIÉTÉS ARABES ET OCCIDENTALES.....	47
TABLEAU 2 : LES PRATIQUES DE L'IMAGE PHYSIQUE ET NUMÉRIQUE PAR CATÉGORIES D'ACTEURS.....	202
TABLEAU 3 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE DUBAÏ (2016) SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA	205
TABLEAU 4 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB11 POUR L'ŒUVRE DE DUBAÏ DE L'ARTISTE ZEPHA (RECHERCHE EFFECTUÉE LE 15 NOVEMBRE 2017)	208
TABLEAU 5 : PRÉSENCE NUMÉRIQUE DE L'ŒUVRE « MON NOM EST PALESTINE » SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES UTILISÉS PAR L'ARTISTE EL SEED	254
TABLEAU 6 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB9 POUR L'ŒUVRE « MON NOM EST PALESTINE » DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	257
TABLEAU 7 : PRÉSENCE NUMÉRIQUE DE L'ŒUVRE « TRADITION AND MODERNITY » SUR LES MÉDIAS NUMÉRIQUES UTILISÉS PAR L'ARTISTE EL SEED	258
TABLEAU 8 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB8 POUR L'ŒUVRE « TRADITION AND MODERNITY » RÉALISÉE PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED (SHARJAH, 2011).....	261
TABLEAU 9 : PRÉSENCE NUMÉRIQUE DE L'ŒUVRE « HIS STORY OR HISTORY » SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES UTILISÉS PAR L'ARTISTE EL SEED	263
TABLEAU 10 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB2 POUR L'ŒUVRE « HIS STORY OR HISTORY ».....	265
TABLEAU 11 : PRÉSENCE NUMÉRIQUE DE L'ŒUVRE DE LA MOSQUÉE JARA SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES UTILISÉS PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED	316
TABLEAU 12 : MOYENNE ANNUELLE DE RÉACTIONS POUR LES PUBLICATIONS D'EL SEED SUR FACEBOOK.....	318
TABLEAU 13 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB6 POUR L'ŒUVRE DE LA MOSQUÉE JARA (GABÈS, TUNISIE, 2012).....	319
TABLEAU 14 : PRÉSENCE NUMÉRIQUE DES ŒUVRES « SALWA ROAD » (DOHA, QATAR) SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES UTILISÉS PAR L'ARTISTE EL SEED	322
TABLEAU 15 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB1-1/52 POUR L'ŒUVRE DE SALWA ROAD (DOHA, QATAR)	324

TABLEAU 16 : PRÉSENCE NUMÉRIQUE DE L'ŒUVRE DE MONTRY (PARIS, 2012) SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES UTILISÉS PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED	326
TABLEAU 17 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB1 POUR L'ŒUVRE DE MONTRY (FRANCE)	327
TABLEAU 18 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE TOUR 13 SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	404
TABLEAU 19 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB1 POUR L'ŒUVRE EXTÉRIEURE D'EL SEED SUR LA TOUR 13	406
TABLEAU 20 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DES ŒUVRES DE DJERBAHOOD SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	408
TABLEAU 21 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB8 POUR LES ŒUVRES D'EL SEED À DJERBAHOOD.....	409
TABLEAU 22 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE SHOREDITCH SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	411
TABLEAU 23 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB6 POUR L'ŒUVRE DE SHOREDITCH.....	412
TABLEAU 24 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE SHARJAH SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	414
TABLEAU 25 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB14 POUR L'ŒUVRE D'EL SEED À SHARJAH	415
TABLEAU 26 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE PARIS SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA	418
TABLEAU 27 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE SW1 POUR L'ŒUVRE DE ZEPHA À PARIS	419
TABLEAU 28 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE SARAGOSSE SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA	421
TABLEAU 29 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE SW5 POUR L'ŒUVRE DE ZEPHA À SARAGOSSE	422
TABLEAU 30 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE DJERBAHOOD SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA	424
TABLEAU 31 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB2 POUR L'ŒUVRE DE ZEPHA À DJERBAHOOD	425

TABLEAU 32 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE DJERBAHOOD SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN BRUSK	427
TABLEAU 33 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB7 POUR L'ŒUVRE DE BRUSK À DJERBAHOOD	428
TABLEAU 34 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE BRUSK-INKMAN À DJERBAHOOD SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN.....	430
TABLEAU 35 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB2INK POUR L'ŒUVRE BRUSK-INKMAN À DJERBAHOOD.....	430
TABLEAU 36 : RECHERCHE INVERSÉE POUR L'ŒUVRE D'INKMAN À DJERBAHOOD.....	433
TABLEAU 37 : ABONNÉS, PUBLICATIONS ET AUTEURS DES PRINCIPAUX ARTISTES DE CALLIGRAFFITI ARABE SUR FACEBOOK	499
TABLEAU 38 : ABONNÉS ET PUBLICATIONS DES PRINCIPAUX ARTISTES DE CALLIGRAFFITI ARABE SUR INSTAGRAM.....	499
TABLEAU 39 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE PERCEPTION SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	510
TABLEAU 40 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB19 POUR L'ŒUVRE PERCEPTION.....	512
TABLEAU 41 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE PERCEPTION SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	514
TABLEAU 42 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB2 POUR L'ŒUVRE DE LA MARSA	515
TABLEAU 43 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE HOUSTON SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	516
TABLEAU 44 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB5 POUR L'ŒUVRE DE HOUSTON.....	517
TABLEAU 45 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE AJMAN SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	520
TABLEAU 46 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB7 POUR L'ŒUVRE DE AJMAN	521
TABLEAU 47 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE DUBAÏ SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA.....	523
TABLEAU 48 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB11 POUR L'ŒUVRE DE DUBAÏ DE L'ARTISTE ZEPHA	524

TABLEAU 49 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE DUBAÏ SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN.....	525
TABLEAU 50 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB4 POUR L'ŒUVRE DE DUBAÏ DE L'ARTISTE INKMAN.....	526
TABLEAU 51 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE PARIS SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU. (SOURCES : FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU).....	528
TABLEAU 52 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB43 POUR L'ŒUVRE DE PARIS DE L'ARTISTE TAREK BENAOU.....	531
TABLEAU 53 : PRÉSENCE DES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES NUMÉRIQUES DE L'ŒUVRE DE MONTRÉAL SUR LES SUPPORTS NUMÉRIQUES DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI (SOURCES : FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI).....	533
TABLEAU 54 : RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB43 POUR L'ŒUVRE DE PARIS DE L'ARTISTE TAREK BENAOU.....	534

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 : UNE ŒUVRE DE CALLIGRAFFITI ARABE D'EL SEED (DJERBA, TUNISIE, 2014).....	3
FIGURE 2 : L'ŒUVRE DE CALLIGRAFFITI ARABE D'EL SEED SUR LA FAÇADE DE LA TOUR 13 (PARIS, 2013).....	5
FIGURE 3 : UN ESPACE PUBLIC DE VISIBILITÉ COMPRENANT UNE ŒUVRE DE CALLIGRAFFITI ARABE DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN (DUBAÏ, 2016).....	20
FIGURE 4 : UN LIEU DE VISIBILITÉ AVEC SON ICONOSPHERE ASSOCIÉE : L'ÉDIFICE DE LA PATRIE SUR LA RUE SAINTE-CATHERINE À MONTRÉAL AVEC DES ŒUVRES DE L'ARTISTE URBAINE MISSME.....	22
FIGURE 5 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN BANKSY (2013) INTERPELLANT LE RÉGIME DE VISIBILITÉ DE NEW YORK.	24
FIGURE 6 : L'ESPACE PUBLIC DE VISIBILITÉ NUMÉRIQUE (WORLD WIDE WEB), LE DEEP WEB ET LE DARK WEB.....	30
FIGURE 7 : LE SITE GREATFIRE.ORG ANALYSE LA CENSURE D'INTERNET EN CHINE.....	33
FIGURE 8 : PAGE DE PARAMÈTRES DE CONFIDENTIALITÉ DE L'USAGER FACEBOOK (OCTOBRE, 2017).	35

FIGURE 9 : UN APERÇU DE L'ALGORITHME EDGERANK UTILISÉ PAR FACEBOOK ET INSTAGRAM POUR PRÉSENTER UNE PUBLICATION DANS LE FIL D'ACTUALITÉ D'UN USAGER.....	37
FIGURE 10 : IMAGE DE LA TOUR 13 SUR FLICKR AVEC SES TROIS ENSEMBLES DE DONNÉES : À GAUCHE SES MÉTADONNÉES TECHNIQUES, AU CENTRE SON INFORMATION LUMINEUSE ET À DROITE SES MÉTADONNÉES À PROPOS DU CONTENU DE L'IMAGE	42
FIGURE 11 : L'ENJEU DE LA VISIBILITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC	45
FIGURE 12 : LES PRATIQUES DE REMIX EN ART URBAIN.....	59
FIGURE 13 : LA MURALE DE L'ARTISTE URBAIN AXEL VOID À MONTRÉAL (JUIN, 2015).....	61
FIGURE 14 : LA MURALE DE L'ARTISTE URBAIN INTI À PARIS (JUIN, 2016)	62
FIGURE 15 : LA MURALE DE L'ARTISTE URBAIN OBEY À PARIS (JUIN, 2016).....	63
FIGURE 16 : ŒUVRES DE L'ARTISTE URBAIN BANKSY SUR LA BARRIÈRE DE SÉPARATION ISRAËLIENNE (CISJORDANIE, 2005).....	65
FIGURES 17 ET 18 : DEUX ŒUVRES (CHAMEAU ET BOULE TERRESTRE) DE L'ARTISTE URBAIN BRUSK À DJERBA (TUNISIE, 2014).....	66
FIGURE 19 : ŒUVRES (FEMMES VOILÉES) DE L'ARTISTE URBAIN SHÉPARD FAIREY	66
FIGURE 20 : ŒUVRES D'ART URBAIN SUR LES MURS DU CAIRE. ARTISTES ANONYMES (ÉGYPTE, 2013)	68
FIGURE 21 : ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN BANKSY CONTRE LA GUERRE EN SYRIE (2014).....	69
FIGURE 22 : ŒUVRE D'UN STREET ARTISTE ANONYME À SORACABA EN TÉMOIGNAGE DE LA NOYADE DE L'ENFANT SYRIEN AYLAN KURDI WAHED (3 ANS) SUR UNE PLAGE DE LA TURQUIE (BRÉSIL, 2015)	70
FIGURE 23 : IMAGE DU HAUT : « LA JEUNESSE ARABE AUX DIRIGEANTS ARABES CORROMPUS » : « DÉGAGE ! ». IMAGE DU BAS : ŒUVRE « AFTER WASHING » AVEC LE MOT « DÉGAGE » EN ARABE DE L'ARTISTE URBAIN SHADI ZAQZOUQ À DISMALAND (ANGLETERRE, 2015).....	71
FIGURE 24 : AFFICHES PUBLICITAIRES DÉTOURNÉES AU MARQUEUR PAR L'ARTISTE URBAINE PRINCESS HIJAB DANS LES MÉTROS DE PARIS (2010)	72
FIGURE 25 : PHOTOGRAPHIES DE GRAFFITIS PAR LE PHOTOGRAPHE BRASSAÏ (1968)	75
FIGURE 26 : QUELQUES EXEMPLES DU ZINE « IGTIMES » (1970) FONDÉ PAR DAVID SCHMIDLAPP	76
FIGURE 27 : DIFFÉRENTES COMPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE « VANDAL-ISM » DE L'ARTISTE URBAIN PEJAC (2014, PARIS). LE POINT DE VUE DE L'IMAGE (CENTRE-HAUT) MONTRE AUSSI L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN OAKOAK.....	78

FIGURE 28 : DEUX COMPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES DIFFÉRENTES DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (GABÈS, TUNISIE 2012)	79
FIGURE 29 : COMPOSITIONS PHOTOGRAPHIQUES DIFFÉRENTES DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAINE MADEMOISELLE MAURICE PAR LE PHOTOGRAPHE ET BLOGGEUR LIONEL BELLUTEAU (PARIS, 2016).....	80
FIGURE 30 : DE L'ART VIRAL INVASIF : LE DÉTOURNEMENT DE LA PAGE FACEBOOK DE SARAH PALIN PAR DES PUBLICATIONS SUCCESSIVES POUR FORMER LE MESSAGE « KEEP FEAR ALIVE » DÉNONÇANT LES MESSAGES DE CETTE POLITICIENNE AMÉRICAINE (RUSHMORE 2013, 339).....	83
FIGURE 31 : ŒUVRE ANAMORPHIQUE DE L'ARTISTE URBAIN RUBINO (ROME, 2011).....	85
FIGURE 32 : DIALOGUE URBAIN AVEC LA BRIGADE ANTI-GRAFFITI PAR L'ARTISTE URBAIN MOBSTER (LONDRES, 2010).....	85
FIGURE 33 : LE GOOGLE STREET ART PROJECT : ŒUVRES D'ART URBAIN À TRAVERS LE MONDE	90
FIGURE 34 : FACEBOOK À TRAVERS LE MONDE	90
FIGURE 35 : UNE ŒUVRE DE MISS ME À MONTRÉAL	92
FIGURE 36 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN MATEO LORS DU FESTIVAL MURAL À MONTRÉAL (JUIN, 2016)	94
FIGURE 37 : LE BLANCHIMENT DE LA MURALE DE L'ARTISTE URBAIN BLU (LOS ANGELES, 2010)	98
FIGURE 38 : À GAUCHE : LE VERNISSAGE DE L'EXPOSITION D'OBEY À LA GALERIE ITINERRANCE. À DROITE : SHEPARD FAIREY (OBEY) AVEC LE MAIRE DU 13^{ÈME} ARRONDISSEMENT DE PARIS, JÉRÔME COUMET	99
FIGURE 39 : MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À HOUSTON (TEXAS, 2016).....	103
FIGURE 40 : EXEMPLE DE RECHERCHE D'IMAGES SUR GOOGLE AVEC LES MOTS CLÉS : « EL SEED CALLIGRAFFITI ARABE »	106
FIGURE 41 : RECHERCHE INVERSÉE D'IMAGES SUR GOOGLE IMAGES.....	106
FIGURE 42 : RECHERCHE AVEC LE HASHTAG « #ARABICCALLIGRAFFITI » SUR FACEBOOK (GAUCHE) ET INSTAGRAM (DROITE)	108
FIGURE 43 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INVADER PRISE EN PHOTO PAR LIONEL BELLUTEAU (PARIS, 2016).....	117
FIGURE 44 : PRÉDOMINANCE DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À LA TOUR 13 (PARIS, 2013)	122
FIGURE 45 : PRATIQUES D'AGRÉGATION PHYSIQUE DU COLLECTIF ART SOLUTION À TUNIS (TUNISIE, 2016).....	123
FIGURE 46 : AGRÉGATION D'ŒUVRES SUR LA RUE MAHMOUD PRÈS DE LA PLACE TAHRIR (ÉGYPTE, 2013)	124
FIGURE 47 : GRAFFITI NEFERTITI ET STYLE HIÉGROHLYPHE (CAIRE, 2011) ..	125

FIGURE 48 : REMIX DE L'ŒUVRE « LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE » DE DELACROIX ET AGRÉGATION AUTOUR D'ELLE SUR LA BARRIÈRE DE SÉPARATION ISRAÉLIENNE (CISJORDANIE, 2012).....	125
FIGURE 49 : LA MURALE DE L'ARTISTE URBAIN ROA (BERLIN, 2011)	126
FIGURE 50 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED DANS LE QUARTIER SHOREDITCH (LONDRES, 2015).....	127
FIGURE 51 : L'AGRÉGAT D'IMAGES PRODUIT PAR GOOGLE AVEC LES MOTS-CLÉS « CALLIGRAFFITI ARABE »	129
FIGURE 52 : REQUÊTE DE RECHERCHE SUR LE SITE WEB D'OBEY AVEC LE MOT-CLÉ « ARAB » (JUIN, 2017).	129
FIGURE 53 : AGRÉGATION D'IMAGES SUR LA PAGE « PROJETS » DU SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (JUIN, 2017).	131
FIGURE 54 : AGRÉGATION D'IMAGES SUR LA PAGE « GALERIE » DU SITE WEB DU CALLIGRAPHE HASSAN MASSOUDY (JUIN, 2017).	131
FIGURE 55 : UN REPORTAGE DE STREET ART NEWS SUR LA MURALE D'EL SEED (JEDDAH, 2014)	132
FIGURE 56 : UN REPORTAGE DU MÉDIA DE MASSE « LE MONDE » SUR LE PROJET « PERCEPTION » D'EL SEED (CAIRE, 2016)	132
FIGURE 57 : LA PAGE FACEBOOK DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUUM CRÉÉE À PARTIR DE SON PROFIL	134
FIGURE 58 : L'ENJEU POLITIQUE DE LA VISIBILITÉ DE L'ART URBAIN PAR LES PRATIQUES DE L'IMAGE	137
FIGURE 59 : LA SUCCESSION DES ALPHABETS QUI ONT MENÉ À L'ALPHABET ARABE.....	152
FIGURE 60 : QUELQUES STYLES DE CALLIGRAPHIE ARABE.....	153
FIGURE 61 : CALLIGRAPHIE DE HASSAN MASSOUDY (SANS MENTION DE DATE)	156
FIGURE 62 : LE SYSTÈME DE POINTS DANS DIFFÉRENTS SCRIPTS ARABES.....	157
FIGURE 63 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN BRUSK À DJERBA (TUNISIE, 2014).....	160
FIGURE 64 : LIVRES ET FILM QUI ONT CONTRIBUÉ À PROPAGER LA CULTURE DU GRAFFITI.....	163
FIGURE 65 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN SK-ONE SUR LES MURS DE TUNIS (TUNISIE, 2011).....	164
FIGURE 66 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAINE WILLIS FROM TUNIS (DE SON VRAI NOM NADIA KHIARI) SUR LES MURS DE LA RÉSIDENCE DU BEAU-FRÈRE DE L'ANCIEN PRÉSIDENT DÉCHU BEN ALI (TUNIS, 2011)	165
FIGURE 67 : LE REMIX DU CALLIGRAFFITI ARABE DANS L'ENJEU DE LA VISIBILITÉ PUBLIQUE.....	171

FIGURE 68 : LE DISPOSITIF TRANSMÉDIA DE L'ÉVÉNEMENT TOUR 13 (PARIS, 2013).....	178
FIGURE 69 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN SHOE (ISTANBUL, 2014)	184
FIGURE 70 : DEUX ŒUVRES (EN FRONTAL) DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À L'EXPOSITION « CALLIGRAFFITI : 1984-2013 ». GALERIE LEILA HELLER (NEW YORK, 2013).....	185
FIGURE 71 : LES QUATRE SEGMENTS DE LA CHRONOLOGIE DU CALLIGRAFFITI ARABE (2008 - 2017).....	189
FIGURE 72 : UN EXEMPLE DE GRAPHIQUE SOCIOGRAPH POUR L'ARTISTE URBAIN INKMAN (PÉRIODE 2015-2017).....	210
FIGURE 73 : UN EXEMPLE DE GRAPHIQUE POSPTERS POUR L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M ILLUSTRANT LA PROGRESSION DU NOMBRE DE LIKE POUR LES PUBLICATIONS INSTAGRAM (2015-2017) DE CET ARTISTE.....	211
FIGURE 74 : UN EXEMPLE DE TABLEAU CHRONOLOGIQUE POUR LE SEGMENT DE TUNISIE (2012-2013).....	213
FIGURE 75 : UN EXEMPLE DE TABLEAU CHRONOLOGIQUE POUR LA SECTION « AILLEURS DANS LE MONDE » (SEGMENT DE PARIS 2013-2015)	214
FIGURE 76 : UN EXEMPLE DE TABLEAU CHRONOLOGIQUE POUR LE DERNIER SEGMENT (2015-2017, CHAPITRE 8).....	215
FIGURE 77 : UN EXEMPLE D'ŒUVRES DE L'ARTISTE URBAIN ROADSWORTH (BAIE SAINT-PAUL, DATE INCONNUE)	219
FIGURE 78 : L'ARTISTE URBAIN EL SEED AU TRAVAIL DANS LA TA FACTORY (MONTRÉAL, 2009).....	225
FIGURE 79 : INSCRIPTION D'EL SEED DANS LA NEIGE DE LA TA FACTORY (MONTRÉAL, 2011).....	226
FIGURE 80 : EL SEED ET KARIM JABBARI À L'ÉVÉNEMENT MUSLIMFEST (MONTRÉAL, 2011).....	229
FIGURE 81 : LA PREMIÈRE PHASE DU SEGMENT MONTRÉALAIS (2008-2010)....	231
FIGURE 82 : LA DEUXIÈME PHASE DU SEGMENT MONTRÉALAIS (2010-2011) ...	231
FIGURE 83 : L'ŒUVRE « ENFANT SAUVAGE » DE L'ARTISTE URBAIN HEST1 THE WILD CHILD (MONTRÉAL, 2008)	232
FIGURE 84 : UNE ŒUVRE EN DUO ENTRE HEST1 ET EL SEED (MONTRÉAL, 2008)	235
FIGURE 85 : UNE ŒUVRE EN DUO ENTRE HEST1 ET EL SEED (MONTRÉAL, 2008)	236
FIGURE 86 : DEUX ŒUVRES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED ASSOCIÉES À LA MÉTAPHORE DE LA GRAINE ('SEED') : « PANIK, EAT ORGANIC » ET « LIGHT IS MY FORCE » (MONTRÉAL, 2009).....	236
FIGURE 87 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « BLED ART » (MONTRÉAL, 2009).....	237

FIGURE 88 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « RESPECT YOUR ELDERS » (MONTRÉAL, 2010).....	237
FIGURE 89 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « MON NOM EST PALESTINE » (MONTRÉAL, 2010).....	238
FIGURE 90 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « TRADITION ET MODERNITÉ » (SHARJAH, 2011).....	240
FIGURE 91 : DÉTAIL DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED PRÉSENT DANS L'IMAGE « TRADITION ET MODERNITÉ » (SHARJAH, 2011).....	240
FIGURE 92 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « HISTORY OR HIS STORY » (MISSISSAUGA, AOÛT 2010)	241
FIGURE 93 : UNE DES PREMIÈRES ŒUVRES DE CALLIGRAPHIE LUMINEUSE DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI AVEC LE MESSAGE « LA PRIÈRE » (« LE SALETT » EN ARABE) CALLIGRAPHIÉE AU PARC JARRY (MONTRÉAL, 2011)...	243
FIGURE 94 : UNE ŒUVRE EN DUO DE KARIM JABBARI ET EL SEED À L'EXPOSITION « SUR LA ROUTE DE DAMAS » (FRESH PAINT GALLERY, MONTRÉAL, 2011).....	245
FIGURE 95 : LE PREMIER SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED PRENANT LA FORME D'UN BLOG (2010)	246
FIGURE 96 : LE SITE WEB ACTUEL DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	247
FIGURE 97 : LA PAGE FLICKR DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED	249
FIGURE 98 : LA PAGE DEVIANT ART DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED.....	249
FIGURE 99 : VISUALISATION DU NOMBRE DE RÉACTIONS DES PUBLICATIONS DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR FACEBOOK (JUILLET 2010 À DÉCEMBRE 2011).....	250
FIGURE 100 : VISUALISATION DU NOMBRE DE RÉACTIONS DES PUBLICATIONS DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI SUR FACEBOOK (JUN 2011 À DÉCEMBRE 2011)	251
FIGURE 101 : LES REMIXES DE L'ŒUVRE « MON NOM EST PALESTINE » SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (2008 - 2017)	255
FIGURE 102 : LES REMIXES DE L'ŒUVRE « TRADITION AND MODERNITY » SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (2008 - 2017)	259
FIGURE 103 : LA PREMIÈRE PAGE WEB RETOURNÉE PAR LA RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB8 DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « TRADITION AND MODERNITY » (SHARJAH, 2011).....	262
FIGURE 104 : LES REMIXES DE L'ŒUVRE « HISTORY OR HIS STORY » SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (2008 - 2017).....	264

FIGURE 105 : UN INTERMÉDIAIRE CULTUREL DU MONDE ARABE, TASMEEN MIDDLEEAST : LA DIXIÈME PAGE WEB RETOURNÉE PAR LA RECHERCHE INVERSÉE DE L'IMAGE FB8 DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED « HISTORY OR HIS STORY » (MISSISSAUGA, 2010).....	266
FIGURE 106 : LE CALLIGRAFFITI ARABE AILLEURS DANS LE MONDE (2008-2011)	267
FIGURE 107: UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN AIONE (TÉHÉРАН, 2010)	268
FIGURE 108 : UNE DES PREMIÈRES ŒUVRES DE L'ARTISTE URBAIN SHOOF (TUNIS, 2011).....	269
FIGURE 109 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA (FRANCE, 2011)	270
FIGURE 110 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUМ (PARIS, 2011).....	271
FIGURE 111 : CALLIGRAPHIE ARABE LUMINEUSE DE L'ARTISTE URBAIN JULIEN BRETON (LIEU INCONNU, 2008).....	272
FIGURE 112 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS (DJAKARTA, 2005)	273
FIGURE 113 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS (MARRAKECH, 2011)	274
FIGURE 114 : LES SILHOUETTES DE L'ARTISTE URBAIN BILAL BERRENI (TUNIS, 2011).....	279
FIGURE 115 : KARIM JABBARI ENTOURÉ DES PARTICIPANTS DE L'ÉVÉNEMENT « LIGHT IN THE REVOLUTION NIGHT » (IMAGE DE GAUCHE, KASSERINE, 2011) – PRÉNOM « SABER » EN CALLIGRAPHIE ARABE LUMINEUSE À L'EMPLACEMENT DE CE JEUNE TUNISIEN TUÉ LORS DE LA RÉVOLUTION....	291
FIGURE 116 : STREETS URBAN FESTIVAL KASSERINE ORGANISÉ PAR L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI (TUNISIE, 2013).....	293
FIGURE 117 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN SHOOF (DÉCEMBRE 2011)...	294
FIGURE 118 : LA PREMIÈRE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN (TUNIS, 2013).....	295
FIGURE 119 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT TUNISIE (DE FIN 2011 À MI-2012)	297
FIGURE 120 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT TUNISIE (DE MI-2012 À DÉBUT 2013).....	297
FIGURE 121 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT TUNISIE (2013).....	298
FIGURE 122 : MURALE RÉALISÉE PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED AVEC LES HABITANTS DE LA VILLE DE KAIROUAN (TUNISIE, 2012).....	299
FIGURE 123 : DEUX ŒUVRES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À KAIROUAN (TUNISIE, 2012).....	300
FIGURE 124 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À LA MÉDINA DE TUNIS (TUNISIE, 2012).....	301

FIGURE 125 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR LA MOSQUÉE JARA (GABÈS, 2012).....	303
FIGURE 126 : L'ARTISTE URBAIN EL SEED (À DROITE) ET SON ÉQUIPE DEVANT L'UNE DES MURALES DU PROJET « SALWA ROAD » (QATAR, 2013).....	307
FIGURE 127 : LA MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (MONTRY, 2012)	309
FIGURE 128 : UNE TRENTAINE DE MURALES DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED DANS LES VILLES DU SUD TUNISIEN (2013).....	310
FIGURE 129 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED DU PROJET « MURS PERDUS » (DOUZ, TUNISIE, 2013) PORTANT LE MESSAGE : « SOMEONE WHO DOESN'T LEAVE A MARK BEHIND HAS NOT REALLY LIVED (TRADUCTION ANGLAISE) ».....	311
FIGURE 130 : VISUALISATION DU NOMBRE DE RÉACTIONS DES PUBLICATIONS DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR FACEBOOK (JANVIER 2012 À JUILLET 2013).....	313
FIGURE 131 : VISUALISATION DU NOMBRE DE RÉACTIONS DES PUBLICATIONS DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI SUR FACEBOOK (JANVIER 2012 À JUILLET 2013)	315
FIGURE 132 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE LA MOSQUÉE JARA SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (2012 - 2017).....	317
FIGURE 133 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE « SALWA ROAD » SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (2013 - 2017)	321
FIGURE 134 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE « MONTRY » (PARIS, 2012) SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (AOÛT 2017).....	325
FIGURE 135 : LE CALLIGRAFFITI ARABE AILLEURS DANS LE MONDE (2012 – 2013).....	329
FIGURE 136 : LE CALLIGRAFFITI ARABE AILLEURS DANS LE MONDE (2012 – 2013).....	329
FIGURE 137 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUIM (PARIS, 2013).....	330
FIGURE 138 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS (PARIS, 2012)	331
FIGURE 139 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS (DAKAR, 2012).....	331
FIGURE 140 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN YAZAN HALWANI (BEYROUTH, 2013)	332
FIGURE 141 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAINE KHADIGA EL-GHAWAS (ALEXANDRIE, 2013)	333
FIGURE 142 : UNE EXPOSITION « DRIPPING POINT » DE L'ARTISTE URBAIN SHOOF À LA GALERIE ITINERRANCE (PARIS, MAI 2015).....	344

FIGURE 143 : UNE EXPOSITION « EXODUS » DE L'ARTISTE URBAIN PANTONIO À LA GALERIE ITINERRANCE (PARIS, FÉVRIER 2014).....	346
FIGURE 144 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INTI (MARSEILLE, SEPTEMBRE 2016).....	350
FIGURE 145 : IMAGE DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED PUBLIÉE SUR SA PAGE FACEBOOK. (PARIS, AOÛT 2013).....	353
FIGURE 146 : PLUSIEURS ŒUVRES DE CALLIGRAFFITI ARABE AGRÉGÉS AU 9^{ÈME} ÉTAGE DE LA TOUR 13 (PARIS, 2013)	356
FIGURE 147 : PERFORMANCE DE L'ARTISTE URBAIN JULIEN BRETON À LA CITÉ DE LA MUSIQUE PHILHARMONIE DE PARIS (PARIS, 2013).....	357
FIGURE 148 : LES PASSANTS RÉVÈLENT LES COUCHES SUCCESSIVES DE L'ŒUVRE « JALOUSIE URBAINE » DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA (PARIS, 2014)	358
FIGURE 149 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUIM À L'EXTÉRIEUR DU CENTRE D'ANIMATION KEN SARO (PARIS, 2014).....	359
FIGURE 150 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN (EN HAUT, À GAUCHE) AU CATALOGUE DES ENCHÈRES PAR LA MAISON DIGARD À L'HÔTEL DROUOT (PARIS, 2015)	360
FIGURE 151 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS À RABAT (MAROC, 2015).....	361
FIGURE 152 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS DANS LE CADRE DE L'ÉVÉNEMENT D'ART URBAIN OXYMORES ORGANISÉ PAR LE MINISTÈRE DE LA CULTURE (PARIS, 2015)	361
FIGURE 153 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR LA MAISON DE LA TUNISIE (PARIS, 2013).....	362
FIGURE 154 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR L'INSTITUT DU MONDE ARABE (PARIS, 2014).....	363
FIGURE 155 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR LE PONT DES ARTS (PARIS, 2015).....	363
FIGURE 156 : LE PLAN DES ŒUVRES D'ART URBAIN À DJERBAHOOD (DJERBA, 2014).....	364
FIGURE 157 : LA COUVERTURE DU LIVRE DJERBAHOOD ILLUSTRANT UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN ROA SUR UNE FRICHE DJERBIENNE (2014)	365
FIGURE 158 : LES ŒUVRES DE CALLIGRAFFITI ARABE À DJERBAHOOD (DJERBA, 2014)	366
FIGURE 159 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN SHEPARD FAIREY (OBEY) SOUS LA TOUR EIFFEL ET LA SPHÈRE INSTALLÉE AU VERNISSAGE DE L'EXPOSITION D'OBEY À LA GALERIE ITINERRANCE (PARIS 2015, 2016)	369
FIGURE 160 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT PARIS (AOÛT 2013 À OCTOBRE 2013).....	373

FIGURE 161 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT PARIS (NOVEMBRE 2013 À MARS 2014).....	373
FIGURE 162 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT PARIS (AVRIL 2014 À OCTOBRE 2014).....	374
FIGURE 163 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT PARIS (NOVEMBRE 2014 À AOÛT 2015).....	374
FIGURE 164 : LES GROSSES GOUTTES SUR LA TOUR 13 RÉALISÉES PAR LE GALÉRISTE ET PROMOTEUR DE CET ÉVÉNEMENT MEHDI BEN CHEIKH (PARIS, 2013).....	376
FIGURE 165 : MÉLANGE DE SCRIPT ARABE ET DE FIGURATION DE L'ARTISTE URBAIN SHOOF À LA TOUR 13 (PARIS, 2013)	378
FIGURE 166 : MÉLANGE DE SCRIPTS DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA À L'ÉVÉNEMENT ROSA PARKS (PARIS, 2015).....	378
FIGURE 167 : MÉLANGE DE SCRIPTS DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUIM À L'INSTITUT DES CULTURES DE L'ISLAM (PARIS, 2016).....	379
FIGURE 168 : SCRIPT LATIN ARABISÉ DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN (PARIS, 2015).....	379
FIGURE 169 : UNE ŒUVRE D'EL SEED À DJERBAHOOD SUR LE MUR DE LA GALERIE G2L (DJERBA, 2014).....	382
FIGURE 170 : UNE ŒUVRE D'INKMAN À DJERBAHOOD (DJERBA, 2014).....	384
FIGURE 171 : UNE ŒUVRE DE ZEPHA À DJERBAHOOD (DJERBA, 2014).....	386
FIGURE 172 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN LOGAN HICKS À DJERBAHOOD (DJERBA, 2014)	388
FIGURE 173 : L'ŒUVRE « CAMELHOOD » DE L'ARTISTE URBAIN BRUSK À DJERBAHOOD (DJERBA, 2014).....	389
FIGURE 174 : UNE ŒUVRE COLLABORATIVE DES ARTISTES URBAINS BOM.K ET SHOOF (DJERBA 2014).....	390
FIGURE 175 : UNE ŒUVRE COLLABORATIVE DES ARTISTES URBAINS BRUSK ET INKMAN (DJERBA 2014).....	390
FIGURE 176 : UNE ŒUVRE COLLABORATIVE DES ARTISTES URBAINS ZEPHA ET KATRE (DJERBA 2014).....	391
FIGURE 177 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À ALGER (ALGER 2014).....	392
FIGURE 178 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À JEDDAH (ARABIE SAOUDITE 2014).....	393
FIGURE 179 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À SHARJAH (ÉMIRATS ARABES UNIS 2015).....	394
FIGURE 180 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À L'UNIVERSITÉ D'EXETER (ANGLETERRE 2013).....	395

FIGURE 181 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA À RABAT (MAROC 2015).....	396
FIGURE 182 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA AU FESTIVAL ASALTO (ESPAGNE 2014).....	397
FIGURE 183 : UNE MURALE DU PROJET USINA DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN (TUNISIE 2014).....	397
FIGURE 184 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN A1ONE À DÜSSELDORF (ALLEMAGNE 2013).....	398
FIGURE 185 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUIM À MONASTIR (TUNISIE 2015).....	399
FIGURE 186 : LES PUBLICATIONS FACEBOOK DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (AOÛT 2013 À JUILLET 2015).....	400
FIGURE 187 : LES PUBLICATIONS INSTAGRAM (NB DE LIKES) DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (AOÛT 2013 À JUILLET 2015).....	401
FIGURE 188 : LES PUBLICATIONS INSTAGRAM (NB DE LIKES) DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (JANVIER 2012 À JUILLET 2013).....	401
FIGURE 189 : LES PUBLICATIONS FACEBOOK DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA (AOÛT 2013 À JUILLET 2015).....	402
FIGURE 190 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE LA TOUR 13 SUR LES PAGES FACEBOOK, INSTAGRAM ET SITE WEB DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED (2013 - 2017).....	403
FIGURE 191 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DES ŒUVRES D'EL SEED À DJERBAHOOD (2014-2017).....	407
FIGURE 192 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DES ŒUVRES D'EL SEED À SHOREDITCH (2015-2017).....	410
FIGURE 193 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DES ŒUVRES D'EL SEED À SHARJAH (2015-2017).....	413
FIGURE 194 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE ZEPHA À PARIS (2014-2017).....	417
FIGURE 195 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE ZEPHA À SARAGOSSE (2014-2017).....	420
FIGURE 196 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE ZEPHA À DJERBAHOOD (2014-2017).....	423
FIGURE 197 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE BRUSK À DJERBAHOOD (2014-2017).....	426
FIGURE 198 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE BRUSK-INKMAN À DJERBAHOOD (2014-2017).....	429
FIGURE 199 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN À DJERBAHOOD (DJERBA 2014).	432

FIGURE 200 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES « AILLEURS DANS LE MONDE » DU SEGMENT PARIS (JUIN 2013 À MAI 2014).....	435
FIGURE 201 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES « AILLEURS DANS LE MONDE » DU SEGMENT PARIS (JUIN 2014 À SEPTEMBRE 2015)	435
FIGURE 202 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN YAZAN HALWANI À BEYROUTH (LIBAN 2015).....	436
FIGURE 203 : UNE PERFORMANCE DE CALLIGRAPHIE LUMINEUSE DE KARIM JABBARI POUR LAND ROVER (TUNISIE 2015)	436
FIGURE 204 : PARCOURS STREET ART 13 DANS LE 13^{ÈME} ARRONDISSEMENT VISIBLE DU MÉTRO AÉRIEN (PARIS, 2017).....	445
FIGURE 205 : PARCOURS STREET ART 13 DANS LE 13^{ÈME} ARRONDISSEMENT VISIBLE DU MÉTRO AÉRIEN (PARIS, 2017).....	445
FIGURE 206 : 5^{ÈME} ÉDITION DU FESTIVAL MURAL (MONTRÉAL, 2017)	447
FIGURE 207 : MURALE DE CALLIGRAPHIE ARABE SUR LA MOSQUÉE AL-OMAH AL-ISLAMIAH (MONTRÉAL, 2008)	448
FIGURE 208 : ÉVÉNEMENT « MOUROUJ AIRLINES » – UN MÉLANGE DE GRAFFITI ET DE CALLIGRAFFITI ARABE (TUNIS, 2015)	450
FIGURE 209 : INCENDIE DE L'AVION « MOUROUJ AIRLINES » (TUNIS, 2017)	450
FIGURE 210 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN FRANÇAIS SETH POUR LE DUBAÏ STREET MUSEUM (DUBAÏ, 2016)	457
FIGURE 211 : UNE INSTALLATION DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À LYON (FRANCE, 2017).....	460
FIGURE 212 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À LA MARSA (TUNISIE, 2016).....	461
FIGURE 213 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À DUBAÏ (EAU, 2016)	461
FIGURE 214 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À AJMAN (EAU, 2017).....	462
FIGURE 215 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À MÉDINE (ARABIE SAOUDITE, 2017).....	463
FIGURE 216 : LE PROJET PERCEPTION DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED AU CAIRE (ÉGYPTE, 2016).....	463
FIGURE 217 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED À HOUSTON (ÉTATS-UNIS, 2016)	464
FIGURE 218 : L'INSTALLATION D'EL SEED SUR LA BARRIÈRE DE SÉPARATION DE LA ZONE DÉMILITARISÉE (À L'ARRIÈRE DES SOLDATS) (CORÉE DU SUD, 2017).....	464
FIGURE 219 : L'ŒUVRE « POÈMES SUSPENDUS » DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA À DUBAÏ (EAU, 2016).....	465

FIGURE 220 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN AU FESTIVAL DE MONASTIR'IN (TUNISIE, 2015).....	466
FIGURE 221 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN INKMAN À DUBAÏ (EAU, 2016)	467
FIGURE 222 : PROJET EN COURS DE CALLIGRAFFITI ARABE PAR L'ARTISTE URBAIN SHOOF SUR LE NOUVEAU PAVILLON BAPTISÉ <i>PAVILLON HABIB BOURGUIBA</i> - FONDATION DE LA MAISON DE TUNISIE (GALERIE ITINERRANCE, PARIS 2016)	467
FIGURE 223 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN YAZAN HALWANI À BEYROUTH (LIBAN, 2015).....	468
FIGURE 224 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN YAZAN HALWANI À MANNHEIM (ALLEMAGNE, 2017)	469
FIGURE 225 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M À MONASTIR (TUNISIE, 2015).....	470
FIGURE 226 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M À HAMMAMET (TUNISIE, 2016)	470
FIGURE 227 : UNE ŒUVRE NON AUTORISÉE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M (FRANCE, 2016).....	471
FIGURE 228 : UNE ŒUVRE NON AUTORISÉE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M (FRANCE, 2016).....	471
FIGURE 229 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M SUR LA MAISON DE RADIO-FRANCE À PARIS (FRANCE, 2016)	472
FIGURE 230 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M SUR LA FAÇADE DE L'INSTITUT DES CULTURES DE L'ISLAM À PARIS (FRANCE, 2016)	473
FIGURE 231 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M SUR LA FAÇADE DE L'INSTITUT DES CULTURES DE L'ISLAM À PARIS (FRANCE, 2017)	473
FIGURE 232 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOU M À ROUBAIX (FRANCE, 2017).....	474
FIGURE 233 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS À SÉOUL (À GAUCHE) (CORÉE DU SUD, 2016)	475
FIGURE 234 : UNE ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN L'ATLAS À LA MARTINIQUE (2016)	475
FIGURE 235 : UNE CALLIGRAPHIE LUMINEUSE DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI À JEDDAH (ARABIE SAOUDITE, 2017).....	476
FIGURE 236 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI À L'UNIVERSITÉ CURTIN (AUSTRALIE, 2017)	476
FIGURE 237 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI SUR LA MOSQUÉE AL-OMAH AL-ISLAMIAH (MONTREAL, 2017).....	477

FIGURE 238 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI À KAZAN AU TARTARSTAN (RUSSIE, 2017)	477
FIGURE 239 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN MOHAMED KOUMENJI À NABEUL (TUNISIE, 2017)	478
FIGURE 240 : UNE MURALE DE L'ARTISTE URBAIN CHOUAYEB YAHIA À GABÈS (TUNISIE, 2017).....	478
FIGURE 241 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT 2015 - 2017 (AOÛT 2015 À AOÛT 2016)	484
FIGURE 242 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT 2015 - 2017 (AOÛT 2016 À AVRIL 2017).....	484
FIGURE 243 : CHRONOLOGIE DES ŒUVRES DU SEGMENT 2015 - 2017 (AVRIL 2017 À NOVEMBRE 2017)	485
FIGURE 244 : L'ŒUVRE PERCEPTION DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED AU CAIRE (ÉGYPTE, 2016).....	486
FIGURE 245 : L'ARTISTE KARIM JABBARI AU TRAVAIL SUR LA MURALE DE LA MOSQUÉE AL-OMAH AL-ISLAMIAH (MONTRÉAL, 2017).....	493
FIGURE 246 : LA VISIBILITÉ NUMÉRIQUE D'EL SEED SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (2015- 2017)	498
FIGURE 247 : L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN ZEPHA AU FESTIVAL JIDAR (MAROC 2016).....	500
FIGURE 248 : LA VISIBILITÉ NUMÉRIQUE DE ZEPHA SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (2015-2017).....	501
FIGURE 249 : LA VISIBILITÉ NUMÉRIQUE DE TAREK BENAOU M SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (2015-2017).....	502
FIGURE 250 : LA VISIBILITÉ NUMÉRIQUE DE L'ATLAS SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (2015-2017)	503
FIGURE 251 : LA VISIBILITÉ NUMÉRIQUE DE INKMAN SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (2015-2017).....	504
FIGURE 252 : LA VISIBILITÉ NUMÉRIQUE DE KARIM JABBARI SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (2015-2017).....	505
FIGURE 253 : L'UTILISATION DE PLUSIEURS PUBLICATIONS POUR LA RÉALISATION D'UNE IMAGE EN MOSAÏQUE SUR LA PAGE INSTAGRAM DE L'ARTISTE TAREK BENAOU M	507
FIGURE 254 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE PERCEPTION PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED.....	509
FIGURE 255 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE LA MARSA PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED.....	513
FIGURE 256 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE HOUSTON (ÉTATS-UNIS) PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED	516

FIGURE 257 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE D'AJMAN (ÉMIRATS ARABES UNIS) PAR L'ARTISTE URBAIN EL SEED	519
FIGURE 258 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE DUBAÏ (ÉMIRATS ARABES UNIS) PAR L'ARTISTE URBAIN ZEPHA	522
FIGURE 259 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE DUBAÏ (ÉMIRATS ARABES UNIS) PAR L'ARTISTE URBAIN INKMAN.....	525
FIGURE 260 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE URBAIN TAREK BENAOUUM (PARIS, 2017)	527
FIGURE 261 : LES REMIXES PHOTOGRAPHIQUES DE L'ŒUVRE DE MONTRÉAL PAR L'ARTISTE URBAIN KARIM JABBARI.....	532
FIGURE 262 : LA UNE DU JOURNAL LE DEVOIR DU MERCREDI 9 AOÛT 2017....	535
FIGURE 263 : L'IMAGE DE L'ŒUVRE DE KARIM JABBARI UTILISÉE PAR LE DEVOIR SUR SON SITE WEB	535
FIGURE 264 : EXTRAITS DE COMMENTAIRES SUR LA PAGE FACEBOOK DU DEVOIR POUR L'ŒUVRE DE KARIM JABBARI (MONTRÉAL, 2017).....	536
FIGURE 265 : UNE PUBLICATION RÉCENTE DE L'ARTISTE URBAIN EL SEED SUR FACEBOOK ET INSTAGRAM (17 DÉCEMBRE 2011).....	546
FIGURE 266 : LE LIVRE TOUR 13 AVEC L'ŒUVRE D'EL SEED EN COUVERTURE	552
FIGURE 263 (BIS) : L'IMAGE DE L'ŒUVRE DE KARIM JABBARI UTILISÉE PAR LE DEVOIR SUR SON SITE WEB	558

INTRODUCTION

Cette thèse de doctorat porte sur le calligraffiti arabe, un genre contemporain de l'art urbain¹. Comme le souligne Irvine (2014), l'art urbain représente un paradigme de la culture visuelle, une culture urbaine, mondialisée, hybride et numérique. L'étude de la culture visuelle reflète l'importance qu'a prise l'image dans nos sociétés contemporaines : une image « banale » où les frontières entre culture populaire et culture d'élite (Gans [1974]1999) se brouillent, une image dont les codes et références sont mélangés et réassemblés dans une pluralité de contextes culturels, une image, enfin, de plus en plus virtualisée (Lister 2013).

L'importance de la culture visuelle contemporaine se retrouve dans l'effervescence de l'art urbain à travers le monde (Ganz 2004 ; Gastman, Neelon et Smyrsky 2007). Apparu tout d'abord à New York dans les années 60, l'art urbain s'est progressivement déplacé dans plusieurs capitales durant les dernières décennies du 20^{ème} siècle. Mais cette mondialisation de l'art urbain s'accélère véritablement depuis quelques années et l'on retrouve maintenant cette forme d'art sur tous les continents : graffiti, tags, pièces, murales se multiplient dans une multitude de techniques, de genres et de styles ; des festivals apparaissent à chaque année dans de nouvelles villes ; des galeries, foires, musées à ciel ouvert ou conventionnels l'exposent sous toutes ses formes ; des colloques scientifiques l'étudient et des dizaines de livres sont publiés pour le décrire et l'analyser. Exprimant initialement une transgression, l'art urbain s'est aussi aujourd'hui marchandisé et institutionnalisé (Genin 2013, 2016) : aux pratiques « libres » des graffiteurs et des taggeurs dans des endroits délaissés de la ville s'ajoutent maintenant les pratiques « sous commande » d'artistes nomades internationaux réalisant des murales gigantesques dans des quartiers gentrifiés, au profit très souvent de la promotion touristique des villes connectées de la cité globale et de la société en réseau (Sassen 2001 ; Castells 2011).

¹ Blanché (2015) discute des différents termes liés à l'art urbain en fonction des caractéristiques des œuvres, des lieux et des pratiques des artistes. Comme le mentionne cet auteur : « the term Urban Art is broader than street art and also includes legal works. Urban Art seemed more appropriate as an umbrella term for any art in the style of Street Art, Style Writing or mural art. Urban Art was and is often a synonyme for Street Art » (38). Dans cette thèse, le terme *d'art urbain* est aussi utilisé pour englober l'ensemble des pratiques d'inscription d'œuvres d'art dans l'espace public des villes, que ces pratiques soient « libres » (non autorisées) ou encore sous commande publique/privée. Le terme d'art urbain recouvre ici tous les genres et sous-genres d'art urbain (graffiti, tags, street art, etc.).

D'entrée de jeu, le développement accéléré des nouveaux environnements numériques a un impact majeur sur la culture visuelle contemporaine (Irvine 2015 ; Mirzoeff 2016 ; Manovich 2001) et sur l'accroissement de l'art urbain au début du XXI^{ème} siècle. En effet, à l'effervescence de l'art urbain dans l'espace physique des villes se superpose l'effervescence de ses images dans l'espace numérique. Internet, le Web 2.0, la photographie numérique, les appareils cellulaires et la popularité croissante des plateformes socionumériques permettent la captation et la circulation de millions d'images d'œuvres d'art urbain sur les sites web, les blogs, Facebook, Instagram et autres plateformes. Un artiste peut réaliser une œuvre dans la rue à Dubaï, prendre en photo cette œuvre et l'afficher sur sa page Instagram ; le lendemain, à Melbourne, un autre artiste reçoit les publications Instagram de ce premier artiste, s'inspire de cette image numérique, descend dans la rue et réalise une nouvelle œuvre captée numériquement par un passant qui la partage ensuite sur son réseau Facebook, etc. : séquence d'intrications physico-numériques parmi des milliers d'autres, séquences qui se répètent heure par heure, jour par jour pour créer et alimenter cette nouvelle réalité culturelle. La culture visuelle est devenue « participative », passant d'un modèle de consommateur passif à un modèle de « prosommateur » (Tapscott et Williams 2008) où tout acteur (artiste, intermédiaire, audience) peut à la fois contribuer à la production culturelle et consommer la production des autres.

Dans cette mosaïque urbaine, numérique et mondialisée de l'art urbain, pourquoi étudier le calligraffiti arabe ? Celui-ci (voir Figure 1) prend ses sources dans la calligraphie islamique, la calligraphie arabe moderne et le mouvement mondialisé du graffiti. Il se situe ainsi à la rencontre actuelle et pour le moins problématique des mondes arabes et occidentaux. Dans la perspective d'un art urbain mondialisé, le calligraffiti arabe soulève la question des interpénétrations et/ou tensions possibles (physiques et numériques) entre ces deux ensembles culturels. Le calligraffiti arabe s'est développé initialement en Europe et dans le monde arabe dans la foulée de la pénétration du mouvement hip-hop dans ces différents pays. Il y a une dizaine d'années, le calligraffiti arabe a connu un essor important à Montréal et s'est développé par la suite dans un va-et-vient entre la Tunisie, Paris et plusieurs villes des mondes arabes et occidentaux. Le calligraffittiste arabe qui a le plus contribué à l'essor de cette forme d'art urbain à Montréal puis partout dans le monde est eL Seed², artiste né en France, mais dont les parents sont tunisiens.

² Voir le site web de l'artiste urbain eL Seed (<http://elseed-art.com>).

Celui-ci a vécu à Montréal de 2008 à 2011 puis s'est déplacé en Tunisie, au Maghreb, à Paris, en Europe, sur tous les continents et dans les pays de la péninsule arabique. Il a réalisé des œuvres dans plus d'une trentaine de villes à travers le monde et profite d'une visibilité médiatique substantielle.



Figure 1 : Une œuvre de calligraphie arabe d'eL Seed (Djerba, Tunisie, 2014)

Source :Djerbahood (<http://www.djerbahood.com/portfolio/el-seed/>) consulté le 2017/12/12.

L'analyse du parcours d'eL Seed et des autres calligraphistes arabes comme Hest1, Shoof, Inkman, Zepha ou Alone représente une étude de cas pertinente pour évaluer comment une forme d'art urbain « arabo-occidental » acquiert de la visibilité dans l'espace physique à la fois des cités arabes et occidentales ainsi que dans l'espace numérique qui les recouvre. Le calligraphie

arabe existe à l'interstice de ces deux environnements culturels et soulève naturellement la question de sa présence dans l'effervescence actuelle de l'art urbain et des tensions possibles physiques et numériques entre ces deux ensembles culturels. Il s'agira à l'évidence d'y revenir plusieurs fois à l'intérieur de cette recherche.

L'intérêt de cette thèse pour le calligraffiti arabe et l'approche développée pour l'étudier résulte entre autres d'un événement fortement médiatisé durant l'été 2013 : la réalisation de centaines d'œuvres d'art urbain sur les murs intérieurs et extérieurs d'une tour d'habitation dans le treizième arrondissement de Paris puis la destruction totale de cet immeuble quelques mois plus tard. L'œuvre la plus visible du fait de son échelle et de sa présence importante en ligne de cet événement était un calligraffiti arabe réalisé par eL Seed sur le mur de la façade extérieure de cet édifice (voir Figure 2) donnant sur la Seine. Dans un contexte de tensions socioculturelles croissantes entre les sociétés arabes et occidentales, cela amène à s'interroger sur la présence à la fois physique et numérique du calligraffiti arabe dans l'espace public des villes. Pour cerner cette problématique générale et tenter d'y apporter des éléments de solution, un cadre d'analyse a été construit et développé concurremment à l'étude chronologique de la mise en visibilité du calligraffiti arabe au cours des dix dernières années, ainsi qu'à des observations ethnographiques sur les terrains physiques et numériques identifiés.



Figure 2 : L'œuvre de calligraphie arabe d'eL Seed sur la façade de la Tour 13 (Paris, 2013)

Source : Photo @ Lionel Belluteau (<http://www.unoeilquitrairie.fr/?p=2300>) consulté le 2014/08/31.

Ce cadre d'analyse a été élaboré en partant de l'enjeu fondamental de la visibilité dans l'espace public et des problématiques que cela soulève : à qui appartient *l'espace public de visibilité* (Chapitre 1), qui le régit, qui peut s'afficher dans cet espace, comment y devient-on visible et quel rôle politique peut-on y jouer ? Dans la culture visuelle contemporaine, l'espace public de visibilité est à la fois physique et numérique. Cela soulève de nouvelles questions : quels sont les rôles respectifs de ces deux espaces dans la visibilité de l'art urbain et du calligraphie arabe, comment interagissent-ils et quels sont leurs rôles politiques respectifs ? Aux espaces publics de visibilité sont associés des *régimes de visibilité* (Chapitre 1) (Foucault 1977 ; Virilio 1994 ; Mirzoeff 2006 ; Brighenti 2007 ; Jay 2017) : c'est-à-dire les lois, les règles et les normes qui définissent ce qui est permis, légitime, acceptable, licite et qui en ce sens encadrent les *pratiques de l'image* (ce concept est présenté au Chapitre 2) (Schatzki 1996, 2001 ; Reckwitz 2002 ; Rose 2017) qui s'y exercent. Le concept de pratique de l'image permet de souligner le caractère performatif de l'art urbain et du calligraphie arabe tout en isolant et en regroupant cette

performativité dans un certain nombre de processus distincts des acteurs qui les actualisent. Cela soulève également la question des relations entre ces pratiques de l'image et les régimes de visibilité dans lesquels ces pratiques s'inscrivent : quelles sont les formes d'art urbain « autorisées », comment le calligraffiti arabe s'insère-t-il et se visible-t-il dans les différents régimes de visibilité qu'il habite, comment ces régimes de visibilité s'adaptent-ils aux pratiques parfois transgressives de l'art urbain ? Les espaces et les régimes de visibilité urbains sont dynamiques et évoluent au gré des changements culturels. D'une certaine façon, l'art urbain « travaille » politiquement les régimes de visibilité dans lesquels il s'exprime et les amène à se transformer. En retour, les régimes de visibilité « travaillent » l'art urbain qui se transforme à son tour pour s'adapter aux « pressions » politiques des régimes de visibilité.

Par sa présence visuelle à la fois dans les villes arabes et occidentales, le calligraffiti arabe s'inscrit dans un contexte contemporain de tensions socioculturelles importantes dans ces deux ensembles culturels. Les sociétés du monde arabe sont traversées par de nombreux conflits où l'accession à une modernité, héritée en partie des influences colonialistes, se heurte à un fondamentalisme religieux qui s'oppose à toute forme d'évolution socioculturelle inspirée de l'Occident. En 2011, les révolutions du printemps arabe ont provoqué des bouleversements dans de nombreux pays arabes, dont des changements politiques en Tunisie, en Lybie et en Égypte ainsi que de nombreuses manifestations dans d'autres pays arabes qui ont touché aussi plusieurs pays occidentaux. Comme il s'agira de le voir dans la thèse, d'autres pays du monde arabe, comme ceux de la péninsule arabique (Chapitre 8), révèlent des tensions entre une culture visuelle importée de l'Occident et celle plus traditionnelle de leurs origines. De plus, la nouvelle culture visuelle s'inscrit dans les sociétés arabes par le biais des nouveaux environnements numériques et selon Irvine (2015), les emprunts culturels de toutes sortes s'y remixent constamment dans une hybridité typique qui va tendanciellement amener une culture dialogique mondialisée. Dans les sociétés occidentales, le terrorisme politique des factions les plus radicales du fondamentalisme islamique crée de nombreuses tensions liées à la sécurité publique, à l'immigration d'origine arabe et à la présence « visible » de l'arabité dans les espaces publics, entre autres urbains. De plus, bien que l'art urbain se mondialise dans les villes arabes et occidentales, il crée souvent des tensions à l'intérieur des villes où il se manifeste que ce soit à travers ses formes non autorisées ou par sa marchandisation exacerbée. En tant que forme d'art urbain, le calligraffiti arabe transporte ces tensions inhérentes à sa visibilité dans l'espace public

tout en y ajoutant les tensions propres à son « arabité » en Occident et à sa « modernité » dans le monde arabe.

Dans ce contexte, l'enjeu de la visibilité publique du calligraffiti arabe devient des plus pertinents. Cette visibilité se manifeste dans les espaces physiques des villes arabes et occidentales ainsi que dans l'espace numérique des sites web et des plateformes socionumériques. Dans tous ces enjeux, l'étude du calligraffiti arabe permet de révéler comment cette forme d'art urbain « fait du politique » dans la culture visuelle contemporaine et c'est cet enjeu central qui sera discuté dans la thèse à travers le cadre théorique développé et combiné à l'étude ethnographique réalisée dans les terrains physiques et numériques.

Pour circonscrire ce dont il s'agit, les chapitres 1, 2 et 3 de la thèse établissent tout d'abord un cadre d'analyse basé sur les développements récents en culture visuelle et sur les tensions socioculturelles reliées à l'enjeu de la visibilité publique. Par la suite, la notion de pratique de l'image est développée pour établir la « performativité » et les conditions d'actualisation de l'art urbain et du calligraffiti arabe dans les différents espaces de visibilité. Le cadre d'analyse identifie trois types de pratiques de l'image prédominantes dans la visibilité de l'art urbain : les *pratiques de remix*³, les *pratiques de circulation* et les *pratiques d'agrégation, tant physiques que numériques*. Dans cette perspective, l'approche dialogique d'Irvine (2014, 2015) est apparue intéressante et sera utilisée pour conceptualiser les remixes spécifiques à l'art urbain. Comme il s'agira de le voir dans le Chapitre 1, la culture du remix (Lessig 2008 ; Ferguson 2012), qui est un des autres éléments théoriques révélateurs de la culture visuelle contemporaine va s'adjoindre à l'approche dialogique d'Irvine pour discuter des différentes modulations des pratiques de l'image du calligraffiti arabe qui caractérisent leur inscription dans les espaces physiques et numériques. Les nouveaux environnements numériques facilitent l'accès à un ensemble inégalé de ressources symboliques et cet accès s'exprime dans l'art urbain par une production culturelle dominée par l'hybridité : appropriation, mashup, mélanges, assemblages et collages se remixent dans les œuvres d'art urbain et par les images numériques de ces œuvres. Cette culture du remix révèle le développement d'une culture participative et populaire (Jenkins 2006 ; Jenkins et al.

³ « Remix » est un mot anglais qui est passé dans le français par emprunt lexical. En anglais, le mot est à la fois un nom et un verbe. En français, le mot « remixer » est utilisé comme verbe, « remixé » pour l'adjectif (traduction de *remixed*), « remixage » pour l'action de remixer (traduction de *remixing*) » tiré de Wikipedia Français, article « Remix ».

2009) dont les multiples expressions peuplent maintenant le Web et les plateformes socionumériques. L'intérêt de l'approche d'Irvine réside dans sa conception du remix comme un processus culturel universel qu'il définit comme étant le « moteur dialogique de la culture » (Irvine 2015). Dans cette optique, chaque « interprète » culturel remixe de nouveaux énoncés culturels en réponse aux signifiants culturels qui lui sont accessibles. Cette dynamique dialogique, auparavant restreinte aux communautés locales, s'étend maintenant aux communautés numériques et accentue profondément les transformations culturelles dans plusieurs villes du monde. Ce dialogisme s'exerce de plusieurs manières dans les différentes manifestations de l'art urbain : dialogue entre l'artiste et le contexte culturel dans lequel il inscrit son œuvre, dialogue entre les habitants de la ville et les œuvres d'art urbain, dialogue entre l'œuvre et sa captation par l'image numérique, dialogue entre l'image captée et sa circulation numérique par les acteurs humains et algorithmiques. Dans la perspective du *remix* (Chapitre 1), l'art urbain et plus spécifiquement le calligraffiti arabe comportent deux remixes principaux : le remix physique de l'œuvre dans l'espace physique de la ville et le remix de l'image photographique⁴ de cette œuvre dans l'espace numérique. Dans le cadre d'analyse de la thèse, la nature spécifique de ces deux remixes sera précisée et utilisée par la suite (Chapitres 5, 6, 7 et 8) pour évaluer la forme et la diversité des remixes propres au calligraffiti arabe dans les différents régimes de visibilité où il s'inscrit.

La *circulation massive* de l'art urbain (Chapitre 2) dans les espaces de visibilité physique et numérique constitue une caractéristique de cette scène culturelle. Les œuvres se multiplient dans les villes alors que les innombrables images numériques de ses œuvres circulent entre les sites web, les blogs et dans les plateformes socionumériques. Dans l'espace physique, l'art urbain circule en fonction de plusieurs logiques de visibilité urbaine. À l'intérieur des villes, le rapport avec le régime de visibilité local détermine le déplacement de l'art urbain vers différents *lieux de visibilité* en fonction, entre autres, de la visibilité du lieu, de son *iconosphère*, de l'acceptabilité sociale (normes) des différents genres/styles et des pratiques existantes de répression et/ou de promotion. Ces différentes logiques expliquent entre autres le fait que l'art urbain se retrouve *à la fois*, par exemple, dans des entrepôts désaffectés, dans les quartiers branchés ou encore en galerie

⁴ Les remixes vidéographiques (films, vidéos etc.) de l'art urbain sont aussi très importants dans la culture visuelle contemporaine mais étant donné le corpus volumineux des œuvres, nous n'étudions dans cette thèse que les remixes photographiques.

et au musée. Entre les villes, l'art urbain circule par le nomadisme des artistes et par l'apparition de nouveaux artistes dans les villes. Dans ce dernier cas, le rôle des nouveaux environnements numériques peut être déterminant. La visibilité numérique de l'art urbain attire de nouveaux acteurs tout en rendant accessible les différentes techniques de production sur le Web (vidéos, tutoriels, etc.). La circulation numérique des images d'œuvres d'art urbain par leur captation initiale et leur circulation en différents lieux numériques contribue également à l'effervescence de l'art urbain. La caractérisation de ces lieux numériques, leur popularité, permet d'évaluer la visibilité potentielle qu'ils offrent aux images numériques d'art urbain. Comme le soulignent Jenkins, Ford et Green (2013, 293), dans l'espace numérique, « if it doesn't spread, it's dead » ; si cela ne circule pas, cela n'existe pas.

Finalement, au processus de circulation physique et numérique de l'art urbain, il s'agira aussi dans la thèse d'associer des pratiques d'*agrégation* physique et numérique des œuvres et des images photographiques (Chapitre 2). Dans l'espace physique, ces agrégats prennent de multiples formes : agrégats dans les endroits fréquentés par les graffiteurs, agrégats dans certains quartiers d'art urbain, agrégats dans les festivals, expositions et galeries. Du point de vue de la visibilité, la quantité d'œuvres produites dans des lieux adjacents agit comme un aimant pour les audiences attirées par ce « rapport coût-bénéfice » intéressant. Il faut avoir visité de nombreuses villes à la recherche d'art urbain pour mesurer l'attrait de ces lieux où il est possible d'expérimenter les œuvres de plusieurs artistes, qu'il s'agisse du quartier Shoreditch à Londres, du boulevard Saint-Laurent à Montréal, du XIII^{ème} arrondissement à Paris ou encore du village Erriadh à Djerba en Tunisie. Au niveau des œuvres, la visibilité est à la fois augmentée par l'effet attractif d'un agrégat, mais souvent l'œuvre individuelle se perd au milieu de cette abondance à moins qu'elle ne se démarque par des attributs iconographiques comme la dimension de l'œuvre, sa couleur ou encore son contenu. Dans l'espace numérique, les agrégats d'images d'art urbain prennent différentes formes : de l'archive statique d'un site aux albums d'une page Facebook ou Instagram. L'analyse de ces agrégats numériques permet d'évaluer dans quels lieux numériques ils se retrouvent de même que l'importance individuelle accordée aux images de certaines œuvres ou encore à leur absence dans un certain lieu. De façon plus générale, l'analyse des agrégats d'images peut révéler leur rôle de carrefour (« Hub » en anglais) entre les lieux de visibilité physiques et numériques.

Dans le chapitre 3 de la thèse, il sera question de mieux définir ou « qualifier » l'importance des remixes, des circulations et des agrégations d'images en ayant recours au concept de *scène visuelle* (Section 3.1). En se développant, l'art urbain produit des *scènes visuelles* (Zahar et Roberge 2014, 2015), notion dérivée des travaux sur les scènes culturelles et musicales (Straw 2004 ; Bennett 2004). Ces scènes accentuent encore la visibilité et l'effervescence de l'art urbain ; elles agissent comme des éléments intégrateurs organisés autour d'une « chose visuelle qui importe » (« the thing that matter » au sens de Kozorog et Stanojević 2013) et contribuent à attirer en leur sein de nouveaux acteurs : artistes, intermédiaires culturels, audience formant une communauté étendue qui, en retour, ajoute à la surproduction culturelle (Shank 1994) de l'art urbain. Dans ces scènes visuelles, les pratiques physiques et numériques de remix, de circulation et d'agrégation d'images reflètent des systèmes d'articulation (Straw 1991) et, de ce fait, augmentent la visibilité physique locale, translocale et numérique (Bennett et Peterson 2004).

Dans cette optique, l'art urbain forme une scène visuelle « globale » de pratiques de l'image (remixes, circulation et agrégation) développées initialement dans le monde occidental et pénétrant progressivement d'autres sociétés dont les villes du monde arabe. Par son remix hybride, hérité à la fois du graffiti occidental et de la calligraphie arabe, par la circulation physique des artistes dans certains lieux des villes arabes et occidentales et par les caractéristiques de sa circulation dans les nouveaux environnements numériques, le calligraffiti arabe existe *dans* et à *l'interstice* de ces deux environnements culturels. Aussi est-ce bien de cette position difficile qu'il faut soulever la question de sa portée ou de sa pénétration dans les espaces publics physiques et numériques des villes arabes et occidentales. Comment le calligraffiti arabe s'insère-t-il dans l'enjeu politique de la visibilité publique ou, plus concrètement, quelles sont les pratiques de l'image utilisées par le calligraffiti arabe pour se visibiliser publiquement, gagner en effervescence et « faire du politique » ? Cette question de la visibilité du calligraffiti arabe à l'intérieur de la scène mondiale de l'art urbain constitue la problématique centrale de la thèse. Cette recherche pose l'hypothèse que cette visibilité résulte d'une modulation prononcée des pratiques de l'image du calligraffiti arabe en fonction des régimes de visibilité où il s'inscrit et des tensions socioculturelles qu'il soulève. C'est par le biais de cette modulation que le calligraffiti arabe peut se développer et s'insérer dans la scène visuelle globale de l'art urbain. Pour répondre à cette problématique et évaluer cette hypothèse, une étude ethnographique détaillée des pratiques de l'image du calligraffiti arabe a été effectuée sur une période de dix ans

(2008-2017) et sera plus spécifiquement l'objet des chapitres 5, 6, 7 et 8. Tels que mentionnés plus haut, trois terrains physiques ont été identifiés pour circonscrire plus précisément l'accroissement de la visibilité publique du calligraffiti arabe. Cette période a été divisée en quatre segments principaux : le segment 2008-2011 analyse plus spécifiquement l'émergence du calligraffiti arabe à Montréal (Chapitre 5), le segment 2012-2013 se concentre sur la visibilité du calligraffiti arabe dans la foulée des révolutions du printemps arabe en Tunisie (Chapitre 6), le segment 2013-2015 illustre la présence importante du calligraffiti arabe à Paris (Chapitre 7). Finalement le segment 2015-2017 questionne l'évolution du calligraffiti arabe au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales (Chapitre 8).

Comme on vient de l'entrevoir, la thèse est construite de façon à présenter progressivement un cadre d'analyse s'appuyant sur la recension des écrits, les observations ethnographiques et la chronologie du calligraffiti arabe. Ce cadre d'analyse est utilisé par la suite pour interpréter de façon plus approfondie les résultats de l'étude ethnographique dans la perspective de la problématique et de l'hypothèse soulevées au chapitre 4. Le premier chapitre traite de la culture visuelle contemporaine et de l'enjeu de la visibilité dans l'espace public. Les concepts d'espace et de régime de visibilité physique et numérique sont développés de même que les concepts associés de lieu de visibilité et d'iconosphère. Les différences entre les espaces et les régimes de visibilité physique et numérique sont soulignées de même que les principales caractéristiques de ces espaces et régimes dans les sociétés arabes et occidentales.

Le deuxième chapitre porte sur l'art urbain et sa participation à l'enjeu de la visibilité dans les espaces physique et numérique des sociétés arabes et occidentales. Le concept de pratique de l'image est introduit et utilisé pour décrire l'art urbain comme un ensemble de pratiques de l'image au sein des espaces de visibilité physique et numérique. Il sera question de trois types de pratiques de l'image : les remixes, les circulations et les agrégations sont considérés comme des éléments essentiels de l'accroissement de la visibilité et ce, pour chaque espace de visibilité. Les caractéristiques de ces six pratiques de l'image sont illustrées à l'aide d'exemples d'art urbain et posées comme les principaux vecteurs de la mise en visibilité publique de l'art urbain. La thèse développe le concept de remix à partir de l'approche dialogique de la culture abordée par Irvine (2014, 2015). Deux types de remixes sont identifiés comme jouant un rôle central dans la visibilité de l'art urbain : le remix physique des œuvres dans l'espace physique et le remix

photographique de ces œuvres dans l'espace numérique. Les attributs spécifiques de ces deux types de remix sont identifiés et accompagnés d'exemples de remixes d'œuvres d'art urbain. Par la suite, les pratiques de circulation de l'art urbain sont présentées et illustrées par les pratiques de circulations physiques des artistes dans et entre les villes et par la circulation numérique des images photographiques d'œuvres d'art urbain. Enfin les pratiques d'agrégation physique des œuvres de même que les pratiques d'agrégation des images numériques font l'objet de la dernière section du chapitre 2.

Le chapitre 3 porte sur le concept de scène visuelle appliqué au développement des pratiques de l'image du calligraffiti arabe. La notion de scène visuelle y est d'abord présentée dans la filiation des recherches sur les scènes culturelles et musicales. Les scènes visuelles émergent du développement et de l'articulation entre les pratiques de l'image : elles sont plus globales que les pratiques individuelles et révèlent une forme d'organisation sociale dans laquelle l'objet de la scène, la chose qui importe, crée une unité tout en permettant une certaine diversité d'expressions culturelles. Les scènes visuelles accentuent la visibilité et la production culturelle de l'art urbain et possiblement celles du calligraffiti arabe ; elles se développent dans le temps ainsi que dans les espaces de visibilité et les pratiques de l'image qui accompagnent ce développement se transforment et se diversifient progressivement : certaines pratiques disparaissent alors que de nouvelles pratiques émergent.

Les trois premiers chapitres de la thèse posent les bases conceptuelles de l'étude ethnographique des pratiques de l'image du calligraffiti arabe dans les différents régimes de visibilité où il s'inscrit et établissent le « vocabulaire » nécessaire à son étude ethnographique détaillée. Certains extraits des entrevues réalisées au cours de l'étude ethnographique sont présentés dans les chapitres 2 et 3 pour illustrer les concepts développés dans le cadre d'analyse.

Le chapitre 4 est un interlude méthodologique. La chronologie des événements du calligraffiti arabe au cours de la période 2008-2017 y est introduite. Cette chronologie révèle que trois terrains physiques sont particulièrement importants dans l'enjeu politique de la visibilité du calligraffiti arabe (Montréal, Tunisie, Paris). Sur ces terrains physiques et dans l'espace numérique, cette forme d'art urbain soulève un certain nombre de tensions et l'insertion du calligraffiti arabe à l'intérieur de la scène visuelle de l'art urbain crée une problématique particulière, problématique qui sera développée dans cet interlude. Enfin, l'hypothèse d'une

modulation des pratiques de l'image est posée afin d'expliquer la mise en visibilité du calligraffiti arabe.

Pour analyser plus en profondeur cette problématique ainsi que l'hypothèse proposée, la démarche d'une étude ethnographique est détaillée. Dans l'espace physique, les entrevues semi-structurées (artistes, intermédiaires et audience) et la documentation photographique illustrent les modalités spécifiques de cette mise en visibilité sur les trois terrains étudiés. La présence des images des œuvres des artistes sur leurs différents supports numériques est évaluée, des recherches inversées d'images et l'analyse de la visibilité de ces images sur les plateformes socionumériques représentent la portion numérique de cette étude ethnographique. Finalement, l'insertion des différentes pratiques de l'image du calligraffiti arabe est présentée dans le contexte des systèmes d'articulation locaux, translocaux et numériques de la scène visuelle de l'art urbain. L'interlude méthodologique se termine par une explication des modalités de présentation des résultats de l'étude ethnographique. Le guide d'entretien semi-dirigé est présenté à l'annexe 1, les formulaires de consentement et d'engagement à la confidentialité sont présentés aux annexes 2 et 3. L'annexe 4 comprend la liste des répondants selon leur catégorie, la période et les modalités d'entrevue.

Les chapitres 5, 6, 7 et 8 présentent les résultats détaillés de l'étude ethnographique. Ces résultats se divisent en quatre chapitres représentant les quatre principaux segments de la chronologie du calligraffiti arabe. Le chapitre 9 fait la synthèse des résultats et discute de l'enjeu politique de la visibilité du calligraffiti arabe dans la perspective du cadre d'analyse utilisé, de l'hypothèse proposée et des résultats de l'étude ethnographique. La conclusion générale résume la contribution de la thèse et suggère des pistes de recherches futures, ainsi que des suggestions d'amélioration des méthodes de recherche utilisées.

CHAPITRE 1 : LA CULTURE VISUELLE ET L'ENJEU DE LA VISIBILITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC

« La culture est la structure des symboles, des images et des médiations qui rendent une société possible. Ces deux concepts sont interreliés. On ne peut avoir une société sans culture et la culture est l'expression des relations sociales. La culture n'est toutefois pas la même chose que la société. La société se constitue de la relation entre les gens, la culture est l'ensemble des médiations qui rendent ces relations possibles ou (de façon aussi importante) impossible. La culture visuelle est ce qui rend possible une société d'êtres humains dotés d'organes visuels⁵ » (W.J.T. Mitchell, cité dans Dikovitskaya 2005, 57).

La culture visuelle contemporaine est étroitement associée à l'urbanisation croissante⁶ de nos sociétés et de la diversité culturelle qui s'y exprime. À cette visibilité « physique » de la diversité culturelle se superpose de plus en plus une visibilité numérique sur les écrans publics et sur ceux de nos ordinateurs, tablettes graphiques ou téléphones cellulaires. Leur ubiquité transforme progressivement notre expérience de l'urbanité que ce soit dans l'accès visuel qu'ils procurent à tous les recoins de la planète ou par leurs effets plus subtils sur l'apparence visuelle des villes. L'art urbain constitue l'un des exemples les plus remarquables de l'impact des nouveaux environnements numériques sur la transformation visuelle des villes. Les œuvres d'art urbain sont inscrites dans l'espace physique de la ville et les images numériques de ces œuvres circulent dans l'espace numérique. Dans la perspective d'une mondialisation de la culture visuelle urbaine et dans un contexte de tensions élevées entre les sociétés occidentales et les sociétés arabes, il devient intéressant de se demander comment un genre d'art urbain comme le calligraffiti arabe

⁵ Entrevue avec W.J.T. Mitchell : « Culture is the structure of symbols, images and mediations that make a society possible. The concepts are interdependent : you could not have a society that did not have a culture, and a culture is the expression of social relations. However, the culture is not the same thing as the society. Society consists in the relations among people, culture is the whole set of mediations that make those relations possible - or (equally important) impossible. Visual culture is what makes possible a society of people with eyes » Cité dans Dikovitskaya (2005, 57). Traduction de l'auteure.

⁶ Selon le rapport 2014 de l'ONU, en 2007, plus de 50% de la population mondiale habitait des villes et ce pourcentage pourrait atteindre 66% en 2050. Source : World Urbanization Prospects (<https://esa.un.org/unpd/wup/publications/files/wup2014-highlights.pdf>) consulté le 2017/12/20.

pénètre les espaces de visibilité physique et numérique à la fois des sociétés arabes et occidentales et transforme l'apparence visuelle de leurs cités.

La mondialisation de la culture est généralement considérée sous l'angle de son effet à long terme sur les cultures locales (Robinson 2007 ; Tomlinson 1999 ; Pieterse 2015). Certains auteurs (Ritzer 1993, 2009 ; Gottdiener 2000) entrevoient une homogénéité croissante de ces cultures à travers des phénomènes comme la macdonalisation, la cocalisation ou encore la généralisation planétaire de la surconsommation. D'autres auteurs (Van Der Bly 2007 ; Hannerz 1987) proposent plutôt que la mondialisation culturelle se traduit localement par des formes hétérogènes ou par une hybridité croissante (voir aussi Bhabba 1994 ; Irvine 2015). L'émergence récente des nouveaux environnements numériques ajoute un élément novateur à cette problématique : l'espace numérique de visibilité altère la distance physique et compresse la temporalité tout en permettant un accès sans précédent à l'encyclopédie culturelle mondiale (Irvine 2015). Déjà entrevue avant l'extension récente des nouveaux environnements numériques par Giddens (1990) et Sassen (1991), ces effets spatio-temporels sur la culture urbaine ne font ainsi que s'accroître aujourd'hui : l'intrication physico-numérique modifie profondément les processus culturels et génère de nouvelles formes d'expressions interculturelles comme le calligraphiti arabe.

Dans ce chapitre, plusieurs concepts de la culture visuelle sont développés pour cerner plus précisément l'enjeu de la visibilité dans l'espace public. L'art urbain et le calligraphiti arabe sont parties liées à cet enjeu et les concepts développés ici permettront d'établir le contexte plus général de leur étude. La terminologie associée aux recherches récentes en culture visuelle est présentée dans la première section (Chapitre 1, section 1.1). L'enjeu politique de la visibilité publique en termes d'espaces et de régime de visibilité dans l'espace urbain est discuté dans la deuxième section (Chapitre 1, section 1.2). Les notions d'espace et de régime de visibilité sont par la suite traitées dans le cadre des nouveaux environnements numériques (Chapitre 1, section 1.3). Les caractéristiques des images physiques et numériques que constituent les œuvres d'art urbain et de calligraphiti arabe de même que leur représentation numérique sont présentées à la section suivante (Chapitre 1, section 1.4). Finalement les caractéristiques générales des espaces et régimes de visibilité associés au calligraphiti arabe sont présentées à la dernière section (Chapitre 1, section 1.5).

Les relations entre image, culture, société et urbanité sont au centre de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la *culture visuelle* (Heywood et Sandywell 2017 ; Dikovitskaya 2017). Le concept est tout d'abord apparu à la fin des années 60 (Gattegno [1969] 2010) dans une recherche sur la nouvelle culture télévisuelle. On le retrouve épisodiquement au cours des décennies suivantes dans différentes études sur les médias de masse (Silbermann 1986 ; McClurken 1991), mais c'est véritablement vers la fin des années 90 que le terme fut consacré par les travaux de Mirzoeff (1999), dans la foulée des recherches de Mitchell (1995) sur le tournant pictural et iconique de la culture (Boehm 2010 ; Hagelstein 2016 ; Boehm et Mitchell 2009). Les promoteurs de ce tournant s'érigeaient, d'une part, contre la prédominance du langage comme contexte dominant d'interprétation et soulignaient, d'autre part, l'omniprésence des images dans la culture contemporaine. Avec l'apparition, le développement et l'expansion importante des nouveaux environnements numériques, les images ont pris encore plus d'importance dans la culture visuelle contemporaine. L'émergence conjointe du téléphone cellulaire « intelligent » et des plateformes socionumériques crée un environnement propice à la captation et à la circulation de milliards⁷ d'images numériques. Ces images proviennent d'une multitude de lieux physiques et se retrouvent par leur circulation numérique dans d'autres lieux physiques occupés par l'audience qui les regardent (Horst et Hjorth 2014). Ces technologies se sont si rapidement et complètement intégrées à la vie quotidienne de milliards d'individus qu'il est difficile de s'imaginer que cette circulation d'images était il y a peu longtemps l'apanage de la télévision et des médias traditionnels (livres, journaux, magazines, etc.).

Avant cette expansion récente et importante de la recherche en culture visuelle, l'étude de l'image était surtout, au 20^{ème} siècle, l'apanage des différentes disciplines reliées à l'histoire de l'art. La sémiotique (De Saussure [1917] 1989 ; Peirce 1902), l'iconographie (D'Alleva 2012), l'iconologie (Panofsky 1939) ainsi que l'utilisation d'une pléthore de contextes interprétatifs⁸ ont été diversement appliqués à l'analyse des œuvres d'art et au développement des images de l'art à

⁷ Deloitte Global estime que 2,5 trillions de photos seront partagées ou entreposées en ligne en 2016. De ce nombre, 90% auront été captées par un téléphone cellulaire. Source : Deloitte (<https://www2.deloitte.com/global/en/pages/technology-media-and-telecommunications/articles/tmt-pred16-telecomm-photo-sharing-trillions-and-rising.html>) consulté le 2017/03/23.

⁸ Comme le marxisme, le féminisme, le post-colonialisme, la psychanalyse (D'Alleva 2012) ou encore la psychologie de la Gestalt (Arnheim 1969 ; Gombricht 1977).

travers l'histoire. Ces multiples perspectives théoriques d'origine principalement européenne se caractérisent par leur emphase sur la signification de l'image où les différents contextes interprétatifs permettant d'extraire un sens d'une image avant tout artistique.

Dans le contexte de la culture visuelle, cette conception restreinte de la signification d'une image (ou d'une œuvre d'art urbain dans la rue) ne prend pas en compte le contexte culturel dans lequel l'image s'inscrit (Sturken et Cartwright 2003). Pour Irvine (2015), les images ne prennent leur sens que dans une perspective dialogique de la culture⁹, elles sont des artefacts qui prennent leur signification à partir des langages et des réseaux symboliques partagés par les communautés interprétatives (Fish 1980) dans lesquels elles s'inscrivent. Les images, autrement dit, s'adressent et sont produites à l'intention de ces communautés dans lesquelles les membres réagissent en produisant à leur tour d'autres artefacts culturels (images ou autres).

Les recherches sur la culture visuelle ont eu tendance également à se concentrer sur l'image de tous les jours, s'éloignant du débat entre le « high art » et le « low-art » (Fisher 2001) et considérant toutes les images, c'est-à-dire toutes les représentations visuelles, qu'elles appartiennent ou non au monde de l'art. Cette démocratisation de la culture visuelle (Herbert 2003) reflète le développement d'une culture populaire et participative caractéristique des nouveaux environnements numériques (Beer et Burrows 2010 ; Beer 2013), le passage d'un consommateur de culture à celui d'un « prosommateur » de culture à la fois consommateur et producteur de culture visuelle (Ritzer et Jurgenson 2010 ; Ritzer, Dean et Jurgenson 2012).

1.1 Éléments terminologiques

Historiquement, l'approche de la culture visuelle a ainsi permis d'étendre le champ de recherche traditionnellement associé à l'histoire de l'art à un discours englobant l'ensemble des artefacts du champ visuel. Dans une tentative d'éclaircissement terminologique de ce champ, Heywood et Sandywell (2017) proposent les distinctions suivantes¹⁰ : le *visuel* ('visual') est le terme le plus

⁹ La théorie dialogique de la culture et du remix d'Irvine sera développée au chapitre 3 du cadre d'analyse.

¹⁰ Plusieurs termes anglais utilisés par Heywood et Sandywell n'ont pas d'équivalents en français. Il est donc nécessaire ici d'introduire un certain nombre de néologismes.

général qui recouvre tout ce qui entretient un lien avec l'expérience visuelle. Le 'visuel' de la ville se constitue de toutes les surfaces visuelles qu'elle contient : murs, trottoirs, rues, mobilier urbain, publicités, œuvres d'art urbain : la signalétique routière prescrit le déplacement des véhicules et des piétons ; le mobilier urbain indique les endroits où s'asseoir, où jeter les déchets, où traverser la rue ; la publicité reflète l'omniprésence de la consommation, les vêtements des passants révèlent leur caractéristiques culturelles, etc. La culture visuelle urbaine des grandes villes reflète aussi de plus en plus le mélange des cultures : quartiers ethniques, caractéristiques vestimentaires associées à certains groupes culturels, éléments architecturaux et expressions artistiques dans les œuvres d'art urbain traduisent l'existence d'éléments culturels hétérogènes à l'intérieur de villes autrefois plus homogènes. Comme le soulignent Casemajor et Straw (2017) :

« Une dernière perspective articule la visualité urbaine avec les transformations de la culture populaire, de la médiatisation et de la globalisation culturelle [...] Marquées par la migration et les flux touristiques, les cultures urbaines sont particulièrement imprégnées de valeurs cosmopolites et particulièrement propices à l'hybridation culturelle [...] Ce faisant, les relations traditionnelles entre visualité et identité locale sont de plus en plus reconfigurées par les processus transnationaux de déterritorialisation et de reterritorialisation¹¹ ».

Pour Heywood et Sandywell (2017), la *visualité* ('visuality') désigne des aspects du visuel lorsque certains de ces aspects deviennent problématiques ou exceptionnels. L'expérience visuelle est habituellement vécue comme « allant de soi » et permet à l'individu de fonctionner dans son environnement naturel et social. Lorsque cette expérience fluide du visuel est 'problématisée', la visualité cherche à mettre en évidence les déterminismes sous-jacents à l'expérience visuelle.

« The complex institutions of visuality come into focus when the unnoticed realms of the visual are seen as problematic or extraordinary. What is striking here, and what matters, is what we might call « invisible visibility », that combination of the utterly obvious – on which our capacity to live a life necessarily depends – and the radical elusiveness of everyday life » (Heywood et Sandywell 2017, 13).

¹¹ Voir : Revue d'études interculturelles de l'image « Imaginations » (<http://imagination.csj.ualberta.ca/?p=9461>) consulté le 2017/06/12.

Questionner les aspects visuels de la ville, s'étonner de la présence d'une œuvre d'art urbain, c'est bien interroger la visualité de la ville. En ce sens, la présente étude s'intéresse à la visualité du calligraffiti arabe, à sa présence comme enjeu ou problème dans les villes arabes et occidentales de même qu'à la circulation numérique des images de ses œuvres.

À avancer d'un pas supplémentaire, la *visibilité* d'un artéfact visuel représente son attribut le plus important¹². Dans la ville, plusieurs éléments visuels sont en concurrence pour notre attention et le citoyen interprète constamment son environnement et la visibilité des éléments qu'il comporte. Dans un contexte d'art urbain, la recherche de visibilité est un processus déterminant que ce soit pour le graffiteur recherchant une visibilité auprès de sa communauté ou pour le muraliste « autorisé » et son audience. Les œuvres d'art urbain comme celles du calligraffiti arabe existent dans *l'espace public de visibilité* (voir Figure 3). Cet espace se constitue de tous les éléments visuels accessibles au regard.

¹² Dans une optique différente qui se rapproche plus du concept de popularité, Heinrich (2012), assimile la visibilité à un véritable capital qui confère à son détenteur du prestige, du pouvoir, des relations et de l'argent.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 3 : Un espace public de visibilité comprenant une œuvre de calligraphie arabe de l'artiste urbain Inkman (Dubai, 2016)

Source : Photo @ Streetartnews (<https://streetartnews.net/2017/01/inkman-for-dubai-street-museum-in-uae.html>) consulté le 2017/07/07.

Cet espace comprend, entre autres, les surfaces visibles des bâtiments publics ou privés (façades, toits, murs intérieurs), les routes et trottoirs, le mobilier urbain (bancs, poubelles, poteaux,

sanitaires publics, équipements d'éclairage, transformateurs, kiosques d'information etc.), la signalétique urbaine, les panneaux publicitaires et le matériel roulant (véhicules, camions, trains, métros, autobus). Ces éléments visuels forment des *lieux de visibilité* dans l'espace public. Les caractéristiques de visibilité de ces lieux varie en fonction de leurs audiences : certains lieux « grand public » (places publiques, institutions et monuments importants, passages routiers achalandés, etc.) se démarquent par l'importance de leurs audiences, d'autres lieux se définissent par leurs audiences spécialisées (lieux de sport, de culte, etc.). À chaque lieu de visibilité est associé un potentiel sémantique : son *iconosphère* : « Iconosphere is the palpable environment of information that encompasses all elements of the visual landscape » (Chmielewska 2007, 155). L'iconosphère des lieux urbains se caractérise, entre autres, par leur historicité et leur fonctionnalité sociale qui « chargent » le lieu d'une diversité de significations socioculturelles pour l'audience de ces lieux (voir Figure 4)¹³. L'iconosphère de chaque lieu urbain permet au passant d'interpréter la ville, de s'y diriger et éventuellement de participer à la culture visuelle urbaine en intégrant d'autres éléments visuels à ces lieux chargés de signification.

La mise en visibilité dans l'espace public urbain reflète les caractéristiques du *régime de visibilité* qui s'y exprime. Ce concept a été étudié par plusieurs auteurs (Foucault 1966, 1977 ; Jay 1992, 1993, 2017 ; Virilio 1994 ; Mirzoeff 2006 ; Brighenti 2007, 2010a, 2010b) et appliqué au contexte urbain (Lefebvre 1974 ; De Certeau 1990, 1993 ; Irvine 2014, 2015). Dans *La production de l'espace*, Lefebvre présente, entre autres, l'espace de la ville comme un lieu de conflits où l'organisation de l'espace sert le pouvoir politique et la production matérielle tout en soulignant la nécessité de critiquer les idéologies de la spatialité, les découpages et les représentations de l'espace : « Aujourd'hui, une transformation de la société suppose la possession et la gestion collective de l'espace, par l'intervention perpétuelle des « intéressés »,

¹³ Un observateur situé au point de vue de la figure 4 pourrait se demander pourquoi cet édifice est recouvert d'œuvres d'art urbain. L'iconosphère de ce lieu se compose de plusieurs éléments : ce fût le lieu d'un journal important de Montréal (La Patrie) jusque dans les années 60. Par la suite, l'édifice fût acheté par l'Université du Québec à Montréal pour ensuite être revendu à l'église de Scientologie en 2007. Depuis cette date, l'édifice est abandonné, l'église de scientologie n'ayant pas fait les rénovations demandées par la Ville de Montréal. Ce lieu associé d'abord à la vie intellectuelle de Montréal puis propriété de l'église de scientologie avec toutes les significations controversées qui sont associées à cette organisation (obscurantisme, sectarisme, etc.) devient une « cible » de choix pour certains artistes urbains. Au mois de juin 2014, les fenêtres de cet édifice furent choisies par l'artiste de rue Miss Me pour y inscrire ses œuvres.

avec leurs multiples intérêts : divers et même contradictoires. Donc la confrontation » (Lefebvre 1974, 484). De Certeau (1990), quant à lui, montre comment la créativité des pratiques quotidiennes permet au citoyen de contourner et d'éviter la réglementation ambiante de la Cité.

Le concept de régime de visibilité prend un sens plus précis dans les travaux de Jay (1992, 1993, 2017) sur les régimes « scopiques » de la modernité. Pour cet auteur, un régime de visibilité suggère l'idée d'un encadrement ou d'une détermination des « comportements visuels » traduisant en cela que l'expression visuelle résulte des rapports de pouvoir entre les différents acteurs urbains.

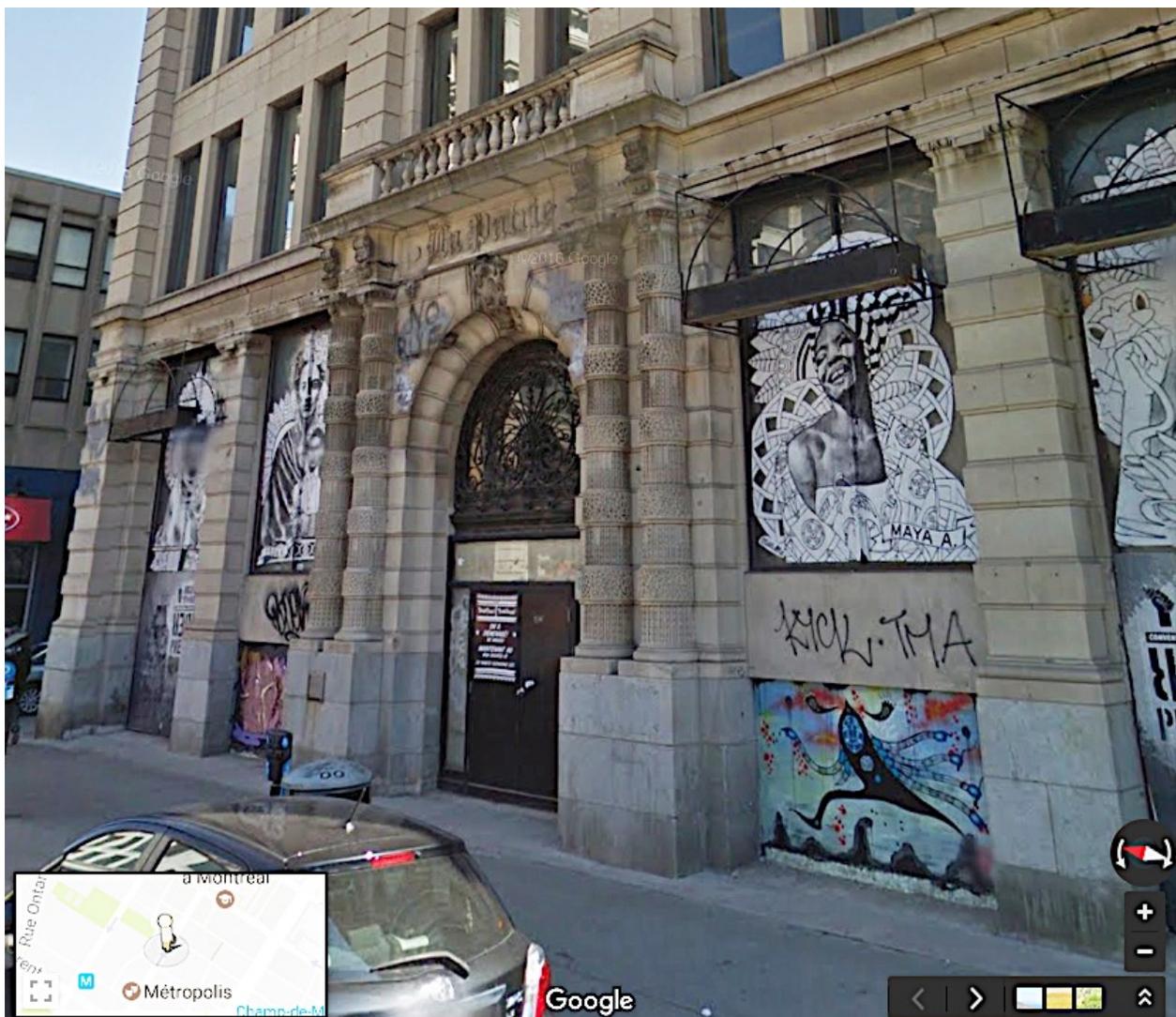


Figure 4 : Un lieu de visibilité avec son iconosphère associée : l'édifice de la Patrie sur la rue Sainte-Catherine à Montréal avec des œuvres de l'artiste urbaine MissMe.

Source : Google Street View consulté le 2015/03/11.

Mais Jay relativise la saveur hégémonique (« par le haut ») du concept de « régime » et souligne que ce concept reflète plutôt l'équilibre dynamique des règles et des pratiques visuelles qui s'exercent dans une culture spécifique. En ce sens, la « résistance » à un régime de visibilité ne consiste pas en une sortie du régime, mais plutôt dans une négociation et/ou une transformation progressive du cadre qu'offre le régime par l'introduction de nouvelles pratiques visuelles ou la modification de pratiques existantes. Brighenti (2010a) souligne, quant lui, l'aspect structural des régimes de visibilité en insistant sur les « asymétries » qui les définissent. Les régimes se construisent « [...] as the result of the activities and practices of all the different actors who aim to plan it or, on the contrary, to resist planning. Visibility asymmetries are arranged in structured complexes, which we call regimes. Contemporary society is organized around regimes of visibility that concur in the definition and management of power, representations, public opinion, conflict and social control » (Brighenti 2010a, 125). En ce sens, il y a une négociation continue entre les caractéristiques structurales d'un régime et les pratiques de l'image qui le constitue : l'apparition de nouvelles pratiques peut « créer » une tension et « forcer » une transformation du régime de visibilité (voir Figure 5). De la même manière, de nouvelles pratiques peuvent émerger à la suite de cette modification du régime.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 5 : Une œuvre de l'artiste urbain Banksy (2013) interpellant le régime de visibilité de New York.

Source : site « Animal » : <http://animalnewyork.com/2013/banksy-did-something-in-new-york-city/> consulté le 2017/02/10.

Dans l'espace urbain, ces caractéristiques structurales se reflètent dans les lois, les règles et les normes qui « encadrent » les différentes pratiques visuelles qui s'y exercent. Cet encadrement plus formalisé module la participation citoyenne à la culture visuelle de la ville, varie en fonction des différents régimes de visibilité et évolue au rythme de l'évolution des pratiques visuelles qui s'y exercent. En retour, cette participation citoyenne transforme à son tour les régimes de visibilité.

En résumé, les concepts d'espace et de régime de visibilité permettent de cerner l'environnement visuel dans lequel se joue l'enjeu de la visibilité publique. Relativement à l'espace public de visibilité, il s'agit d'identifier :

- les lieux de visibilité constitués des surfaces visuelles de la ville, leurs caractéristiques et leurs iconosphères associées.

Quant au régime de visibilité associé à un espace public, il faut chercher à comprendre :

- comment les lois, règles et normes encadrent les différents lieux de visibilité ;
- qui sont les acteurs qui actualisent ces lois, règles et normes ainsi que leurs pouvoirs ;
- quelles sont les pratiques visuelles qui s'exercent dans cet espace.

Enfin, et comme il s'agira de le déployer tout au long de la thèse, les concepts d'espace et de régime de visibilité peuvent s'appliquer à différents niveaux de globalité que ce soit celui d'une rue, d'un quartier ou celui d'une ville ou d'un pays ou encore celui d'un ensemble culturel comme le monde arabe ou le monde occidental.

1.2 L'enjeu politique de la visibilité

Pour comprendre la visibilité dans son sens politique, il faut intégrer des dimensions qui relèvent entre autres de la théorie politique, de la sociologie urbaine et des mouvements sociaux. En effet, au-delà de sa dimension strictement visuelle, le concept de visibilité devient éminemment politique : ce qui est visible (ou invisible) dans l'espace public influence le citoyen et l'évolution de la société (Brighenti 2010b ; Cook et Whowell 2011). Selon Toussaint et Zimmermann (2001), l'aménagement de l'espace public est un geste politique :

« L'enjeu de la confrontation des légitimités des acteurs de l'aménagement – notamment la légitimité du personnel politique régulièrement élu à la direction des villes et des agglomérations – tiendrait aux effets attribués à la conformation des espaces urbains. En effet de cette conformation, il est attendu des comportements adéquats : de la conformation de l'espace *du* public – de la rue, de la place, du jardin public, etc. – pourrait dépendre le comportement du public. Ce serait cette attente de comportements adéquats qui permettrait d'expliquer la généralisation, par le discours politique, de l'espace public comme concept opératoire pour désigner l'espace où se tient le public, l'espace du public » (75).

Dans un contexte de culture visuelle, le « droit à la ville » des citoyens (Lefebvre 1968), le droit à l'inscription visuelle dans l'espace *du* public, rencontre ainsi les autres processus de mise en visibilité (gouvernance, commercial, etc.) et la lutte pour la visibilité publique y est constante et souvent acharnée. Entre autres exemples d'importance ces dernières années, cet enjeu a connu un

nouveau souffle tant dans les grandes villes occidentales avec le mouvement *Occupy* (Mitchell, Harcourt et Taussig 2013) que dans les capitales du monde arabe avec les révolutions du printemps 2011. La nécessité d'une « voix » publique est présentée par Couldry (2010) comme seule alternative aux dérives du post-capitalisme. Springer (2011) prône, quant à lui, un espace public en tant que lieu d'émancipation collective inspiré des théories de la démocratie radicale (Mouffe 2013). Cette thématique est développée dans « *Cities for People, Not for Profit* » de Brenner, Marcuse et Mayer (2009) ainsi que dans « *Rebel Cities : From the right to the city to the urban revolution* » (Harvey 2013). Ces prises de position illustrent les multiples facettes négatives d'un urbanisme résultant des formes tardives du capitalisme et la nécessité d'une réorganisation urbaine pour une société plus juste et écologique.

Dans cette optique, la négociation de la visibilité dans l'espace public par les citoyens de la ville devient un enjeu urbain et sociétal de première importance (Iveson 2011 ; Bodnar 2015) et trouve son écho dans la théorie critique et entre autres dans le concept d'espace public développé par Habermas dans les années 60. Composante significative de la sphère publique (Habermas 1962/1981), la visibilité des conflits et des controverses s'inscrit dans l'espace public et y joue un rôle significatif dans l'évolution des sociétés. Pour Voirol (2005), l'enjeu de la visibilité contemporaine résulte à la fois d'une visibilité immédiate (dans l'espace physique) et d'une visibilité médiatisée (de plus en plus par exemple à travers les nouveaux environnements numériques) :

« En ce sens, il convient de distinguer entre une visibilité pratique engagée dans des cours d'action ordinaires en situation de coprésence et une visibilité médiatisée qui engage l'intervention de tiers sous forme de supports symboliques, de techniques, d'images ou de sons. Les deux types de visibilité s'imbriquent bien que, on l'a souligné, la visibilité médiatisée occupe désormais une place croissante dans l'expérience quotidienne. Arrêtons-nous cependant un instant sur ce terme de visibilité médiatisée. Soulignons tout d'abord que toute visibilité procède d'une attention sélective opérant un découpage qui retient des occurrences particulières ou des aspects saillants ; en d'autres termes, toute visibilité procède d'une séparation entre le visible et l'invisible... Ne faudrait-il pas voir, dans ce phénomène, l'indice d'une transformation profonde des formes de l'existence publique dans les sociétés modernes, lesquelles reconfigurent les modalités de l'action

collective ? N'y aurait-il pas, dès lors, derrière le vocabulaire de la lutte pour la visibilité une revendication beaucoup plus essentielle de ce que signifie l'existence publique dans les sociétés actuelles ? » (98).

Dans « *Sensible politics : the visual culture of nongovernmental activism* », McLagan et MacKee (2012) insistent sur l'importance de la culture visuelle dans l'activisme, thèmes qui trouvent aussi un pendant en France par exemple avec les travaux de Cefai (1996) sur la visibilité des problèmes publics ou encore ceux de Martin (2014) avec les stratégies de communication des controverses. Dans la même optique, Johnston (2006) montre comment la culture visuelle des deux derniers siècles reflète les controverses sociales qui ont animé les États-Unis alors que Pasternak et Fox (2011) font la même démonstration pour les conflits mondiaux du 20^{ème} siècle. Dans un contexte plus contemporain, Adelman (2014) analyse le rôle des pratiques visuelles dans la guerre au terrorisme que livre les États-Unis alors que Bolt (2012) s'intéresse à la propagande des groupes terroristes. Gruber et Haugbolle (2013) montrent que la culture visuelle du monde arabe n'échappe pas à ces tensions et illustrent ces perturbations par de nombreux exemples allant de l'image du prophète dans les lieux publics jusqu'aux séries télévisées produites par les médias de masse arabes.

Il est clair que l'espace public des grandes villes du monde est ainsi le lieu de contestations socioculturelles importantes dans le paysage culturel des sociétés contemporaines (Mitchell 2003 ; Ross 2012 ; Amin 2008). La culture visuelle participe aussi à l'évolution socioculturelle des sociétés arabes et occidentales dans le cadre de régimes de visibilité où les pratiques visuelles se rencontrent et se confrontent. La thèse discutera du rôle que jouent les pratiques de l'image dans l'enjeu politique de la visibilité publique, plus particulièrement lorsque ces pratiques s'exercent dans des régimes de visibilité aussi différents que ceux de Montréal, Paris ou celui de la Tunisie. Dans ce contexte, comme il en sera question dans le Chapitre 4, la pertinence d'une étude ethnographique du calligraffiti arabe dans ces trois terrains physiques (voir les résultats de cette étude dans les Chapitres 5, 6, 7 et 8) permettra d'évaluer plus précisément cet enjeu politique et ses différentes conséquences sur la culture visuelle urbaine et numérique à la fois dans des sociétés arabes et occidentales.

1.3 Espace et régimes de visibilité numérique

À la culture visuelle « physique » de la ville se superpose maintenant la culture visuelle des nouveaux environnements numériques. Les caméras de Google photographient la ville, intègrent ces images dans des logiciels comme Google Street View (voir Figure 4) et permettent de visiter virtuellement les villes de la planète pour préparer un voyage, réserver un logement ou tout simplement décider si l'apparence visuelle d'un lieu vous attire. L'introduction des téléphones intelligents dotés de caméras et le développement des médias socionumériques rendent triviale l'inscription et la circulation d'images de la ville dans le nouvel espace de visibilité numérique. Les passants la photographient et leurs images sont circulées pour être affichées sur les écrans d'autres usagers souvent géographiquement éloignés : l'expérience visuelle de la ville n'est plus ainsi uniquement matérielle, mais devient aussi virtuelle, immatérielle, numérique.

En l'occurrence, ce nouvel espace de visibilité possède des caractéristiques différentes de l'espace de visibilité physique. Dans l'espace physique, la contiguïté des lieux se constitue de leur adjacence, du fait d'être situé dans un voisinage spatial immédiat. Dans l'espace numérique, la contiguïté est *réseautique* et *nodale* et résulte des liens entre les différents *lieux de visibilité numériques* : une page web sera ainsi contiguë à toutes les autres pages web avec lesquelles elle entretient des « hyper-liens¹⁴ », le clic d'un « j'aime » sur Facebook propagera votre préférence sur tous les fils d'actualité de vos amis avec qui vous êtes connectés. Ces lieux numériques diffèrent aussi par leur visibilité et par l'iconosphère qui leur est associée. La visibilité d'un lieu numérique est fonction de sa « popularité » (Bianchini, Gori et Scarselli 2005). La page d'accueil d'un média de masse sera plus visitée que celle d'un usager ordinaire ; le nombre d'abonnés d'une page Instagram déterminera la visibilité d'une image sur le fil d'actualités des abonnés à cette page, etc. L'iconosphère des lieux numériques diffère de celle des lieux physiques de la ville de plusieurs façons : l'historicité n'y est à peu près pas présente puisque ces lieux changent d'apparence régulièrement ; leur potentiel sémantique réside principalement dans l'identité du « propriétaire » de la page et dans le contenu qu'elle présente, que ce soit un média de masse, un blog ou le site web d'un artiste ; finalement un lieu numérique peut varier dans l'interactivité qu'il

¹⁴ Voir l'article d'He, Siganos et Faloutsos (2009) « Internet Topology », University of California (<http://www.cs.ucr.edu/~michalis/PAPERS/ITopo.pdf>) consulté le 2017/10/14.

offre à son audience : certains lieux ne permettent aucune interactivité alors que d'autres, comme les plateformes socionumériques offrent plusieurs possibilités aux pratiques participatives de l'audience. Les éléments visuels de ces lieux numériques sont présentés sur des écrans 2D plutôt que sur les surfaces physiques 3D de la ville ; ils sont représentés numériquement, ce qui les rend flexibles et manipulables par les acteurs humains et algorithmiques. Cela leur permet aussi de circuler très rapidement d'un écran à l'autre par l'entremise des réseaux numériques comme celui d'Internet.

La totalité de tous les lieux numériques existants forme un ensemble beaucoup plus grand que celui des lieux numériques accessibles sans mots de passe ou procédures d'accès contrôlant l'identité de l'utilisateur. C'est ce dernier ensemble qui forme l'espace public numérique de visibilité. Évidemment, cette définition très large se décline en une multitude de cas particuliers de contrôle d'accès allant, par exemple, des paramètres de confidentialité d'un usager de Facebook jusqu'aux procédures d'accès complexes du « deep web » et du « dark web¹⁵ » (voir Figure 6) en passant par les sites à accès sécurisé ou les contrôles nationaux imposés par certains pays. Il n'y a pas d'interstices, de ruelles, de passages dans l'espace public du Web. Pas d'espace public où déambuler et « regarder » des lieux publics de visibilité qui peuvent être au strict sens légal privés ou publics. L'utilisateur parcourt le Web au gré de ses clics et des liens associés à ces clics. En réponse à ces actions de l'utilisateur, les algorithmes réagissent avec plus ou moins de complexité et de mises en forme pour présenter à l'utilisateur d'autres lieux numériques.

¹⁵ Le deep web se constitue de toute les informations en ligne que les moteurs de recherche comme Google ne peuvent accéder (Bergman 2001). Ces informations ne sont pas indexées par ces moteurs de recherche. Le deep web diffère du « dark web » qui nécessite des programmes spéciaux d'accès comme Tor.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 6 : L'espace public de visibilité numérique (World Wide Web), le Deep Web et le Dark Web

Source : Association of Internet Research Specialist « AIR » (<https://www.airsassociation.org/services-new/airs-knowledge-network-n/airs-articles/item/19873-what-is-the-difference-between-deep-web-darknet-and-dark-web>) consulté le 2016/10/11.

L'espace public numérique peut-il être le lieu d'un débat démocratique et contribuer au fonctionnement d'une « sphère publique » (Habermas [1962]1981) ? La structure en réseau de l'espace numérique diffère sensiblement des structures communicatives pré-numériques. La dichotomie entre sphère privée et publique devient plus floue alors que les réseaux s'insèrent partout du citoyen en passant par l'école jusqu'aux gouvernements. La culture participative caractéristique des médias socionumériques ajoute au potentiel démocratique de la sphère publique, mais se dilue dans une multiplicité de voix « publiques » hiérarchisées en réseaux divers (Friedland, Hove et Rojas 2006) et atteignant ainsi tout un éventail diversifié de publics « distribués ».

Comme il a été mentionné précédemment, cette sphère publique numérique et réseautée diffère sensiblement de celle de l'espace physique. Tierney (2013) remarque entre autres que :

« The characteristics of social media, its structural properties – its commercialization of the market economy, its uneven accessibility, and its surveillance – all affect the social environment and thus influence people and their behaviors. They complicate boundaries and collapse distinct social contexts, all of which challenges the primacy of physical place in circumscribing public agency » (88).

Selon Papacharissi (2009), trois facteurs affectent le potentiel démocratique généré par les nouveaux médias : l'accès à l'information, la réciprocité de la communication et la commercialisation de l'espace numérique. L'accès numérique à l'information n'augmente pas nécessairement la quantité ou la qualité du débat démocratique. D'une part, l'accès au numérique est encore très inégalement réparti dans le monde ; s'il existe des sphères publiques, il s'agirait de sphères locales ou régionales plutôt que d'une sphère globale. D'autre part, l'information numérique est plutôt utilisée à des fins de divertissement, ce qui n'a pas nécessairement d'impact direct sur le débat démocratique. La réciprocité de la communication implique un intérêt commun pour les enjeux sociétaux. L'analyse des discussions en ligne révèle plutôt un aspect fragmenté, dominé par quelques joueurs et centré sur des valeurs partagées. La topologie en réseau de l'espace numérique en fait un espace « public » différent de celui des grandes villes où tout un chacun déambulant dans la ville peut être confronté à l'altérité. Les dernières élections présidentielles américaines ont montré par exemple que les organismes de sondage avaient échoué à prédire correctement les résultats des élections à partir de leurs méthodes traditionnelles alors que des méthodes basées sur l'analyse des médias socionumériques se rapprochaient plus des résultats de l'élection¹⁶. De vastes « pans » pro-Trump de l'opinion publique existaient dans l'espace numérique, mais cela n'apparaissait pas dans la « visibilité » publique traditionnelle ne suscitant pas, par ce fait, de possibles effets de rétroaction et de confrontation caractéristiques d'une sphère publique. Les politiciens doivent savoir composer avec cette nouvelle réalité et articuler leurs stratégies de communication entre les deux régimes de visibilité (Mateus 2014). Cet effet est possiblement accentué par le fonctionnement intrinsèque de plusieurs plateformes socionumériques où il devient possible pour l'utilisateur d'invisibiliser à souhait les opinions divergentes de son réseau d'amis. Les plateformes comme Facebook ou Instagram encapsulent

¹⁶ Voir : « Where polling failed, Facebook prevailed » dans The Economist (<http://www.economist.com/blogs/graphicdetail/2016/11/social-media-and-american-election>) consulté le 2017/08/03.

l'utilisateur dans la plateforme et dans un réseau « d'amis » qui définissent sa visibilité et le font exister dans une « bulle » numérique (Pariser 2011). Le phénomène des « fausses nouvelles » et de la manipulation numérique des informations souligne de plus que l'accès numérique à l'information ne génère pas nécessairement un débat public productif (Allcott et Gentzkow 2017).

Finalement, la commercialisation croissante de l'espace numérique pose également problème. Comme le souligne Papacharissi (2009) : « The internet has gradually transitioned into an online multi-shopping mall and less of a deliberative space which influences the orientation of digital political discussion » (235-236). Internet ne peut pas créer une culture politique lorsque cette culture est insuffisamment développée dans une société davantage tournée vers la consommation. La même auteure conclut :

« Therefore, scholarly examinations of the Internet as a public sphere all point to the conclusion that online digital technologies create a public space, but do not inevitably enable a public sphere. Research so far has shown that *access* to information, *reciprocity* of communication, and *commercialization* are the three primary conditions that prohibit the transition from public space to public sphere » (236).

Les considérations précédentes illustrent que l'aspect « public » de l'espace numérique se superpose sans nécessairement correspondre à celui de l'espace public physique. L'enjeu de la visibilité publique numérique se joue dans une arène différente et le rôle politique de ce nouvel espace public de visibilité reste encore pour beaucoup à déterminer (Lovink 2011 ; Gournelos et Gunkel 2011). Dans cette optique, les régimes de visibilité de l'espace numérique sont aussi très différents de ceux qui s'exercent dans les espaces physiques. Les normes, les lois et la gouvernance de la visibilité (Van Eeten et Mueller 2013) s'y exercent autrement, entre autres parce que les entreprises privées y ont développé des plateformes numériques imposantes qui occupent des positions de quasi-monopole (Google, Facebook, Amazon, WeChat, etc.). Les états, plus que les villes, y jouent parfois un rôle important de censeur comme en Chine (Clark et Zhang 2017). L'exemple de la Chine est un contre-exemple qui permet de penser la censure dans les pays occidentaux (comme la National Security Agency (NSA) aux États Unis) ou encore celle des blocages intempestifs effectués dans les pays arabes lors de soulèvements populaires. La Chine a élaboré un système de censure d'internet très élaboré : le « Great Firewall » oblige les entreprises offrant l'accès Internet à utiliser des algorithmes et des employés pour filtrer

l'information et la retirer des différentes plateformes (voir Figure 7) ; ces entreprises doivent également s'assurer de l'identité de leurs clients (Du 2016 ; MacKinnon 2012 ; Hille 2013). Pour déjouer cette censure, les opposants au régime recodent les flux d'informations pour que les nouvelles échappent aux filtres des informations politiques sensibles (Yang 2009, 2016).



Figure 7 : Le site Greatfire.org analyse la censure d'Internet en Chine

Source : site Greatfire.org (<https://en.greatfire.org/analyzer>) consulté le 2017/06/05.

Cependant les contrôles étatiques de cette ampleur nécessitent des moyens importants et ne sont encore pas la norme dans l'espace numérique même si on assiste à un développement important des systèmes de surveillance numérique qui modère l'enthousiasme initial généré par la nouvelle culture participative du Web :

« The regime of visibility associated with Web 2.0¹⁷ connects to the notion of empowerment, as it has greatly expanded the social field of becoming recognized as a

¹⁷ Web 2.0 is the network as platform, spanning all connected devices ; Web 2.0 applications are those that make the most of the intrinsic advantages of that platform : delivering software as a continually-updated service that gets better the more people use it, consuming and remixing data from multiple sources, including individual users, while providing their own data and services in a form that allows remixing by others, creating network effects through an « Architecture of

subject with a voice. On the other hand, ubiquitous computing with increased deployment of surveillance technologies has often been associated with a sense of disempowerment. The increased surveillance potential of new media technologies is thus often quite rightfully depicted negatively » (Bucher 2012b, 1165).

Si les avis sont partagés quant à l'enjeu politique de la culture participative offerte par le Web, il devient intéressant, dans une perspective de culture visuelle, d'envisager le « pouvoir numérique » en terme de visibilité. Brighenti (2010a) suggère en effet de penser la topologie en réseau de l'espace numérique en terme de territoires dont les frontières contrôlent des flux de circulation :

« Thus the network should be better conceived of as a territory in which a specific visibility regime is instituted : in any network topology, the visibilisation emphasis is placed not on territorial boundaries but on some selected territorial flows – which of course does not at all mean that boundaries are absent ; quite the contrary, boundaries are absolutely necessary to institute networks, at the very moment that attention is drawn away from them. Networks are territories in which certain flows are hypervisibilised while certain others are invisibilized and hampered, or simply made impossible » (95).

De façon générale, les territoires formés par ces flux de visibilité sont différemment formalisés que ceux de l'espace physique des villes car ces flux évoluent en fonction des différents pouvoirs qui s'y expriment : pouvoirs populaires de la culture participative, pouvoirs économiques des entreprises privées par le biais de leurs algorithmes et pouvoirs de régulation étatique.

Depuis quelques années, le rôle des algorithmes dans le développement de la culture numérique est l'objet d'une réflexion soutenue (Beer 2009 ; Gillespie 2014 ; Roberge et Melançon 2015 ; Seyfert et Roberge 2016). Dans l'expression de tous ces pouvoirs, le rôle des algorithmes dans l'enjeu de la visibilité numérique est certainement déterminant. Dans ce nouvel espace numérique, la visibilité émerge de la rencontre entre les pratiques participatives des usagers et les « pratiques algorithmiques » des différentes plateformes utilisées par ces usagers. Dans ce

participation, and going beyond the page metaphor of Web 1.0 to deliver rich user experiences » (O'Reilly 2005) (<http://radar.oreilly.com/2005/10/web-20-compact-definition.html>), consulté le 2017/06/05.

contexte, les « lois, règles et normes » des régimes de visibilité physique se traduisent en partie par les algorithmes et les interfaces usagers des lieux numériques. Pour accéder à la visibilité numérique, l'utilisateur doit apprendre à contrôler l'interface et les algorithmes qui se cachent derrière chaque élément de cette interface. L'interface usager de chaque lieu numérique prescrit en quelque sorte les pratiques de visibilité qui sont possibles. L'algorithme construit les éléments visuels de chaque lieu numérique en affichant, d'une part, les éléments de l'interface sur lesquels l'utilisateur pourra agir, mais aussi en présentant d'autres éléments visuels qui inciteront l'utilisateur en retour à activer les éléments de l'interface.

Par exemple, la figure 8 illustre les paramètres de confidentialité que peut ajuster un utilisateur de Facebook. Celui-ci peut également ajuster les paramètres pour « bloquer » les publications d'autres utilisateurs faisant déjà partie de son réseau social. La maîtrise de ces paramètres peut être fastidieuse et a un impact important sur le contrôle de la visibilité de l'utilisateur et de son réseau d'amis.

The screenshot shows the Facebook privacy settings page for a user named 'Hella'. The page is titled 'Paramètres et outils de confidentialité'. On the left, there is a navigation menu with categories like 'Général', 'Sécurité et paramètres...', 'Confidentialité', 'Journal et identification', 'Bloquer', 'Langue', 'Alertes', 'Mobile', 'Publications publiques', 'Applications', 'Publicités', 'Paiements', 'Boîte de réception d'as...', and 'Vidéos'. The 'Confidentialité' section is selected. The main content area contains several settings:

Qui peut voir mon contenu ?	Qui peut voir vos futures publications?	Public	Modifier
	Limiter l'audience des publications que vous avez partagées aux amis de vos amis ou au public?	Limiter l'audience des anciennes publications	
	Qui peut voir votre liste d'amis?	Personnalisé	Modifier
Qui peut me contacter?	Qui peut vous envoyer des invitations à devenir amis?	Amis et leurs amis	Modifier
Qui peut me trouver avec une recherche?	Qui peut vous trouver à l'aide de l'adresse électronique que vous avez fournie ?	Amis	Modifier
	Qui peut vous trouver à l'aide du numéro de téléphone que vous avez fourni ?	Amis	Modifier
	Voulez-vous que les moteurs de recherche en dehors de Facebook affichent votre profil?	Non	Modifier

Figure 8 : Page de paramètres de confidentialité de l'utilisateur Facebook (octobre, 2017).

Source : Page de l'auteur (<https://www.facebook.com/settings?tab=privacy>) consulté le 2017/10/23.

Se visibilité dans l'espace numérique n'est donc pas une mince affaire¹⁸. Pour apparaître sur un écran du réseau, une donnée, une image par exemple, doit passer par un concours de popularité (de visibilité) dont les modalités varient en fonction des plateformes que l'utilisateur utilise. Comme ces plateformes sont commerciales et en concurrence les unes avec les autres, les règles du concours ne sont pas les mêmes pour chaque plateforme. Un vote de popularité sur Facebook ne se traduit pas nécessairement par plus de popularité sur Google et vice-versa. De plus, certains votes comptent plus que d'autres. Les premiers algorithmes de recherche (Levene 2011) comptaient la fréquence de certains mots sur une page web pour établir l'ordre de présentation des résultats d'une requête de recherche. Si vous cherchiez « soulier » et que ce mot se répétait plusieurs fois sur la même page, cette page risquait de se retrouver en tête de classement. Il était alors très facile d'améliorer son rang en répétant le même mot plusieurs fois sur la page. Lorsque Google introduisit son algorithme PageRank, la nature des « votes » de popularité se mit à changer : une page web se mit à obtenir un bon classement en fonction, entre autres, des liens pointant vers cette page à partir d'autres pages (Cardon 2013). Dans ce processus, toutefois, ces mêmes votes des autres pages ne sont pas égaux non plus : les votes provenant de pages « populaires » (plus visibles) ont plus de poids. Une importante industrie s'est ainsi créée autour de la configuration des pages web pour que celles-ci se retrouvent en tête d'une recherche Google et cela ne va pas sans soulever de nombreuses problématiques (voir par exemple Pasquale (2015) sur l'utilisation des données personnelles par les grandes entreprises) liées au fonctionnement de ces moteurs (Introna et Nissenbaum 2000 ; Rieder et Sire 2013 ; Graham et al. 2014).

L'un des aspects soulevés par ce débat relève directement de la culture participative du Web. Le succès des plateformes socionumériques (Bucher 2012, 2015 ; Ellison 2007) comme Facebook, Twitter ou Instagram vient en partie de l'intégration d'une forme de participation populaire au vote de la visibilité. La probabilité qu'une publication devienne visible est fonction d'un certain nombre de facteurs comme les likes, les commentaires ou les partages des membres du réseau d'amis Facebook d'un usager. L'algorithme « EdgeRank » détermine ce qui apparaîtra sur le fil

¹⁸ On estimait à l'été 2015 à environ 4,5 milliards le nombre de pages web indexées par Google. Source : WorldWideWebSize.com (<http://www.webwiki.com/worldwidewebsite.com>) consulté le 2017/10/23.

d'actualité de votre page d'accueil. Un calcul complexe intègre plusieurs facteurs¹⁹ dont : la force de votre lien avec l'auteur d'une publication, sa nouveauté, son type, sa popularité, etc. Cela signifie que la circulation d'une publication, sa visibilité sur les murs des autres usagers est fonction à *la fois* de la pratique des usagers et de la pratique de l'algorithme. Plus vous aimez, partagez, commentez une publication, plus l'algorithme vous « aimera » et plus vous augmenterez votre visibilité sur le Web (voir Figure 9).

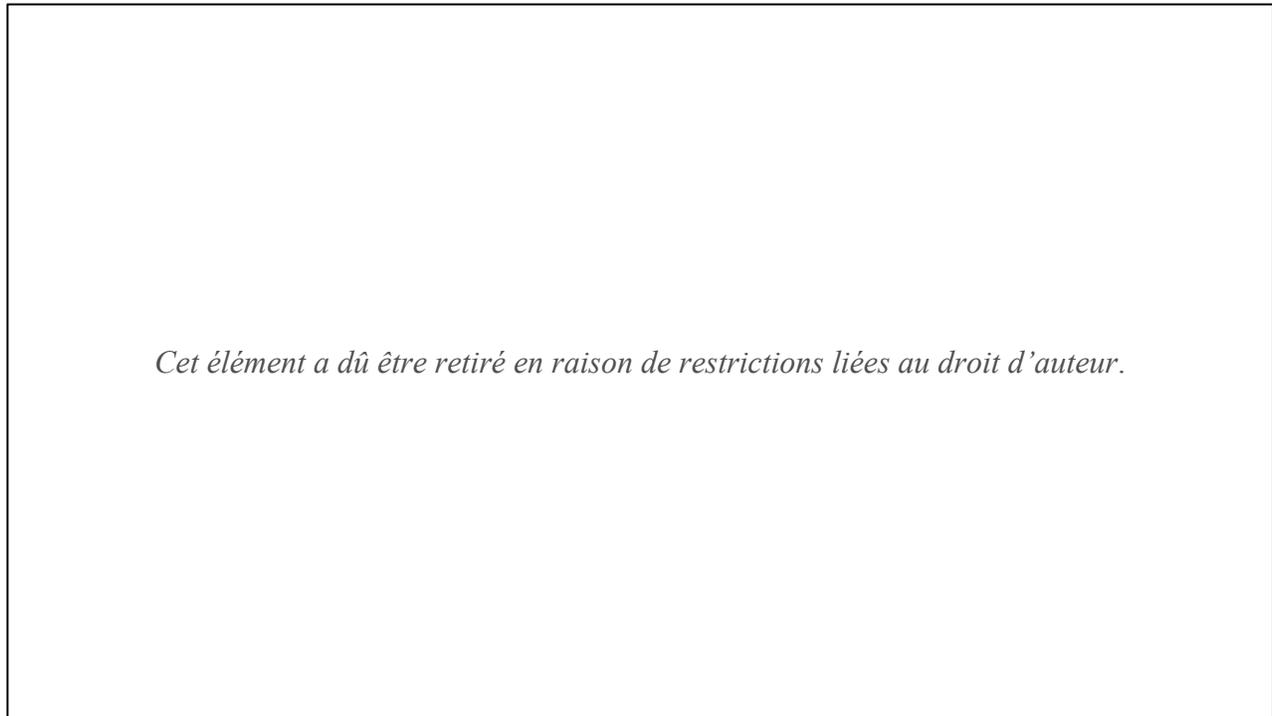


Figure 9 : Un aperçu de l'algorithme EdgeRank utilisé par Facebook et Instagram pour présenter une publication dans le fil d'actualité d'un usager

Source : « Understanding Facebook's Algorithm: The Key to Engagement and Reach! » dans ActionSprout (<http://actionsprout.com/inside-actionsprout/understanding-facebooks-algorithm-the-key-to-engagement-and-reach/>) consulté le 2015/04/10.

À l'intérieur des régimes de visibilité numériques, la « menace » ne réside pas en somme dans votre visibilité comme dans le régime de visibilité du Panopticon de Foucault (Foucault [1975] 2014), mais plutôt dans la *menace de l'invisibilité*. Comme le souligne Bucher (2012) :

¹⁹ Facebook change continuellement l'algorithme EdgeRank et, aux dires de son principal ingénieur, EdgeRank utiliserait jusqu'à 100,000 variables pour déterminer le contenu du fil d'actualité de chaque usager. Source : Marketing Land (<http://marketingland.com/edgerank-is-dead-facebooks-news-feed-algorithm-now-has-close-to-100k-weight-factors-55908>) consulté le 2017/10/23.

« In Facebook there is not so much a « threat of visibility » as there is a « threat of invisibility » that seems to govern the actions of its subjects. The problem as it appears is not the possibility of constantly being observed, but the possibility of constantly disappearing, of not being considered important enough. In order to appear, to become visible, one needs to follow a certain platform logic embedded in the architecture of Facebook... The threat of invisibility should be understood both literally and symbolically » (1171).

La visibilité fonctionne ici comme un renforcement et non comme une punition : sur le Web et les médias sociaux, exister c'est être visible et pour être visible, il faut apprendre à être efficace dans les régimes de visibilité numérique. Ces deux grandes familles de régimes de visibilité que sont les moteurs de recherche (Google, Bing, etc.) et les plateformes socionumériques (Facebook, Instagram, Twitter, etc.) produisent des relations différentes entre l'utilisateur et les données numériques. Les notions de sédimentation et de circulation des données définissent un continuum de pratiques numériques dans ces différents régimes. Les sites web et blogs sont plus associés à cette conception d'archives statiques dans lesquelles s'accumulent les données auxquelles accèdent les usagers par des requêtes sur les moteurs de recherche (Featherstone 2000, 2006 ; Merewether 2006). Les données de ces archives sont indexées par les responsables de ces archives ou ne sont tout simplement pas indexées dans le cadre des sites personnels. Les données y sédimentent et s'accumulent au fil du temps pour être extraites ponctuellement par certains usagers. La circulation des données entre ces pages web est plus élaborée : il faut sélectionner une image, la copier et la réafficher sur une autre page web.

Les règles de ce jeu sont en grande partie déterminées par les algorithmes et ceux-ci ne se livrent pas facilement à l'analyse. Dans les plateformes socionumériques comme par exemple Facebook (Wilson, Gosling et Graham 2012 ; Caers et al. 2013), la visibilité est de très courte durée : une publication s'enfonce rapidement dans l'archive numérique d'un fil d'actualité pour être rapidement remplacée par une autre. Cela accentue une économie de l'attention (Vierkant 2010) particulièrement courte et le flux d'informations qui s'y crée ne participe pas à une structure narrative comme dans les médias de la radio ou de la télévision (Kaun et Stiernstedt 2014). Pour se visibiliser sur ces plateformes, il faut donc comprendre l'algorithme, publier souvent, agrandir

son réseau d'amis pour obtenir le plus de likes, de partages, de commentaires. Il faut jouer le jeu de l'algorithme au risque de disparaître rapidement.

Le développement de la culture participative et des plateformes socionumériques amène le développement de nouveaux types d'archives caractérisés par une circulation beaucoup plus importante de données. Beer et Burrows (2013) identifient quatre caractéristiques permettant de différencier ces archives : l'existence d'un *profil*, un point d'ancrage souvent individuel autour duquel s'accumulent les données de l'archive, un style d'*interconnectivité* (« data linkages ») permettant l'échange de ces données avec d'autres nœuds du réseau, les *métadonnées* associées aux données et permettant une indexation collective et enfin le type de *manipulation* que l'utilisation des données de l'archive rend possible. Les caractéristiques de ces nouvelles archives permettent à Beer et Burrows (2013) de classer les archives numériques en quatre grands catégories : les archives transactionnelles de type Amazon, les archives « de données de tous les jours » comme Facebook, les archives d'opinion constituées, par exemple, par les commentaires sur les sites de nouvelles et les archives de production participative comme Wikipedia. De fait, ce n'est pas tant le type d'archive qui distingue Facebook de Google, mais leur utilisation par le régime de visibilité qui les promeut. Sur Facebook, par exemple, aux actions participatives de l'utilisateur (partage, like, notifications, etc.) s'ajoute une mobilisation continue de « l'archive » constituée par les publications récentes d'un réseau d'amis selon les modalités de l'algorithme EdgeRank. Sur Google, une telle mobilisation des contenus de l'archive est moins prononcée, elle peut exister sous la forme de « notifications » lorsque ces fonctionnalités sont activées sur une page web par l'utilisateur. De plus, l'ajout successif de métadonnées (hashtags et mots-clés) par les usagers des blogs et des plateformes socionumériques crée des « folksonomies²⁰», des taxonomies dynamiques et participatives émanant du travail conjoint des usagers et des algorithmes. Contrairement aux taxonomies conventionnelles de métadonnées bibliothécaires, ces taxonomies dynamiques ne sont pas approuvées et ne correspondent pas à des standards, mais

²⁰ Voir : Mathes. A. 2004. « Folksonomies - Cooperative Classification and Communication Through Shared Metadata » Computer Mediated Communication - LIS590CMC School of Library and Information Science. University of Illinois Urbana-Champaign.
(<http://www.adammathes.com/academic/computer-mediated-communication/folksonomies.html>) consulté le 2016/04/13.

sont régies par des normes d'utilisation pour ainsi dire codéterminées et coconstruites par les usagers et les algorithmes, créant de fait de nouveaux types d'archives.

Cette culture du « circulationnisme » (Lee et Lipuma 2002, Beer 2013, Jenkins et Ford 2013) se révèle dans de nouveaux phénomènes comme la viralité²¹ et les mèmes²². Ces phénomènes de circulation extrême alimentent une industrie du marketing numérique dont l'objectif principal est de créer un « buzz » numérique significatif avec des 'influenceurs', un produit, un service, une organisation, une ville, etc. (Hausmann 2012 ; Silver et Clark 2013). Pour Miller (2008), ces phénomènes illustrent l'émergence d'une culture « phatique » dans laquelle la communication sert de plus en plus une fonction sociale *sur* la communication au détriment d'une fonction communication *à propos* d'informations. Comme il en sera question plus loin dans l'étude ethnographique de cette thèse (Chapitres 5, 6, 7 et 8), les pratiques numériques des artistes urbains diffèrent dans leur plus ou moins grande utilisation de cette fonction sociale de la communication par l'image : certains artistes ne communiquent que les informations reliées à leur production artistique, alors que d'autres mélangent la communication d'information avec une fonction sociale sur la communication (ne communiquer que *pour* communiquer).

1.4 Images physiques et numériques

Dans l'espace physique des villes, les images apparaissent sous différentes formes : signalétique, affiches commerciales, panneaux publicitaires, art urbain, etc. Ces images sont fortement reliées

²¹ Un clip vidéo comme « Gangnam style » (<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>) peut enflammer le Web et produire plus de d'un milliard de visionnements en moins d'un an. La viralité désigne alors cette propriété qu'a le régime de visibilité numérique de propager extrêmement rapidement une donnée, souvent visuelle, à travers plusieurs lieux de l'espace numérique (Tucker 2011 ; Sampson 2012 ; Bonchi et al. 2013).

²² Les mèmes sont un bon exemple de « média tartinable », à savoir qu'à la différence de la viralité où se répète une donnée identique, les mèmes sont basés sur une image initiale, souvent associée à un événement médiatique (film à succès, photo d'un politicien célèbre, etc.), « marquée » d'un message textuel (Börzsei 2013 ; Shifman 2013 ; Wiggins et Bowers 2014). Le jeu du mème consiste à réutiliser la même image, mais en changeant le message textuel créant ainsi une sorte de compétition pour l'invention de nouveaux messages textuels qui s'inscrivent dans la foulée de la circulation du mème. Plus le mème circule, plus il produit des itérations successives et plus l'ajout d'un nouveau message original et percutant viendra augmenter sa circulation.

à leur contexte local. La temporalité des images de la ville correspond au rythme urbain propre à chaque cité, changeant parfois lentement et imperceptiblement alors qu'elles évoluent plus rapidement dans les grandes métropoles. Les images s'altèrent progressivement, sont effacées et/ou remplacées, créant ainsi des palimpsestes dans la ville (Chmielewska 2007 ; Shep 2015). Elles sont pour la plupart situées dans des lieux fixes et parfois dotées d'une mobilité associées aux transports urbains, véhicules, trains, métros, etc.). Dans l'espace numérique, la vie des images n'est pas de même nature. Reliées fréquemment à l'espace physique par la captation numérique, leur existence est éphémère et les tensions qu'elles suscitent proviennent très souvent de leur répétition créant ainsi une forme de « matraquage visuel ». Avec l'avènement de la photographie digitale, des technologies mobiles et les plateformes socionumériques, les images se multiplient dans ces nouveaux régimes de visibilité²³. Donnée-image parmi les données, l'image numérique diffère de l'image photographique pré-numérique par son format et sa malléabilité. La vie d'une nouvelle image numérique commence par sa captation et sa numérisation : l'image numérique est une donnée et cette donnée possède trois ensembles d'informations (voir Figure 10). Le premier ensemble regroupe l'information lumineuse du capteur de l'appareil ayant procédé à la numérisation (l'image proprement dite) et représente la quantité de lumière présente à chaque microsite du capteur. Cette information lumineuse peut être ou non traitée et représentée sous différents « formats » (raw, jpeg, etc.). Le deuxième ensemble d'informations regroupe les métadonnées sur l'image : droits d'auteurs, informations techniques sur les conditions de la prise de vue (lentille, vitesse, ouverture, etc.) et est habituellement enregistré dans le fichier informatique de l'image par différents algorithmes. Enfin, le troisième ensemble de données représente des métadonnées (« tag » ou mots clés) à propos du contenu de l'image (Huang et Chuang 2009 ; Nov et Ye 2010 ; Van House 2007). Ce troisième ensemble de données n'est pas enregistré dans le fichier de l'image, mais peut être associé à l'image par des usagers ou des algorithmes à différentes étapes de sa circulation numérique (Rubinstein et Sluis 2013 ; Rubinstein 2014).

²³ En mai 2010, on estimait que les serveurs de Facebook contenaient plus de 260 milliards d'images et que les usagers téléchargeaient chaque semaine plus d'un milliard de photos, ces mêmes serveurs devant faire circuler plus d'un millions d'images à la seconde durant les périodes de pointe (Beaver et al. 2010 ; Huang et al. 2013). En mai 2017, Facebook était utilisé par près de 2 milliards d'utilisateurs. Source : « The Top 20 Valuable Facebook Statistics » dans Zephoria Digital marketing (<https://zephoria.com/top-15-valuable-facebook-statistics/>) consulté le 2016/04/23.

La malléabilité de l'image numérique réside dans les modifications potentielles de ces trois ensembles d'informations : l'information lumineuse peut être facilement modifiée dans des logiciels d'édition comme Photoshop en appliquant des filtres ou en altérant la composition ; les métadonnées sur l'image peuvent être retirées du fichier et celles à propos du contenu peuvent varier dans le temps au gré de la circulation de l'image²⁴.

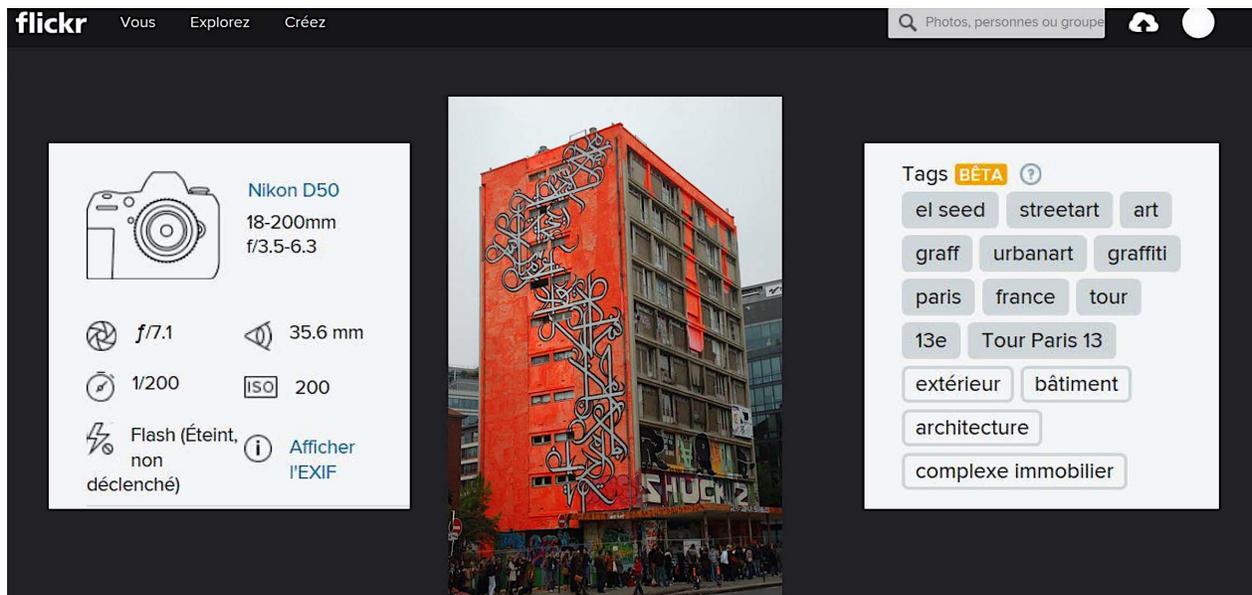


Figure 10 : Image de la Tour 13 sur Flickr avec ses trois ensembles de données : à gauche ses métadonnées techniques, au centre son information lumineuse et à droite ses métadonnées à propos du contenu de l'image

Source : Flickr de l'auteure (<https://www.flickr.com>) consulté le 2015-11-20 et montage @Hela Zahar.

Tel que mentionné précédemment, le format de l'image numérique et ses changements à travers sa circulation résultent à la fois des pratiques de l'utilisateur et de celles des algorithmes. Sur Facebook, par exemple, l'utilisateur dispose d'un ensemble d'actions lui permettant d'agir sur la donnée-image. Il peut la télécharger, l'éditer, lui ajouter des méta-données, la partager, l'aimer, la commenter, etc. En retour, les algorithmes de Facebook ajoutent également des métadonnées aux images et les font circuler vers d'autres lieux numériques pour construire les fils d'actualité des utilisateurs ou encore, par exemple, en invitant d'autres utilisateurs à s'abonner à une page ou au profil

²⁴ Lien web sur les métadonnées : Embedded metadata manifesto (<http://embeddedmetadata.org/social-media-test-results.php>). Voir également « La circulation des images provenant de Facebook » dans DÉJÀ VU, Carnet de recherche de Patrick Peccatte : (<http://dejavu.hypotheses.org/2330>) consultés le 2016/04/23.

d'un individu en présentant des images sur son fil d'actualité. Le rôle des algorithmes dans la gestion du régime de visibilité numérique des images devient de ce fait très évident sur Facebook ou Instagram. Le fil d'actualité de ces plateformes présente à l'utilisateur un flux de publications émanant de son réseau social. Sur Facebook, pour continuer avec cet exemple, un utilisateur a en moyenne 130 connexions pouvant générer environ 1500 publications par jour²⁵, une quantité de publications impossible à visualiser. L'algorithme fait donc une sélection dans ses publications et le résultat est le fil d'actualité de chaque utilisateur²⁶. Ces algorithmes tiennent compte de plusieurs facteurs et sont progressivement ajustés en fonction de l'engagement social et de la fidélisation des utilisateurs (Khan 2017).

Dans la perspective de cette gestion algorithmique, la flexibilité numérique des images offre tout de même aux utilisateurs tout un champ d'altérations et de recombinaisons potentielles pour un éventail divers d'audiences numériques (Rubinstein 2014, 3-4). Chaque utilisateur est ainsi « libre » de construire sa propre narration. Cette « liberté » est toutefois fonction des contraintes exercées par le régime de visibilité numérique utilisé. Sur le réseau social Twitter²⁷, autre exemple, il est acceptable d'utiliser jusqu'à trois hashtags dans un tweet, mais aller au-delà de ce nombre risque de provoquer des commentaires négatifs par les autres utilisateurs de la communauté. De même, l'utilisation répétée d'un hashtag inapproprié dans un fil de discussion peut provoquer la suspension d'un compte par la compagnie. Par un choix approprié de métadonnées²⁸, une image devient plus connectée, augmente sa visibilité potentielle et la probabilité d'être saisie par un algorithme ou un utilisateur et de circuler à nouveau :

²⁵ Voir l'article en ligne d'Oremus. W. « Who Controls Your Facebook Feed » (http://www.slate.com/articles/technology/cover_story/2016/01/how_facebook_s_news_feed_algorithm_works.html) consulté le 2016/03/10.

²⁶ Instagram a récemment implanté un algorithme EdgeRank sur cette plateforme. Voir l'article en ligne d'Hutchinson. A. « Instagram Switching to Algorithm-Fuelled Timeline to Uncover Best Content » (<http://www.socialmediatoday.com/social-networks/instagram-switching-algorithm-fuelled-timeline-uncover-best-content>) consulté le 2016/05/16.

²⁷ À propos de l'utilisation des « Hashtags » sur Twitter (<https://www.hashtags.org/how-to/history/what-is-a-hashtag/>) consulté le 2016/05/19.

²⁸ De nombreux guides d'utilisation des métadonnées existent en ligne. Voir par exemple « The Ultimate Guide to Instagram Hashtags in 2017 » dans le site Later (<https://later.com/blog/ultimate-guide-to-using-instagram-hashtags/>) consulté le 2016/05/27.

« The more images an image is connected to, the more visible it will be in online image circulation. Image visibility and value is, in this respect, dependent on how widely and easily images are connected, and signals a step away from classical modernist art history, in which value and currency of an image is dependent on the aura of unicity. Nowadays, paradoxically, it is the ubiquitous image that gets valued in the form of attention. The scarce image will get lost in the overproduction of images, whereas the connected images will be seen. This state of being is the aim for online images as it creates the best opportunities for them to receive attention from human spectators » (Snels 2015, 39).

La facilité avec laquelle une image numérique peut être produite et la possibilité de l'échanger sur une plateforme socionumérique créent en quelque sorte un langage visuel où l'image devient conversationnelle (Gunthert 2014) et élément du dialogue culturel (Irvine 2015). L'espace numérique regorge de milliards d'images numériques accessibles publiquement. Ces images sédimentent dans différentes archives et certaines images peuvent circuler à nouveau sous l'influence d'un acteur humain ou algorithmique. Pour visibiliser ces images, il faut d'abord qu'elles soient captées dans l'environnement physique, que l'intérêt visuel de cet environnement physique produise la captation. Il faut savoir aussi négocier les régimes de visibilité numérique et les différents « pouvoirs » qui s'y exercent : le pouvoir de la visibilité numérique des médias de masse, celui des algorithmes des moteurs de recherche, ou encore celui des usagers et des algorithmes des médias sociaux. Les pratiques de l'image y sont donc *à la fois* humaines et algorithmiques car à chaque clic humain correspond l'activation d'un algorithme ; des métadonnées sont ajoutées (hashtags, mots-clés), des données sont transmises, traitées, assemblées et réaffichées sur l'écran des usagers qui initient en retour de nouveaux clics. Entre deux clics, les images sédimentent et se réactivent par de nouveaux clics pour ne pas s'invisibiliser à jamais. Le format des images numériques change la nature de leur visibilité : changement de signifiant, changement de signifié. C'est dans leur aspect dynamique et polymorphe, dans leur flux successif que réside l'importance des images numériques. L'image individuelle a peu de valeur, c'est le défilé des images qui en a, à l'image de ses défilés militaires où la puissance du régime s'affiche dans son arrogance constamment renouvelée.

La figure 11 résume les relations entre les différents concepts reliés à l'enjeu de la visibilité dans l'espace public. Cette conceptualisation a plusieurs avantages : elle permet tout d'abord d'intégrer

la culture visuelle urbaine avec la culture visuelle numérique en utilisant les mêmes concepts pour décrire différents phénomènes de la culture visuelle contemporaine ; elle permet également de comparer ces phénomènes et de souligner leurs différences – à la fois leur proximité et leur distance ; elle offre finalement un contexte pour analyser la mise en visibilité du calligraffiti arabe, comme il s’agira de le voir tout au long de cette thèse.

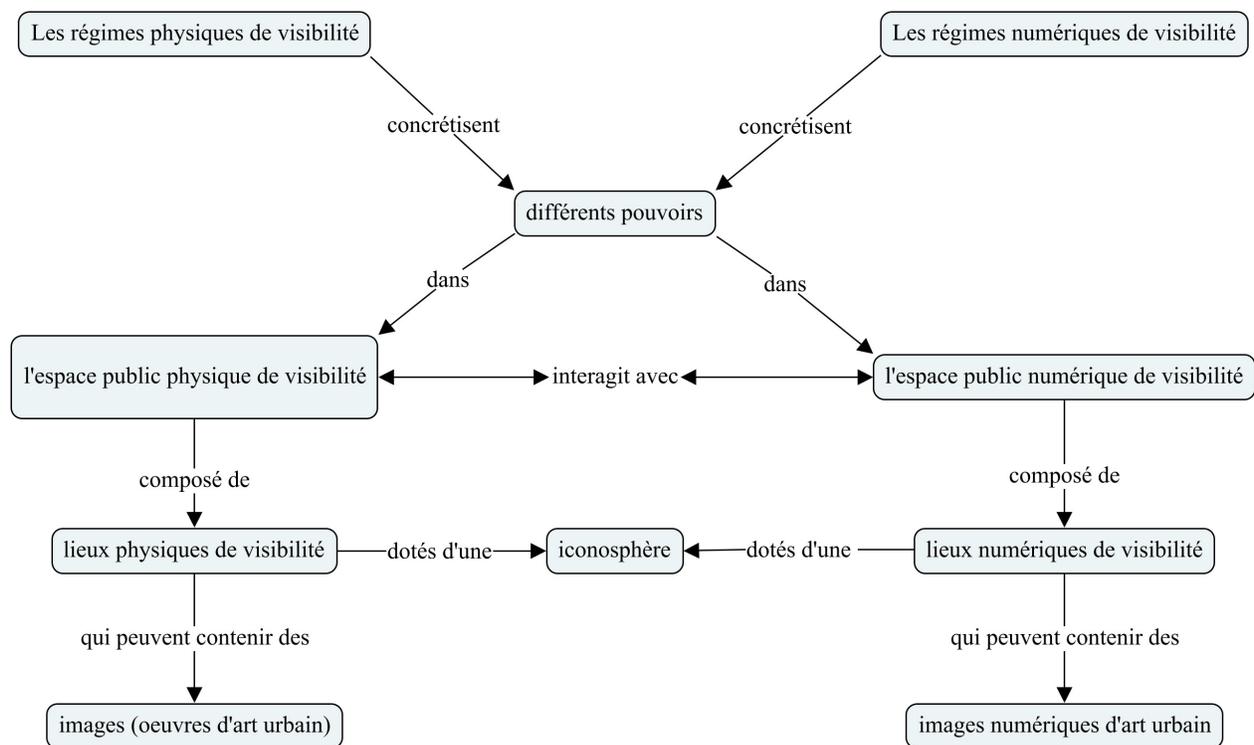


Figure 11 : L'enjeu de la visibilité dans l'espace public

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure, 2017.

1.5 Espaces et régimes de visibilité associés au calligraffiti arabe

Le calligraffiti arabe existe dans plusieurs espaces et régimes de visibilité différents : espaces physiques et régimes de visibilité des villes arabes et occidentales, mais aussi espace et régimes de visibilité numériques des sites web, blogs et plateformes socionumériques. Les caractéristiques générales des espaces et régimes de visibilité physiques et numériques sont les mêmes que ce soit dans les sociétés arabes et/ou occidentales. Dans les espaces physiques, la

visibilité d'une image varie en fonction de son emplacement, de ses attributs iconographiques (couleur, dimensions, contenus) et de l'importance de l'audience. Dans les espaces numériques, la visibilité se traduit par les attributs iconographiques de l'image, la circulation de cette image en différents lieux numériques et les caractéristiques du public de ces lieux. Plus une image numérique circule et plus cette image se retrouve dans des lieux populaires (site web de média de masse, blog populaire ou encore page Facebook et/ou Instagram avec de nombreux amis ou followers), plus elle aura de visibilité²⁹. La relation de l'image avec l'iconosphère du lieu peut être assez déterminante dans la signification d'une œuvre d'art urbain ce qui peut avoir pour effet d'augmenter sa visibilité.

Par ailleurs, la participation peut être plus difficile dans certains régimes de visibilité urbains où la répression est parfois importante ; la participation dans les régimes de visibilité numérique est parfois restreinte dans les lieux plus statiques comme les sites web et, sur les plateformes socionumériques, cette participation doit se faire selon les modalités des régimes de visibilité qui modulent ces plateformes (like, partages, etc.). Les régimes de visibilité de l'espace physique sont sous l'influence de la gouvernance publique et des normes sociales et les régimes de visibilité numérique peuvent fluctuer rapidement selon les règles du marché. De plus, les régimes de visibilité numérique incorporent les processus des acteurs algorithmiques tout en actualisant une économie de l'attention. Finalement les images numériques s'apparentent plus à des événements de durée variable dans le temps alors que les images physiques ont une certaine « permanence » associée à leur spatialité physique.

De façon spécifique aux sociétés arabes et occidentales, certaines différences importantes existent toutefois entre les espaces et régimes de visibilité de ces deux ensembles culturels (voir Tableau 1). Ces différences, ainsi que les tensions socioculturelles spécifiques qui animent ces espaces et régimes, seront étudiées plus en détail dans l'étude ethnographique (voir Chapitres 5, 6, 7, et 8).

²⁹ À titre d'exemple, une image numérique de l'une des artistes urbaines interviewées dans le cadre de l'étude ethnographique, Miss Me, s'est retrouvée sur la page Facebook de Madonna avec ses 18 millions d'abonnés :

(<https://www.facebook.com/madonna/photos/a.10151969572164402.1073741833.10584534401/10155658375024402/?type=3&theater>) consulté le 2017/09/17.

Tableau 1 : Espaces et régimes de visibilité des sociétés arabes et occidentales

Espaces et régimes de visibilité physiques (oeuvres)	
Sociétés occidentales	Sociétés arabes
Gouvernance démocratique. Importance des lois et règlements par rapport à l'affichage urbain. Normes variables. Séparation entre l'état et la religion. Lieux 'arabes' isolés dans espace occidental.	Gouvernance autocratique, moins de lois et règlements par rapport à l'affichage urbain. Normes strictes. Imbrication entre l'état et la religion. Occidentalisation des espaces publics.
Internet proportionnellement plus développé. Internet fixe et mobile aussi importants. Google et Facebook dans les 5 lieux numériques les plus importants.	Internet proportionnellement moins développé. Internet mobile plus important. Google et Facebook dans les 5 lieux numériques les plus importants.
Sociétés occidentales	Sociétés arabes
Espace et régimes de visibilité numériques (images numériques des œuvres)	

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure, 2017³⁰.

Les espaces publics des villes arabes et occidentales ont subi de nombreuses transformations durant leur longue histoire. Dans les villes du monde arabe, l'urbanisme typique des civilisations grecque et romaine s'est progressivement transformé avant et après l'islamisation de ces pays. Les souks et les médinas représentent l'espace public typique des villes arabes traditionnelles, un espace public dénué de grandes places et/ou de jardins publics et constitué d'un dédale fourmillant de maisons emmurées, d'échoppes accessibles et d'ateliers de fabrication. Aujourd'hui les médinas représentent un héritage coloré illustrant :

« Le clivage fondamental entre une sphère du privé, fermée, garante de la protection d'une société endogamique et, d'autre part, une sphère du public ouverte au monde. Ces deux entités sont matérialisées par des formes spatiales spécifiques, d'une part les quartiers et les maisons, espaces familiaux et féminins, d'autre part le réseau principal de circulation

³⁰ Les caractéristiques des espaces et régimes de visibilité numériques proviennent du site Alexa (<http://www.alexacom/siteinfo/>) consulté le 2017/11/02.

et les souks, espaces essentiellement masculins, branchés sur les pistes qui conduisent à d'autres villes et à des pays lointains » (David 2002, 220).

Dans ces espaces traditionnels, la mosquée représente l'espace communautaire où se rejoignent sphères publiques et privées (Rabbat 2012). Les pouvoirs publics se retrouvent soit dans les enclaves luxueuses des dirigeants à l'extérieur de la médina ou dispersées dans les maisons des différents notables de la gouvernance.

Avec la colonisation européenne, l'espace public arabe change et prend des formes occidentales : de nouveaux espaces publics plus vastes, des avenues monumentales, des immeubles gouvernementaux se développent à l'extérieur des médinas à l'image des grandes capitales européennes. Ces théories d'urbanisme importées de l'Occident ne s'harmonisent pas nécessairement avec les pratiques urbaines traditionnelles et le résultat, souvent bouleversé par un développement urbain accéléré, les perturbations créées par les guerres et les révolutions successives, donne souvent lieu à un amalgame de zones urbaines hétéroclites où les lieux urbains et leurs iconosphères sont flous et instables « où le citoyen doit maintenant faire l'apprentissage de l'appartenance à une nouvelle identité commune, à une citoyenneté nationale, dans des frontières nationales, plus ou moins artificielles, identité parfois concurrencée par la revendication de l'appartenance à la communauté musulmane ou au monde arabe » (David 2002, 223). À cette réalité s'ajoute les effets d'une mondialisation récente et la pénétration d'autres formes de modernité occidentale par le biais des nouveaux environnements numériques. Les clivages traditionnels se brisent : plus de femmes travaillent et circulent dans les espaces publics. Des places publiques se développent pour les temps de loisir et pour que les familles puissent y emmener leurs enfants, de nouvelles modes vestimentaires apparaissent et coexistent, dans un climat parfois tendu, avec les formes plus traditionnelles.

Les récentes révolutions du printemps arabe ont donné de nouvelles significations aux espaces publics. Rabbat (2012) montre comment les mosquées et les places publiques comme la place Tahrir au Caire, le carré Taghyir à San'a ou la place de la Liberté à Homs fonctionnaient en tandem durant les différentes manifestations. Dans la sécurité relative des mosquées, de petits groupes de manifestants se rassemblaient par exemple pour converger vers les places publiques tout en échangeant des informations sur l'emplacement des forces policières et militaires répressives. Cela leur permettait de se rendre aux places publiques et d'y établir des campements

semi-permanents pour revendiquer le départ des dictateurs. Cette réappropriation des places publiques a changé leur potentiel sémantique et leur a permis d'accéder au statut de places révolutionnaires « occidentales » comme la place de la Bastille à Paris ou la place Rouge à Moscou. Cette continuité, par l'entremise de médias socionumériques, entre l'espace public traditionnel de la mosquée et les places publiques héritées de l'Occident est à l'image de cette nouvelle réalité des sociétés arabes où s'entrechoquent espaces publics, modernité et identités multiples : « The blending of the virtual world and the instant events of all the square(s) in the Arab world has opened an entirely novel reading of the city in relationship to the velocity of the flow of information through social media and satellite channels and how these have redefined rules, visions and modes of action in the public sphere » (Abaza 2014, 166).

Comme il en sera question dans le chapitre 6 sur l'étude ethnographique du calligraffiti arabe en Tunisie, dans les sociétés arabes il y a peu ou pas de règlements régissant la visibilité dans l'espace public. La gouvernance y est de façon générale plus autocratique et la culture participative dans la rue moins développée. Pour réaliser une œuvre d'art urbain, les artistes obtiennent habituellement l'approbation du propriétaire du mur ou peignent sur des murs désaffectés. Les pratiques de répression sont très variables, souvent arbitraires et contextuelles. Par ailleurs, la séparation entre la religion et l'espace public est beaucoup plus floue dans les sociétés arabes et les normes religieuses ont une influence déterminante sur la culture visuelle des villes.

Tel que mentionné précédemment, l'occidentalisation des espaces publics des villes arabes est importante et l'iconosphère de ces lieux de visibilité occidentaux est fluctuante. À l'inverse, les espaces publics des villes occidentales ne sont pas 'arabisés', l'arabité n'existant que dans certains lieux isolés comme des mosquées ou des centres culturels. Il y a peu ou pas de quartiers ethniques « arabes » dans les villes occidentales à l'exception de certaines banlieues périphériques où les populations immigrantes sont concentrées dans des espaces architecturaux typiquement occidentaux (Lapeyronnie 2005). Les lois et les règlements régissant les espaces publics de visibilité sont beaucoup plus développés dans les pays occidentaux. Le contrôle étatique de la visibilité publique correspond généralement de ces lois et règlements bien que leur application stricte et efficace varie de ville en ville. Par ailleurs les normes régissant le visible

dans les grandes métropoles sont généralement plus flexibles et diversifiées et correspondent à l'hybridité culturelle croissante qu'on y retrouve.

L'émergence d'Internet et le rôle subséquent des plateformes socionumériques comme Twitter dans les révolutions du printemps arabe est bien documenté (Wheeler 2005 ; Dahmen-Jarrin, 2012 ; Castells 2015). Kharroub et Bas (2016) analysent plus spécifiquement la circulation des images sur Twitter et leur impact sur les manifestations. Des images à fort impact émotionnel, comme les photos du tunisien Bouazizi qui s'immole par le feu ou celle de l'égyptien Khaled Said battu à mort par la police, ont circulé abondamment dans les réseaux sociaux et sont considérées comme des déclencheurs des manifestations et des révolutions du printemps arabe. Les plateformes socionumériques peuvent servir à véhiculer des images à fort impact émotionnel et leur diffusion rapide et virale par les régimes de visibilité numérique constitue l'une des formes les plus spectaculaires de ce nouveau pouvoir que ce soit dans les sociétés arabes ou occidentales.

Dans l'espace numérique³¹, les principales différences entre les sociétés arabes et occidentales résident dans le développement général d'Internet qui est proportionnellement plus avancé dans les sociétés occidentales. En revanche, plusieurs entrevues semi-structurées effectuées en Tunisie (voir Chapitre 6) révèlent que l'internet mobile via les téléphones cellulaires est beaucoup plus présent dans les sociétés arabes alors qu'il existe plus d'équilibre entre l'Internet fixe et mobile dans les sociétés occidentales. Ces différences d'accès se reflètent dans une quantité de sites web beaucoup plus importante dans les pays occidentaux. Toutefois, Google et Facebook sont parmi les cinq lieux numériques les plus fréquentés à la fois dans les sociétés arabes et occidentales.

1.6 Remarques récapitulatives

En résumé, ce premier chapitre a permis de poser les concepts d'espace et de régime de visibilité contextualisant l'enjeu de la visibilité dans l'espace public. Les images résultant des pratiques participatives des citoyens, que ce soit dans l'espace physique des villes arabes ou occidentales ou encore dans l'espace numérique, rencontrent une cascade de contraintes découlant des

³¹ DomainTools recueille et met à jour en permanence les données sur les adresses IP dans le monde entier, l'emplacement enregistré, le propriétaire (<http://www.alexa.com/topsites/countries>) et (<http://research.domaintools.com/statistics/ip-addresses/>) consulté le 2017/09/23.

différents régimes de visibilité où elles s'inscrivent. Dans l'espace physique, ces contraintes sont d'abord celles des lois et règlements de l'affichage public. À cela s'ajoute les normes sociales encadrant les comportements des citoyens. De plus lorsqu'une image s'affiche dans l'espace public, elle rencontre l'iconosphère des lieux et l'audience spécifique qui fréquente ces lieux. Dans l'espace numérique, lorsqu'une image est publiée, elle doit s'astreindre aux règles de circulation imposées par les différents algorithmes. Elle doit aussi tenir compte des lieux de visibilité numérique, de leur iconosphère et des caractéristiques de l'audience qui fréquentent ces lieux, que ce soit celle d'un réseau d'amis, ou encore celle plus large d'un média de masse. Toutes ces contraintes constituent en quelque sorte des gardiens (« gatekeepers ») de la visibilité dans l'espace public. L'art de la visibilité consiste à séduire ces gardiens, à les contourner ou encore à les soudoyer.

En somme, ce premier chapitre a permis de poser le cadre général à l'intérieur duquel se fera l'analyse de l'évolution spatio-temporelle du calligraffiti arabe. L'approche retenue est celle de la culture visuelle et de l'enjeu de la visibilité dans les espaces publics physiques et numériques. Un certain nombre de concepts ont été mis de l'avant pour mettre en évidence les similitudes et les différences entre les espaces et régimes de visibilité physique et numérique et ceux-ci dans les sociétés arabes et occidentales. Dans ces espaces, les images physiques et numériques abondent. Parmi celles-ci, l'art urbain dont le calligraffiti arabe, représente l'une des manifestations contemporaines les plus significatives de cet enjeu de la visibilité dans les espaces publics. Dans le chapitre suivant, l'art urbain sera défini comme un ensemble de pratiques de l'image qui concourent à augmenter sa visibilité dans les villes arabes et occidentales de même que dans l'espace de visibilité numérique. Cet ensemble de pratiques soulève un certain nombre de tensions socioculturelles et circonscrit les enjeux politiques liés à l'art urbain et au calligraffiti arabe. Dans ce processus, le calligraffiti arabe rencontre aussi la cascade de contraintes mentionnées plus haut et pose la question de son accession à la visibilité.

CHAPITRE 2 : LA VISIBILITÉ DE L'ART URBAIN

« For contemporary visual culture, street art is a major connecting node for multiple disciplinary and institutional domains that seldom intersect with this heightened state of visibility. The clash of intersecting forces that surround street art exposes often suppressed questions about regimes of visibility and public space, the constitutive locations and spaces of art, the role of communities of practice and cultural institutions, competing arguments about the nature of art and its relation to a public, and the generative logic of appropriation and remix culture » (Irvine 2012, 2).

« The « place to be » for street art nowadays is no longer the street, it's the internet... what now matters is not the physical location, it is the digital one – that is, its URL » (Glaser 2015, 1).

Le premier chapitre a permis de poser les fondements du cadre d'analyse développé pour mieux comprendre le calligraffiti arabe. Ce cadre d'analyse repose sur l'enjeu de la visibilité dans l'espace public : ce qui y est visible produit et est le produit de la culture urbaine. En ce sens, les espaces publics sont des espaces éminemment politiques puisque la culture visuelle qui s'y exprime résulte des différents rapports de pouvoirs qui s'y rencontrent. L'art urbain incluant le calligraffiti arabe est au cœur de cet enjeu de la visibilité et illustre le combat politique de la visibilité publique d'une forme d'expression culturelle qui peut en révéler les articulations sous-jacentes. L'art urbain existe à la fois dans l'espace physique urbain et se prolonge dans l'espace numérique. Ses œuvres existent dans les villes du monde entier et les images de ces œuvres circulent dans les lieux de l'espace numérique.

Dans ce chapitre, la problématique de la visibilité de l'art urbain est abordée de façon générale alors que le calligraffiti arabe sera traité plus spécifiquement au chapitre 3. Les exemples choisis sont soit des œuvres à iconographie « occidentale » dans un espace de visibilité arabe ou, à l'inverse, des œuvres à iconographie « arabe » dans un espace de visibilité occidentale. Tel que mentionné dans l'introduction, la scène globale de l'art urbain « occidentalisée » rencontre certaines tensions lorsqu'elle se développe dans les pays arabes. Cette réflexion permettra dans le chapitre suivant de situer le calligraffiti arabe et le type de tensions qu'il suscite dans les pays

arabes et/ou occidentaux et la problématique que cela soulève pour son intégration à cette scène globale.

Ce second chapitre est divisé en quatre sections : la première section (Chapitre 2, section 2.1) développe le concept de *pratique de l'image* et sa pertinence pour ce travail de recherche. Trois types de pratique sont développés dans les sections successives de ce chapitre, pratiques qui semblent influencer significativement la visibilité de l'art urbain dans les espaces physiques et numériques. On distingue les *pratiques de remix* qui font l'objet de la deuxième section (Chapitre 2, section 2.2). Celle-ci se divise en deux sous-sections : les pratiques de remix physique de l'œuvre (Sous-section 2.2.1) et les pratiques de remix numérique que sont les images photographiques d'art urbain (Sous-section 2.2.2). La troisième section porte sur les types de *pratiques de circulation* (Chapitre 2, section 2.3) qui se divise également en deux sous-sections : la circulation au sens physique (Sous-section 2.3.1) et celle au sens numérique (Sous-section 2.3.2). Finalement la dernière section porte sur les *pratiques d'agrégation* (Chapitre 2, section 2.4), l'agrégation physique des œuvres (Sous-section 2.4.1) et l'agrégation numérique des images de ces œuvres (Sous-section 2.4.2).

Ce sont les pratiques physiques et numériques de l'image qui mettent en visibilité l'art urbain et c'est l'évolution de ces pratiques durant les cinquante dernières années qui a contribué à l'effervescence actuelle de cette forme d'art. Ces pratiques de l'image évoluent et transforment progressivement les régimes de visibilité dans lesquelles elles s'exercent. Elles représentent souvent l'expression d'un pouvoir « par le bas » d'une culture participative à la fois physique et numérique et sa rencontre d'un pouvoir « par le haut » des gouvernances arabes et occidentales.

2.1 Les pratiques de l'image

L'art urbain peut se définir comme un ensemble spécifique de pratiques de l'image dans les espaces publics de visibilité. La notion de pratique offre plusieurs avantages pour l'étude de l'art urbain. Elle permet tout d'abord de souligner le *caractère performatif* de l'art urbain et sa propagation à l'ensemble des actions qui le font exister (ou disparaître) dans le paysage urbain. Émergeant initialement du développement du graffiti à New York dans les années 1960, l'art urbain s'est progressivement « éclaté » dans une multitude de formes un peu partout à travers le

monde. Pour comprendre cette effervescence d'œuvres et d'images, il est pertinent de se questionner sur ce qui permet l'actualisation de l'art urbain, sur les pratiques de l'image dont l'articulation détermine la réalisation de ces différentes formes. La notion de pratique permet également d'isoler et de regrouper la performativité de l'art urbain dans un certain nombre de processus indépendants des acteurs qui les actualisent. Cela est particulièrement utile dans l'étude d'un phénomène qui se déroule dans le temps et dans plusieurs lieux et contextes de visibilité différents.

Shove, Pantzar et Watson (2013) voient les premières traces conceptuelles d'une théorie des pratiques chez Heidegger (1962) qui identifie la *praxis* comme l'un des modes fondamentaux de présence au monde. Bourdieu, dans *Esquisse d'une théorie de la pratique* ([1972] 2015), en fera l'élément central de son concept d'habitus. Au tournant du siècle, Schatzki (1996, 2001) met en évidence la diversité des approches sociologiques basées sur le concept de pratique que Reckwitz (2002) tentera de structurer en identifiant les éléments-clés communs à toutes ces approches. Pour cet auteur, une pratique est un comportement répétitif et composé d'un certain nombre d'éléments interreliés :

« A practice – a way of cooking, of consuming, of working, of investigating, of taking care of oneself or of others, etc. – forms so to speak a « block » whose existence necessarily depends on the existence and specific inter-connectedness of these elements, and which cannot be reduced to any one of these single elements » (Reckwitz 2002, 249-250).

Plus récemment, le concept de pratique a été utilisé pour l'étude des comportements en santé (Hopwood, 2010), ceux de la consommation (Ropke 2009, Warde 2005) et encore pour l'étude des médias (Couldry 2004, Postill 2010).

Dans la perspective de la culture visuelle, plusieurs auteurs soulignent la performativité inhérente à l'environnement visuel. Selon Heywood et Sandywell (2017), tout espace physique comporte une « grammaire » des interactions sociales où certains comportements sont prescrits ou proscrits par le régime de visibilité ambiant : « Visual engagement refers to the embodied encounters, dialogical transactions and interpretative adventures of visual life » (19-20). Rose (2017) défend quant à elle l'importance de développer la notion de pratique dans la perspective d'un

élargissement des méthodes utilisées en recherche sur la culture visuelle et souligne que l'étude des artefacts visuels doit se faire en considérant l'action de tous les acteurs qui les génèrent : l'expérience visuelle du monde s'inscrit dans une dynamique participative que l'on ne peut ignorer si l'on veut en saisir toute la richesse. S'inspirant des travaux de Bal (Bal 2003 ; Bal et Bryson 2013), Rose (2017) propose une définition³² selon laquelle :

« A practice, then, is a fairly consistent way of doing something, deploying certain objects, knowledges, bodily gestures and emotions. It is through practices that social relations and institutions happen, and through practices that subject positions and identities are performed [...] Images do not happen on their own, ever. Their production, circulation, display and disposal are always in conjunction with people, in places, in mutually constitutive relations » (553-554).

Shove, Pantzar et Watson (2013) soulignent à leur tour l'aspect dynamique des pratiques. Pour ces auteurs, l'analyse des pratiques doit chercher à identifier leur cycle de vie et leur éventuelle mutation en de nouvelles pratiques. En prenant l'exemple du « skateboard » (planche à roulette), ils montrent que l'histoire de ce sport est marquée par de multiples transformations, la première étant l'adaptation de roulettes sur des planches de surf, la transformation donc d'une pratique, le surf, en un tout nouveau type de pratiques, le skateboard.

L'histoire de l'art urbain et celle, plus récente, du calligraffiti arabe est aussi révélatrice de ces emprunts, mutations et transformations de pratiques. Par l'entremise des nouveaux environnements numériques, la mondialisation accélérée de l'art urbain et son éclatement en de multiples genres, sous-genres, styles et techniques constitue un exemple frappant d'efflorescence de pratiques de l'image. Comment décrire alors cette diversité de pratiques dans les espaces de visibilité physique et numérique ? La recension des écrits, l'observation de l'art urbain et du calligraffiti arabe de même que l'étude ethnographique révèlent que trois types de pratiques de l'image apparaissent déterminantes dans l'évolution et l'effervescence actuelle de l'art urbain : les

³² Cette définition se rapproche de celle de Sandywell et Heywood (2017): « Acts of seeing are precisely actions, modes of praxis bordered by contingencies and unanticipated consequences. Viewing « seeing » in isolation from social action and interaction is precisely an « abstraction » from the contexts of lived experience. In reality perception is interwoven with active world orientations, moral and ideological discourses » (20).

pratiques de remix, les *pratiques de circulation* et les *pratiques d'agrégation*. Chaque type de pratique s'exerce à la fois dans l'espace physique public de visibilité et dans l'espace numérique public de visibilité. Les pratiques physiques de remix produisent les œuvres d'art urbain alors que les pratiques numériques de remix produisent les images de ces œuvres. Les pratiques physiques de circulation contribuent à la dissémination des œuvres d'art urbain à l'intérieur des villes alors que les pratiques numériques de circulation contribuent à la dissémination des images de ces œuvres dans les archives numériques. Les pratiques physiques d'agrégation produisent l'accumulation d'œuvres d'art urbain dans un seul lieu ou dans plusieurs lieux contigus de l'espace physique alors que les pratiques numériques d'agrégation produisent des accumulations d'images numériques d'œuvres d'art urbain dans un seul lieu numérique ou dans des lieux numériques contigus. Le chapitre 4 met en évidence les méthodes d'analyse de ces pratiques de l'image et les chapitres 5, 6, 7, et 8 traduisent les résultats de cette étude ethnographique dans les terrains étudiés sur le calligraphiti arabe à Montréal, Paris et dans plusieurs villes en Tunisie ainsi que dans les régimes de visibilité numérique.

2.2 Les pratiques de remix

Les pratiques de remix produisent les œuvres et les images numériques d'art urbain. Dans « Remix and the Dialogic Engine of Culture : A Model for Generative Combinatorality », Irvine (2015) s'interroge sur les acceptions contemporaines du terme de « remix » et cherche à donner un fondement conceptuel au truisme selon lequel toute production culturelle serait un remix³³. Selon ses acceptions les plus courantes, le terme de « remix » est souvent associé à des techniques ou des genres de composition (d'œuvres musicales ou autres) reliés à des processus informatiques de collage, d'assemblage ou d'appropriation³⁴ d'œuvres précédentes, à des processus combinatoires dans la création de logiciels (Manovich 2013) ou plus généralement

³³ Voir Kirby Ferguson, « Everything Is a Remix (Parts 1-4) », *Everything Is a Remix* (2012, 2010), en ligne (<http://everythingisaremix.info>) consulté le 2017/03/11 ; Voir également : Lawrence Lessig, *Remix : Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy* (New York, NY : Penguin Press, 2008).

³⁴ Voir par exemple le site « Who Sampled, exploring the DNA of music » (<http://www.whosampled.com>) qui permet d'identifier les appropriations musicales dans la musique populaire. Consulté le 2017/01/09.

comme un processus d'hybridité culturelle (Amerika 2012 ; Bourriaud 2005). Irvine est intéressé à dépasser ces formes « de surface » pour développer un modèle général de la créativité culturelle :

« Creative works that we call « remix » are usually considered only at the surface level of recognizable, recombined references, quotations, and fragments from other works (« content », « source material », cut-and-paste outputs), rather than at the level of the underlying *generative* or *creative* principles for recombination, reinterpretation, and collective meaning that make new cultural expression possible in any form. In other words, we need to move beyond *descriptions* (itemizing surface features after the fact – « this was the source for that ») to *explanation* (how and why remixes are pervasive, meaningful, and necessary – what grounds the meaning and the making) » (Irvine 2015, 1-2).

Pour ce faire, il puise dans les travaux sur la sémiotique de Peirce (1998a, 1998b), dans ceux de Bakhtin (2010) sur le dialogisme et dans les approches génératives du langage (Chomsky 1995 ; Jackendoff 2003) pour assembler un modèle élaboré de la générativité culturelle et un fondement théorique à l'expression « Everything is a remix ».

A plusieurs égards, le modèle d'Irvine est pertinent pour la problématique de cette thèse : il permet tout d'abord de distinguer le résultat tangible, l'artéfact qu'est le remix, des processus dialogiques qui donnent naissance à cet artéfact. Ces processus reposent sur l'activité d'un acteur (humain et possiblement algorithmique) qui interprète des signes tangibles (les artéfacts culturels) dont la signification réside dans les langages symboliques et les réseaux de signification partagés par des communautés interprétatives. Cette activité d'interprétation produit à son tour de nouveaux artéfacts culturels (le résultat tangible qu'est un remix) qui seront à leur tour réappropriés et réinterprétés par d'autres acteurs appartenant à la même (ou à une autre) communauté interprétative. Ce concept de communauté interprétative (Anderson 2006) sert à décrire des niveaux de structuration dans les relations entre les acteurs d'une communauté. Il y a un rassemblement autour de quelque chose, mais en même temps ces communautés interprétatives ne sont pas l'équivalent d'organisation ou d'institution. Au chapitre suivant, il sera question de communauté interprétative rassemblée autour d'une « chose qui importe » comme l'art urbain ou le calligraphie arabe. Le concept de scène visuelle sera utilisé pour expliquer la

fédération de communautés d'acteurs autour d'une « chose visuelle qui importe », l'art urbain, par des pratiques de remix, de circulation et d'agrégation.

Le modèle du remix culturel d'Irvine est universel et valide à travers l'histoire, mais il est particulièrement manifeste dans la culture contemporaine des nouveaux environnements numériques. L'ensemble des productions symboliques de l'humanité devient progressivement accessible à tout acteur branché sur le réseau Internet et les possibilités de remixes culturels augmentent significativement tout en favorisant une hybridation accrue de ces contenus dans des formes expressives comme l'art urbain :

« For a moving global index of remix, hybridity, and dialogism in contemporary visual culture, street art exemplifies the generative combinatorial « unlimited creativity » logic of ever-renewable expression... Since source material is everywhere, the dialogic situations of street art in urban locations motivate the interpretive remixes. Street artists use the city as a visual dub studio, extending the combinatorial principles from multiple image and graphic genres to expand appropriation, remix, and hybridity in every direction : image sources, contemporary and historical styles, local and global cultural references, remixed for contexts and forms never anticipated in earlier postmodern arguments. Street art also assumes a foundational dialogism in which each new act of making a work and inserting it into a street context is a response, a reply, an engagement with prior works and the ongoing debate about the public visual spaces of a city » (Irvine 2015, 32).

Ce modèle du remix culturel peut s'appliquer autant à l'œuvre d'art urbain (le remix physique de l'œuvre) qu'aux images photographiques de ces œuvres (le remix numérique de l'œuvre) (voir Figure 12). Selon Irvine (2014) « [Street art is] a form at once local and global, post-photographic, post-Internet, and post-medium, intentionally ephemeral but now documented almost obsessively with digital photography for the Web, constantly appropriating and remixing imagery, styles, and techniques from all possible sources » (235).

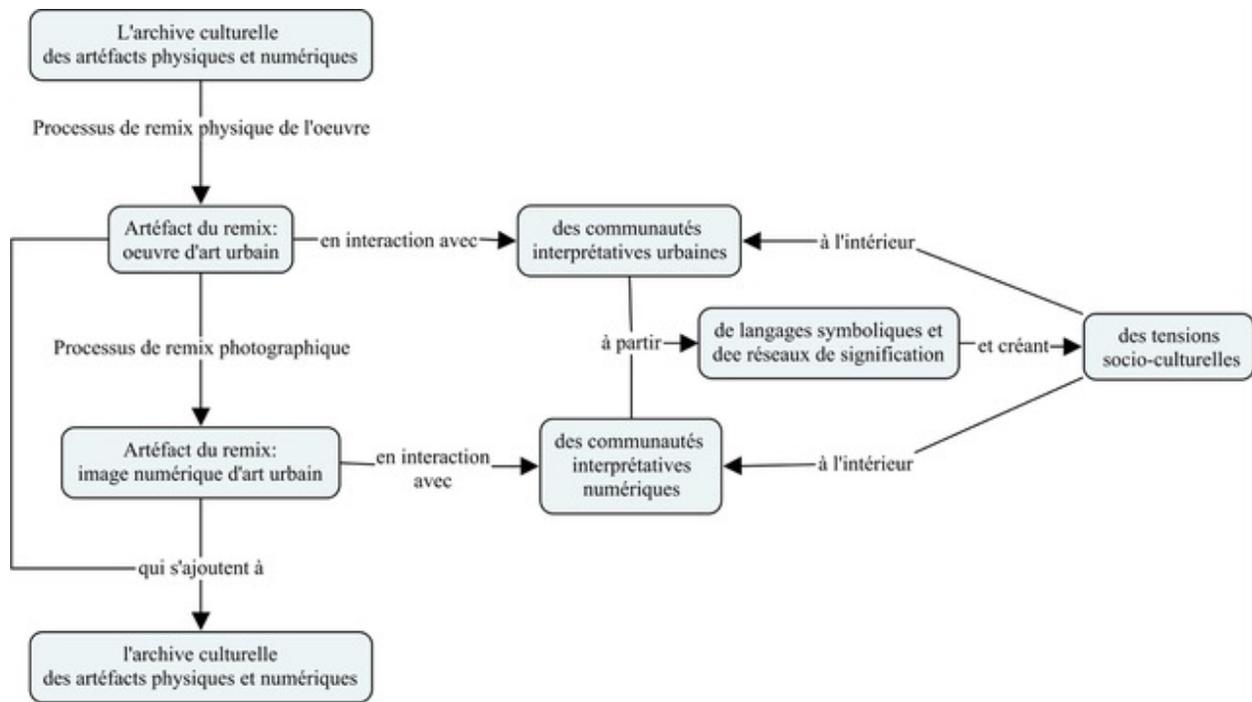


Figure 12 : Les pratiques de remix en art urbain

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure, 2017.

Le remix de l'œuvre dans la rue, le dialogue de l'œuvre avec les communautés interprétatives de la ville et le remix photographique des images créent une dynamique multiple, un cycle dialogique physico-numérique générateur de l'effervescence actuelle de l'art urbain (voir Figure 12). Le concept de remix montre ainsi sa pertinence dans la compréhension de la problématique de la visibilité de la scène globale de l'art urbain dans la culture visuelle contemporaine. Ce concept de remix peut être appliqué par la suite à l'étude du calligraffiti arabe (voir Chapitre 3, section 3.2) et à sa volonté de s'inscrire dans cette culture visuelle urbaine et numérique en périphérie ou à l'intérieur de la scène de l'art urbain mondialisé. Il sera question dans l'étude ethnographique des remixes physiques et numériques de l'évolution des contextes d'interprétation ainsi que des expressions tangibles des différents dialogues qui constituent le calligraffiti arabe.

Tel que mentionné dans l'introduction et de façon plus détaillée dans l'interlude méthodologique³⁵ (voir Chapitre 4), certains extraits d'entrevues semi-structurées collectés lors des terrains ethnographiques physiques de Montréal, Paris et de la Tunisie sont présentés pour illustrer le développement du cadre d'analyse. Parmi les entrevues recueillies et comme il s'agira de mieux le voir dans les chapitres 5, 6 7 et 8 de la thèse, plusieurs artistes urbains soulignent l'importance du dialogue avec les habitants de la ville. La composition de l'œuvre, son remix particulier, prend souvent en compte la culture locale :

« C'est le fait de se retrouver *in situ* dans la ville que je compose mon idée, penser à la phrase qui va avec l'endroit. C'est important pour moi que j'ai des représentants, des gens qui n'habitent pas loin de cette fresque, qu'ils aient les clés de la fresque et qu'ils deviennent les passeurs du message qu'il y a dedans parce que je le rends visible. D'où l'intérêt de passer un message. Ça va influencer les gens, je les écoute, cela ne veut pas dire que je prends en compte tout, mais je les écoute » (Entrevue avec l'artiste urbain Zepha, italique ajouté).

L'artiste urbain Axel Void produit aussi des murales qui s'adressent aux communautés locales, comme la murale (voir Figure 13) réalisée en 2015 lors du festival Mural à Montréal sur la maison pour itinérants « L'auberivière » :

« At the end artistic work in street is a dialog. When you are painting walls, it is obvious that you are communicating with people. using a metaphor, I choose to talk directly about the things [that happen in the street]. Like in Montreal, I could have painted an image that symbolizes integration. For me it's more powerful to directly just talk about it » (Entrevue avec l'artiste urbain Axel Void).

³⁵ La confidentialité des participants est modulée comme suit : l'identité de l'auditoire sera confidentielle, codée et ne sera pas révélée dans l'analyse des résultats ; l'identité des street artistes sera révélée selon les pseudonymes d'artistes qu'ils utilisent déjà eux-mêmes. Enfin l'identité des intermédiaires sera révélée.

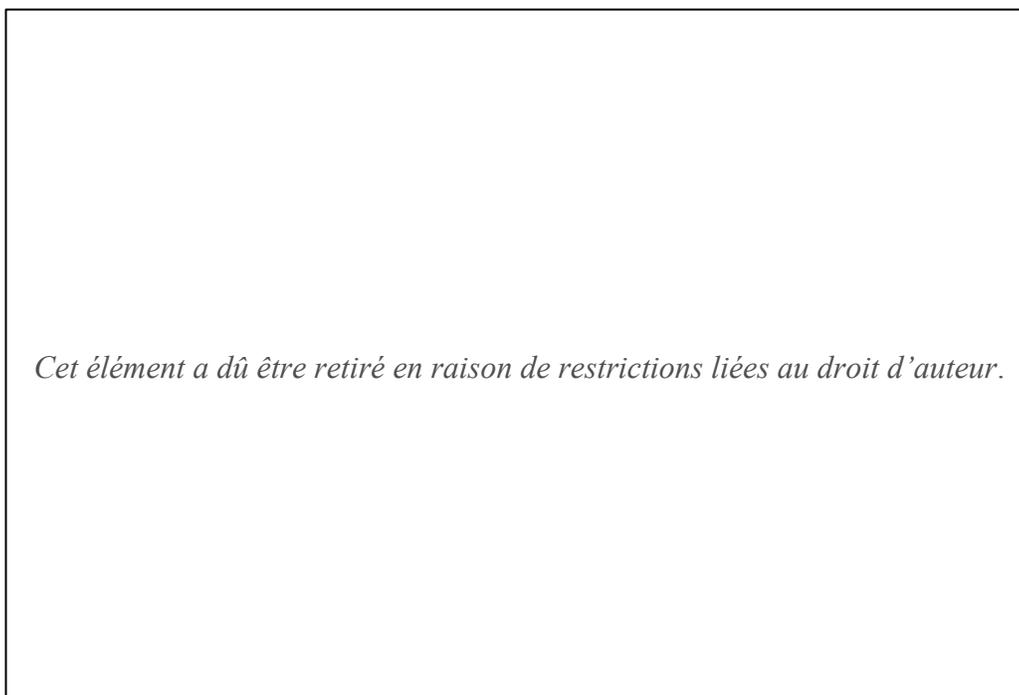


Figure 13 : La murale de l'artiste urbain Axel Void à Montréal (Juin, 2015)

Source : article « Mural 15: "Personne", a new mural by Axel Void in Montreal, Canada » dans StreetArtNews

(<https://streetartnews.net/2015/06/mural-15-personne-new-mural-by-axel.html>) consulté le 2016/06/30.

Comme autre exemple de remix, l'artiste urbaine Miss Me pratique un art urbain libre et se désigne elle-même comme « vandale ». Elle conçoit son travail comme un dialogue avec la ville. Lorsque l'auteure lui demande si elle cherche à véhiculer des messages spécifiques, elle répond :

« J'en ai 40000 des messages, j'en ai beaucoup, moi j'ai beaucoup d'opinions. Mes dessins sont des opinions. Ce n'est pas des opinions imposées, c'est des opinions proposées. Je pense que les discussions sont importantes et on est dans une société où les gens discutent de moins en moins, juste en train d'étaler leurs certitudes et ne cherchent plus à écouter les gens et les médias sociaux divisent les gens dans des sous groupes où simplement les gens se parlent entre eux, se montent la tête et puis personne ne fait de pont. Je ne vais pas prétendre être un pont, mais c'est quelque chose où j'aime amener des sujets dans des espaces publics qui ne sont pas forcément discutés ; le faire de manière belle, de manière qui me plait, de manière esthétique, de manière surprenante » (Entrevue avec l'artiste urbaine Miss Me).

L'artiste urbain Inti est chilien et parcourt le monde comme artiste nomade depuis une dizaine d'années. Rencontré à Paris lors de la réalisation d'une murale créant une certaine polémique dans le treizième arrondissement (voir Figure 14), il raconte :

« Moi je pense que pour changer un peu la rue des gens, il ne faut pas trop les déranger, les déranger juste un peu, ne pas faire un truc juste joli. Pour moi le mur, c'est un dialogue avec les gens, je ne peux pas arriver avec quelque chose et l'imposer. On est toujours dans la limite, si on dépasse un peu, le dialogue est cassé » (Entrevue avec l'artiste urbain Inti).



Figure 14 : La murale de l'artiste urbain Inti à Paris (Juin, 2016)

Source : Photo @ Hela Zahar (2016).

Devant une nouvelle fresque d'Obey³⁶ qui représente la devise de la République française (voir Figure 15), une passante qui habite l'immeuble où a été réalisée l'œuvre témoigne :

« Cette fresque a été demandée par le Maire Jérôme Coumet, qui est un maire PS [socialiste] et très intéressé par le street art... Pour cette fresque c'est un hommage à la république avec une pensée pour la résistance pour les attentats et la fierté de la France. Je trouve que c'est bien, bon tout le monde me dit : 'ah mais qu'est-ce qui se passe à ton

³⁶ Obey (Shepard Fairey) est un artiste urbain américain ayant réalisé l'affiche « yes we can » pour la campagne présidentielle d'Obama. C'est l'un des artistes les plus connus de la scène mondiale de l'art urbain.

immeuble ? Je pense que ça va soulever des questions parce que ça fait politique un peu, mais on peut dire aussi que c'est sociopolitique... Je sais que déjà dans mon immeuble les gens disent : « Oh lala qu'est-ce que c'est bleu blanc rouge », parce que je pense que les français ne sont pas très attachés à leur drapeau. On nous avait demandé de le mettre après les attentas de novembre, très peu de gens l'ont mis. Donc je pense qu'ils vont voir cela comme une ruse du Maire qui est socialiste. Moi je pense qu'il est honnête et qu'il veut symboliser la république, mais les mauvaises langues pourront toujours dire ça. Je pense que l'œuvre va créer des controverses » (Entrevue avec la Répondante #13).

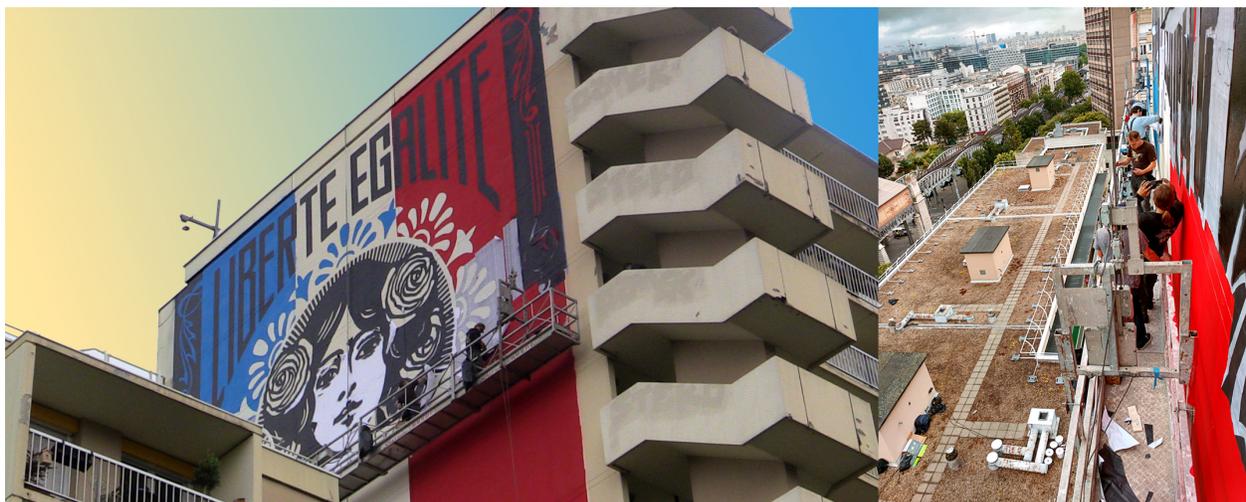


Figure 15 : La murale de l'artiste urbain Obey à Paris (Juin, 2016)

Source : Photos @ Hela Zahar (2016).

Ces exemples de témoignages par l'audience et des artistes urbains de Paris et Montréal illustrent le concept de remix des œuvres d'art urbain et son enjeu politique dans la visibilité publique.

2.2.1 Le remix de l'œuvre dans l'espace physique : un enjeu politique

Le remix physique de l'œuvre d'art urbain se constitue des éléments internes à l'œuvre et du maillage de ces éléments avec le lieu de visibilité où elle s'inscrit et son iconosphère associée. Cet assemblage unique caractérise tous les remixes physiques d'art urbain et ajoute à son potentiel significatif. Dans l'espace public de visibilité, l'art urbain utilise tout l'éventail des lieux physiques de visibilité : formes architecturales, surfaces (trottoirs, routes, murs, toits),

signalétique urbaine, panneaux publicitaires, mobilier urbain, métros, trains, etc. L'iconsphère d'un lieu de visibilité représente l'ensemble des significations culturelles associées à ce lieu que ce soit par exemple leur appartenance légale (droit de propriété), leur histoire, les éléments iconographiques qui le composent (formes, textures, couleurs) ou encore leur fonction. Lorsque l'artiste de rue inscrit une œuvre dans la toile urbaine, le remix que constitue cette œuvre « travaille » le lieu physique de visibilité : « Whatever the medium and motives of the work, the city is the assumed interlocutor, framework, and essential precondition for making the artwork work » (Irvine 2014, 237). Les œuvres de Banksy (voir Figure 16) prennent par exemple 'tout leur sens' lorsqu'elles sont inscrites sur la barrière de séparation israélienne en Cisjordanie. L'emplacement de l'œuvre, l'intégration du lieu dans son remix, sont ainsi considérés par plusieurs auteurs comme l'une des caractéristiques fondamentales de l'art urbain (Armstrong 2005 ; Riggle 2010 ; Bengtsen 2014 ; Waclawek 2011).

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 16 : Œuvres de l'artiste urbain Banksy sur la barrière de séparation israélienne (Cisjordanie, 2005)

Source : « Street Art : Banksy en Palestine - Projet Santa's Ghetto » dans Paris La Douce

(<https://www.parisladouce.com/2012/07/street-art-banksy-en-palestine-projet.html>) consulté le 2015/10/03.

L'intégration du lieu dans le remix de l'œuvre d'art urbain peut se jouer à toutes sortes de niveaux ; Kwon (2004) et Gaiger (2009) identifient trois types de rapport au lieu : un niveau concret où les éléments physiques du lieu sont pris en compte dans la construction de l'œuvre (voir la partie arrondie du toit dans la Figure 18 de droite)³⁷ ; un niveau plus symbolique où les connotations culturelles du lieu entrent en rapport avec l'œuvre (voir l'exemple du chameau et de la bombe dans la Figure 17 de gauche) et un niveau plus général encore où le lieu spécifique n'a plus d'importance comme dans les représentations des femmes voilées de Shepard Fairey (voir Figure 19).

³⁷ Il faut noter que tous les exemples de remixes d'œuvres d'art urbain imagées dans cette thèse sont en fait des remixes des images numériques de ces œuvres.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figures 17 et 18 : Deux œuvres (Chameau et Boule Terrestre) de l'artiste urbain Brusk à Djerba (Tunisie, 2014)

Source : Djerbahood (<http://www.djerbahood.com/portfolio/brusk/>) consulté le 2015/10/03.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 19 : œuvres (femmes voilées) de l'artiste urbain Shépard Fairey³⁸

Source : Pinterest (<https://www.pinterest.fr/pin/303289356129701746/?lp=true>) le 2015/10/03.

³⁸ Certaines de ses images ont été utilisées dans les manifestations contre le président Trump pour dénoncer l'exclusion, la xénophobie et le racisme.

En s'inscrivant dans la ville, les œuvres d'art urbain révèlent ses géographies morales (McAuliffe 2012) et produisent à leur tour d'autres pratiques de remix et inscriptions d'œuvres dans différents lieux de visibilité :

« Moral geographies reflect the normative expectations of the use and misuse of particular environments, and as such can form the basis of inclusion and exclusion as the transgression of normal ways of being in a place are policed in order to ensure the maintenance of the common good... For example, the criminalization of graffiti writers is bound to the presence of a dominant moral code concerning property rights. The misuse of property by graffiti writers is thus understood as normatively unacceptable, as the wrong thing to do. Yet this transgression of right and wrong, the thrill of doing something that is risky and illegitimate, drives graffiti practice (collective morality of behaviors), and through this a shared moral justification is constructed that devalues property rights in lieu of the needs of graffiti writers to « get up » » (McAuliffe 2012, 191-192).

L'enjeu politique de la visibilité de l'art urbain réside autrement dit dans sa capacité à *contester* la culture visuelle dominante en s'inscrivant souvent de façon non autorisée dans un espace public réglementé et légiféré. Cette dimension politique s'exprime par le rapport au lieu et par le contenu des œuvres : elles rendent visibles les tensions socioculturelles et révèlent les controverses qui animent les sociétés, que ces tensions soient de nature interculturelles, écologiques (Norvaišaitė (2014), économiques ou autres. Selon Buechler (2000), cette forme de pouvoir pour ainsi dire « par le bas » :

« Refer(s) to a less conventional type of power struggle in which collective social action is directed toward altering power relations inscribed in diverse social institutions and cultural practices, including the seemingly « personal » aspects of everyday life. In this conception, power is diffused and decentralized, and challenges to this form of power take a wider variety of tactical, strategic, and expressive forms » (cité dans Reed 2005, 291).

Les exemples les plus pertinents d'art urbain contestataire font suite aux tensions récentes dans les sociétés arabes où les remixes lors des révolutions arabes de 2011 ont dénoncé la dictature, les abus policiers, le chômage et les inégalités par de nombreuses œuvres d'art urbain et par la circulation des images de ces œuvres sur les réseaux sociaux, embrasant ainsi tout le monde

arabe. Cette vague d'art urbain a permis une participation « par le bas » (Waldner et Dobratz 2013) un peu partout dans les pays arabes. Les artistes inscrivent des œuvres contestataires sur les murs des places publiques de ces villes (Thépénier 2013) marquant leur opposition au régime politique (Arnoldi 2015 ; Novak et Javanmiri 2015 ; Nicoarea 2015). Étant donné le faible niveau de littératie de ces populations, la voix publique de l'art urbain a pu alors jouer un rôle politique et éducatif en interaction avec la culture participative des réseaux sociaux. Carle et Huguet (2015) évaluent l'importance des graffitis de la rue Mohamed Mahmoud au Caire comme lieu d'exposition de « formes dialogiques d'écriture dans le changement socioculturel et son investissement par les réseaux sociaux ». Dans son étude comparée entre le street art dans l'espace physique et sur les réseaux sociaux, De Ruitter (2015) montre pour sa part, que les réseaux sociaux ont contribué à alimenter le discours politique des révolutions et à mobiliser les militants, mais elle souligne également que l'art urbain a eu un fort impact dans la rue et contribué à influencer l'opinion publique. Ces remixes associent des éléments de la culture arabe et des éléments de la culture occidentale du graffiti : femmes portant un masque de peinture ou maniant la bombe (voir Figure 20).

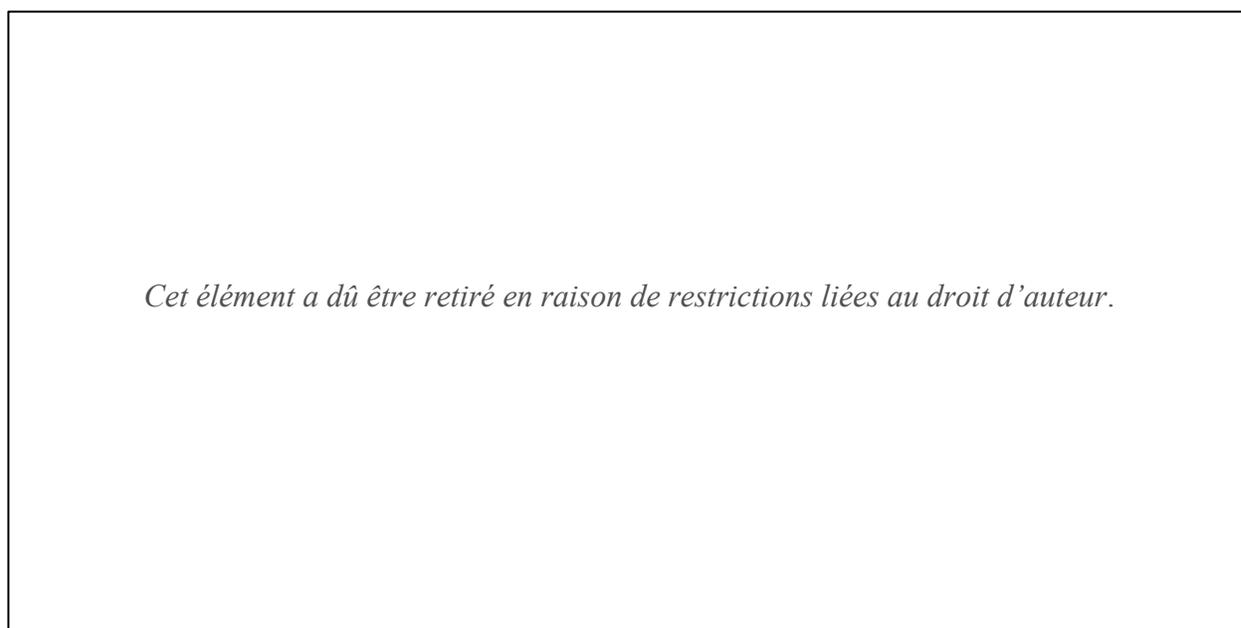


Figure 20 : Œuvres d'art urbain sur les murs du Caire. Artistes anonymes (Égypte, 2013)

Source : « Women in Graffiti: A Tribute to the Women of Egypt » dans Suzeinthecity (<https://suzeinthecity.wordpress.com/2013/01/07/women-in-graffiti-a-tribute-to-the-women-of-egypt/>) consulté le 2016/10/03.

À l'inverse, des artistes urbains d'origine occidentale réalisent des œuvres portant sur les tensions socioculturelles dans le monde arabe : l'exemple emblématique des œuvres de Banksy sur le mur qui sépare les peuples palestiniens et israéliens (voir Figure 16) a connu ainsi une forte diffusion médiatique de même que son œuvre rendant hommage aux 15 enfants syriens arrêtés et torturés en 2011 pour « avoir peint des graffitis hostiles aux autorités »³⁹. Cette image de la fillette au ballon rouge coiffée d'un voile a été projetée sur plusieurs monuments dont la tour Eiffel à Paris en 2014 et la colonne Nelson à Londres (voir Figure 21).

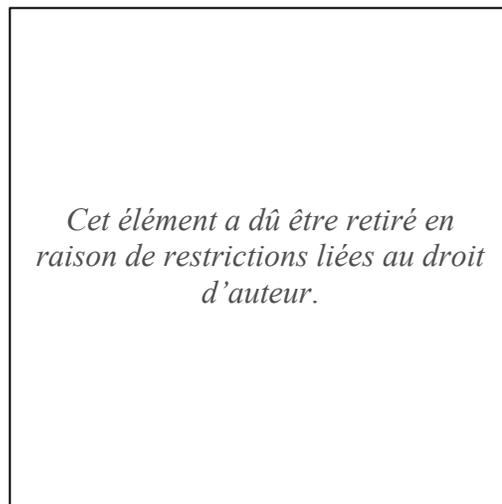


Figure 21 : Œuvre de l'artiste urbain Banksy contre la guerre en Syrie (2014)

Source : « Banksy : son œuvre contre la guerre en Syrie » dans Elle (<http://www.elle.fr/Societe/News/Banksy-son-oeuvre-contre-la-guerre-en-Syrie-2688184>) consulté le 2015/04/06.

Le drame des enfants syriens a été illustré également par la célèbre photo de l'enfant Aylan Kurdi Wahed (3 ans)⁴⁰ noyé sur une plage de la Turquie en 2015, photo d'ailleurs reprise par plusieurs artistes urbains dans le monde (voir Figure 22).

³⁹ Œuvre de Banksy contre la guerre en Syrie : <http://www.elle.fr/Societe/News/Banksy-son-oeuvre-contre-la-guerre-en-Syrie-2688184> consulté le 202015/11/13.

⁴⁰ Voir l'article « la photo symbole de l'enfant syrien mort noyé, bouleverse l'Europe ». Source consulté le 2015/10/25 :

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 22 : Œuvre d'un street artiste anonyme à Soracaba en témoignage de la noyade de l'enfant syrien Aylan Kurdi Wahed (3 ans) sur une plage de la Turquie (Brésil, 2015)

Source : « Refugees Welcome: 15 Pieces of Street Art and Graffiti from Europe and beyond Showing Solidarity in the ongoing Refugee Crisis » dans Aesthetics of Crisis (<http://aestheticsofcrisis.org/2015/refugees-welcome/>) consulté le 2015/10/03.

En septembre 2015, l'artiste palestinien Shadi Zaqzouq participait à l'évènement Dismaland organisé par l'artiste Banksy à Weston-upon-Mare en Angleterre avec une œuvre précédemment censurée à la foire d'art contemporain de Dubaï en 2012. « After washing », montre une manifestante tenant un slip masculin sur lequel est écrit « Dégage » en arabe, slogan utilisé durant les révolutions du printemps arabe (voir Figure 23) et s'appliquant ici au rapport homme-femme. Que cette œuvre ait été retirée d'une exposition dans un pays arabe n'ayant pas fait la révolution et qu'elle ait pu être exposée dans un pays occidental lors d'un évènement subversif illustre bien les complexités inhérentes aux rapports complexes, sinon tendus, pouvant exister entre le monde arabe et occidental.

<http://www.bfmtv.com/international/migrations-l-europe-sous-le-choc-apres-la-photo-d-un-enfant-mort-noye-911785.html> .

Ces deux éléments ont dû être retirés en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 23 : Image du haut : « La jeunesse arabe aux dirigeants arabes corrompus » : «Dégage !». Image du bas : Œuvre « After washing » avec le mot « dégage » en arabe de l'artiste urbain Shadi Zaqzouq à Dismaland (Angleterre, 2015)

Source : « Après cinq mois de révoltes. Un printemps arabe sanglant » (image) dans L'Expression

(<http://www.lexpressiondz.com/internationale/132577-Un-printemps-arabe-sanglant.html>) et « After Washing » (Œuvre) de Shadi Zaqzouq (<https://lartaucoeurduprintempsarabe.wordpress.com>) consultée le 2015/11/03.

Un autre exemple d'œuvre soulevant des tensions socioculturelles est celui de Princesse Hijab, une artiste urbaine française qui pose des voiles avec son marqueur noir sur les femmes et les hommes souvent dénudés des panneaux publicitaires du métro parisien (voir Figure 24). L'artiste réalise ainsi un double détournement de ces affiches en soulignant la controverse reliée au tchador en France tout en remettant en question l'utilisation des corps dénudés en publicité.

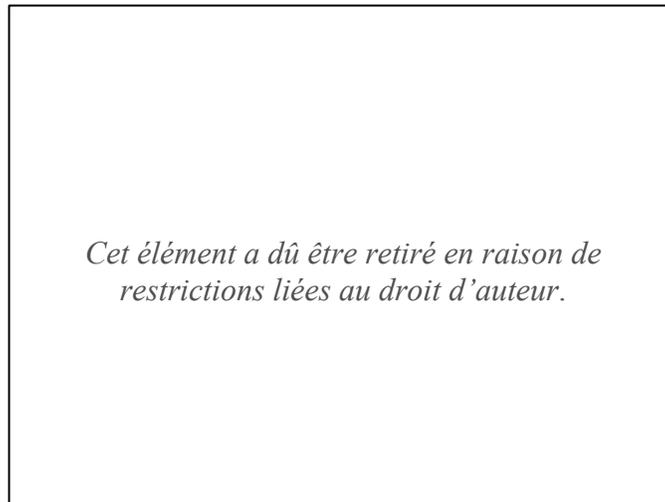


Figure 24 : Affiches publicitaires détournées au marqueur par l'artiste urbaine Princess Hijab dans les métros de Paris (2010)

Source : Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Hijab) consulté le 2015/10/03.

Comme le montrent les exemples précédents, l'art urbain révèle des enjeux et des tensions socioculturelles au sein de l'espace public des grandes villes. Du graffiti sauvage qui conteste le droit de propriété jusqu'aux murales géantes autorisées, les remixes d'art urbain puisent dans les archives culturelles et reconfigurent les régimes de visibilité ambiants. Ces régimes sont dynamiques et s'ajustent continuellement aux différents pouvoirs qui s'y expriment. Les autorisations diverses qui jalonnent la gouvernance municipale et le système juridique qui les sous-tendent⁴¹ représentent une forme de « pouvoir par le haut » où les différentes instances de gouvernance publique cherchent à contrôler l'expression des tensions socioculturelles et à faire évoluer le régime visuel existant dans un sens proche de leurs intérêts. Le « pouvoir par le bas », la culture participative de l'art urbain par exemple, « joue » avec le régime de visibilité de la ville : il le défie, le contourne, le détourne et révèle les tensions socioculturelles qui habitent les sociétés.

Il faut également dire que l'art urbain « libre » ou non autorisé est souvent considéré comme une activité criminelle par les autorités municipales :

⁴¹ Voir, par exemple, les différents règlements municipaux sur l'affichage et sur le contrôle des graffitis. Voir aussi le rapport de recherche présentant un bilan et une évaluation du Plan d'intervention graffiti, tags et affichage sauvages, au niveau de ses quatre axes d'intervention (réglementation, enlèvement, prévention et sensibilisation), depuis sa mise en œuvre initiale par la Ville de Montréal en 1996 (Bellavance 2004).

« Leur présence même sur les murs de nos villes est perçue comme l'expression d'un ordre social déclinant, voire d'un ordre moral en danger. La prolifération des tags sur les murs s'apparente de plus en plus aux yeux des citoyens à une véritable pollution visuelle. Marques d'irrespect, d'incivilité et de désordre social, ils sont autant plus dérangeants qu'ils sont illisibles et indéchiffrables. [...] On sait en effet que les traces d'incivilité ont pour effet immédiat de générer des sentiments de peur. Parce qu'il est incompréhensible, le tag suggère l'étrange, l'étrangeté et l'étranger » (Félonneau et Busquets 2001, 10).

L'ordre de la gouvernance s'oppose ainsi au « désordre » social. Mais celui-ci peut aussi être conçu comme une résistance démocratique à cet ordre dominant et au régime de visibilité qu'il cherche à établir, l'espace public de visibilité devenant alors le terrain d'une négociation entre l'ordre venu d'en haut et le « désordre » venu d'en bas. Historiquement, et parce qu'il est jugé « art de la criminalité » (Halsey et Pederick 2010 ; Halsey et Young 2006 ; McAuliffe et Iveson 2011) le graffiti a généré tout un ensemble de mesures de gouvernance urbaine visant à le contrôler (Wilson et Kelling 1982 ; Ferrell 1996 ; Austin 2010). En réaction au graffiti illégal :

« The three primary practices in contemporary graffiti management are enforcement, removal, and engagement. The first two are the means through which property relations are protected from graffiti, involving coordination with police, reporting and recording mechanisms, and efforts to physically remove graffiti from public and private property. The third of these programmatic responses to graffiti involves attempts to engage with graffiti writers and young people at risk in order to limit their involvement with destructive graffiti practices, and alleviate the slide into risky behaviors and criminal activity » (McAuliffe 2012, 195).

Les mesures répressives prennent parfois même les allures d'un urbanisme « militaire » (Iveson 2010) alliant des tactiques d'intervention rapide, de délation organisée et d'enregistrement systématique des artistes de rue délinquants.

En s'appuyant sur les travaux de Philippopoulos-Mihalopoulos (2007, 2010, 2011), Bengsten et Arvidsson (2014) assimilent la confrontation entre les pratiques d'art urbain et les mesures de

gouvernance à une forme de débat autour de la *justice spatiale*⁴². Ce processus s'exerce dans l'espace public de visibilité lorsque s'opposent « pouvoir par le haut » et « pouvoir par le bas » : « urban public space is saturated by laws and regulations that zone, delimit and demarcate space. Emplacement and embodiment are done through and in contestation to these laws and regulations » (Bengsten et Arvidsson 2014, 125). Il y a une visée de justice spatiale qui s'exerce alors qu'une œuvre d'art urbain crée une fissure, une altération du paysage légal. Et c'est ainsi qu'elle en vient à opposer deux droits : le droit légal du propriétaire de l'espace et le « droit » de l'artiste urbain à s'afficher dans l'espace public de visibilité. Cette dynamique autour de la justice spatiale implique ainsi une friction et une négociation forte, la coproduction continue de l'espace public de visibilité et la transformation tendancielle des régimes de visibilité qui l'habitent :

« The question of relationality between law and Street art [...] plays itself out as a production of space and spatial justice in an exchange of place-taking, withdrawing and pronouncing law and Street art. It is a relation that calls on justice as a means of coproducing urban public space : spatial justice becomes the very tangibly pronounced ethical demand to withdraw » (Bengsten et Arvidsson 2014, 128).

En somme, c'est par le remix spécifique à chaque œuvre d'art urbain, par son maillage de l'iconosphère du lieu et de ses éléments internes que chaque œuvre révèle, à différents degrés, des tensions socioculturelles dans l'espace public de visibilité. L'analyse de ces remixes permet d'évaluer leur rôle dans l'enjeu de la visibilité et dans le processus de justice spatiale à l'œuvre dans l'équilibre dynamique des régimes de visibilité.

⁴² Le concept de justice spatiale est développé et appliqué à l'art urbain par Bengsten et Arvidsson (2014) et peut être situé dans la foulée, entre autres, des travaux de Lefebvre (1968, 1974) sur la production de l'espace.

2.2.2 Le remix numérique des œuvres d'art urbain

Le remix physique de l'œuvre d'art urbain est capté et interprété par le photographe d'art urbain⁴³ et cela donne lieu au deuxième type de remix étudié dans cette thèse : le remix photographique des œuvres d'art urbain. Avant d'être numérique, la photographie jouait déjà un rôle important dans la visibilité de l'art urbain. Brassai (2002) fut probablement l'un des premiers photographes des graffitis de Paris et ceux-ci composent une partie très importante de son œuvre. C'est en 1930 que le photographe commence à s'intéresser aux graffitis et il y consacre près de 40 ans de recherche. Il les traque sous toutes leurs formes et en tous lieux : visages, masques, têtes de mort, satyres, animaux, signes ésotériques. A partir de 1950, il commence à repérer sur des petits carnets la localisation des graffiti pour les photographier et suivre leur évolution dans le temps. Il les classe en plusieurs catégories : Proposition sur le mur, Langage du mur, la Naissance du Visage, Masques et visages, Animaux, l'Amour, La Mort, Magie, Images primitives, etc. (voir Figure 25). Dans ce cas-ci, la photographie joue un rôle d'archive thématique de l'art urbain par nature éphémère. La photographie devient ici une œuvre d'art du palimpseste urbain des graffitis.



Figure 25 : Photographies de graffitis par le photographe Brassai (1968)

Source : Brassai - Graffiti I 1968 © Estate Brassai / RNM.

⁴³ Les photographes d'art urbain peuvent jouer différents rôles dans la scène de l'art urbain. Dans cette recherche, les photographes amateurs sont les membres de l'audience. Lorsque certains photographes publient leurs photos sur les plateformes socionumériques des artistes, ou lorsqu'ils développent une pratique semi-professionnelle, ils sont considérés comme des intermédiaires de la scène.

Dans les années 70 et 80, les graffiteurs commencent à s'échanger les photos de leurs œuvres prises avec des appareils Polaroid. Ce « flick trading » (Rushmore 2013) prend de plus en plus d'importance et contribue grandement à la diffusion des œuvres et des styles. Ces photographies sont alors photocopiées et brochées pour former des « zines » qui circulent dans les communautés de graffiteurs (voir Figure 26). Comme le note Snyder (2006), « The inclusion of these « flicks » in magazines created a space where graffiti pieces from all over the world could come together to be judged, critiqued, and offered as instruction » (93).



Figure 26 : Quelques exemples du zine « IGTIMES » (1970) fondé par David Schmidlapp
 Source : David Schmidlapp dans Lapphoto : (<http://lapphoto.com/print-press/>).

Ces « zines » prennent de plus en plus d'importance et leur qualité photographique s'améliore progressivement. Mais dans ces zines, le lieu a peu d'importance. Les artistes de l'époque cherchent surtout à illustrer leurs styles, techniques et types de lettrages. C'est véritablement avec l'apparition de la photographie numérique vers la fin des années 90 que le remix photographique des œuvres d'art urbain prend son envol. Aujourd'hui, des millions d'images d'œuvres d'art urbain existent dans l'espace numérique de visibilité et contribuent grandement à son effervescence. Ceci s'explique par le développement de la culture participative (artistes, audience, intermédiaires culturels) s'exprimant par l'accroissement de l'art urbain sous toutes ses formes dans les villes et de la circulation des images numériques de ces œuvres.

L'élément le plus important du remix photographique réside dans la composition de l'image. La composition met en jeu la sélection d'un point de vue, un cadrage et la répartition spatiale des éléments visuels de l'œuvre et du lieu ; elle peut également accentuer certains éléments par l'utilisation du flou ou de la netteté. À partir de ces choix, le poids visuel de chaque élément dans l'image (son contexte, sa forme, son contraste, les différents plans, etc.) constitue l'assemblage visuel spécifique d'un remix photographique. Le cadrage crée, entre autres, une division entre ce qui est « dans » l'image et ce qui est « hors » image :

« Framing essentially involves selection and salience. To frame is to select some aspects of a perceived reality and make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation for the item described » (Entman 1993, 52).

Dans la photographie des œuvres d'art urbain, ce travail de composition permet, entre autres, de révéler (ou non) les éléments du lieu qui forment le contexte de l'œuvre proprement dite (voir Figure 27). Brown (2015) remarque, par exemple, que dans le livre photographique « Subway Art » (Cooper et Chalfant 1984) :

« This was one of the central differences between the work of early graffiti photographers Chalfant and Cooper. Whereas Chalfant focused his lens as tightly as he could on the tag itself, Cooper framed her subject much more expansively so as to include the broader cityscape in the frame of the photograph » (279).

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 27 : Différentes compositions photographiques de l'œuvre « Vandal-ism » de l'artiste urbain Pejac (2014, Paris). Le point de vue de l'image (centre-haut) montre aussi l'œuvre de l'artiste urbain OakOak

Source : « Vandal-ism », Hommage à Édouard Manet, Paris // 2015 (<http://www.street-art-avenue.com/biographie-de-pejac>) et image de Pejac etOakOak sur le site Ovation (<http://legacy.ovationtv.com/two-artists-creating-site-specific-street-art/>) consultés le 2015/10/03.

La plus ou moins grande intégration du lieu dans l'image photographique permet de révéler ou non certains éléments de l'iconosphère associée à ce lieu. Le potentiel de significations de l'image photographique de l'œuvre d'art urbain peut alors varier grandement et affecter ainsi le message politique de ces images dans l'espace numérique. À la Figure 28, la composition photographique de gauche intègre, entre autres, la forme typique du minaret de la mosquée Jara à Gabès⁴⁴ et l'arche d'une ruelle alors que la composition de droite ne fournit pas ces éléments de l'iconosphère du lieu, mais montre, par contre, un détail du style utilisé par l'artiste. Cela rappelle les premières images des graffiteurs dans les zines mentionnées plus haut.

⁴⁴ Cette œuvre fera l'objet d'une étude ethnographique approfondie réalisée en Tunisie dans le Chapitre 6.



Figure 28 : Deux compositions photographiques différentes de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed (Gabès, Tunisie 2012)

Source : eL Seed (<https://www.fatcap.org/live/i-m-smaller-than-my-alif.html>) consulté le 2015/10/03.

Le deuxième élément important du remix photographique numérique provient des métadonnées que contient l'image numérique. Comme il en sera question plus loin, ces métadonnées jouent un rôle important dans la circulation et l'agrégation des images numériques. Ces métadonnées peuvent être ajoutées automatiquement par les algorithmes à différentes étapes : de la captation photographique par l'algorithme de la caméra, par l'utilisateur lorsqu'il inscrit et partage des images dans les différents lieux numériques ou encore par l'algorithme d'une plateforme socionumérique (Rubinstein et Sluis 2013 ; Rubinstein 2014). Ces métadonnées appartiennent au remix photographique au même titre que les informations lumineuses de l'image : leur signification affecte le dialogue numérique entre les usagers.

L'accroissement important de la photographie numérique d'art urbain a plusieurs effets sur la pratique du remix physique de l'œuvre : Glaser (2015) soutient par exemple, que la recherche de visibilité des artistes change la sélection des lieux d'inscription. Certains artistes recherchent de plus en plus les endroits touristiques fréquentés par les tours organisés d'art urbain dans différentes villes ou alors réalisent leurs œuvres dans des lieux ayant peu de signification (iconosphère à faible potentiel sémantique) en effectuant des remix photographiques à cadrage serré qui ne mettent en valeur que l'œuvre dans un contexte urbain minimal. Cela contribue au développement d'un « art urbain pour Internet » où l'artiste se drapait minimalement d'une étiquette d'artiste urbain et du capital social qui y est associé sans véritablement pratiquer un art urbain transgressif en relation avec le lieu. La prise de risques, inhérente à l'art urbain non autorisé, disparaît (à ce moment) et l'artiste se concentre sur la visibilité numérique de son œuvre. Plutôt

que de choisir un lieu de visibilité avec lequel l'œuvre entre en relation, révèle une tension socioculturelle et contribue au dialogue urbain, l'artiste crée une œuvre pour son image numérique et sa circulation sur le Web⁴⁵. À l'inverse, certains artistes utilisent les drones photographiques pour réaliser des captations spectaculaires des performances de l'artiste, de l'œuvre et de la ville (voir Figure 29).

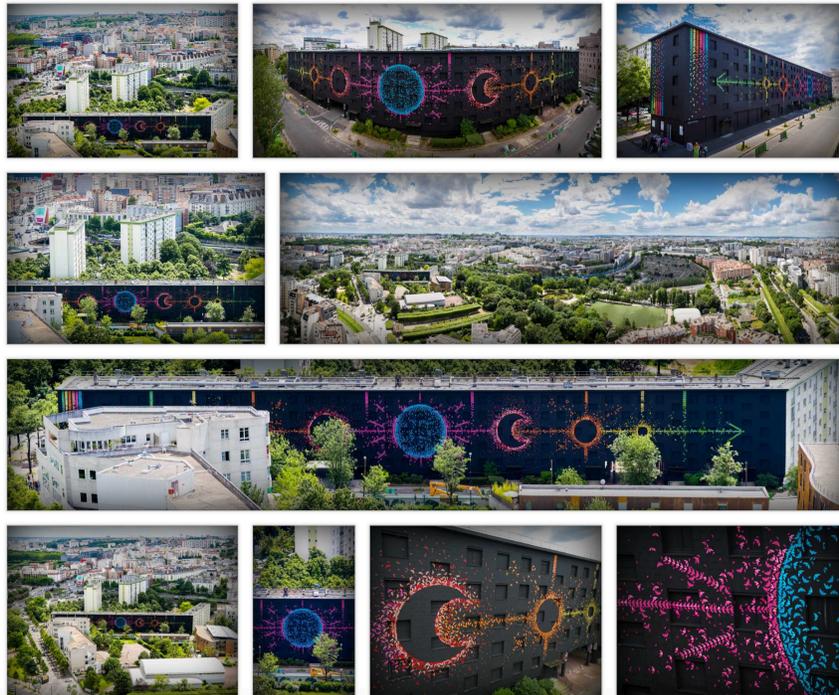


Figure 29 : Compositions photographiques différentes de l'œuvre de l'artiste urbaine Mademoiselle Maurice par le photographe et blogueur Lionel Bulteau (Paris, 2016)

Source : Photos de Lionel Bulteau dans Un œil qui traîne... (<http://www.unoeilquitraine.fr/?p=5401>) consulté le 2016/10/22.

Mais puisque l'image numérique de l'œuvre existe dans un espace de visibilité (numérique), pourrait-on dire que cette image entre en relation à son tour avec le lieu numérique où elle s'inscrit (et son iconosphère associée) et crée par ce fait une tension socioculturelle sur la toile ? En d'autres termes, est-ce que l'image numérique de l'œuvre crée un effet 'art urbain numérique' dans l'espace de visibilité ? Dans l'art urbain, la création de tensions socioculturelles vient en

⁴⁵ À cet égard, le projet Underbelly représente un exemple frappant. Réalisé dans une station de métro abandonnée de New York, plusieurs artistes importants ont réalisé des dizaines d'œuvres qui n'ont jamais été vues par un passant, l'endroit étant resté secret. Toutes ces œuvres n'existent que par leurs remixes numériques. Voir le site The Underbelly Project (<http://theunderbellyproject.com>) consulté le 2017/11/24.

partie du contenu de l'œuvre, mais aussi et surtout de la mise en relation de ce contenu avec un lieu public chargé de significations et l'une des significations premières de ce lieu est d'être la *propriété* d'un acteur social (privé ou public) ce qui engendre le débat sur la justice spatiale évoqué plus haut (Bengsten et Arvidsson 2014). Dans l'espace numérique, l'inscription non autorisée d'une image numérique d'art urbain dans un quelconque lieu de visibilité est plutôt rare : la plupart de ces images circulent dans des lieux « autorisés » que sont les sites web des artistes, les blogs ou les pages Facebook et Instagram et ne créent pas de ce fait de tension reliée à l'occupation non autorisée de la « propriété » d'un lieu de visibilité numérique. Mais des images et/ou des commentaires peuvent créer d'autres types de tensions avec les différents régimes de visibilité numérique. On n'a qu'à penser aux mécanismes de censure des images pornographiques présents dans différents moteurs de recherche ou encore au retrait de comptes Twitter attribués à l'État islamique ou finalement aux échanges « musclés » et parfois très agressifs sur les différentes plateformes socionumériques⁴⁶. Il existe bien des pratiques transgressives du régime de « propriété » sur le Web. Toutes les formes de piratage informatique en sont des exemples qui contournent ou détournent les régimes de visibilité numériques, mais cela requiert des compétences informatiques avancées qui échappent aux artistes urbains qui voudraient pratiquer une forme d'art transgressif sur le Web. Rushmore (2013) y voit tout de même l'avenir de l'art urbain :

« When you start to think about the internet as a street, or a place with eyeballs, possibilities open up that might not be so obvious if you just think of the internet as storage space or a media outlet... Invasive viral art is the fullest realization yet of how the internet has become a public space and how street art and graffiti can adapt to infiltrate this new public space with art » (Rushmore 2013, 214).

L'auteur donne quelques exemples de cet art viral invasif (voir Figure 30) tout en soulignant que cette forme d'art urbain numérique est en émergence. Bien que les remixes photographiques des œuvres d'art urbain n'entrent pas en tension avec les lieux numériques où ils s'inscrivent, ils peuvent faire circuler la tension entre l'œuvre et sa relation avec le lieu urbain. Cette tension peut être transmise numériquement par des cadrages photographiques qui intègrent l'œuvre et son

⁴⁶ Les commentaires de la page Facebook du quotidien Le Devoir sur la murale de calligraphie arabe à Montréal en sont un bon exemple (voir Figure 264 au Chapitre 8).

environnement urbain. Comme il en sera question dans l'enquête ethnographique (Chapitres 5, 6, 7 et 8), certains artistes apportent un soin particulier à leur remixes photographiques, d'autres utilisent des photographies pour illustrer le rapport au lieu de leurs œuvres tout en intégrant les capacités de géolocalisation des plateformes numériques à leurs photos. Glaser (2015), Rushmore (2013) et Brown (2015) mettent en évidence le rôle accru et l'importance des photographes comme intermédiaires culturels dans la scène de l'art urbain. Des photographes d'art urbain comme Lunapark ou Martha Cooper ont des audiences considérables⁴⁷ et deviennent des acteurs importants pour faire connaître rapidement un artiste et accroître sa visibilité.

⁴⁷ En avril 2017, Martha Cooper avait 163,000 abonnés Instagram et Lunapark 11,000.

The image shows a screenshot of the Sarah Palin Facebook page. The page header includes the Facebook logo, a search bar, and navigation links for Home, Profile, and Account. The main content area displays a series of comments from various users, each starting with a large letter that collectively spells out the phrase "KEEP FEAR ALIVE". The comments are as follows:

- K** Luke Carmody you rock!
- E** Danny Adrain go sarah
- E** Andy Tider hey!
- P** Jason Curtis Palin wins 2008!!!! I WISH TIME MACHINES WERE REAL!
- S** Suyin Sleeman Sarah for Pres.
- F** Ross Weythman sarah palin 4 life! wait...
- E** Jereth Cuestory you need to legitimize our government!
- A** Indira Vaidy You know what's cool...Sarah Palin!
- R** Pete Marquis What's up with this Obanacare taking over?
- J** Jes Pepe So much love...
- A** Chris Chuang Sarah--of You're the best--o. Feminist Pizza Power!
- L** Jesse Snyder All liberal want is you money and gonna kill you're granma
- I** Luke Koz Sarah, do you like the movie a Mighty Wind?
- V** Ari Voukydis Palin for Prez 2011!!!
- E** Ben Waldman You are like a mom to the country...
- W** Wayne Daisy Job creationism...
- A** Alex Taylor Low taxes. High freedom. That's America...

On the left side of the page, there is a profile picture of Sarah Palin with the text "AMERICA BY HEART" and "Defiance in the White House". Below this are options to "Add to My Page's Favorites", "Suggest to Friends", and "Subscribe via SMS". There are also links to her website and social media profiles. A "Notes" section is visible at the bottom left, listing several notes with their respective dates and comment counts. On the right side, there is a "Create an Ad" section and a "Facebook Pages" advertisement.

Figure 30 : De l'art viral invasif : le détournement de la page Facebook de Sarah Palin par des publications successives pour former le message « Keep Fear Alive » dénonçant les messages de cette politicienne américaine (Rushmore 2013, 339)

Rushmore (2013) souligne que la photographie numérique a favorisé le développement d'un art urbain plus figuratif et de styles adaptés⁴⁸ aux remixes numériques « globaux ». Des remixes physiques comme les œuvres anamorphiques (voir Figure 31) sont étroitement reliés aux remixes photographiques puisque ces œuvres ne sont adéquatement perçues que d'un seul point de vue. D'autres genres d'art urbain très éphémères comme le détournement de panneaux publicitaires acquièrent une extension temporelle numérique lorsque les œuvres sont photographiées et circulées sur le Web avant d'être retirées par les propriétaires de ces panneaux. Certains artistes réalisent une œuvre très rapidement avec des matériaux encollables, la photographient et retirent l'œuvre aussitôt. D'autres artistes comme Levalet utilisent la photographie numérique dans la composition physique de l'œuvre en relation avec le lieu. Dans son livre portant sur les remixes de l'artiste urbain Levalet, Iniesta (2016) mentionne :

« L'architecture agit comme le tuteur de l'œuvre. Je prends des photos et des mesures, puis me sers de l'outil photographique pour travailler mes personnages à l'échelle réelle en projection. La photo me permet ensuite, une fois l'installation effectuée, de jouer sur le point de vue et d'accentuer ainsi l'impression « trompe-l'œil » de mon travail. La photo me permet aussi de travailler sur une mise en scène dans la mise en scène en incluant des passants ou d'autres éléments dans l'image : tout est potentiellement intéressant, une tache sur le béton, une fissure, un renforcement, un élément de mobilier urbain, un graffiti [...] » (22).

Parfois les œuvres sont réalisées avec moins de détails puisque ces derniers ne sont pas visibles dans une image numérique à basse résolution. Par ailleurs les remixes photographiques permettent d'établir de nouveaux dialogues avec les remixes physiques comme ces graffitis de mobstr (voir Figure 32) à Londres où l'artiste s'amuse à jouer avec la brigade anti-graffiti qui vient effacer son œuvre. L'artiste réalise plusieurs photographies qui montrent l'inscription et l'effacement successif du même graffiti sur plusieurs mois.

⁴⁸ Voir le chapitre 3 : « Styles for the global track » dans Rushmore (2013) pour de nombreux exemples de l'influence des remixes numériques sur les œuvres d'art urbain.



Figure 31 : Œuvre anamorphique de l'artiste urbain Rubino (Rome, 2011)

Source : Photo de Mimmo Rubino dans Viral Art (Rushmore 2013, Chapitre 1: Communication from the 1960's through 1999)

(<http://viralart.vandalog.com/read/chapter/op-art/>) consulté le 2017/09/12.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 32 : Dialogue urbain avec la brigade anti-graffiti par l'artiste urbain Mobster (Londres, 2010)

Source : Site de l'artiste Mobster (<http://www.mobstr.org/the-question-mark/>) consulté le 2016/11/21.

Certains auteurs comme Bengtsen (2014) soulignent la différence entre « l'expérience » d'une œuvre dans la rue et celle de l'image numérique sur un écran :

« ...The multifaceted bodily experience of searching for and discovering the artwork in situ cannot be transferred into static images... Though reproduction of street artworks are easily accessible online and in print, representations in these media are far removed from the exploration of the urban environment and experiencing an artwork while being immersed in its physical context » (Bengtsen 2014, 155).

L'expérience numérique est certes différente de l'expérience physique de l'art urbain dans la ville, mais elle ajoute d'autres dimensions qui ne peuvent être présentes dans l'espace physique. Pour certains artistes urbains rencontrés lors des terrains physiques, la captation photographique revêt d'ailleurs une importance particulière. Ces artistes cherchent à contrôler le processus de circulation en effectuant leur propre remix photographique et en le diffusant largement :

« Pour moi la photo, c'est la seule chose que je garde de mon mur. Tu pars dans un pays et si tu ne sais pas si tu vas revenir et tu ne sais pas ce qui va se passer avec le mur. Tu finis, c'est la seule chose que tu as, tu prends une belle photo. Avec ma Nikon, j'ai plusieurs objectifs. Moi j'ai étudié la photo, je suis un photographe aussi et la photo est importante. *C'est la seule chose qui reste à toi, le mur ne t'appartient plus, les couleurs changent, les propriétaires veulent le changer, le temps, etc.* Ça dépend du contrat. Je donne l'offre, mais pas le droit à l'image. Je prends plusieurs photos, dix photos différentes... C'est pour cela qu'on met les photos sur Internet, pour que les gens voient, achètent des livres, Internet est maintenant le moyen de communication. La seule chose que je fais, je finis le mur, je prends la photo et je l'envoie à des personnes. Comme ça, cela devient un peu la photo officielle. Du coup tout le monde commence à partager cette photo que j'ai prise. Des fois je prends une semaine, 2 semaines pour envoyer la photo, il y a quelqu'un qui passe avec son portable, prend une photo pas très bien, et après il y a tout le monde qui partage cette photo avec des reflets et tout le travail qu'il y a derrière, c'est dommage » (Entrevue avec l'artiste urbain Inti, italique ajouté).

« Some photographers think that you want a « cool » picture. But I am very methodical. I have three folders. One is for the context like the wall and the surrounding of the wall.

Photos with the kids playing football. That goes into context also. Then there is neutral. It is just the wall with good lighting. And then there is details with closeups » (Entrevue avec l'artiste urbain Axel Void).

Avec le développement de l'art urbain, des photographes amateurs comme Lionel Belluteau mentionné précédemment, deviennent aussi des intermédiaires culturels d'importance. Selon plusieurs témoignages recueillis, ils prennent souvent contact avec les artistes, font parvenir leurs photos à ceux-ci ainsi qu'aux autres intermédiaires culturels, font circuler leurs photos sur les plateformes socionumériques et cherchent à développer leur style propre de remix. Le blog⁴⁹ du photographe Guillaume Bordeaux rencontré à Paris, est un exemple de pratique de l'image réalisée pour visibiliser les œuvres éphémères de la Tour 13 en 2013 (cet événement sera étudié plus en profondeur dans le Chapitre 7) :

« Tout a commencé il y a 4 ans avec la photo, je faisais de l'informatique et j'ai commencé à développer de plus en plus une passion pour la photo. Je commençais à faire de bonnes photos et cela a été la porte d'entrée vers le street art. Je commençais à avoir 1500 photos et je commençais à me prendre au jeu, je prenais des atmosphères de rue, des objets, et surtout des tags. Je faisais des parcours et je retrouvais des signatures des gens, je retrouvais des mêmes tags, des logos et j'avais cette sensation de pister un peu les artistes et ceux qui faisaient cela... En 2013 à force de passer dans les rues, j'ai commencé à croiser des street artistes de mon quartier et à discuter avec eux. Il y a eu comme une coïncidence entre ma passion pour le street art et l'essor du street art dans le 13^{ème} [arrondissement de Paris], sous l'impulsion du maire Jérôme Coumet en partenariat avec Mehdi Ben Cheikh de la galerie Itinérance et les bailleurs sociaux... C'est le fait de mettre en forme tout cela, de publier sur le blog, de mettre les commentaires, etc. et de présenter ce travail là à d'autres personnes. Ce sont les gens qui m'ont donné le sentiment de légitimité sur ce que je faisais et c'est là que je commençais à me dire que peut-être effectivement je pouvais gagner ma vie avec les photos. Au bout d'un an et demi j'ai décidé d'en faire mon métier et devenir un photographe pro... Au départ j'avais une façon de photographier très statique, et eux m'ont amené à faire des photos plus dynamiques, on

⁴⁹ Blog du photographe amateur Guillaume Bordeaux : <https://street-art-scenik.com/la-tour-paris-13/>.

bouge beaucoup, on rase les murs avec la caméra, etc. Et là j'ai changé mes angles » (Entrevue avec l'intermédiaire Guillaume Bordeaux).

D'autres photographes amateurs ayant édité des livres sur l'art urbain deviennent des intermédiaires culturels importants et apportent un soin particulier à la composition photographique :

« Dans le choix de nos photos pour les 2 ouvrages : moi j'ai une vision mur, texture, détail, etc., mais ces photos n'ont pas de place dans ces ouvrages. Après on a essayé de varier les cadrages, il y a l'environnement, l'artiste à l'œuvre et les gens. D'ailleurs entre les deux livres, il y a une différence, on évolue en fait : les gens, l'environnement. Et l'autre plus, les artistes à l'œuvre et les gens. Au fur et à mesure on regardait ce qu'il y a autour de l'œuvre. Des plans généraux et d'ensemble, l'œuvre telle qu'elle et des détails. Quand on prend une photo d'une œuvre, on essaye de la mettre en situation, le street art est une interaction avec le milieu et c'est la caractéristique de Vitry, les œuvres sont concentrées, c'est à ce moment là qu'il se passe quelque chose avec les gens » (Entrevue avec l'intermédiaire Brigitte Silhol⁵⁰).

Les pratiques de l'image que sont le remix physique de l'œuvre et le remix photographique (numérique) jouent un rôle déterminant dans l'enjeu politique de la visibilité de l'art urbain. Chaque type de remix participe à une séquence dialogique entre l'œuvre et son audience urbaine puis entre la photographie de cette œuvre et son audience numérique. Chaque étape de ce processus peut véhiculer plus ou moins de tensions en fonction de chaque remix spécifique : le remix de l'œuvre avec le lieu urbain crée des tensions socioculturelles dans la toile urbaine en fonction du contenu de l'œuvre et de son rapport avec l'iconosphère du lieu où elle s'inscrit. Ces tensions peuvent éventuellement transformer le régime de visibilité de la ville, par l'imposition de mesures de répression ou encore par la promotion de formes d'art urbain autorisé. Pour ce qui est du remix photographique, les images de ces œuvres peuvent faire circuler des tensions du rapport au lieu par une composition photographique appropriée. Peuvent-elles pour autant transformer le régime de visibilité numérique à l'instar des transformations du régime de

⁵⁰ Brigitte Sirhol a copublié deux ouvrages « Vitry vit le street art » (2011) et « Vitry vit le Street art. L'aventure continue... » (2013) qui expose ses images d'œuvres de plusieurs dizaines d'artistes de rue à Vitry.

visibilité physique ? Certes des mesures de répression et d'effacement des images numériques ont été mises progressivement en place par les entreprises privées comme Facebook, mais ces mesures ne semblent s'appliquer pour l'instant qu'à des contenus visuels fortement transgressifs comme ceux de la pornographie ou encore pour les messages haineux. Certes, les régimes de visibilité physiques et numériques sont différents et l'inscription de tensions dans ces régimes produit des effets différents, l'une des différences importantes résidant fortement dans la notion de propriété à l'intérieur de ces deux régimes tel que mentionné précédemment. Il s'agit là d'une différence importante dans l'enjeu physico-numérique de la visibilité de l'art urbain soulignant l'importance du cadrage photographique pour créer un pont entre les pratiques de remix in Situ et les pratiques numériques.

2.3 Les pratiques de circulation

L'effervescence actuelle de l'art urbain se mesure par sa mondialisation très rapide et par la multiplication de ses œuvres sur tous les continents (voir Figure 33). Le rôle des nouveaux environnements numériques dans cette mondialisation (voir Figure 34) a été déterminant en ce qu'il a permis la circulation des images numériques de ces œuvres et la translocalisation des pratiques d'art urbain. Les pratiques physiques de circulation contribuent à la dissémination des œuvres d'art urbain à travers l'espace physique des villes alors que les pratiques numériques de circulation contribuent à la dissémination des images par une délocalisation de ces œuvres dans un espace plus mondialisé.

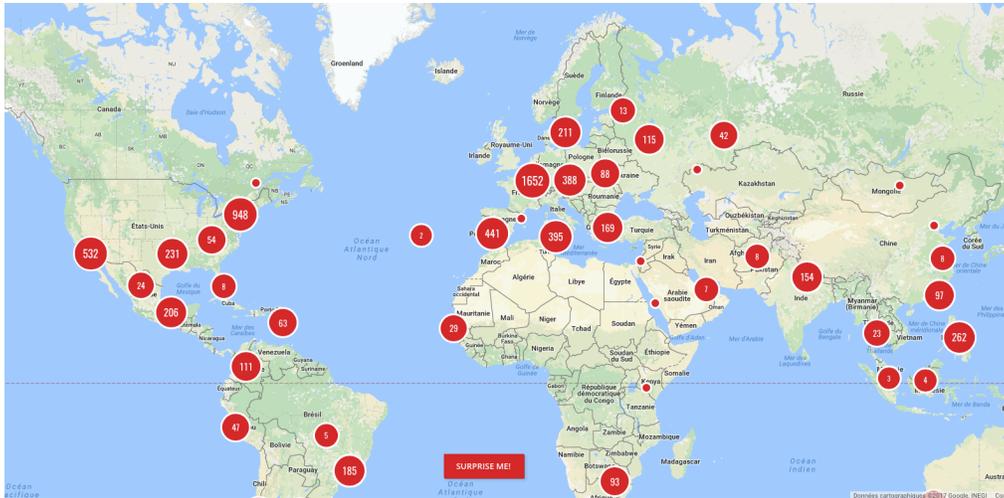


Figure 33 : Le Google Street art Project : œuvres d'art urbain à travers le monde
 Source : « Street Art » dans Google Art Project (<https://streetart.withgoogle.com/en/world-collection>) consulté le 2017/06/02.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 34 : Facebook à travers le monde
 Source : « Un monde connecté, ça ressemble à ça » dans Nostromo (<https://nostromo.fr/un-monde-connecte-ca-ressemble-a-ca/>) consulté le 2017/06/02.

2.3.1 Les pratiques de circulation dans l'espace physique

Dans l'espace physique des villes, les œuvres d'art urbain sont inscrites sur des surfaces solides fixes ou mobiles. Si le nombre d'œuvres attachées à des surfaces fixes est plus important, les œuvres inscrites sur les surfaces mobiles comme les wagons de trains, les rames de métro, les

véhicules routiers et même les avions contribuent à la dissémination locale puis translocale de l'art urbain. À l'intérieur des villes, les pratiques répressives de gouvernance s'opposent à la recherche de visibilité des artistes urbains. Cela contribue entre autres à la dissémination des œuvres dans la ville. La recherche, le choix et la sélection d'un lieu pour l'inscription d'une image d'art urbain est fonction de plusieurs critères. Pour le graffiteur illégal, la sélection du lieu se fait souvent en référence aux autres graffiteurs du quartier et à l'iconsphère de ces lieux pour la communauté de graffiteurs :

« Ability rests in part on a writer's knowledge of the city in which the writer paints – an intimate knowledge of back alleys, freeway interchanges, interconnecting rooftops, patterns of light and human movement, neighborhood policing tendencies, lines of visibility, major routes of commuter travel, and phases of urban development and decay. Equally, this ability is built from a writer's participatory knowledge of the graffiti subculture, and from an understanding of the places and situations that members of that subculture imbue with cultural significance » (Ferrell et Weide 2010, 49).

Ainsi, certains lieux se prêtent-ils plus que d'autres aux graffs, tags et pièces et une véritable logique de la visibilité urbaine anime le travail du graffiteur. Les endroits peu fréquentés par le grand public et peu surveillés par les autorités sont l'occasion pour le graffiteur de réaliser des pièces assez complexes, se faire reconnaître par les autres et aussi évaluer le travail des autres graffiteurs (Snyder 2006, 2009 ; Iveson 2010). Ces endroits sont souvent sous les ponts, les autoroutes, les voies ferrées, dans les bâtiments abandonnés, tunnels et autres espaces souterrains. « To know and paint these spots, notent Ferrell et Weide, is to participate in a subculture, and to participate in the process by which the subculture transforms city spaces into graffiti spots » (2010, 51). D'autres lieux de visibilité plus risqués comme les artères, les viaducs ou les grands panneaux publicitaires sont publiquement très visibles et seront l'occasion pour le graffiteur d'acquérir une plus grande notoriété associée, cette fois, au risque de se faire prendre. Si l'œuvre est alors complexe et élaborée, cela sera encore plus remarqué et apprécié par les autres artistes en plus de donner une visibilité « grand public » à celui qui la réalisera. L'artiste urbaine Miss Me témoigne ainsi de son travail à Montréal (voir Figure 35) :

« 90% de ce que je fais c'est de l'illégal... je travaille au studio et après je vais les coller ; ce qui me permet de mettre des pièces beaucoup plus détaillées dans des endroits très

passants, parce que ça me prend peu de temps pour les mettre, contrairement à si je devais les peindre entièrement à chaque spot. L'inconvénient de cela, c'est que c'est plus facile à enlever. Il y en a qui durent depuis plus de 2 ans, mais j'en ai eu qui n'ont duré qu'une nuit. Il suffit d'une personne pour défaire le mur... Moi j'aime quand c'est visible, c'est de moins longue durée, mais je me dis qu'il y a plus de gens qui le voit. Je ne me cache pas dans les ruelles, c'est très rare » (Entrevue avec l'artiste urbaine Miss Me).

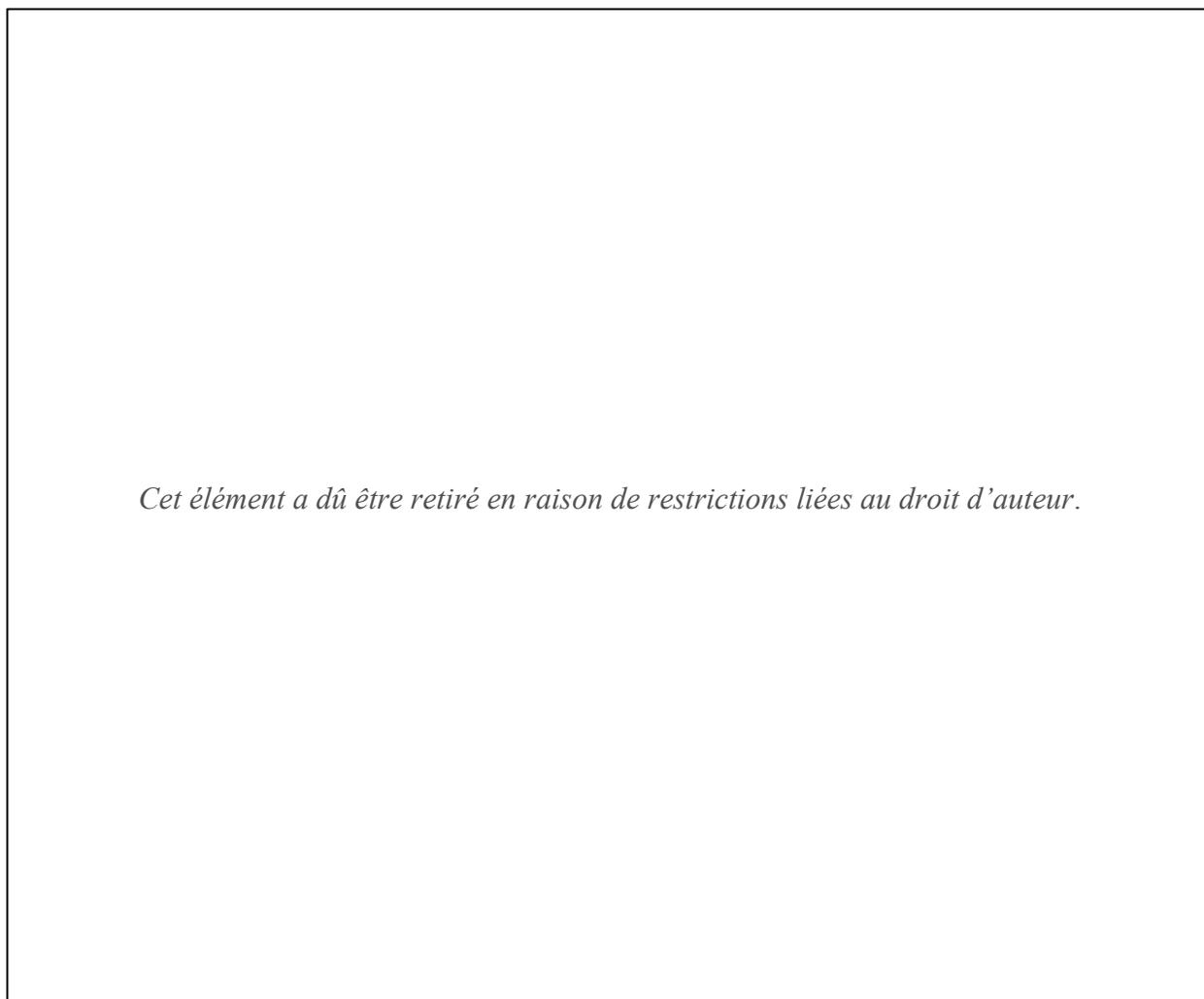


Figure 35 : Une œuvre de Miss Me à Montréal

Source : Page Flickr de Bobby Zucco (<https://www.flickr.com/photos/bobbyzny/16626946524>) consulté le 2016/03/11.

Selon Campos (2013), pour la grande majorité des artistes urbains, le besoin de prendre des risques pour inscrire leurs œuvres dans des lieux de visibilité souvent très dangereux, de défier

l'autorité ou de performer dans l'illégalité s'avère une motivation importante ; cette pratique dangereuse et libertaire du graffiteur pouvant même l'élever à un statut de « superhéros » dans sa communauté de pratique.

La logique de visibilité du graffiti non autorisé illustre ainsi la rencontre entre les mesures de répression du régime de visibilité et les pratiques d'inscription de l'artiste urbain. Cette rencontre s'exprime aussi, mais différemment, dans les différentes expressions de l'art urbain autorisé. Celui-ci résulte souvent de la mise en place de mesures autres que répressives pour contrer le graffiti illégal résultant en une forme de négociation du régime de visibilité. Des murs légaux sont mis à la disposition des artistes. La création d'événements ou d'expositions dans des zones urbaines délimitées, comme les festivals annuels « Mural » et « Under Pressure » de Montréal⁵¹ ou de larges programmes participatifs comme le « Philadelphia Mural Arts Programme » visent à produire un art urbain autorisé, orienté vers l'embellissement et la revitalisation économique de certains quartiers de la ville. Dans l'art urbain autorisé, les pratiques de sélection de lieux pour les œuvres sont souvent le fait des intermédiaires culturels impliqués dans l'organisation de ces événements. Ces différents événements autorisés contribuent à déplacer l'art urbain vers de nouveaux lieux où l'importance de la relation entre l'œuvre et le lieu se transforme. Dans le cas du graffiti autorisé, cela amène Halsey et Pederick (2010) à conclure : « in the context of the late modern city, graffiti is permitted to exist when it ceases to be itself » (97). Dans le cas de murales comme celles réalisées dans le cadre du festival Mural de Montréal, les artistes ne choisissent pas leurs murs qui leur sont attribués par les organisateurs. La relation avec le lieu peut alors se limiter à l'intégration de l'œuvre à son environnement immédiat sans tenir compte de la communauté interprétative à laquelle elle s'adresse. Lors de la réalisation de sa murale à Montréal en 2016, l'artiste urbain Pantone résume très bien cette position :

« Don't matter if I paint in Manhattan or in Morocco. I really don't care about the people from the place but I do care how the work integrate into the space. I really care to come here before and see how the photographs are going to look, what is behind, the

⁵¹ Voir Mural Festival (<http://murfestival.com/http://underpressure.ca/>); Montréal Mur à Mur (<http://wall2wallmtl.com/tag/bruno-smoky/>) et la page Facebook StreetArtInMontreal (<https://fr.facebook.com/StreetArtInMontreal>) pour l'art urbain à Montréal. Consultés le 2017/08/23.

composition. I really don't care about what's the culture of the place but I do care how the works fit into the space » (Entrevue avec l'artiste urbain Pantone).

Dans le même sens, l'artiste urbain Five Eight qui a réalisé une murale pour le festival Mural en 2016 ajoute : « Ici c'est juste le mur qui était disponible, je n'avais pas le choix. La seule chose c'est les fenêtres sur le mur, alors c'est un petit obstacle, j'ai classé les éléments dans l'œuvre pour éviter les fenêtres. C'est la seule considération que je tiens compte » (Entrevue avec l'artiste urbain Five Eight). Lorsque l'œuvre réalisée est associée à un commanditaire, l'artiste doit se prêter également à une forme de contrôle parfois associée à de la censure : « Pour Mural, ils m'ont contacté il y a un mois environ, en disant on a un mur, mais aussi on a un bus, est-ce que tu serais capable de faire les deux. Je vais faire une semaine le mur et une semaine le bus. Pour le bus, il m'ont demandé l'esquisse parce que c'est le bus de la STM » (Entrevue avec l'artiste urbain Mateo). Pour le mur, l'artiste a eu plus de liberté au niveau du message. Il a réalisé une œuvre où un jeune enfant vise une tour d'habitation avec son lance-pierre (voir Figure 36), un exemple intéressant de jeu avec le lieu : « à Montréal, c'est des petites maisons, mais les tours tout le monde n'est pas forcément d'accord avec l'esthétique des tours. Puis là c'est comme les petites maisons qui attaquent les grandes tours » (Entrevue avec l'artiste urbain Mateo).



Figure 36 : Une œuvre de l'artiste urbain Mateo lors du festival Mural à Montréal (Juin, 2016)

Source : Photos @Hela Zahar (2016).

Le répondant #14 est un ancien graffiteur, maintenant photographe amateur d'art urbain. Il trouve que cette décontextualisation ne représente pas le véritable esprit de l'art urbain :

« C'est un milieu, où ce n'est pas l'esthétique qui compte, pas non plus l'histoire qui compte, mais c'est l'attitude, un rapport à la rue qui est entretenu, c'est un art de savoir jouer avec la rue. Après il y a l'esthétique, l'idée. L'attitude du mur comme Blu qui refuse de participer à un festival, et qui fait ses murs tout seul. Tu viens du graffiti, tu aimes le côté où tu n'as besoin de personne, tu n'as pas envie de devenir un produit, tu as envie de faire un truc et d'assumer le côté où tu galères. Pantonio refuse de se vendre, par exemple, il a besoin de performer, d'aller dans un endroit où il y a du caractère, il a besoin de 80% d'histoire sur place, et y rajouter la petite touche et pour faire que l'histoire naît. Ça pour moi c'est du street art, c'est s'inspirer de l'espace, pas juste arriver, comme si tu faisais une toile dans la rue et pas grand chose de plus qu'une toile » (Entrevue avec le répondant #14).

Pablo Aravena, photographe et vidéaste chilien installé à Montréal dénonce la diminution de pratiques transgressives de l'art urbain institutionnalisé :

« J'ai fait dans le festival Mural (2016), une vidéo de Roadsworth quand il a fait une murale pour l'amnistie internationale sur le thème des réfugiés qui sortira en septembre sur le site. Je dirai que c'est la seule murale un peu politique dans ce festival. Ça c'est quelque chose que je trouve dommage. Avant c'était plus politique parce que c'était libre, maintenant avec tous ces sponsors et tout cela, il faut demander les permissions. Ah on veut que ce soit beau, on veut telle couleur, on ne veut pas [que ce soit] nostalgique, etc. C'est beau, mais c'est un show, c'est la légalisation du street art, la gentrification du street art, nettoyer des quartiers avec le street art. Il faut faire plus beau, mais il y a toujours les graffiteurs à côté, le côté vandale va toujours rester » (Entrevue avec l'intermédiaire Pablo Aravena).

À l'inverse de cette décontextualisation, les artistes urbains qui pratiquent un art « libre » de toute attache institutionnelle cherchent souvent à provoquer le dialogue et à affirmer leurs messages dans la communauté urbaine. Mais les œuvres illustrant de fortes tensions peuvent souvent poser problème à ces artistes et une certaine forme d'autocensure peut finir par s'exercer. L'artiste urbaine Miss Me témoigne ainsi de son expérience à Montréal :

« J'ai touché au contexte arabo-occidental et ça a été un *gros gros problème* (italique ajouté), parce que ma pièce a été très bien prise par certains, mais d'autres personnes ont hyper mal pris ma pièce...J'ai une œuvre qui parlait de relation arabo-américaine, c'était pas vraiment la religion, c'est politique aujourd'hui, c'est pas vraiment la religion, c'était pas religieux, c'était un djihadiste. J'avais copié, à la base je m'étais inspirée d'une photo d'un djihadiste du Liban des années 70, tu sais les vieilles photos, une photo de studio avec les faux background un peu kitch, et c'était la photo d'un djihadiste du Liban, j'imagine du Hesbollah, je ne suis même plus sûre. C'était un mec qui posait, avec sa kalachnikov, que j'avais habillé de marques américaines, son pantalon c'était plein de cheeseburger, il fumait des Marlboro, tous des trucs américains. C'était juste ma manière de dire : on est de faux ennemis entre guillemets parce qu'en haut les américains chinent avec les saoudiens et en bas la jeunesse des pays arabes, ils regardent les clips de rap, ils boivent du Coca-Cola. Il faut arrêter de diviser les choses, je pense que quand on rend les choses en noir et blanc, ça aide au stéréotype et les choses sont plus compliquées qu'elles ne paraissent. Et aussi faut pas faire comme si on est tout gentil, à un moment donné faut arrêter de faire, ahh c'est l'ennemi absolu, en plus je pense qu'à cette époque il y a avait Bush. Ça a été hyper mal pris par quelques uns de mes amis arabes et je leur dit : ben tu me connais c'est pas du tout cela, mais ça a touché les sensibilités et il ne s'agit pas d'offenser les gens parce qu'ils commencent à ne rien comprendre à ce que je fais. D'ailleurs j'ai arrêté de la mettre partout, parce que mon but ce n'était pas d'attaquer les gens, mais je soutiens ce que j'ai fait dans le sens où pour moi c'était vraiment une réalité. Ça m'a vraiment fait chier » (Entrevue avec l'artiste urbaine Miss Me).

La censure de l'art urbain se pose de plus en plus avec sa promotion touristique par les villes, la commercialisation en galerie et l'institutionnalisation au musée. Certes l'art urbain circule dans de nouveaux lieux, mais cesse-t-il pour cela d'être lui-même ? Les œuvres « autorisées » sont parfois accompagnées d'injonctions explicites visant à « éviter la politique et la controverse »⁵². En 2010,

⁵² Voir par exemple l'article du journal *Le Soleil* de Québec sur une nouvelle murale dans le quartier St-Roch ou encore l'article du journal *Le Devoir* sur la controverse entourant la présence visuelle ou non d'un jeune abattu par la police dans la réalisation d'une murale à « mémoire sélective » du quartier de Montréal Nord.

par exemple, le Musée d'art contemporain de Los Angeles (MOCA) a décidé d'organiser une exposition sur les artistes renommés de l'art urbain. À l'occasion de cet événement, l'artiste Blu a été invité à peindre une murale extérieure (voir Figure 37). L'artiste était libre de réaliser l'œuvre qu'il souhaitait. Celui-ci décida de peindre une série de cercueils de soldats entourés du dollar américain (voir Figure 34). L'œuvre était presque terminée lorsque les organisateurs de l'exposition réalisèrent qu'elle était située à côté d'un mémorial dédié aux soldats morts durant la guerre avec le Japon. Le mur a été aussitôt repeint en blanc, la tension socioculturelle créée entre l'œuvre et le lieu étant trop forte au goût des organisateurs de l'exposition. Dans le même esprit, l'artiste urbain Shepard Fairey (Obey) confie lors d'une entrevue⁵³ qu'il aurait bien aimé réaliser une murale de sa femme voilée (voir Figure 19) à Montréal lors du festival d'art Mural en 2016, mais que la mairie aurait refusé, craignant les tensions que cela pourrait générer. En 2016, le festival Mural voulait effectivement inviter Shepard Fairey (Obey), mais l'œuvre que celui-ci voulait peindre ne plaisait pas à la Ville de Montréal qui subventionnait le festival. André Bathalon, cofondateur de l'agence LNDMRK et du festival Mural où il est également directeur des communications et porte-parole mentionne en effet :

« On était censé l'avoir cette année, mais malheureusement la Ville a refusé le projet. On a soumis le travail de Fairey dans le cadre du programme de muraliste. Notre demande a été refusée à cause que le sujet était controversé, c'était une femme voilée, c'était gigantesque au coin Mont-Royal et St-Laurent. Ils ont dit non, à cause du sujet, j'ai fait câline. On a la chance d'avoir Shepard Fairey à Montréal qui va nous faire quelque chose, il n'y avait rien d'insultant et ça incite au questionnement, hein pourquoi, c'est tout, on en parle. En fait pour cela, on essayait de diminuer notre fardeau budgétaire et trouver des façons de rentrer dans des programmes de la Ville dont le nouveau programme de muralisme, qui nous permettait peut-être, s'il était choisi, de le payer jusqu'à \$60,000. Tout dépend du budget qu'on avait, c'est notre façon de payer Shepard pour qu'il vienne. Ça c'est un problème, mais il y a aussi tout l'enjeu que Shepard a été condamné pour

(http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/la-capitale/201508/14/01-4892777-une-murale-de-80-metres-rue-du_pont.php?utm_categorieinterne=traffidriviers&utm_contenuinterne=envoyer_cbp et <http://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/447838/montreal-nord>).

⁵³ Entrevue réalisée dans le cadre de l'étude ethnographique à la galerie Itinnerrance en juin 2016, Paris.

vandalisme à Détroit, on était en plein dans cela, on avait nos avocats qui étaient prêts à le faire venir, on était sûr qu'il puisse venir. Mais en plus lui il ne voulait pas changer d'œuvre, mais la Ville ne voulait pas et le propriétaire aussi » (Entrevue avec l'intermédiaire André Bathalon).

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 37 : Le blanchiment de la murale de l'artiste urbain Blu (Los Angeles, 2010)

Source : Photo de Gary Leonard « MOCA Commissions Mural, Then Whitewashes It » dans DT News

(http://www.ladowntownnews.com/news/moca-commissions-mural-then-whitewashes-it/article_5294889b-0546-5fc7-a754-601d8fdb6a98.html) consulté le 2015/02/23.

Faut-il voir dans cette censure une « récupération » de la transgression inhérente à l'art urbain ou, au contraire, une transformation des régimes de visibilité qui évoluent face à l'effervescence de l'art urbain ? Certaines mairies font désormais appel à des artistes urbains pour exécuter des commandes artistiques ou encore des réfections de façades d'établissements publics. Prises entre un art urbain non autorisé et les dernières tendances d'urbanisme touristique et de visibilité internationale, plusieurs villes cherchent ainsi à récupérer l'art urbain non autorisé en l'intégrant au régime de visibilité de la ville (Kramer 2010 ; Bengtsen 2014). Paradoxalement l'art urbain

non autorisé entretient l'art urbain autorisé et cette dynamique contribue à créer de nouvelles formes d'art urbain en de nouveaux lieux, à augmenter l'effervescence tout en cherchant à maintenir une forme de discordance avec le régime de visibilité. Selon McAuliffe (2012), l'art urbain acquiert ainsi une double valorisation : créatrice-transgressive et créatrice-économique brouillant ainsi les frontières morales de ce qu'est une pratique d'art urbain.

L'institutionnalisation et la commercialisation déplacent également l'art urbain vers de nouveaux lieux comme les musées ou les galeries. Des galeries d'art urbain se développent, comme Station 16 à Montréal, Itinérance à Paris ou la Street Art Gallery à Dubaï. La vente des œuvres en galerie atteint parfois des centaines de milliers de dollars et donne lieu à des associations d'acteurs remarquables dans le contexte de l'art urbain : le rebelle et le maire (voir Figure 38).



Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 38 : À gauche : le vernissage de l'exposition d'Obey à la galerie Itinérance. À droite : Shepard Fairey (Obey) avec le maire du 13^{ème} arrondissement de Paris, Jérôme Coumet

Source : Photo de gauche @ Hela Zahar (2016) – Photo de droite de Jon Furlong dans Galerie Itinérance (<http://itinérance.fr/fresques-de-shepard-fairey-a-paris/>) (Paris, 2016).

L'artiste urbain n'est plus seul face à son mur ; il s'inscrit dans une mosaïque d'acteurs aux intérêts parfois divergents que ce soit dans l'espace des villes ou dans celui du numérique. Ceux-ci agissent comme des gardiens (« gatekeepers ») (Hargittai 2000 ; Shoemaker et Vos 2009 ; Laidlaw 2010 ; Chin-Fook et Simmonds 2013) d'accès à la visibilité de l'art urbain. Ces gardiens ont plus ou moins de pouvoir quand à la mise en visibilité du travail des artistes. Émilie Robertson, directrice artistique de la galerie d'art urbain Station 16 à Montréal témoigne de l'intrication de ces différents pouvoirs :

« On est des partenaires très serrés dans le festival Mural, on partage les bureaux. Le mur en arrière de la galerie nous appartient et on l'a donné à un des artistes pour le festival. Sinon on participe à trouver des artistes pour le festival, évidemment c'est eux qui font les choix finaux... Étant donné l'engouement qu'on a réussi à créer ici, c'est à notre faveur pour entrer en contact avec les artistes de renommée... Tout le mois de juin je réserve la galerie pour le festival, pour faire quelque chose et eux et moi on est en accord de faire quelque chose dans l'exposition. On a proposé l'exposition et on a eu de gros joueurs dans le domaine. On a une approche très ouverte, on a de très jeunes collectionneurs, on a des personnes qui n'ont jamais acheté, mais ça fait partie de l'engouement» (Entrevue avec l'intermédiaire Emily Robertson).

André Bathalon décrit la structure administrative du festival Mural :

« La formule légale pour qu'un festival fonctionne, ça prend un organisme à but non lucratif (OBNL) qui, lui, paie le festival et une compagnie de production qui, elle, est le fournisseur du festival. Donc les deux compagnies sont à moi, Landmark est fournisseur du festival, le festival reçoit des montants privés et publics, auto générés, paye le fournisseur Landmark pour créer le festival gratuitement » (Entrevue avec l'intermédiaire André Bathalon).

Le festival passe des ententes de financement avec les différents paliers de gouvernement, trouve des commanditaires puis passe la « commande » à la compagnie de production qui trouve les artistes :

« On leur fournit la peinture, les assurances, les déplacements sont fournis et on donne un cachet. On donne carte blanche, sinon s'il y a contrainte c'est parce qu'il y a une responsabilité commandite et par conséquent quand c'est une commande, donc un salaire vient avec. Par exemple ##### commandite la grande Murale de Meggs, l'artiste est payé en conséquence, ##### nous donne le budget et nous on paye l'artiste » (Entrevue avec l'intermédiaire André Bathalon).

Le festival doit aussi trouver des murs pour les œuvres et le régime de propriété foncière détermine son fonctionnement. À Paris, par exemple, 30% du parc immobilier appartient à la

ville de Paris et les intermédiaires doivent passer des ententes avec les mairies d'arrondissement pour réaliser des événements. À Montréal, dans le quartier du boulevard Saint-Laurent où se tient le festival Mural, les propriétés sont presque toutes privées et il faut donc obtenir l'autorisation des propriétaires, ce qui ajoute parfois un niveau de contrainte :

« On n'a pas plus de murs ici, parce qu'on n'a pas plus de budget nécessaire [pour acheter les propriétés], mais on a définitivement plus d'accessibilité à ces murs là. La première année, les gens [les propriétaires] c'était très difficile pour eux, parce qu'art de rue, art public, graffiti, c'est de la violence, de la drogue. On n'avait pas de précédent alors il fallait montrer les choses qui étaient faites ailleurs dans le monde, mais aussi les artistes qu'on a en tête, c'est cela qu'ils font, ah là ok, ça j'aime cela, ça je veux cela. Après la première année, les gens ont été rassurés, enclins et intéressés même et maintenant on reçoit des téléphones de gens : j'ai un mur, seriez-vous intéressé à le peindre. Donc en 4 ans la perception des gens a changé sur l'art de rue » (Entrevue avec l'intermédiaire André Bathalon).

Tous ces témoignages d'acteurs révèlent certaines tensions associées à l'art urbain. Les nouvelles répartitions des pouvoirs associés à la visibilité, l'expansion des festivals et l'intrication des acteurs privés et publics créent de nouvelles relations aussi parfois tendues entre les artistes et les intermédiaires :

« Il y a cette mode de muralistes ; tous les événements maintenant ils [organiseurs] font des murs. Le problème aussi c'est que la plupart des artistes font les murs gratuitement, parce qu'ils savent bien que si on leur paye leur voyage, on les loge, un échafaudage et une nacelle, ils vont venir peindre. Moi le premier, gratos quoi. Ceux qui repeignent les murs en blanc sont mieux payés que nous. Après ces galeristes, ils savent très bien que si je dis non, ils trouveront un autre artiste qui dira oui ; ils s'en foutent. Le problème est là, on n'est pas payé à nos justes valeurs. Moi j'essaye grâce aux toiles et aux galeries, mais je ne fais pas de murs pour l'argent » (Entrevue avec l'artiste urbain Brusk).

Devant la popularité croissante de l'art urbain, l'intérêt des collectionneurs et le nécessaire besoin de vivre de son art, l'artiste urbain développe souvent une double pratique, pratiquant son art dans la rue pour acquérir son authenticité et exposant en galerie des formats « tableaux » de son style

pour augmenter ses revenus. Cette double pratique se voit particulièrement chez les artistes-nomades de l'art urbain mondialisé. Ceux-ci se promènent de ville en ville, acquérant le statut nécessaire pour se retrouver dans les galeries les plus prestigieuses. Certes, ils contribuent à diffuser l'art urbain un peu partout dans de nombreux festivals et événements, mais ces pratiques ne leur permettent pas toujours d'inscrire leurs œuvres dans des relations significatives avec les lieux où elles s'inscrivent :

« These touring muralists have to travel a lot in order to fulfill all of their invitations and appointments. Often they have – or take – no time to get informed about local situations, discourses or polemics. So what they do is put up a nice, decorative mural that works everywhere, but has no relation to the local streets and its inhabitants. Although their works are characterized by a high level of artistic skill, they often lack one of the main characteristics street art was once popular for : site-specificity » (Glaser 2015, 10).

Certains artistes nomades comme eL Seed tentent de résister à cette décontextualisation de l'art urbain et apportent un soin particulier à la sélection du lieu de leurs murales ainsi qu'à sa relation au contenu de leurs œuvres. Réalisée sur le campus de l'université de Houston au Texas en 2016 et commanditée par l'organisation sur la diversité culturelle CounterCurrent, le lieu de cette murale (associé à l'ouverture culturelle) et le message calligraphique inscrit dans l'œuvre⁵⁴ démontrent les efforts de l'artiste à contextualiser le remix physique de ses œuvres (voir Figure 39).

⁵⁴ Un dicton de Sam Houston : « Knowledge is the food of genius, and my son, let no opportunity escape you to treasure up knowledge ». Source : <http://www.houstonchronicle.com/news/houston-texas/houston/article/Global-calligraffiti-star-creates-a-Houston-7249938.php>.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 39 : Murale de l'artiste urbain eL Seed à Houston (Texas, 2016)

Source : Photo de Suzy Villarruel dans Instagrafite Mag (<http://instagrafite.com/el-seed-in-houston-texas/>) consulté le 2016/12/12.

L'institutionnalisation et la marchandisation de l'art urbain imposent ainsi parfois des formes de censure de la part des intermédiaires. Certains artistes comme Axel Void s'y refusent : « I am really strict in that. I never censor my work. I never work with companies. I never censor any of my works. I do sometimes try to find a middleground because that's what I want. If I can't find this middleground, I won't do it » (Entrevue avec l'artiste urbain Axel Void). Paradoxalement, ces formes de censure peuvent contribuer dans certains cas à l'effervescence de l'art urbain en réactivant les tensions inhérentes à l'enjeu de la justice spatiale dans les villes. Comme il en a été question précédemment, le non autorisé peut alimenter l'autorisé et inversement.

Les pratiques physiques de circulation contribuent donc grandement à l'effervescence et à la mondialisation de l'art urbain. Leur diversité reflète les différents pouvoirs qui s'exercent dans les régimes de visibilité et illustre leur constante évolution. Alimentés « par le bas » des pratiques transgressives d'une culture populaire participative et « par le haut » des pratiques commerciales, touristiques et institutionnelles, l'art urbain se répand dans la ville et occupe une place grandissante dans la culture visuelle urbaine que ce soit par le biais des pratiques autorisées, non autorisées ou de l'interaction dynamique entre ces deux formes de pratique. C'est par l'étude de ces pratiques que se révèlent les chemins de pénétration des différentes formes d'art urbain dans

leur accession à une plus grande visibilité et l'impact que ces différentes pratiques peuvent avoir sur l'enjeu politique de la visibilité.

2.3.2 Les pratiques de circulation dans l'espace numérique

Les pratiques numériques de circulation font circuler les remix photographiques des œuvres d'art sur les différents sites web et sur les plateformes comme Facebook et Instagram. Après sa captation par la caméra, un remix photographique est inscrit dans un ou plusieurs lieux de visibilité de l'espace numérique et capté par les flux de circulation. Toute stratégie de visibilité de ces images vise par la suite à maximiser ces flux, c'est à dire à maximiser la quantité et la qualité des lieux numériques où elles apparaîtront de telle sorte que ces images soit regardées par le plus grand nombre de personnes et aussi par les « bonnes » personnes, celles qui sauront à leur tour générer de la visibilité supplémentaire.

À la captation, une œuvre d'art urbain peut être photographiée par l'artiste, le passant ou par un intermédiaire culturel comme un photographe professionnel ou semi-professionnel. Les photographies peuvent être traitées par la suite pour améliorer leur qualité, changer leur cadrage ou appliquer un style spécifique. Certains photographes se spécialisent en art urbain et sont souvent suivis par une plus ou moins grande audience cherchant à découvrir les nouvelles œuvres ou les nouveaux artistes urbains que ce photographe affectionne. Pour un artiste d'art urbain, une œuvre photographiée par Luna Park ou Martha Cooper est un gage de prestige et de visibilité. D'autres photographes travaillent pour des intermédiaires culturels comme les festivals, les galeristes ou encore les blogs d'art urbain. Ces intermédiaires font régulièrement appel à ces photographes pour documenter leurs événements, alimenter leur sites web et pages Facebook ou encore pour réaliser des livres sur l'art urbain. Enfin plusieurs photographies sont prises par des photographes amateurs ou tout simplement l'audience.

À partir du moment où une photographie est en format digital, elle peut commencer sa vie numérique qui consistera essentiellement à se déposer dans différents types d'archives numériques, à se déplacer entre ces archives, à être modifiée de nouveau ou à être effacée. À un premier niveau, la vie numérique de ces images est actuellement dominée par ces deux grandes familles de régimes de visibilité que sont Google et les plateformes socionumériques comme

Facebook et Instagram. Ces premières portes d'accès constituent en quelque sorte les premiers « gardiens » de la circulation numérique.

Lorsqu'une image est inscrite dans un lieu numérique (une archive) accessible par Google, plusieurs pratiques de circulation peuvent être utilisées pour maximiser sa visibilité aux algorithmes de ce moteur de recherche. Ceux-ci parcourent continuellement tous les sites web accessibles et indexent les images en fonction de plusieurs critères⁵⁵ : les métadonnées contenues dans le fichier image et sur la page web, l'adresse URL de l'image et de la page web qui contient l'image, les mots de la légende de l'image et ceux qui réfèrent à l'image dans le texte, les liens externes qui pointent vers cette image, etc. Bien que les algorithmes de Google soient secrets, on peut déduire de leur fonctionnement qu'ils procèdent aussi à la caractérisation des éléments visuels de l'image comme la reconnaissance de lieux célèbres (la tour Eiffel par exemple), la reconnaissance de caractères alpha-numériques ou bientôt peut-être la reconnaissance des visages. Ces algorithmes peuvent aussi identifier les principales formes géométriques, les couleurs et générer certains mots-clés correspondant à une image etc. Les développements récents en intelligence artificielle présagent des capacités de traitement encore plus avancées. Toutes ces informations sont consignées dans l'index associé à cette image et deviennent en jeu lorsqu'un usager effectue une recherche. L'algorithme construit alors la séquence de pages qui est présentée à l'utilisateur en fonction de l'importance attribuée à chacune des images indexées. Deux grands types de recherche sont possibles : à partir de mots-clés (voir Figure 40) ou à partir des éléments visuels d'une image par recherche inversée (voir Figure 41). D'autres critères plus spécifiques peuvent être ajoutés comme la grosseur de l'image et la date où l'image a été détectée par les moteurs de recherche.

⁵⁵ Voir cet article sur le fonctionnement du moteur de recherche d'images Google : <https://www.quora.com/How-does-Google-image-search-engine-work>.

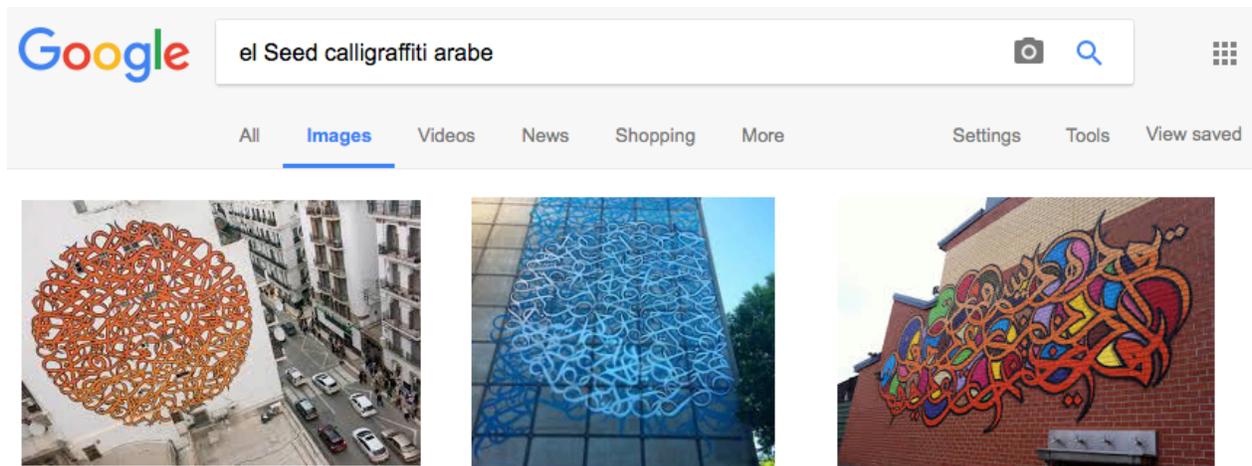


Figure 40 : Exemple de recherche d'images sur Google avec les mots clés : « eL Seed calligraffiti arabe »

Source : Google Images.

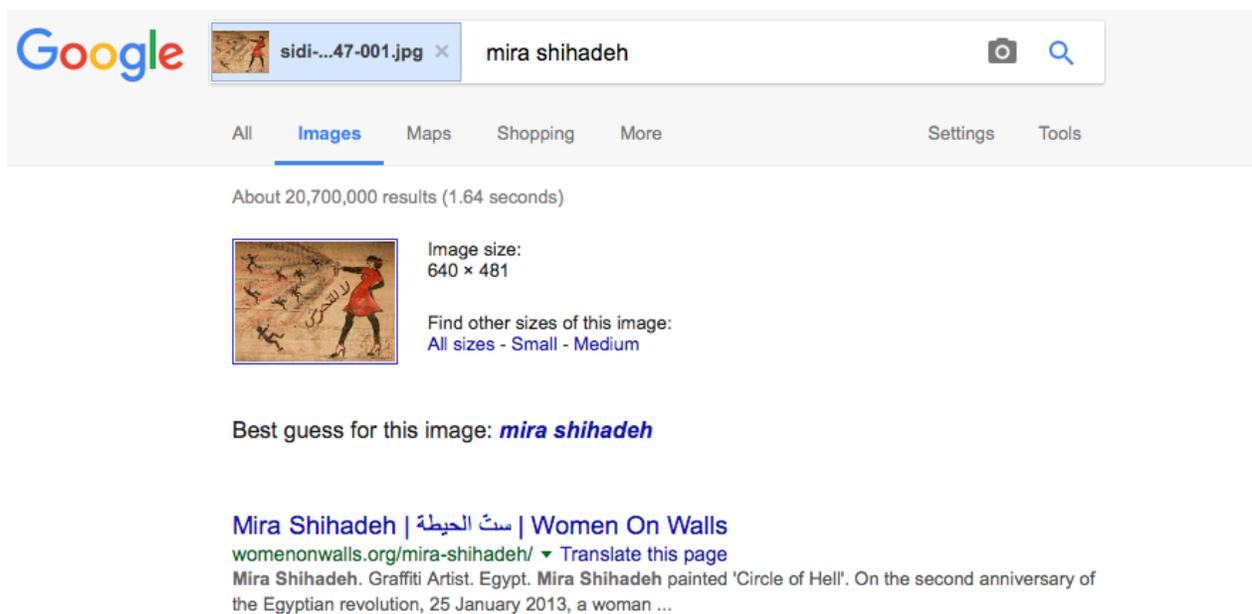


Figure 41 : Recherche inversée d'images sur Google Images

Source : Google Images.

Évidemment tous ces algorithmes sont secrets et ce ne sont que les principes généraux de recherche qui sont révélés publiquement. L'art de la visibilité numérique à travers Google consiste alors à maximiser l'utilisation de ces critères pour qu'une image se retrouve en premier

dans les résultats de recherche. Tout un ensemble de consignes plus ou moins explicites et en constante évolution technologique constituent le curriculum de ce qui est maintenant désigné sous l'acronyme SEO (Search Engine Optimization). Google offre même gratuitement un environnement d'évaluation, le Google Analytics, servant à évaluer l'efficacité d'un site web et sa visibilité aux moteurs de recherche. Évidemment la plus grande visibilité peut être atteinte par le paiement de publicité à Google AdWords, ce qui assurera que votre page web apparaîtra, affublée de la mention « Annonce », dans les premiers rangs d'une recherche.

Les algorithmes des moteurs de recherche comme Google constituent la première « porte » d'accès à la visibilité de l'art urbain. La visibilité de cette image dépend alors conjointement des mots-clés qui seront utilisés dans une recherche *et* de l'ordre prioritaire des pages décidées par l'algorithme de recherche pour ces mots-clés. L'un des critères utilisés pour déterminer cet ordre est celui du « trafic » d'un site web et de ses pages constituantes, c'est à dire de la popularité de ce site. Dans le régime de visibilité de Google la quantité de liens entrants et pointant vers une image joue un rôle important dans la hiérarchisation des résultats présentés. Pour maximiser ces liens entrants, le « propriétaire » de la page web doit créer ces liens entrants sur d'autres pages ou espérer que d'autres usagers les créeront. Ce coréférencement augmente la priorité d'une page et conséquemment son trafic. Pour une même liste de mots-clés, le site ayant alors le plus fort trafic apparaîtra avant un site de moindre trafic. Dans cette optique, la deuxième porte d'accès à la visibilité est constituée par la présence d'une certaine image sur les sites web à fort trafic. Les sites encyclopédiques comme Wikipedia, ceux des sites web des médias de masse ou encore ceux des sites spécialisés en art visuel et/ou en art urbain (blogs, magazines, répertoires etc.), ces sites qui ont le plus fort trafic, deviennent alors des « passages obligés » à la visibilité. Y apparaître multiplie la visibilité d'un artiste et de ses œuvres et lui offre la possibilité de nouvelles commandes et de nouvelles circulations dans l'espace physique. Pour analyser la visibilité d'un artiste ou d'un genre d'art urbain comme le calligraffiti arabe, il devient alors pertinent d'évaluer sa présence dans ces différents types de lieux numériques et son évolution dans le temps. Il en sera question dans l'étude ethnographique des remixes, circulations et agrégations des images publiées sur le site web et les pages Facebook et Instagram des artistes (voir Sections 5.4, 6.4, 7.4, 8.4 des Chapitres 5, 6, 7, 8).

Sur les plateformes socionumériques comme Facebook ou Instagram, les principes de recherche sont essentiellement les mêmes que ceux sur Google bien que la recherche inversée d'image ne soit pas encore disponible (Beaver et al, 2010). La recherche se fait essentiellement par mots-clés ou par hashtags (voir Figure 42)⁵⁶. Là aussi d'autres critères de recherche plus spécifiques peuvent être ajoutés comme la date ou les lieux. L'utilisation par l'utilisateur des hashtags facilite la recherche et constitue une pratique courante de circulation des artistes urbains. De façon générale toutefois, la structure d'archivage des données y est moins développée et les algorithmes favorisent davantage la publication récente que la recherche d'anciennes publications.

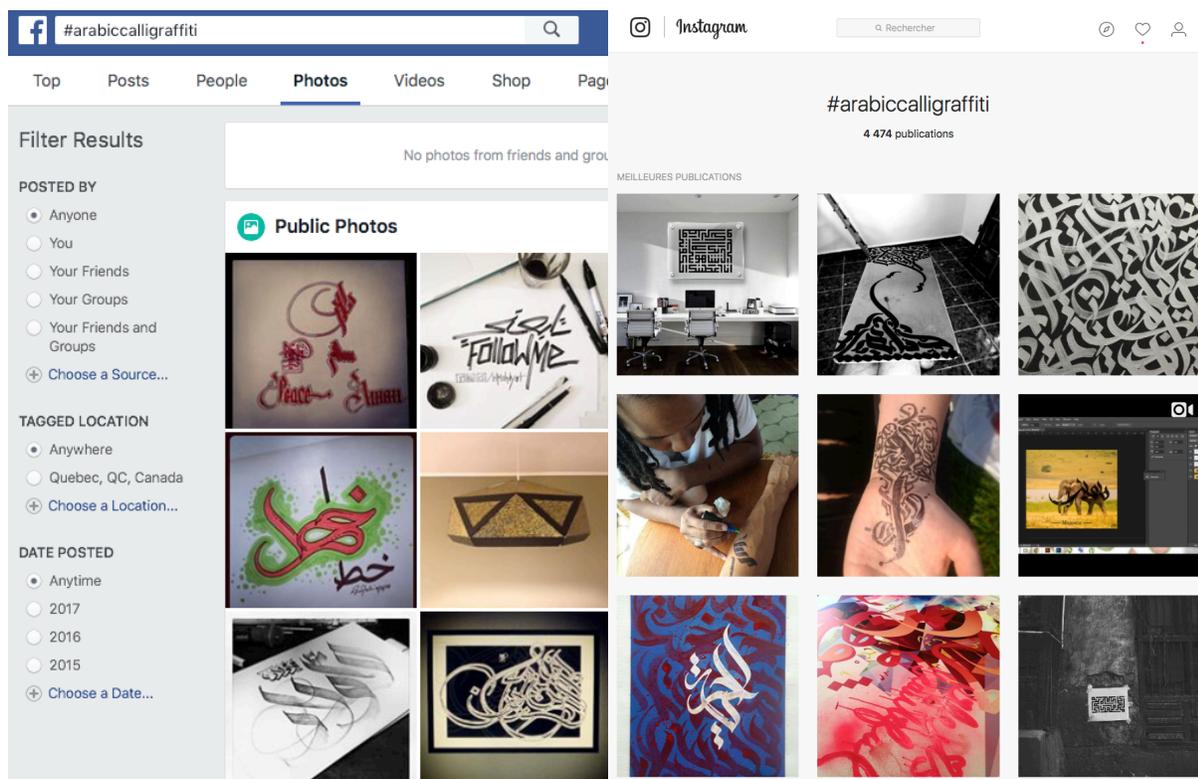


Figure 42 : Recherche avec le hashtag « #arabicalligraffiti » sur Facebook (gauche) et Instagram (droite)

Source : Facebook et Instagram.

L'accession à la visibilité sur les plateformes socionumériques diffère du processus « liens entrants et trafic » du régime Google. De façon générale, la visibilité résulte ici aussi de la combinaison du travail de l'algorithme et des actions des usagers, mais à la différence des

⁵⁶ Les hashtags sont des mots-clés non séparés par des espaces et précédés du symbole #.

« actions de recherche » du régime Google, les actions des usagers des plateformes socionumériques sont plutôt constituées par les boutons de « j'aime », de « partages » ou de « commentaires ». De plus, ces actions ne sont appliquées qu'à l'intérieur du réseau social d'amis et d'abonnements que l'utilisateur constitue. Le concours de popularité, la visibilité de l'image est donc fonction des actions des usagers à l'intérieur de son réseau. Les « j'aime », « partages » et « commentaires » jouent alors le rôle des liens entrants de Google et maximisent la probabilité que l'algorithme présentera votre image dans le fil d'actualité des membres d'un réseau. Comme le dit Bucher (2012) : « [on Facebook] essentially, becoming visible is to be selected for by the algorithm » (1175). La première porte d'entrée de la visibilité sur ces plateformes est donc constituée par l'étendue du réseau social auquel un usager appartient que ce soit son nombre « d'amis » ou encore le nombre d'abonnés à sa page Facebook. Une deuxième porte d'entrée est constituée par la « participation » de ces amis ou abonnés, c'est à dire leur propension à cliquer sur une publication pour « l'aimer », la partager ou la commenter. Cette logique de visibilité entraîne un désir de participation dans la mesure où, ne pas participer, c'est disparaître. En donnant l'impression que tous les membres du réseau participent, le régime de visibilité des plateformes socionumériques « normalise » la participation et crée une logique circulaire où la popularité augmente la probabilité d'être visible ce qui à son tour augmente la probabilité d'une participation. Une troisième porte d'entrée à la visibilité est constituée par les paramètres d'accès et de confidentialité que chaque usager du réseau social établit. Si toutes les publications d'un usager peuvent être « aimées », la possibilité de commenter ou de publier sur une page appartenant à un autre usager peut être modulée par les paramètres d'accès de cet usager. C'est dans ce contexte qu'être aimé, partagé ou commenté par un autre membre « populaire » d'un réseau social devient éminemment important et l'on retrouve ici finalement la quatrième porte d'entrée de la visibilité sur les plateformes socionumériques, porte d'entrée équivalente, en quelque sorte, à la hiérarchisation des sites web dans le régime de visibilité Google.

Pour apparaître sur un fil de visibilité Facebook ou Instagram, une image d'art urbain doit donc se prêter aux actions participatives des usagers dans le contexte du régime de visibilité établi par les différentes plateformes socionumériques. Même s'il existe des modalités différentes pour les principales plateformes (Facebook, Instagram, Twitter, etc.), les principes généraux de visibilité « sociale » restent les mêmes et toutes ces plateformes sont traitées, dans le cadre de cette thèse, comme appartenant au même régime de visibilité numérique.

Pour les acteurs de l'art urbain, les pratiques de circulation sur les sites web et les plateformes socionumériques créent une temporalité basée sur un principe de flux, de renouvellement et de changement perpétuel (Kaun et Stiernstedt 2014) où la mise à jour de site web, la publication régulière sur Facebook et Instagram ou le recrutement d'amis ou d'abonnés à votre page Facebook deviennent nécessités d'une bonne visibilité. Les artistes urbains, les intermédiaires culturels et l'audience doivent donc apprendre à « gérer » ces régimes de visibilité numérique :

« Je suis nulle. Je prends mes photos toute seule. Franchement je suis vraiment toute seule dans ce que je fais. Il faudrait que j'investisse plus pour faire de meilleures photos. J'ai beaucoup de chance d'avoir de la visibilité avec la visibilité de merde que je fais sur Facebook. J'essaye de refaire mon site. Retrouver mes photos, les classer. J'ai discuté avec des gens qui ont toute une stratégie, à quelle heure, quand, avec des hashtags, je n'ai aucune idée moi. Je ne sais pas vraiment où circulent mes photos » (Entrevue avec l'artiste urbaine Miss Me).

De nouvelles plateformes apparaissent régulièrement et d'anciennes plateformes perdent en popularité. Les artistes doivent suivre ces changements et adapter leurs pratiques de publication :

« Je suis pas mal actif sur Instagram, j'ai un lien sur Facebook, mais je ne l'utilise pas vraiment. Sur Facebook, il y a tellement de paramètres maintenant que tu ne rejoins plus autant de personnes qu'auparavant. Donc des fois j'ai 30 likes sur Facebook, et j'ai 1200 sur Instagram, il y a une bonne différence... ça joue un rôle pour faire voyager son image, ça va beaucoup plus vite que ça allait, mais en même temps il y en a beaucoup aussi qui se perdent là-dedans tu sais. Parce que si on est constant, si on en met souvent, il y a moyen de rester sur le dessus » (Entrevue avec l'artiste urbain Jonathan Bergeron).

La popularité grandissante des plateformes socionumériques et leur rétroactivité en termes de participation permet aux artistes de mesurer l'effet de leurs publications, mais « l'analyse » de la popularité de leur site web est plus difficile⁵⁷ :

⁵⁷ Pour analyser la popularité d'un site web, il faut utiliser des outils comme Google Analytics et leur utilisation demande des habiletés techniques plus avancées.

« Le Web m'aide un peu surtout que je ne suis pas professionnel dans le marketing dans les médias sociaux. Mais c'est un autre job à temps plein pour juste garder les pages des réseaux sociaux au courant de ce que je fais. Mais disons que des fois je laisse passer quelques jours, quelques semaines sans activité sur le Web. Des fois j'ai des murs grâce aux réseaux sociaux, mais pas toujours, tout dépend si je mets plus d'attention là-dessus. J'essaye de vérifier si les gens ont vu mes photos sur le site Web, mais c'est impossible » (Entrevue avec l'artiste urbain Five Eight).

Au fil de leur carrière, les artistes urbains utilisent une succession de supports numériques pour visibiliser leurs images sur le Web et plusieurs reconnaissent que l'art urbain s'est beaucoup développé grâce au numérique :

« Au début, j'ai commencé à partager mon travail sur mon blog et d'ailleurs c'est comme cela que je me suis fait un peu connaître. Au début j'avais plus de projets à l'étranger qu'en France grâce à cela. J'ai un site web, une page Facebook et surtout Instagram. On voit beaucoup le travail des artistes en images, sans se déplacer, du coup c'est l'imaginaire aussi qui fonctionne de s'imaginer une œuvre dans un lieu en voyant une photo. *Sans le numérique, l'art urbain ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui* » (Entrevue avec l'artiste urbaine Mademoiselle Maurice, italique ajouté).

Même si les pratiques de circulation d'images numériques doivent s'astreindre aux contraintes imposées par les régimes de visibilité de Google, Facebook et Instagram, elles permettent aux artistes urbains d'exercer une certaine autonomie sur la visibilité numérique de leur travail et de ne pas dépendre uniquement des stratégies de visibilité des intermédiaires culturels. Les sites web d'artiste permettent également d'archiver les œuvres, de constituer un portfolio numérique et parfois de vendre en ligne leurs œuvres ou des reproductions. À l'instar de leur travail dans la ville où l'emplacement des œuvres varie en fonction des contraintes du régime de visibilité physique de la ville, les artistes urbains sont toujours à la recherche de lieux numériques où leur créativité peut s'exprimer. Pour se visibiliser, l'artiste peut donc « échanger » les contraintes reliées à l'espace physique pour une « liberté » associée à l'espace numérique tout en étant conscient à divers degrés des compromis reliés à son utilisation.

L'artiste Miss Me souligne que la visibilité numérique peut « transformer » la visibilité de son œuvre dans l'espace physique :

« Ça se complète, je veux dire le Web c'est un écho hallucinant à quelque chose que tu fais ici, mais qui peut être aussi glamourisé comme tout l'est sur le Web ; à partir du moment que tu as un screen entre toi et quelque chose, il y a quelque chose de glamourisant. Donc tu fais des choses petites qui peuvent paraître immenses ou parfois aussi d'ailleurs, il y a des choses comme tu les vois pas en vrai et qui peuvent paraître immenses sur le Web » (Entrevue avec l'artiste urbaine Miss Me).

Les artistes urbains cherchent ainsi à utiliser à la fois le régime de visibilité Google et celui des plateformes socionumériques :

« Je prends toutes mes œuvres en photo, j'ai un site web, un portfolio et j'aime bien avoir une belle photo de chaque murale, puis je les mets sur les réseaux sociaux et ça circule. Ce qui est intéressant on peut voir les œuvres partout dans le monde sans voyager. Par exemple pour Mural [le festival Mural de Montréal], je sais qu'il y a pleins de photographes et des blogueurs et ils font des photos des artistes, mais vu qu'ils ont un gros réseau sur internet, tout le monde le voit et ça nous fait une grosse visibilité. Sur Instagram, je mets le hashtag titre de l'œuvre et le coin de rue. L'important c'est de se concentrer sur la peinture, mais maintenant on peut poster sur Instagram et partager sur Facebook, alors on peut être visible sur deux plateformes en même temps. Le site web c'est comme mon portfolio, c'est mieux présenté » (Entrevue avec l'artiste urbain Mateo).

Plusieurs artistes comprennent les contraintes imposées par les plateformes socionumériques, mais reconnaissent en même temps qu'ils ne peuvent s'en passer :

« Facebook est un très fort moyen de visibilité dans le monde entier. Je post une image et j'ai plusieurs qui me suivent. C'est un truc de fou. Instagram c'est juste de l'image, je l'utilise [encore] plus. En même temps quand tu vois tout le monde sur son téléphone, il n'y a plus de rapport humain, c'est paradoxal, on communique avec les gens qui sont loin, mais on communique moins avec ceux qui sont proches. Ça ça fait peur. Mais en même temps on ne peut plus s'en passer. » (Entrevue avec l'artiste urbain Brusk)

L'artiste urbain Tarek Benaoum insiste aussi sur l'importance des plateformes socionumériques comme Instagram et le « déclin » relatif des sites web :

« Instagram est un très très bon moyen de communication. Je pense qu'il est devenu le premier moyen de communication par rapport à Facebook. Moi je fais les deux et je vous avoue depuis un moment je ne mets plus rien sur mon site Internet parce que les gens n'y vont pas. Ils restent deux minutes sur les pages de mon site et après c'est tout. En plus on est tellement gavé d'images, c'est l'instantané qui est important. On donne, les gens regardent et puis ils regarderont un autre projet quand je le ferai. Après je ne suis pas tous les jours à faire des stories, à documenter. Il faudrait que je le fasse, c'est pas trop mon truc, mais il faut le faire » (Entrevue téléphonique avec l'artiste urbain Tarek Benaoum).

Dans la culture participative caractéristique des nouveaux médias numériques, l'audience participe également à la captation des images numériques d'art urbain et utilise différentes méthodes pour les faire circuler. L'impact de cette visibilité se limite toutefois à l'importance du réseau social de ces usagers :

« Moi je prends des photos avec mon iPhone tout le temps. Je publie juste dans Instagram et puis des fois dans Pinterest je fais des tableaux des photos que j'ai prise. On a commencé à me suivre aussi, des gens de New York aussi me suivent. Je prends plus des photos larges. Le street art c'est la rue, alors c'est important que ça ne soit pas juste un tableau. Je passe par Bombing science⁵⁸ pour voir sinon je passe par Pinterest, Facebook, Instagram. Je fais le Hashtag des street artistes puis automatiquement, ils les voient c'est comme cela que Space Invader a liké mes photos. Oui je sens que je fais partie un peu de la communauté. Pour moi ce n'est pas nécessairement de visibiliser mes photos, c'est : plus j'aime cela, plus je la mets et voilà, elle est partagée. Mais en même temps, on publie, on montre c'est là, allez voir. Je fais une recherche sur l'artiste puis j'essaye d'aller voir ses œuvres. » (Entrevue avec la Répondante #11)

Pour cette personne de l'audience du 13^{ème} arrondissement de Paris, prendre des photos permet de développer un sentiment d'appartenance à une communauté amateur d'art urbain :

⁵⁸ <https://www.bombingscience.com/?s=calligraffiti>.

« Les gens qui sont autour de moi pour prendre des photos aussi, ce ne sont pas journalistes, mais des blogueurs et des spectateurs. Ils ont entre 10 et 80 ans ; ils viennent d'un milieu social populaire. C'est la force du street art, il rassemble, et il rassemble tout de suite ici, sur le trottoir, au coin du quartier ; pas dans un musée ; il surprend et moi c'est ce que j'aime. Sans les réseaux sociaux, une œuvre existe entre nous. On rate la moitié, c'est les artistes qui postent en premier. J'ai posté 2 photos pour l'œuvre d'Obey, j'utilise Instagram pour tout cela. *C'est une plateforme pour l'image, c'est quelques textes, hashtags, mais c'est surtout l'image* » (Entrevue Répondante #16, italique ajouté).

Ce répondant utilise quant à lui une stratégie de visibilité de ses images différente. Il ignore les réseaux sociaux et fait parvenir ses photos directement aux intermédiaires culturels tout en soulignant l'importance d'inclure des hastags pour que ses photos parviennent par la suite aux artistes :

« Moi je photographie toujours le street art dans les différentes villes que je visite parce que j'ai un intérêt pour cela. Je veux garder des clichés de chacun des pays dans lesquels je vais. Je prends différents cadrages, des fois c'est l'ensemble du portrait et des fois c'est un cadrage serré pour voir le coup de pinceau. Je change un peu *la perspective avec la ville autour*. Je n'ai pas d'Instagram, pas de Flickr, pas de médias sociaux. Je vais sûrement les imprimer. Je ne vends pas, c'est très personnel. Mais mes photos sont envoyées à Mural. C'est par le contact humain que j'envoie mes photos. Je crois pas beaucoup à des contacts par des réseaux, en plus derrière ces réseaux, *il y a de grosses compagnies et puis il y a des règles qu'on ne dit jamais quand on s'embarque là-dedans et tout d'un coup les images leur appartiennent, pourquoi ça devrait leur appartenir ? On donne nos images à des gens qui vont faire du fric*. Je préfère les donner directement sur clé USB à un festival ou une organisation. Je tagge mes photos avec les noms des artistes et c'est là qu'elles sont likées par eux. C'était donc un petit contact avec les artistes. Je mets Montréal, nom de l'artiste, pour que tout le monde se retrouve un peu » (Entrevue avec le répondant #4, italique ajouté).

Pour les intermédiaires culturels, l'autopromotion numérique des artistes change la donne et induit de nouvelles relations avec les artistes. Gaël Lefevre est un intermédiaire culturel du 13^{ème}

arrondissement à Paris qui travaille étroitement avec les artistes nomades de l'art urbain. Il souligne certains aspects de cette nouvelle visibilité :

« J'ai vu des artistes qui ont 10000 follows. Ca change la mentalité. Ils sont presque plus intéressés par le regard des autres que [par] leur propre analyse ; ça les fait entrer dans un tourbillon médiatique, beaucoup se reposent sur cela et beaucoup passent plus de temps aujourd'hui à regarder le post de leur photo et combien de likes, etc... Ça crée une névrose dépendante, les likes, la compétition entre eux. Pour l'artiste ce n'est pas le meilleur. Par contre pour le mouvement, c'est qu'aujourd'hui ce n'est plus le marketing qui construit l'artiste ou le mouvement, ce sont les gens eux-mêmes qui viennent par curiosité, observer, qui like, qui donne leur avis, une référence à chacun, qui fait que l'artiste se fait connaître, et *le réseau qui fait le marché, qui crée le mouvement* » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefeuvre, italique ajouté).

Lorsque les pratiques de circulation d'images sont également prises en charge par l'intermédiaire culturel, la visibilité qui s'en dégage s'éloigne parfois de l'aspect artistique pour couvrir les aspects plus commerciaux de l'événement. Certains artistes se dégagent complètement du travail de visibilité numérique, travail qu'ils confient à des intermédiaires culturels :

« Je post sur Facebook, mais pas tant que cela, je travaille avec une galerie, c'est mon galeriste qui me vend, donc je ne suis pas dans cette représentation ou médiatisation. C'est un confort et un luxe. Je n'ai pas d'Instagram ni de site web » (Entrevue avec l'artiste urbain Shoof).

Les intermédiaires culturels comme les photographes professionnels et semi-professionnels apprennent aussi toutes les subtilités de la circulation numérique, leur objectif étant souvent que leurs photos soient publiées sur les plateformes socionumériques des artistes ou dans des livres d'art urbain :

« Les hashtags ça aide beaucoup, ça aide à se retrouver entre nous, ça aide les applications à reconnecter les gens sur des sujets en commun. C'est aussi une manière descriptive de la photo, du lieu, de la personne présente si c'est possible, la thématique de l'œuvre. Par exemple Flickr, son moteur le fait de façon automatique, mais pas aussi bien que nous. Ce

sont les street artistes qui m'ont poussé à être sur Instagram. Moi je ne voulais pas 15 réseaux sociaux différents sur lesquels je diffuse. C'est hyper chronophage. Au début je me limitais à mon blog, mais les street artistes m'ont dit qu'Instagram c'est porteur pour le street art, c'est le plus porteur. C'est là où les gens sont le plus réactifs, ça défile, ça défile, les gens ont juste à cliquer. D'un côté les gens regardent à peine, mais d'un autre côté c'est instantané » (Entrevue avec l'intermédiaire Guillaume Bordeaux).

Le même intermédiaire met en évidence l'importance de l'intégration des contenus sur les différentes plateformes, particulièrement depuis qu'Instagram a été racheté par Facebook et que des passerelles algorithmiques ont été créées entre ces deux plateformes :

« Avec les réseaux sociaux, je comparais mes photos avec les autres blogueurs parce qu'en alimentant constamment mon blog, j'ai eu pas mal de relations à travers mon blog avec des pro que je demandais en ami sur Facebook et Instagram, etc. On matche aussi les hashtags et ça crée des relations ; parce que pour une photo on dit d'avoir maximum quinze tags et minimum cinq. [...] Ce qui compte en premier c'est cela, ensuite c'est le contenu. Avant c'était assez chronologique, mais maintenant l'algorithme de Facebook par exemple, c'est visible aléatoirement en fonction de la fréquence de nos posts. En général je post la même chose sur Facebook et Instagram où je mets quelques commentaires. J'ai mon workflow à moi que j'utilise tout le temps. Mais *Facebook c'est la jonction des autres plateformes*, parce qu'on a tout, vidéo, photo, commentaire, hastags Instagram, etc. » (Entrevue avec l'intermédiaire Guillaume Bordeaux, italique ajouté).

Cet intermédiaire est un photographe très actif en art urbain à Paris. Il assiste aux événements, vernissages, inaugurations de murs et maintient un blog riche en images. Ses photos sont régulièrement utilisées par les intermédiaires culturels et les artistes urbains et cette notoriété lui a permis de passer du stade de photographe amateur à celui de photographe semi-professionnel grâce entre autres à la visibilité de ses images dans les livres d'art urbain :

« J'ai fait mes photos de la fresque d'Obey, je passe 2 jours à les faire. J'ai un stock d'images, je les trie, je les publie, ça prend du temps. J'espère que c'est vu et partagé. Il y a mon nom, j'ai de bons recours sur Facebook notamment. À un moment je vois sur la page d'Obey qui partage un article. Je reconnais ma photo. Je suis content, à priori je

pensais qu'il partageait mon article, et en fait ce n'est pas mon article. Je suis le lien, c'est le site Streetartnews qui a pris mes photos sans me demander. Mais ils ont crédité mes photos. Ils auraient pu faire un lien vers mon site, mettre la source des photos. Je n'ai pas protégé mes photos. Je mets le nom des artistes, de la galerie, etc. » (Entrevue avec l'intermédiaire Lionel Belluteau).

Bien connu dans le milieu, Lionel Belluteau est parfois invité à assister au travail non autorisé de certains artistes, comme cette fresque illégale d'Invader représentant le personnage de la série télévisée américaine Dr. House sur l'hôpital de la Salpêtrière à Paris en 2016 (voir Figure 43) :

« [L'artiste urbain] Invader, est très particulier. Il est très secret, il ne va jamais annoncer avant son mur avant de le poser. Là en l'occurrence, il m'a contacté hier, je le connais depuis une dizaine d'années. Il me dit qu'il va poser : viens cette nuit. Mais c'est vraiment exceptionnel, c'est rare qu'il communique comme cela. On sait qu'il a posé un mur, mais il s'agit de chercher où. Parce qu'en plus lui 95% de ses œuvres sont illégales » (Entrevue avec l'intermédiaire Lionel Belluteau).



Figure 43 : Une œuvre de l'artiste urbain Invader prise en photo par Lionel Belluteau (Paris, 2016)

Source : Photo de Lionel Belluteau dans son blogue Un œil qui traîne... (<http://www.unoeilquitraîne.fr/?p=5665>) consulté le 2017/01/12.

Conscient de la dynamique de publication de photos sur Instagram, ce photographe souligne que la temporalité inhérente à cette plateforme socionumérique engendre une course à la première photo :

« Avant il n’y avait pas Internet, donc pas beaucoup de photos circulaient. Donc quand il [Invader] posait, on ne le savait pas forcément, et c’était souvent en flagrant délit. C’est tout dernièrement qu’il annonce sur Instagram, depuis trois ou quatre ans qu’il post la photo d’un nouveau mur. Ce n’est pas systématique, on ne sait pas où ils sont posés. Moi il m’avait proposé il y a une dizaine d’années, il m’a dit si cela t’intéresse, je te file les adresses comme cela tu les photographies. Mais moi c’est le jeu qui m’intéresse et je voulais continuer à jouer et découvrir les murs. À l’époque, il y avait beaucoup moins de monde qui connaissaient Invader et qui prenaient des photos. Maintenant ça va super vite » (Entrevue avec l’intermédiaire Lionel Belluteau).

Dans le cadre des entrevues de l’enquête ethnographique, plusieurs photographes témoignent qu’ils attendent la publication d’images par l’artiste urbain avant de publier leurs propres photos instaurant ainsi une certaine étiquette selon laquelle l’artiste a la priorité pour se visibiliser numériquement. De plus, les intermédiaires collaborent entre eux pour la visibilité : les organisateurs de festivals travaillent avec les photographes et les vidéastes. Un exemple de photographe engagé par le festival Mural de Montréal témoigne :

« Mon mandat est de couvrir pas mal tout, que ce soit au niveau de la musique, de l’art, des expositions, c’est plus que l’art visuel, c’est vraiment tout, un peu aussi l’avenue Saint Laurent. En fait je fais un montage qui va être publié sur les réseaux sociaux de Mural pour promouvoir la semaine d’après » (Entrevue avec le photographe Lukas Drouin).

Ce travail collaboratif des intermédiaires implique aussi la mise en visibilité des commanditaires de l’événement :

« Je travaille avec ##### qui est une boîte de relations publiques, eux ont été mandatés par la compagnie ##### qui est une compagnie de ##### et qui font dans l’événementiel. On a eu le mandat de filmer la murale sur 10 jours, pour voir l’évolution et essayer d’en faire un court vidéo de 2 minutes pour faire une récapitulation du développement de la murale

et montrer aussi l'ambiance qui règne au festival de Mural. ##### est le plus grand commanditaire de ce festival, donc c'est eux qui ont la plus grande visibilité. Compte tenu que c'est ##### qui nous engage, c'est certain qu'à travers les différents segments qu'on met dans le vidéo, ##### va apparaître c'est certain » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérémy Perreault).

Dans le cadre de ce type d'événement, le travail avec ces intermédiaires devient partie intégrante de la visibilité des artistes puisque les photos de leurs œuvres seront diffusées sur des sites et plateformes de ces intermédiaires. Un autre degré de visibilité est franchi lorsqu'un artiste et ses œuvres font l'objet de reportage par les médias de masse numériques. Cet intermédiaire culturel est journaliste à ITélé et a récemment ouvert sa boîte de production Vigie Production⁵⁹ à Paris :

« On fait des trucs autour du street art. Je suis journaliste d'actualité, info généraliste. Je couvre le street art par passion. J'essaye d'intégrer le street art dans les médias de masse, ce qui n'est pas forcément évident. C'est encore considéré par les médias, comme un secteur, une niche, quelque chose qui intéresse une partie de la population, mais pas beaucoup de monde. Ils se trompent. Ça intéresse beaucoup de monde et toutes les générations confondues, c'est cela qui est génial. Donc pour les convaincre il y a plusieurs solutions, soit avoir une star, Obey est à Paris, il est invité sur tous les plateaux de télé, JR est à Paris il fait la pyramide du Louvres, toutes les télés viennent faire un reportage » (Entrevue avec l'intermédiaire Milan Poyet).

Dans des espaces de visibilité physiques où l'art urbain est en effervescence comme à Paris, d'autres intermédiaires comme les galeries spécialisées ou les boutiques reliées à l'art urbain peuvent également jouer un rôle significatif à la fois dans la visibilité des artistes urbains. C'est le cas de Benoît Maître, de son pseudonyme de graffiteur Spizz, est cofondateur du magasin-librairie-galerie d'art urbain Lavo//Matik dans le 13^{ème} arrondissement parisien. Il vend des livres et fait des expositions d'artistes urbains émergents dans sa boutique :

« C'est principalement Facebook pour annoncer les événements, les œuvres, et les bouquins puisque j'ai une activité de libraire, et Instagram c'est pour principalement

⁵⁹ Site web de Vigie Production (<http://vigie-production.com>).

montrer des œuvres, des bouquins de temps en temps... Il y a tous les réseaux sociaux nous suivent, la page Facebook est à 6000 likes, il y a du monde qui est touché. Il y a la Newsletter. La galerie Itinérance nous envoie des clients notamment pour les livres. Je pense que c'est une librairie spécialisée dans le street art, les gens savent qu'ils vont trouver quelque chose. Comme on fait des expos où il y a 50 ou 60 artistes, les vernissages, ils en parlent ils ramènent d'autres artistes. C'est l'œuf et la poule. Les livres sont une base importante de la boutique-galerie » (Entrevue avec l'intermédiaire Benoît Maître).

Émily Robertson mentionnée plus haut comme directrice artistique de la galerie d'art urbain Station 16 sur le boulevard St-Laurent à Montréal, renchérit : « On a une énorme présence sur les médias sociaux, *très très forte sur Instagram ce qui nous donne une visibilité internationale*, le réseau Instagram a énormément grandi depuis maintenant 3 ans qu'on a le compte. Les médias internationaux, CBC, etc. la presse et la radio documentent nos expositions » (Entrevue avec l'intermédiaire Émily Robertson, italique ajoutée).

Pour l'artiste Axel Void, l'utilisation des nouveaux environnements numériques permet à la fois de trouver des murs, de vendre des œuvres format galerie et d'assurer l'indépendance des artistes :

« After giving a lot of thought to this, really social media is the only thing for us because having a physical space for us does not have any sense because we are all traveling and Instagram is our platform; it is our #1 platform so it makes sense that, through it, we kind of make this manifesto. It is not that galleries are bad or that the city councils are bad. It's just that they have different interests. Everybody's interests must be represented. we could pay for a lawyer to represent all of us. I feel like we are the rookies of the art scene » (Entrevue avec l'artiste urbain Axel Void).

Dans les régimes de visibilité de Google et des plateformes socionumériques, le « travail » de visibilité est ardu et se doit de passer au travers d'une série de « portes » successives donnant accès à une visibilité internationale. Certes l'autopromotion qu'offrent ces nouveaux médias est fortement appréciée des artistes pour la liberté qu'elle leur offre et la possibilité de se désengager des intermédiaires traditionnels du marché de l'art. Mais, cette liberté vient au prix de contraintes multiples : la maîtrise tout d'abord du « langage » technique de ces médias puis la création

continue d'un réseau fidèle d'admirateurs et enfin la promotion intensive auprès des différents intermédiaires culturels auxquels sont confrontés ces artistes. Pour rencontrer ces défis et accéder au panthéon de la visibilité, certains artistes comme eL Seed doivent se constituer de véritables équipes de promotion qui gèrent les différents aspects de cette visibilité et de la logistique associée à la réalisation des œuvres et des images. D'autres, comme Axel Void, cherchent une voie moins coûteuse et tout aussi respectueuse de l'indépendance des artistes. Ces différentes solutions reflètent l'importance grandissante des pratiques numériques de circulation des images et leur rôle déterminant dans l'évolution de l'art urbain.

2.4 Les pratiques d'agrégation

Comme pour les pratiques de circulation, les pratiques d'agrégation illustrent un processus de « filtration » d'accès à la visibilité par les intermédiaires, que ces derniers agissent dans l'espace physique des villes ou dans l'espace numérique. Les organisateurs de festivals d'art urbain ou les galeristes sélectionnent les artistes dont ils feront la promotion. Les sites d'agrégat d'images d'art urbain, les magazines numériques ou les blogs spécialisés peuvent également sélectionner les artistes qui se retrouveront sur leurs pages web.

Ce dernier type de pratique d'agrégation de l'image joue un rôle important dans la visibilité de l'art urbain. Ces pratiques d'agrégation résultent en une accumulation d'œuvres ou d'images dans un seul lieu ou dans plusieurs lieux contigus, physiques et/ou numériques. Dans l'espace physique, la contiguïté résulte de l'adjacence spatiale de plusieurs œuvres dans un même lieu ou dans des lieux rapprochés et le même principe s'applique dans l'espace numérique lorsque plusieurs images numériques se retrouvent agrégées dans un même lieu ou dans des lieux reliés par des liens : pages web, profils socionumériques. De façon générale, l'agrégation augmente la visibilité des œuvres ou des images agrégées en attirant l'audience dans des endroits où il existe beaucoup d'art urbain. Par contre, l'agrégation peut diminuer la visibilité d'œuvres ou d'images individuelles qui se retrouvent diluées dans cette abondance. Dans certains contextes d'agrégation (voir Figure 44), une œuvre ou une image individuelle peut bénéficier du contexte d'agrégation si son format ou son emplacement lui donne une position prévalente par rapport aux autres œuvres

agrégées. Il sera question plus précisément de l'analyse des pratiques d'agrégation du calligraffiti arabe dans les chapitres 5, 6, 7 et 8 de l'étude ethnographique.



Figure 44 : Prédominance de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed à la Tour 13 (Paris, 2013)

Source : Photo de Lionel Belluteau dans son blogue Un œil qui traîne... (http://www.unoeilquitraîne.fr/?page_id=3067) consulté le 2013/10/30.

2.4.1 Les pratiques d'agrégation dans l'espace physique

Si la circulation des œuvres d'art urbain participe à leur propagation dans la ville et entre les villes, l'agrégation favorise aussi une forme de propagation par la concentration des œuvres lorsqu'un lieu, un quartier ou quelques rues adjacentes agissent comme un aimant pour les attirer. Ce phénomène est déjà apparent dans les premières manifestations du graffiti contemporain où les graffeurs se rassemblent dans des lieux isolés ou abandonnés pour pratiquer leur art à l'écart des mesures de répression. Les pratiques d'agrégation peuvent ressembler alors à des pratiques territoriales où chaque « crew » tente d'établir sa dominance sur un secteur de la ville (voir Figure 45). Cette proximité géographique et l'effervescence urbaine qui en résulte se manifestent par exemple, à Montréal avec les premiers calligraffitis arabes dans les entrepôts abandonnés entre 2008 et 2011 (voir Chapitre 5, section 5.1) ou encore avec l'émergence du mouvement hip-hop

en plein cœur de Tunis après la révolution du printemps arabe en 2012 (voir Chapitre 6, section 6.1).



Figure 45 : Pratiques d'agrégation physique du collectif Art Solution à Tunis (Tunisie, 2016)

Source : Photo @Hela Zahar (2016).

Ce phénomène se remarque aussi lorsqu'une œuvre fait l'objet d'une attention particulière (par les médias, par exemple) et sert alors de point focal à l'agrégation d'autres œuvres, l'œuvre phare augmentant alors la visibilité des œuvres qui l'entourent. Des lieux dont l'iconsphère comporte de fortes connotations symboliques peuvent aussi devenir des lieux d'agrégation où s'expriment les tensions socioculturelles. Au Caire, les œuvres de la rue Mahmoud (voir Figure 46) sont effacées par les autorités puis réinscrites par les manifestants lors des soulèvements populaires en 2011 (voir Figure 47). Autre exemple, sur le mur de séparation israélien en Cisjordanie (voir Figure 48), la peinture célèbre de Delacroix est reprise pour illustrer le combat du peuple palestinien. Ce remix particulier utilise une œuvre occidentale archétypique et l'insère dans un

lieu symbolique palestinien pour accentuer le rôle universel des révolutions pour la liberté. Ces lieux deviennent des terrains d'affrontements symboliques qui illustrent souvent la créativité et les éléments iconographiques issus de ces remixes arabo-occidentaux.

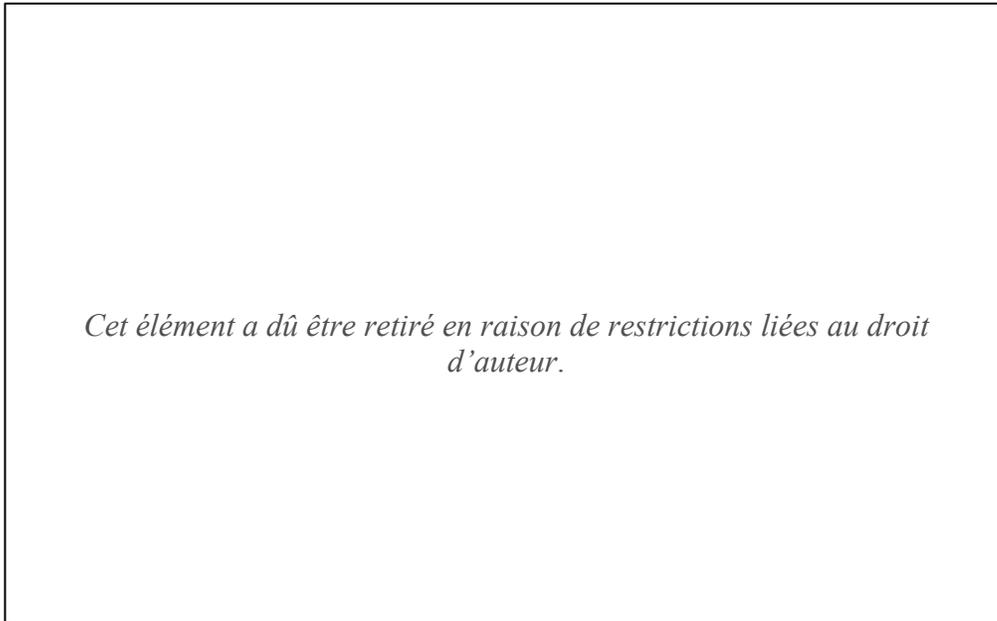


Figure 46 : Agrégation d'œuvres sur la rue Mahmoud près de la place Tahrir (Égypte, 2013)

Source : Photo d'Ewan Cameron dans l'article « Egypt street art vents anger at president after whitewashing » publié sur le site web Ahramonline (<http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/25/53413/Arts--Culture/Visual-Art/Egypt-street-art-vents-anger-at-president-after-wh.aspx>) consulté le 2016/04/23.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 47 : Graffiti Nefertiti et style hiéroglyphique (Caire, 2011)

Source : Photo de Waleed Rashed dans l'article « Egypt's Murals Are More Than Just Art, They Are a Form of Revolution » publié sur le site Smithsonian Magazine (<http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/egypts-murals-are-more-than-just-art-they-are-a-form-of-revolution-36377865/>) consulté le 2016/04/23.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 48 : Remix de l'œuvre « la liberté guidant le peuple » de Delacroix et agrégation autour d'elle sur la barrière de séparation israélienne (Cisjordanie, 2012)

Source : Photo tirée du blogue de Giulia Cimarosti (<http://www.travelreportage.com/2012/12/09/graffiti-street-art-in-the-west-bank-banksy-separation-wall/>) consulté le 2016/04/23.

Ces phénomènes d'agrégation peuvent parfois s'étendre à tout un quartier ou même à une ville. Berlin est souvent désignée comme la capitale de l'art urbain en Europe (Samutina et Xaporozhets, 2015) et l'art urbain y crée un dialogue constant entre les citoyens et les artistes. Lors de la réalisation d'une murale à Berlin, (voir Figure 49), l'artiste Roa, bien connu pour sa dénonciation des abus sur les animaux, réalise une murale dans laquelle on retrouve un porc. Or une mosquée donne sur ce mur. Après discussion, l'artiste accepte de modifier sa murale à la satisfaction des parties impliquées et le tout se termine par un thé avec l'imam :

« A tea party for street artists and the imam celebrated their mutual agreement. Thus, a brewing conflict was successfully diffused thanks to the street artists' and the local community's willingness to hear each other out and collaborate. This preparedness for a direct dialogue, for an understanding and acceptance of residents' interests, is an essential feature of contemporary street art, which makes it capable of securing support of the local community » (Samutina et Xaporozhets 2015, 50).

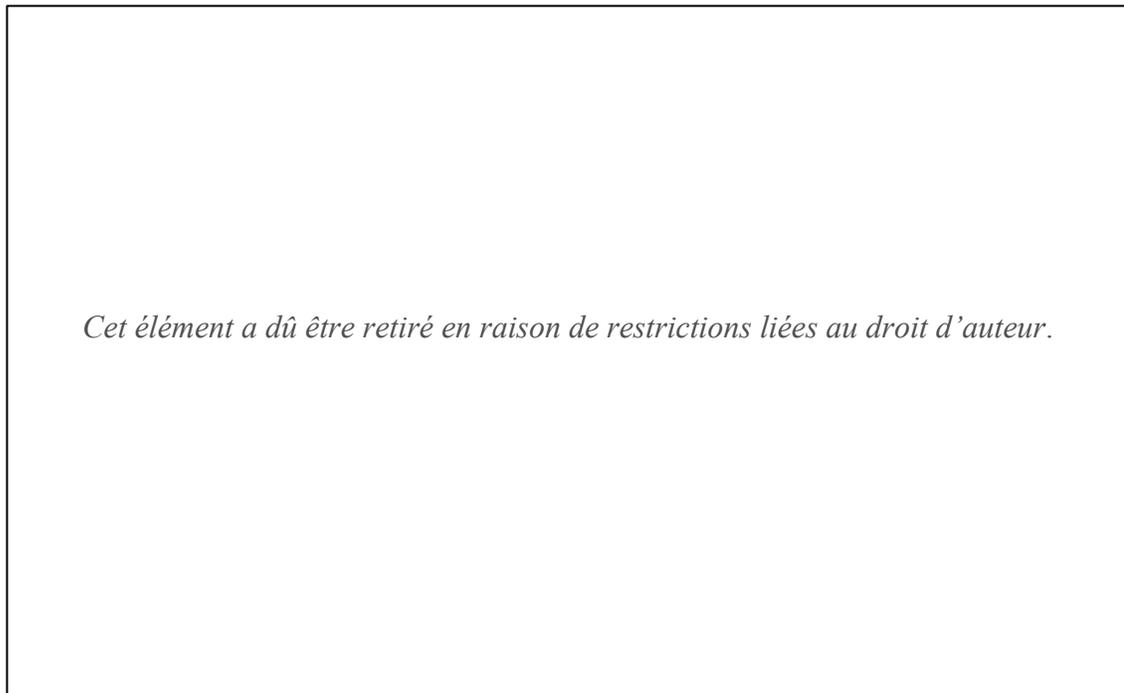


Figure 49 : La murale de l'artiste urbain Roa (Berlin, 2011)

Source : Photo de Luna Park, blogue The Street Spot (<https://thestreetspot.com/2011/08/roa-in-berlin.html/roa-kjosk-copy>) consulté le 2017/04/13.

Dans les contextes répétés d'agrégation, l'art urbain devient partie prenante de l'iconosphère de certains quartiers. Dans les ruelles du Cours Julien à Marseille ou dans le quartier de la Butte aux Cailles à Paris, l'art urbain n'a besoin d'aucune autorisation pour s'afficher et il n'y a pas d'effacement par les pouvoirs publics. Les commerçants, les citoyens et les artistes y entretiennent un dialogue visuel qui change de mois en mois. Les quartiers de certaines villes où l'on retrouve de grandes quantités d'œuvres d'art urbain deviennent parfois des passages obligés pour les artistes urbains qui aspirent à une reconnaissance internationale et y être invité leur assure une visibilité médiatique importante : Shoreditch à Londres, le 13^{ème} arrondissement de Paris ou WinWood à Miami sont des quartiers renommés de l'art urbain. Les festivals d'art urbain comme Stavanger en Suède ou Mural à Montréal s'inscrivent aussi dans les parcours obligés des artistes nomades internationaux (voir Figure 50). Tous ces contextes d'agrégation se distinguent aussi selon les « gatekeepers » qui en facilitent l'accès : d'une pratique complètement libre au passage obligé par certains intermédiaires.

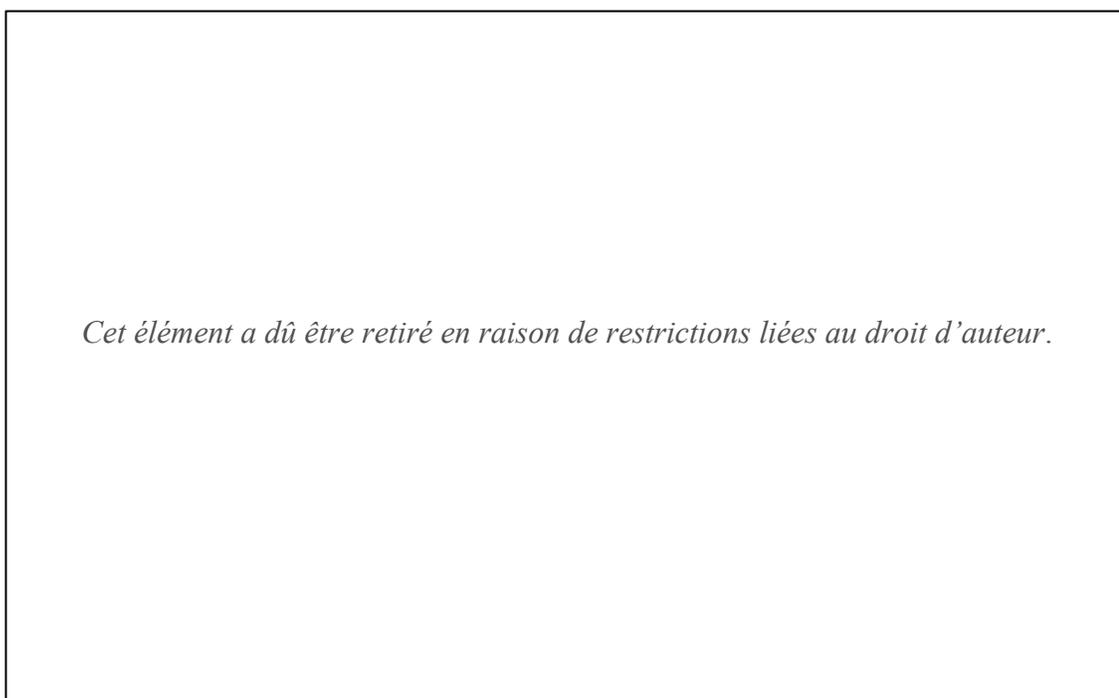


Figure 50 : Une œuvre de l'artiste urbain eL Seed dans le quartier Shoreditch (Londres, 2015)

Source : Photo tirée de l'article « eL Seed creates a brand new mural in Shoreditch, London » sur le site de StreetArtNews (<https://streetartnews.net/2015/07/el-seed-creates-brand-new-mural-in.html>) consulté le 2017/05/06.

Les pratiques physiques d'agrégation des artistes urbains peuvent révéler le type de visibilité auquel aspire l'artiste car les différents lieux d'agrégation comportent des iconosphères qui évoluent avec le temps. Certains lieux, associés antérieurement à des pratiques transgressives, deviennent avec le temps, plus banals et synonymes d'un art urbain autorisé. D'autres lieux deviennent gentrifiés et y peindre une murale ou un tag s'apparente à une forme de récupération commerciale. Certains festivals ont des orientations strictement commerciales ou à visée de promotion touristique et peu d'œuvres réussissent alors à y inscrire une œuvre transgressive et/ou une relation significative avec le lieu. En se visibilisant par ses pratiques d'agrégation, l'artiste révèle ainsi ce qui détermine son accession à la visibilité, les compromis qu'il accepte d'effectuer dans les différents régimes de visibilité où il s'inscrit et sa manière spécifique d'effectuer ses remixes dans ces différents contextes du régime de visibilité physique.

2.4.2 Les pratiques d'agrégation dans l'espace numérique

Dans l'espace numérique, les pratiques d'agrégation d'images peuvent prendre plusieurs formes et révèlent également les différents filtres qui s'appliquent pour une accession à la visibilité (voir Chapitre 2, section 2.3.2). Les régimes de visibilité numérique posent différentes contraintes à l'agrégation des images. Dans le régime Google, l'agrégation se fait par la réunion d'images sur une même page web. Une agrégation « réussie » réside alors dans le placement de plusieurs images d'un même artiste sur un site à fort trafic. Les agrégats d'images produits par des requêtes de recherche⁶⁰ dépendent à la fois des mots-clés de recherche, des métadonnées associées aux images et des algorithmes de recherche (voir Figure 51). La recherche sur le site web d'Obey (alias Shepard Fairey) par exemple avec le mot-clé « arab » fait ressortir plusieurs images ; une seule de ces images contient le mot « arab » dans son titre. Les autres images font probablement partie de l'assemblage parce que le mot « arab » se retrouve quelque part dans le fichier image ou le texte qui lui est associé (voir Figure 52).

⁶⁰ Il sera question dans le chapitre 4 (Interlude méthodologique) des méthodes de recherche inversée d'images des artistes urbains et de la présence d'agrégats d'images dans les résultats de ces recherches.

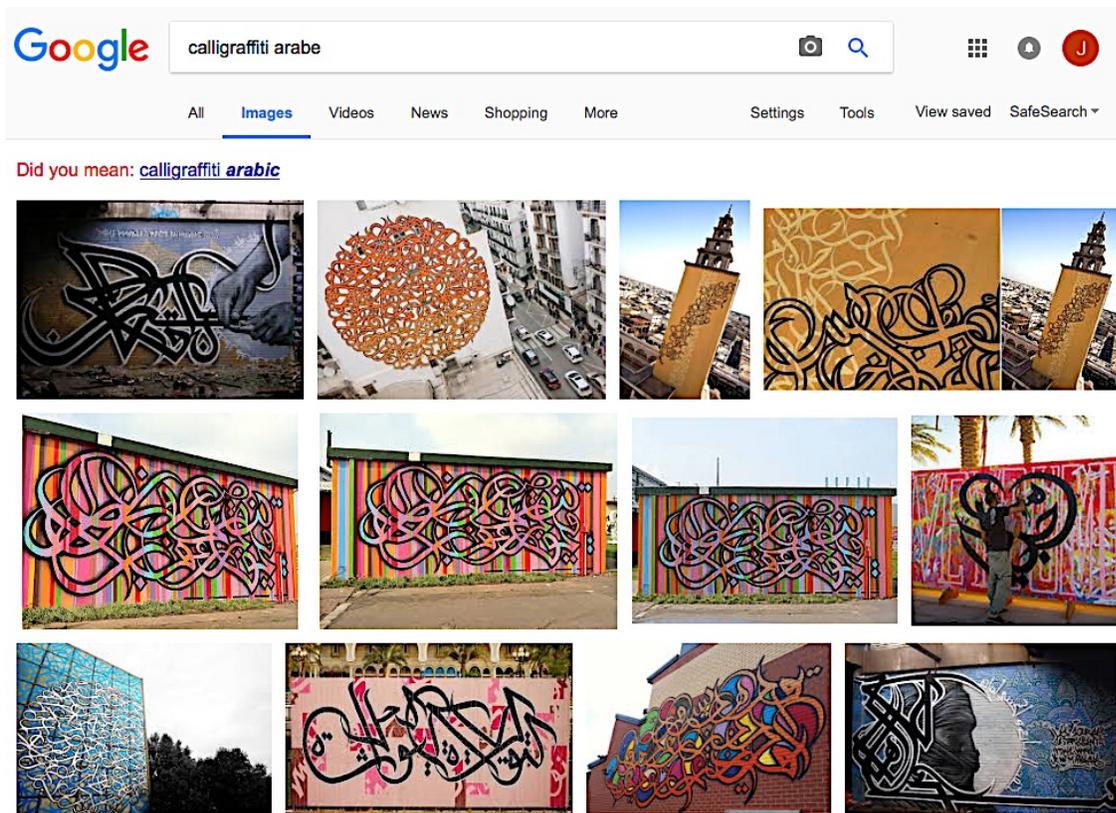


Figure 51 : L'agrégat d'images produit par Google avec les mots-clés « calligraphiti arabe »
 Source : Google Images (Juin, 2017).

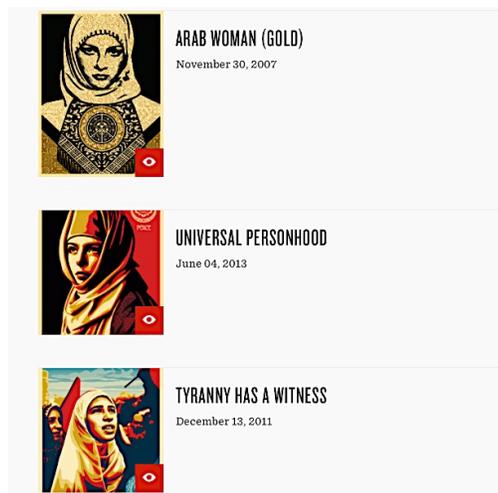


Figure 52 : Requête de recherche sur le site web d'Obey avec le mot-clé « arab » (Juin, 2017).

Source : Site de Shepard Fairey (<https://obeygiant.com>) consulté le 2017/08/12.

Les sites web des artistes représentent l'un des supports numériques de leur visibilité. Les artistes y sont libres de « composer » leurs pages selon leur convenance, de constituer les agrégats qui correspondent à l'importance qu'ils accordent à leurs différentes œuvres et d'utiliser une structure et un style de site web qui leur est propre. Comme pour les œuvres situées dans un agrégat physique, la priorité visuelle donnée à certaines images, leur format, leur emplacement et leur ordre dans l'agrégat d'une même page web peut exprimer l'intention d'une visibilité accrue pour une image et traduire l'importance que leur accorde l'artiste (voir Figures 53 et 54). Avec de « bonnes techniques » de référencement (Google Analytics⁶¹), en demandant par exemple que le lien pour son site soit indiqué dans chaque publication d'un intermédiaire numérique qui lui est consacrée, l'artiste peut augmenter ainsi progressivement le rang de son site dans les résultats de recherche sur Google.

Un deuxième niveau de visibilité est constitué par les pages web des intermédiaires culturels qui ont une présence numérique. Des sites web spécialisés en art urbain comme Street Art News⁶² rapportent l'actualité quotidienne de l'art urbain. Un artiste comme eL Seed y fait l'objet de reportages réguliers (Voir Figure 55) et chaque reportage présente un agrégat d'images d'œuvres de l'artiste. Un niveau de visibilité encore plus important peut être atteint dans les médias de masse numériques (Voir Figure 56) où la présence d'un agrégat d'images d'un artiste peut créer un intérêt supplémentaire envers ses œuvres.

⁶¹ Voir : https://www.google.com/analytics/#?modal_active=none.

⁶² Voir : <https://streetartnews.net>.

Around The World



Figure 53 : Agrégation d'images sur la page « Projets » du site web de l'artiste urbain eL Seed (Juin, 2017).

Source : Site web d'eL Seed (<http://elseed-art.com>) consulté le 2017/06/12.

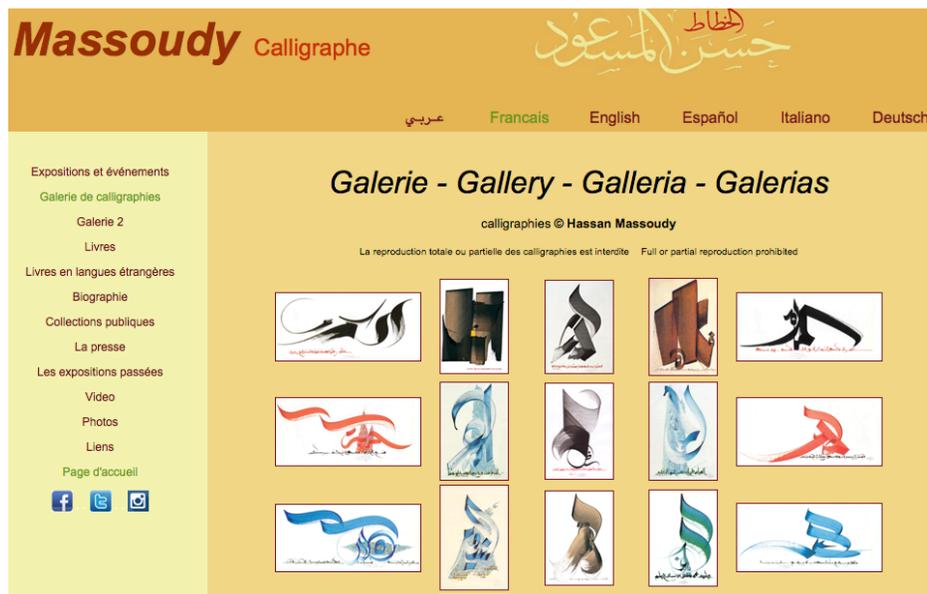
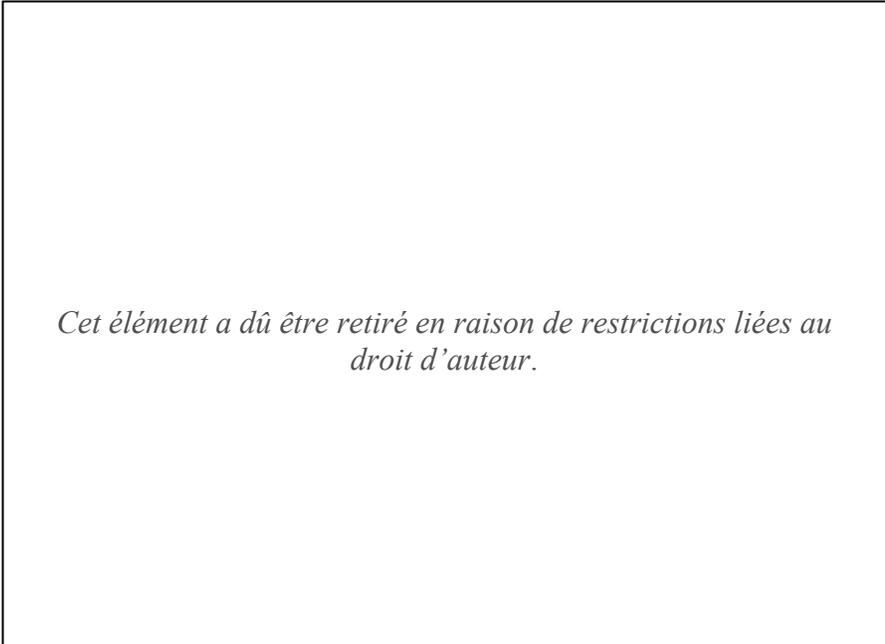


Figure 54 : Agrégation d'images sur la page « Galerie » du site web du calligraphe Hassan Massoudy (Juin, 2017).

Source : Site web d'Hassen Massoudy (<http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/galerie.htm>) consulté le 2017/06/12.



Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 55 : Un reportage de Street Art News sur la murale d'eL Seed (Jeddah, 2014)

Source : Capture écran de la page « eL Seed New Mural – Jeddah, Saudi Arabia » StreetArtNews (<https://streetartnews.net/2014/02/el-seed-new-mural-jeddah-saudi-arabia.html>) consulté le 2017/06/12.



Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 56 : Un reportage du média de masse « Le Monde » sur le projet « Perception » d'eL Seed (Caire, 2016)

Source : Capture écran de la page « Au Caire, le graffeur El Seed rend un hommage monumental au 'peuple des poubelles' » Le Monde.fr (http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/03/31/au-caire-un-hommage-monumental-au-peuple-des-poubelles_4893479_1655012.html) consulté le 2017/06/12.

Dans le régime de visibilité des plateformes socionumériques, il est possible de générer des agrégats d'images à partir des fonctions de recherche disponibles, mais ces agrégats s'organisent en fonction des caractéristiques de la plateforme. Une recherche sur Facebook avec les mots-clés « arabic calligraphiti » produit des résultats en fonction des catégories « Photos, Vidéos », mais aussi en fonction des « pages », des publications publiques, des publications d'amis, des publications dans des groupes, etc. Le régime de visibilité et les algorithmes de Facebook appliquent la structure 'sociale' de la plateforme sur les résultats de recherche et ceux-ci sont présentés et ordonnés en fonction de leur « popularité » telle que calculée par Facebook.

L'agrégat d'images produit par le fil d'actualité (news feed) d'un usager Facebook ou Instagram est fonction de l'algorithme et des publications du réseau social d'un usager. Le fil d'actualité ne facilite pas une structure narrative (Ricoeur 1984) ce qui rend plus difficile le travail de mémorisation (Garde-Hansen 2009) et d'organisation conceptuelle de ces informations :

« There are no beginnings ; there are additions and re-combinations of data...The Facebook algorithm, which prioritizes social affinities and newness as well as the limited possibilities for creating meaningful principles for ordering and effectively narrating uploaded material, is in many ways determining the narrative possibilities of the platform » (Kaun et Stiernstedt 2014, 1163).

Les agrégations des fils d'actualité des profils individuels ne sont donc pas soumises aux logiques organisatrices des agrégations que l'on retrouve sur les pages web du régime Google. Cela est légèrement différent sur les « pages » Facebook qu'il est maintenant possible de créer à partir de profils individuels. Ces pages permettent à des individus ou à des organisations d'avoir une présence dans le réseau Facebook, mais également à l'extérieur du réseau car ces pages sont visibles, par défaut, aux moteurs de recherche comme Google : elles constituent en quelque sorte des mini-sites web. Les publications sur une page web (Facebook) offrent un plus grand contrôle au propriétaire qui peut, s'il le désire, interdire des publications d'autres usagers sur sa page. Le fil d'actualité de ces pages et les agrégats qui en résultent peuvent donc être plus organisées selon une structure narrative sous le contrôle de l'utilisateur. Il est possible d'afficher l'entière chronologie des publications du propriétaire de la page bien que l'interface de Facebook rende cette tâche plutôt fastidieuse (voir Figure 57).

The image shows a Facebook profile for Tarek Benaoum, a calligrapher and visual artist. The profile picture shows him wearing a red beanie. The page layout includes a navigation menu on the left with options like Home, About, Photos, Likes, Videos, and Posts. A green button labeled 'Create a Page' is visible. The main content area displays a post from April 2nd, titled 'La plus grande rétrospective de street art de France s'installe à Roubaix'. The post features a large, intricate calligraphic artwork with gold and blue details on a dark background. Below the post, there are interaction buttons for Like, Comment, and Share, and a comment section with one reply from Didam Laromoule Steph Gibert.

Figure 57 : La page Facebook de l'artiste urbain Tarek Benaoum créée à partir de son profil

Source : Capture écran de la page Facebook de Tarek Benaoum (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consulté le 2017/04/02.

2.5 Remarques récapitulatives

Comme il en a été question dans ce chapitre, l'effervescence actuelle de l'art urbain semble résulter en grande partie de trois types de pratiques de l'image : pratiques de remix (Chapitre 2, section 2.2) pratiques de circulation (Chapitre 2, section 2.3) et pratiques d'agrégation (Chapitre 2, section 2.4) à la fois dans les espaces physiques et numériques. Les pratiques de remix physique des artistes illustrent différentes tensions socioculturelles à partir d'une recombinaison soutenue des archives symboliques de l'humanité en relation avec l'iconosphère des lieux où les œuvres d'art urbain s'inscrivent. Les inscriptions d'œuvres non autorisées rencontrent directement l'un des fondements des régimes de visibilité urbains : le droit de propriété des surfaces visibles et leur encadrement par les pouvoirs de la gouvernance et les normes sociales. Lorsque l'art urbain est autorisé, les pratiques de remix, de circulation et d'agrégation des œuvres s'inscrivent alors dans une hiérarchie plus prononcée de pouvoirs, celle des intermédiaires qui contrôlent la plus ou moins grande accessibilité à l'inscription des œuvres et exercent, plus ou moins explicitement, un certain filtrage de leur caractère transgressif. Face à ces pouvoirs, l'artiste peut choisir d'éviter systématiquement les « autorisations » et pratiquer un art libre de toutes contraintes. Il peut aussi modifier ses remixes pour les rendre acceptables aux différents contextes d'inscription.

Dans l'espace numérique, on retrouve une hiérarchisation similaire des pouvoirs liés à la visibilité. Dans une certaine mesure, les pratiques numériques de l'artiste peuvent lui permettre de faire circuler les images de ses œuvres. Une première composante du pouvoir de l'artiste réside dans la production de remixes numériques qui soulignent, par une composition et un cadrage adéquat, la relation avec le lieu des œuvres qu'il réalise. Une deuxième composante de son pouvoir consiste à négocier adéquatement les régimes de visibilité auxquels il se confronte, que ce soit les algorithmes des moteurs de recherche ou ceux des plateformes siconumériques. Ces habiletés peuvent alors être mises à profit pour constituer des audiences numériques par le biais d'un recours fréquent à leurs sites web ou par la constitution progressive d'un réseau social élargi. Mais, rapidement dans son accession à une plus grande visibilité, l'artiste se confronte aux pouvoirs d'intermédiaires numériques qui peuvent, à leur tour, faciliter ou empêcher la progression vers une plus grande visibilité. Ces intermédiaires, photographes, galeristes, organisateurs de festivals, acteurs de la gouvernance, gestionnaires de blogs spécialisés ou

journalistes de médias de masse, disposent en effet de la ressource la plus importante : des sites web à fort trafic et des pages de plateformes socionumériques avec des quantités importantes d'abonnés. L'art de la visibilité consiste aussi à pénétrer ces réseaux et à y établir une présence constamment renouvelée.

L'effervescence récente de l'art urbain et son extension à l'espace numérique de visibilité souligne l'évolution et la nouvelle complexité de l'enjeu de la visibilité dans les espaces publics. La tension socioculturelle posée par l'inscription non autorisée d'une œuvre d'art urbain sur une propriété privée ou publique est facilement identifiable comme l'est celle d'une œuvre dont le contenu entre en relation transgressive avec le lieu où elle s'inscrit. Si les régimes de visibilité concrétisent l'expression de différents pouvoirs au sein de l'espace public, la distribution contemporaine de ces pouvoirs s'éloigne radicalement de l'opposition initiale entre pratiques répressives et pratiques transgressives caractéristiques des débuts de l'art urbain. Des intermédiaires culturels sont apparus tant dans l'espace physique des villes que dans celui du numérique. Ils peuvent faciliter ou empêcher l'accession à la visibilité des œuvres et des images numériques d'art urbain et de calligraphie arabe. Une analyse détaillée des pratiques de l'image des artistes, des intermédiaires et de l'audience fait l'objet de l'enquête ethnographique dans les trois terrains de Montréal, Paris et Tunisie ainsi que dans le terrain numérique (voir Chapitre 5, 6, 7 et 8). Cette étude permet de révéler comment apparaissent ces nouveaux pouvoirs, comment ils sont structurés et comment ils reconfigurent continuellement l'art urbain (voir Figure 58).

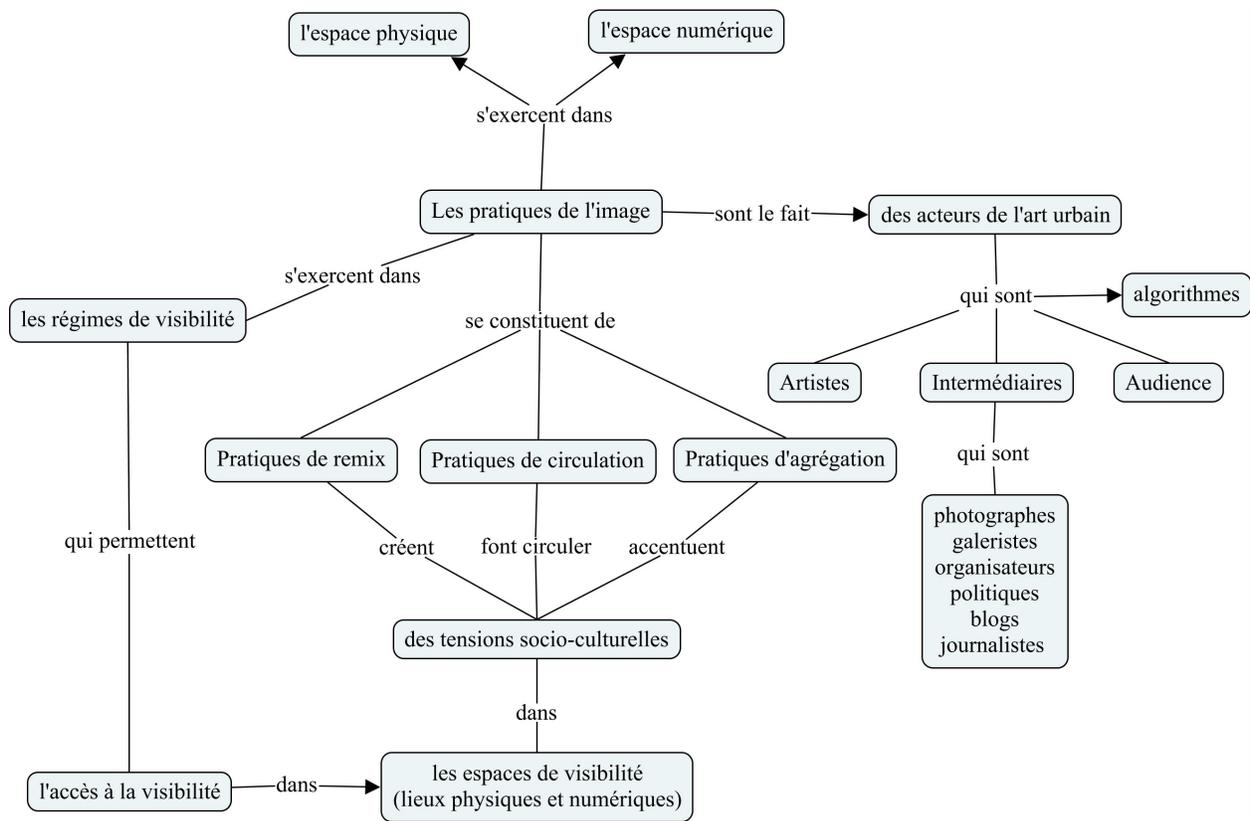


Figure 58 : L'enjeu politique de la visibilité de l'art urbain par les pratiques de l'image

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure, 2017.

À cet égard, l'étude des pratiques de l'image du calligraffiti arabe peut indiquer des trajectoires politiques révélatrices des rapports complexes à l'intérieur et entre les sociétés arabes et occidentales. Par son remix qui intègre graffiti d'origine occidentale et script d'origine arabe, par sa circulation physique et numérique et par ses formes d'agrégation, le calligraffiti arabe pose de manière intéressante le problème de la mise en visibilité de tensions socioculturelles importantes dans la culture visuelle contemporaine des villes arabes et occidentales ainsi que dans l'espace numérique qui les recouvre. Mais, pour appréhender plus systématiquement ce problème, il devient nécessaire d'introduire un dernier élément du cadre d'analyse de cette thèse dans le prochain chapitre : le concept de scène visuelle.

CHAPITRE 3 : LE CONCEPT DE SCÈNE VISUELLE APPLIQUÉ AU CALLIGRAFFITI ARABE

Le concept de scène visuelle (Zahar et Roberge 2015, 2016) représente le dernier élément du cadre d'analyse développé pour étudier la mise en visibilité du calligraffiti arabe. Le premier chapitre de la thèse a permis de poser l'enjeu de la visibilité dans l'espace public. Dans les villes des pays arabes et occidentaux, la culture visuelle est, à un certain moment et en un certain lieu, l'expression visuelle des relations sociales existantes. La culture visuelle est en perpétuel changement et sa transformation définit l'enjeu constamment renouvelé de la visibilité dans l'espace public. Cet équilibre dynamique reflète l'évolution des différents régimes de visibilité en tant qu'expressions tangibles des différents pouvoirs (participatifs, commerciaux, gouvernementaux, etc.) qui se manifestent dans les espaces publics de visibilité que ceux-ci soient physiques ou numériques. Le deuxième chapitre de la thèse a permis de poser l'art urbain comme l'une des manifestations contemporaines de la culture visuelle, tant dans l'espace physique que dans l'espace numérique. En tant que tel, l'art urbain se situe au cœur de l'enjeu public de la visibilité et de l'évolution des différents régimes de visibilité où il s'inscrit. Dans ce deuxième chapitre, le développement de l'art urbain a été approché du point de vue des différentes pratiques de l'image qui le constituent, plus spécifiquement les pratiques de remix, de circulation et d'agrégation physiques et numériques. Le concept de scène visuelle permet d'intégrer et d'unifier l'ensemble de ces pratiques de l'image dans un cadre conceptuel plus large, une forme d'organisation sociale plus globale que les pratiques de l'image individuelles. Dans ce chapitre, les origines du concept de scène visuelle, ses principales caractéristiques de même que ses origines, sont d'abord présentées dans la première section (Section 3.1). Une deuxième section porte sur les origines du remix spécifique au calligraffiti arabe et en constitue en quelque sorte le prélude à son émergence (Section 3.2). La troisième et dernière section soulève et précise les enjeux politiques liés à la visibilité du calligraffiti arabe et son intégration à la scène visuelle globale de l'art urbain. (Section 3.3).

3.1 Le concept de scène visuelle

Convaincu que « la vie est de plus en plus un théâtre dans lequel une personne est un acteur » (Irwin 1977, 185), Irwin est un des premiers à utiliser le concept de scène pour décrire certains phénomènes sociaux. En opposition au concept de sous-culture où les individus démontrent une certaine homogénéité, les participants de la scène proviennent d'horizons hétérogènes et se retrouvent unis par la thématique spécifique d'une scène. Irwin décrit comment une scène émerge, se développe, atteint une certaine maturité et finit par se diluer. Il étudie, par exemple, la scène « hippie » des années soixante ou celle du surf. L'individu est en partie un acteur de la scène et son rôle peut être plus ou moins important en fonction des caractéristiques de la scène. Il peut choisir aussi de faire partie de plusieurs scènes, en abandonner une pour en choisir une autre : « An actor therefore chooses between various available life-styles and is prompted to experience more than one, thus passing through different locally and temporally defined scenes, but nevertheless remaining conscious of what is or not his or her scene » (1977, 67–68).

Irwin accorde une attention particulière au déplacement des individus dans la scène : « Public space of a scene, its members move on the public stage, enter the drama, or « make the scene » » (1977, 27). L'expressivité est ici un élément central car c'est par la participation que la scène se constitue. La ville contemporaine offre une multitude de possibilités et une constellation de scènes dans lesquelles un individu peut s'investir. Irwin (1977, 208) identifie ainsi une tendance de l'individu à fragmenter les grands systèmes d'activité en sous-systèmes qui peuvent se produire en un seul endroit ou dans plusieurs endroits différents (café, théâtre, écoles). Les individus y cherchent des interactions sociales significatives. À travers leur participation active à différentes scènes le plus souvent associées à des activités de loisir, les individus arrivent ainsi à recréer un sentiment d'appartenance dans l'espace fragmenté des cités modernes (Nash 1979). Irwin (1977) apporte un éclairage supplémentaire sur ce phénomène de participation active :

« Scenes thus become « action systems », where « persons in interaction are involved in comparing, sharing, negotiating and imparting cultural patterns », by « means of which they bring the cultural components into a consistent relationship » and « maintain boundaries around the system » » (68).

Le concept de scène culturelle est aussi utilisé par Shank (1994) pour étudier la scène musicale « rock » de la ville d'Austin au Texas, ce qui a entre autres amené certains éléments conceptuels d'importance. Celui-ci souligne, en effet, l'importance du lieu comme agrégat des signes et des symboles échangés à l'intérieur d'une « *communauté surproductive de significations* (italique ajouté) »⁶³ dans laquelle l'individu cherche à créer et à partager ses expressions culturelles afin de développer son sentiment d'appartenance et de préciser son identité. Cette définition rejoint l'idée de scène définie par Irwin (1997) où l'individu choisit une scène pour rendre son existence plus significative. Pour prendre cet autre exemple issu de la musique, selon Lussier (2009), la scène Punk de Montréal « tend à se localiser autour d'un noyau, plus ou moins imposant, de personnes liées par une relation de complicité » (226). Cette relation de complicité ébranle les frontières géographiques, culturelles, politiques et crée un contexte propice à de nouveaux remixes où la scène devient le noyau de différentes trajectoires. La scène musicale est un exemple d'un espace culturel qui pousse à la fertilisation croisée (Straw 1991) et selon Lussier (2009, 231) « l'organisation des concerts prend ici une teinte d'éclatement et de métissage laissant entrevoir le punk comme une scène locale marquée par « a global sense of place » » (Massey 1994).

La dynamique sociale engendrée par une diversité d'acteurs unis par leur intérêt pour l'objet de la scène crée un bouillonnement culturel et accentue sa productivité. Une scène culturelle se compose d'acteurs fédérés par une « chose qui importe » ('the thing that matter'), c'est à dire le propos ou l'objet d'une scène spécifique, que ce soit un genre musical, l'art urbain ou tout autre activité culturelle (Kozorog et Stanojevic, 2013). Selon Casemajor et Straw (2017), cette conception de la scène culturelle devient alors :

« Un levier d'analyse de la morphologie sociale, c'est-à-dire une façon de nommer des unités particulières ou des formes organisationnelles de la vie sociale. Une scène est alors comprise comme l'agrégation des lieux, des gens, des choses et des actions qui composent la vie d'un phénomène social particulier. Ces phénomènes sociaux (tels les genres musicaux et les activités récréatives) constituent le cœur d'une scène, le centre de l'attention et de la dévotion autour desquels les scènes s'assemblent et par lesquelles elles sont nommées et identifiées » (Casemajor et Straw 2017, 12).

⁶³ « Overproductive signifying community » (Shank 1994, 122).

Ce pôle fédérateur de la scène, de la « chose qui importe » lui donne son unité alors que la flexibilité et la perméabilité de la scène donnent la diversité nécessaire à son renouvellement. Mais si cette conception semble offrir un contexte d'analyse intéressant, est-elle suffisante pour délimiter l'extension spatio-temporelle d'une scène culturelle tout en permettant l'analyse de ses processus internes ? Straw (1997), par exemple, critique la vision de Shank (1994) par rapport à l'enracinement de la scène à travers sa localité. Pour cet auteur, la scène désigne une entité ouverte où plusieurs pratiques coexistent, interagissent et s'articulent sur un double plan local et translocal. Straw parle des scènes comme de « systèmes d'articulation » qui relient la scène locale à la scène translocale (1991, 2004), ces systèmes allant en se complexifiant au gré du développement d'une scène spécifique. La scène désigne ainsi à la fois le milieu local et les phénomènes globaux entourant, par exemple, un sous-genre musical particulier. Selon Harris (2000) :

« Scenes themselves are constantly shifting, splitting and combining – any stability can only be momentary... One cannot make a rigid distinction between « active » and « passive » membership. It also follows that everything within a scene, and indeed scenes themselves, may exist within a number of other scenes » (25).

Le problème des scènes locales, translocales et globales tel que formulé par Straw (2002), est de savoir comment le même concept peut être approprié pour décrire à la fois des interactions en face-à-face dans un contexte local et également des activités dispersées dans le monde. Ce problème s'accroît avec le développement des nouveaux environnements numériques et l'apparition de scènes culturelles à la fois *locales*, *translocales* et *numériques* (Bennett et Peterson 2004, italique ajouté). Comment alors « situer » ces scènes dans l'espace et dans le temps et analyser leur fonctionnement ? Comme le mentionne Bennett (2004), ces différentes modalités semblent offrir des conditions d'actualisation assez différentes :

« While interaction in physical local scenes is at the face-to-face level, thus allowing for the exchange of both verbal and non verbal communication, interaction in virtual scenes is based entirely around the exchange of written words, and occasionally images to support particular points made... Local scenes are clearly bounded in terms of physical location, but they are often small and quite select too. Virtual scenes on the other hand are open to

all those who know how to use a networked computer and can write in the language used by the scene » (Bennett 2004, 232).

La notion de pratique développée au Chapitre 2 permet d'apporter des éléments de solution à ce problème de délimitation spatio-temporelle des scènes tout en offrant un outil approprié à l'analyse interne de leur fonctionnement. Ce qui définit une scène, ce n'est pas tant de savoir si une scène est locale, translocale, globale et/ou numérique, mais plutôt de déterminer d'abord son objet puis d'identifier à travers le temps et l'espace (physique et numérique) la succession des pratiques contribuant à promouvoir cette chose qui importe. Une scène peut naître localement et rester locale, mais elle peut aussi se translocaliser et devenir numérique par de nouvelles pratiques⁶⁴. L'analyse des pratiques dans le cadre contraignant d'une continuité de l'objet focal de la scène permet de délimiter et d'analyser son fonctionnement. De plus, une approche chronologique du développement de la scène permet alors de saisir la succession de ces pratiques, leurs transformations, l'apparition de nouvelles pratiques et leur impact sur la productivité de la scène tout en s'assurant que l'objet de la scène reste le fil conducteur et unificateur de sa « cohésion » à travers le temps. Par ses pratiques, l'existence d'une scène culturelle est en quelque sorte toujours en équilibre entre la menace d'une perte d'unité (par dilution ou transformation de la chose qui importe) et la menace d'une perte de diversité (par une homogénéisation de ses pratiques). Tant que la scène s'alimente de nouveaux remixes culturels tout en conservant son point focal, elle se développe, croît et reste effervescente ; lorsqu'elle devient répétitive, elle stagne ou s'éteint progressivement. Lorsqu'elle change de « chose qui importe », une nouvelle scène apparaît et commence à se développer.

Pour Zahar et Roberge (2015, 2016), des scènes culturelles existent sous la forme de scènes visuelles : « scenes oriented towards this thing that matters through the production of images in local, trans-local and digital settings » (Zahar et Roberge 2016, 42). Si la scène musicale est à propos d'un « objet » musical qui importe, la scène visuelle est à propos, elle, d'un objet visuel. En ce sens les scènes visuelles abondent en art urbain. Pour ces auteurs, les participants d'une scène visuelle d'art urbain forment une communauté semi-structurée, ce que Zahar et Roberge (2015) appellent une *communauté interprétative*. Bengtsen (2014) voit dans cette communauté

⁶⁴ Telles que les pratiques physico-numériques de circulation et d'agrégation dans l'art urbain (Chapitre 2).

des caractéristiques appartenant à la fois aux « mondes de l'art » de Becker (1982) ainsi qu'aux théories de Bourdieu (1986). Les relations qui y existent s'apparentent parfois à « l'horizontalité » sociale décrite par Becker, mais l'observation des pratiques révèle également l'expression de différents pouvoirs :

« [...] It is also important to acknowledge that not all people within an art world are equal, and not all inequalities immediately observable... Whereas the influence of some positions is quite obvious (such as the authority afforded to artists, gallerists or popular bloggers), the influence of other positions are of a more subtle nature. Although Becker's idea of an art world made up of people who do things together and who can be observed empirically is useful in studying street art, I find that Bourdieu's concepts of field, position and capital (the economic and symbolic means by which a position within a field is acquired and maintained) complement Becker's approach very well » (Bengtson 2014, 23-24).

Cette double présence de relations « égalitaires » et de relations structurées par une variété de « positions » sociales correspond, d'une part, à cette nécessité d'ouverture, de perméabilité et de flexibilité nécessaire au renouvellement de la scène, mais elle traduit aussi, d'autre part, l'enjeu politique de la visibilité de l'art urbain. Dans une perspective scénique de l'art urbain, l'objet de la scène, la chose qui importe, c'est « faire un mur », c'est à dire inscrire une œuvre d'art urbain sur une surface visuelle de la ville. Or s'inscrire dans l'espace de visibilité urbain n'est pas toujours chose facile, particulièrement lorsque les œuvres sont de dimensions imposantes et d'exécution complexe ou encore faites de styles particuliers empruntant par exemple à l'arabité. La capacité de trouver un mur pour un artiste devient alors associée à une forme de capital politique important. De la même manière, visibiliser efficacement ces œuvres sous la forme d'images numériques peut impliquer la participation d'acteurs spécialisés (comme les photographes et/ou vidéastes) et l'obtention de « bons » contacts avec les médias de masse. Les communautés interprétatives d'art urbain sont donc à la fois horizontales pour donner à la scène son afflux de nouvelle créativité, mais sont aussi fortement structurées par ceux qui disposent du pouvoir de réaliser la chose qui importe : inscrire une œuvre dans l'espace urbain. Par contraste avec la verticalité des relations de Bourdieu ou l'horizontalité des mondes de Becker, une conception scénique de l'art urbain met plutôt en évidence un « nuage » bidimensionnel où foisonnent une multitude d'acteurs aux rôles et pouvoirs différents.

Là encore, une analyse par les pratiques de l'image permet d'isoler et de relever les invariants fonctionnels qui traversent l'évolution spatio-temporelle des pratiques de ces différents acteurs. Cela permet également de voir comment l'enjeu politique de la visibilité évolue et se modifie par l'apparition de nouvelles pratiques. C'est ainsi, par exemple, que les récentes pratiques institutionnelles et commerciales d'art urbain prêtent flanc à une critique quant à l'abandon de ses fondements transgressifs au profit d'un art urbain rentable pour les villes, les artistes et les intermédiaires culturels. Dans l'espace numérique, ces enjeux politiques se voient également dans le changement progressif de plateformes socionumériques et dans les pratiques qui leur sont associées ; ils s'expriment aussi dans l'accès à des lieux numériques dotés de grande visibilité.

Que ce soit dans le cadre d'un festival d'art urbain, d'un immeuble abandonné particulièrement prisé des taggeurs ou sous l'initiative d'un maire pour développer un arrondissement ou un quartier, la chose qui importe d'une scène visuelle d'art urbain agit comme un véritable pôle d'attraction pour les artistes désireux de cette chose. Les scènes visuelles attirent des acteurs de l'extérieur et font émerger de nouveaux acteurs en leur sein (artistes, intermédiaires, audience). De nouveaux remixes stimulent la production culturelle par des emprunts et des mélanges nouveaux tout en renforçant l'objet de la scène. En se développant, la scène acquiert ainsi de la visibilité et un effet boule de neige se développe, créant de nouvelles pratiques, attirant de nouveaux acteurs et générant une quantité importante de nouvelles œuvres. Cela entretient la créativité qui supporte l'effervescence de la scène, l'apparition de nouvelles pratiques, la circulation vers cette scène d'acteurs existants et l'apparition de nouveaux acteurs. Une scène visuelle d'art urbain s'alimente continuellement « par le bas ». Comme le mentionne Benoît Maître, intermédiaire libraire dans le 13^{ème} arrondissement à Paris :

« La scène est plus générale maintenant, on est sur une forme d'art qui ne part pas d'en haut, mais qui part d'en bas, ce qui lui amène un potentiel de pérennité importante, ça montre que des gamins qui commencent à graffer, pochoir, etc. ils ont un potentiel d'évolution qui ne dépend des structures, qui se le font eux-mêmes, avec de plus en plus de gens qui prennent des photos, etc. donc une visibilité beaucoup plus facile qu'à l'époque. Quelqu'un qui a du talent et qui met régulièrement des choses sur les murs, etc., avec l'appui de sa page Facebook, de son Instagram, il se crée petit à petit, voire assez vite un réseau de gens qui le suivent. Ce qui lui donne aussi la possibilité derrière

d'exposer. Alors nous, on ne manque pas de portfolio, il suffit d'arriver avec une œuvre qui correspond à cet environnement là, il peut exposer. On est un peu les seuls à avoir cela, en tout cas à avoir des collectifs avec autant d'artistes. Donc ce mouvement vient d'en bas et pas d'en haut, c'est super important pour moi, il n'a pas de limite et il est mondial. C'est une forme d'art qui est là pour durer et on voit nous avec les gens qui sont de plus en plus à s'y intéresser et adhèrent à cela, quelque soit les générations. Ce qui vient d'en haut ne pourra pas le freiner puisqu'on ne pourra jamais empêcher les gens de prendre des bombes, même avec la répression. Et comme les collectivités ou les pouvoirs publics, se rendent compte que pour la politique des villes, c'est intéressant à différents niveaux, donc du coup la volonté de répression est beaucoup moins importante, même si sur le papier la répression potentiellement, elle existe toujours et elle se met en place de temps en temps » (Entrevue avec l'intermédiaire Benoît Maître).

Ce mouvement « par le bas » rencontre le mouvement « par le haut » plus autorisé et caractéristique du mouvement muraliste et des expositions en galerie. Comme il en a été question précédemment, plusieurs formes d'art urbain non autorisé participent de ce mouvement ascendant alors que les pratiques d'institutionnalisation et de commercialisation originent plus souvent des pouvoirs publics. Ces différents mouvements seront plus visibles dans l'étude ethnographique des terrains physiques et numériques étudiés dans le cadre des différents segments de l'étude ethnographique du calligraphiti arabe. La scène visuelle se nourrit continuellement de ces rencontres :

« Je sais que dans ce milieu là il y a des gens qui n'aiment pas les muraux, puisque c'est des commandes de collectivités, de mairies. Pour autant il y a un paquet d'artistes qui sont contents de les faire et le public qui est content de les voir. Ensuite il y a un autre débat qui est : oui, mais il ne faut pas aller dans les galeries parce que c'est dénaturer la rue, là-dessus il y a 2 écoles, il y a l'école qui dit que c'est un vrai problème puisque la rue ne doit être que la rue et pas autre chose, mais pour moi c'est comme si tu disais à un groupe, tu ne peux jouer qu'en live, mais surtout pas enregistré, puisque ce n'est pas la même chose, je fais le parallèle avec la musique : c'est le 'live', mais aussi les disques. Les street artistes c'est le mur dans la rue, mais c'est aussi la toile ; et puis il faut manger, bon il y a

des artistes qui ont cette démarche là de travailler dehors et dedans » (Entrevue avec l'intermédiaire Guillaume Bordeaux).

Pablo Aravena est un vidéaste professionnel basé à Montréal qui réalise des longs métrages sur l'art urbain. Il raconte comment il s'insère dans la scène et décrit l'objet de son dernier film :

« Je suis en train de faire un autre film qui a commencé en 2009, tous mes films prennent 5 ans, parce que c'est une question de budget, mon travail est ethnologue et sociologue parce que je rentre dans la scène, je crée des relations avec les artistes, les gens, etc. Présentement je travaille sur la scène du Chili⁶⁵. [L'artiste urbain] Inti c'est un peu la star et l'icône qui a réussi à partir [du Chili] et a réussi à Paris. Le film c'est l'idée de ma thèse que le street art chilien avec les influences mexicaines, on crée un langage très chilien dans la forme de s'exprimer dans la rue parce que dans les années 85 c'était le graffiti, la culture hip-hop. Inti c'est ce mélange de toutes ces influences : muraliste, politique chilien, graffiti, hip-hop. La majorité du film va être le présent c'est sûr, mais il y a un côté historique, on parle des influences. J'ai un artiste qui appartient à la génération des muralistes politiques qui va être le personnage principal pour représenter l'histoire et d'autres qui vont représenter les nouvelles générations. On montre comment c'est parti au Chili et la connexion à notre réalité. Une des seules façons de changer les choses politiques, c'est par le culturel, parce que la culture est libre encore, et avec la technologie digitale, on a les moyens. Si tu as quelque chose à dire, on peut le faire à un niveau professionnel. Même s'il y a beaucoup d'images et de vidéos sur le Web, c'est le contenu qui distingue, moi c'est un long métrage, il y a plus de courts métrages et des entrevues » (Entrevue avec l'intermédiaire Pablo Aravena).

En résumé, trois éléments permettent d'identifier et d'analyser une scène visuelle d'art urbain. Il faut d'abord circonscrire avec précision l'objet de la scène (son remix spécifique), identifier par la suite les enjeux politiques de sa visibilité (tensions socioculturelles et régimes de visibilité) puis finalement décrire l'évolution spatio-temporelle des pratiques de l'image qui accompagnent le développement de cette scène (les pratiques de l'image des différents acteurs). Selon cette

⁶⁵ Depuis notre entrevue de 2016, Pablo Aravena vient de préfacer la première grande monographie de l'artiste urbain Inti intitulée « Inti » éditée chez Albin Michel (2017).

approche, l'analyse du calligraffiti arabe à partir du concept de scène visuelle peut se faire à différents niveaux de généralité. On peut ainsi parler à un niveau très général du calligraffiti arabe dans la scène visuelle mondiale de l'art urbain, une scène à la fois locale, translocale et numérique, une scène où la « chose qui importe » est de participer à la production d'œuvres d'art urbain peu importe le lieu, le genre, le style, la technique, la nature libre ou autorisée de la pratique. Mais on peut aussi traiter plus spécifiquement, par exemple, de la scène visuelle locale et numérique d'un festival incluant la calligraphie arabe où la « chose qui importe », par exemple, est la production de murales de calligraffiti arabe à l'intérieur de ce festival. La richesse analytique d'une scène visuelle varie donc en fonction de cette dimension locale-globale, de son objet, de l'enjeu politique que cet objet soulève dans les espaces et régimes de visibilité où elle existe et de l'évolution spatio-temporelle de ses pratiques de l'image.

Selon ces trois critères, l'analyse du calligraffiti arabe à partir du concept de scène visuelle présente plusieurs aspects intéressants. L'identification de la chose qui y importe peut être énoncé précisément : produire des œuvres composées d'un remix de calligraphie arabe dans l'espace public de visibilité des villes contemporaines. Ce remix spécifique au calligraffiti arabe prend son origine dans la calligraphie arabe (islamique et moderne) ainsi que dans le graffiti d'origine occidentale. L'objet assez spécifique de cette forme d'art urbain soulève aussi la question de sa diversité inhérente, sa possibilité de renouvellement et sa capacité d'expressivité pour constituer une scène visuelle. Les variantes de ce remix, la signification et l'importance du message calligraphié, le remix avec le lieu occidental ou arabe ou encore la présence d'autres scripts offre plusieurs possibilités de variation de pratiques tout en conservant l'unité de l'objet de la scène. Toutes ces pratiques seront examinées de façon chronologique dans l'étude ethnographique apportant ainsi un éclairage supplémentaire aux processus reliés à l'émergence d'une scène visuelle par l'analyse des segments spatio-temporels phares de calligraffiti arabe.

Par ailleurs, les enjeux politiques associés à la mise en visibilité du calligraffiti arabe sont nombreux et se traduisent par une variété de pratiques permettant de révéler les contraintes multiples que doit affronter cette forme d'art urbain pour persister et se développer. Remixé, circulé et agrégé dans différents lieux physiques et numériques, le calligraffiti arabe offre une pluralité de contextes analytiques quant aux relations qu'il entretient avec différents espaces et régimes de visibilité, l'adaptation de ses différentes pratiques à ces différents contextes, les

caractéristiques sociales et culturelles que cela peut impliquer et les tensions sous-jacentes qu'il peut révéler. Dans les pays arabes confrontés à la « modernité », ces tensions peuvent être associées à la présence de l'art dans la rue, une pratique récente et peu familière dans ces espaces publics, ou encore à l'utilisation de la calligraphie à des fins esthétiques et non religieuses. Dans un monde occidental préoccupé par les attentats terroristes de l'État Islamique (EI) et d'Al-Qaïda, ces tensions sont généralement associées à la présence de « l'arabité » dans les villes occidentales. Tel que mentionné au chapitre 2, le développement de l'art urbain est beaucoup plus avancé dans les sociétés occidentales alors qu'il débute à peine dans les sociétés arabes et cela surtout depuis les révolutions du printemps arabe en 2011 bien que la culture hip-hop du graffiti ait été présente dans certains pays comme le Liban depuis quelques décennies (Zoghbi et Karl 2014).

Le développement du calligraffiti arabe s'étend sur une période d'environ dix ans, de son émergence dans l'univers du graffiti montréalais en 2008 jusqu'à son expansion actuelle dans plusieurs villes arabes et occidentales. Initialement restreinte géographiquement aux entrepôts abandonnés, et quantitativement par le nombre d'artistes impliqués, les pratiques de l'image du calligraffiti arabe se développent progressivement et prennent une importance accrue dans les nouveaux environnements numériques. Ces pratiques sont tout d'abord locale puis translocale et numérique : ses acteurs circulent en Amérique du Nord, au Maghreb, dans la péninsule arabique, en Australie et dans plusieurs villes en Europe. Au travail solitaire initial des artistes s'ajoute progressivement le travail de différents intermédiaires culturels qui façonnent progressivement les pratiques de remix, de circulation et d'agrégation du calligraffiti arabe et cherchent à leur tour à orienter ces pratiques de l'image vers leurs propres intérêts. La présence numérique du calligraffiti arabe s'affirme sur les plateformes socionumériques comme Facebook et Instagram et les images numériques de ses œuvres se retrouvent dans les blogs spécialisés en art urbain ainsi que sur certains sites médiatiques à haute visibilité. Au même titre que les artistes nomades de l'art urbain, les artistes du calligraffiti arabe cherchent à acquérir de la visibilité et à investir cette visibilité dans les espaces physiques et numériques d'une « cité globale » (Sassen 2001) hybride et réseautée.

3.2 Aux origines du calligraffiti arabe

Pour comprendre le développement du calligraffiti arabe au 21^{ème} siècle, il faut tout d'abord préciser ses origines et ses sources historiques que sont la calligraphie islamique, la calligraphie moderne et le mouvement contemporain du graffiti et du hip-hop. Ces trois sources se retrouvent à des degrés divers dans les différents remixes des œuvres de la scène contemporaine et sont souvent la source des tensions politiques créées par cette forme d'art urbain.

3.2.1 La calligraphie islamique

Qu'est-ce que la calligraphie ? Avec l'invention de l'imprimerie et, par la suite, du traitement de texte numérique, il est surprenant de constater que la calligraphie reste un art bien vivant dans la culturelle visuelle contemporaine. « La première définition de la calligraphie, selon son étymologie, est l'art de bien former les caractères de l'écriture, qu'elle soit alphabétique, faite d'idéogrammes ou même de pictogrammes » (Poggi 2014, 13). La calligraphie peut être définie⁶⁶ comme un processus artistique consistant à former de belles lettres à la main et à les organiser de manière à inscrire des mots qui possèdent intégrité, harmonie, ascendance et rythme. Dans cette définition, l'intégrité se traduit par des proportions précises dans la conception des lettres et des autres symboles. L'harmonie est une relation « agréable » entre les mots, les personnages et les éléments tandis que l'ascendance se réfère à la préservation du patrimoine des lettres, des matériaux et des techniques utilisées par les calligraphes. Enfin, le rythme est une répétition délibérée qui crée un sentiment de forme et d'accentuation dans les yeux du spectateur. C'est lorsque toutes ces composantes sont assemblées que le processus peut être assimilé à de la calligraphie. La calligraphie vise à produire une réaction esthétique, tout comme une sculpture ou une peinture ; ses objectifs sont de produire cette expérience esthétique qui s'ajoute à la signification des mots. La calligraphie, sous toutes ses variantes linguistiques et de styles, a une très longue histoire. Les calligraphes sont très conscients de cet héritage historique et l'imitation de ces styles est fortement encouragée par les maîtres dans les écoles de calligraphie. La simple copie de l'écriture ancienne ne représente pas le but du calligraphe moderne, mais il fournit à la

⁶⁶ Voir l'article « Understanding What is Calligraphy » publié sur le site WideWalls <http://www.widewalls.ch/what-is-calligraphy/> consulté le 2017/08/11.

fois un bon point de départ pour les débutants et un exercice intéressant pour ceux qui ont plus d'expérience.

La calligraphie mondiale est dominée par trois grandes traditions (Gaur 1994) : chinoise, arabe et occidentale. La tradition occidentale a émergé au Moyen-âge et continue d'évoluer jusqu'à ce jour (De Hamel 1986). La plus représentative est la calligraphie gothique, très utilisée dans le christianisme notamment par les moines spécialistes des enluminures. Connue pour ses règles strictes et ses motifs géométriques, ce style populaire est l'un des exemples les plus marquants d'art calligraphique. L'utilisation la plus reconnaissable du lettrage occidental est dans le script latin qui a subi de nombreux changements au cours des siècles. La tradition chinoise (Harris, Fong et Bai 1999) englobe la calligraphie de la Chine, du Japon et de la Corée et se distingue par des variantes de styles propres à chaque pays. La calligraphie chinoise remonte à la plus haute antiquité et comporte différents styles et c'est à partir du III^{ème} siècle qu'elle fixe définitivement la structure et la technique de ses tracés.

La tradition arabe tire son origine de la calligraphie islamique, considérée comme un élément essentiel de l'art islamique (Grabar 1987). L'art de la ligne (le Khatt en arabe) crée des liens avec la divinité : elle est initialement réservée aux écritures sacrées du Coran et acquiert ses lettres de noblesse au VII^{ème} siècle – du fait, notamment, de l'interdit religieux de la représentation humaine dans l'art islamique (Beaugé et Clément 1995). La calligraphie arabe porte ainsi dès sa naissance l'empreinte du sacré, s'inscrivant dans la perspective de la transmission d'un héritage immuable et protégé par la foi qui exige la mise en place de règles garantes de sa préservation. Cet ancrage traditionnel a influencé la recherche formelle du tracé des caractères arabes et l'histoire de la calligraphie arabe reflète les nombreuses innovations et styles qui ont marqué l'expansion de la civilisation islamique au sein de différentes cultures (Blair 2007, George 2010). Les musulmans considèrent généralement la calligraphie comme l'expression artistique constituant le moyen le plus efficace de communiquer avec le monde spirituel. L'arabe est la langue de la révélation coranique pour la religion musulmane. Cette langue se diffuse particulièrement rapidement dans tout le monde islamique au cours des conquêtes musulmanes. L'écriture fait de même puisque le Coran est recopié et devient l'un des principaux moyens de diffusion du message religieux.

La sourate LXVIII du Coran dite « le Calame »⁶⁷ s'ouvre sur un premier verset coranique révélé au Prophète et énonce l'origine divine du calame, le morceau de roseau taillé qui est l'instrument du calligraphe. Cela explique que, dans le monde musulman, l'art de l'écriture occupe une place importante comme celui de la psalmodie du Coran. La copie du texte coranique concourt à répandre la foi au rythme de l'expansion d'un Islam conquérant. Si la calligraphie arabe a d'abord été utilisée pour transcrire le Coran, transformant le message oral de la foi en une source textuelle sainte, la calligraphie a été également utilisée pour décorer des structures architecturales accessibles à la population urbaine (Blair et Bloom 1995). Gravée au stuc ou peinte sur des carreaux, la calligraphie était surtout inscrite sur les bâtiments religieux tels que les mosquées et les sanctuaires. De telles inscriptions publiques étaient également intégrées dans un but politique : montrer et légitimer le pouvoir de l'élite dirigeante et souligner sa relation avec le divin. Né en Arabie au 6^{ème} et 7^{ème} siècle, l'alphabet arabe est le dernier-né des alphabets des langues sémitiques dérivé de l'alphabet phénicien (voir Figure 59). Depuis la péninsule arabique, la langue arabe se propage au rythme des conquêtes musulmanes. La langue arabe, comme le soulignent Zoghbi et Karl (2012) « est devenue une force culturelle unificatrice, et sa représentation visuelle, à travers la calligraphie, constitue l'accomplissement artistique suprême de l'art islamique » (15).

⁶⁷ « Lis, au nom du Seigneur qui a créé l'être humain à partir d'un caillot de sang. Lis ! Parce que le Seigneur, le Très Noble, a enseigné à l'aide du calame. » Sourate 96 :1-5.

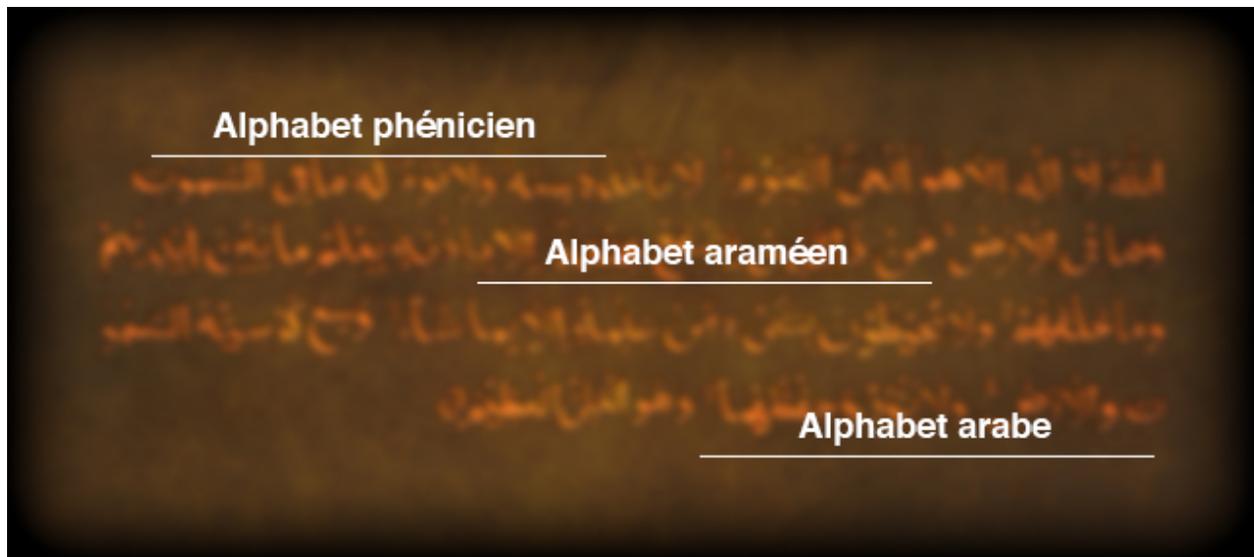


Figure 59 : La succession des alphabets qui ont mené à l'alphabet arabe

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure, 2017.

Plusieurs styles de calligraphie arabe se développent au fil de l'histoire (voir Figure 60) : les styles *koufi* et *naskhi* forment les deux grandes catégories à partir desquelles essaimeront plus de vingt styles calligraphiques arabes différents. Six styles dominants (nommés *roukaï*, *naskhi*, *farsi*, *diwani*, *koufi*, *thuluth*) seront ensuite formalisés et deviendront les plus utilisés (Khan 2006). La vénération autour de l'équipement du calligraphe, le calame, un roseau sélectionné, affuté et pieusement scellé, devient l'emblème d'un statut privilégié au sein de la culture arabe traditionnelle.

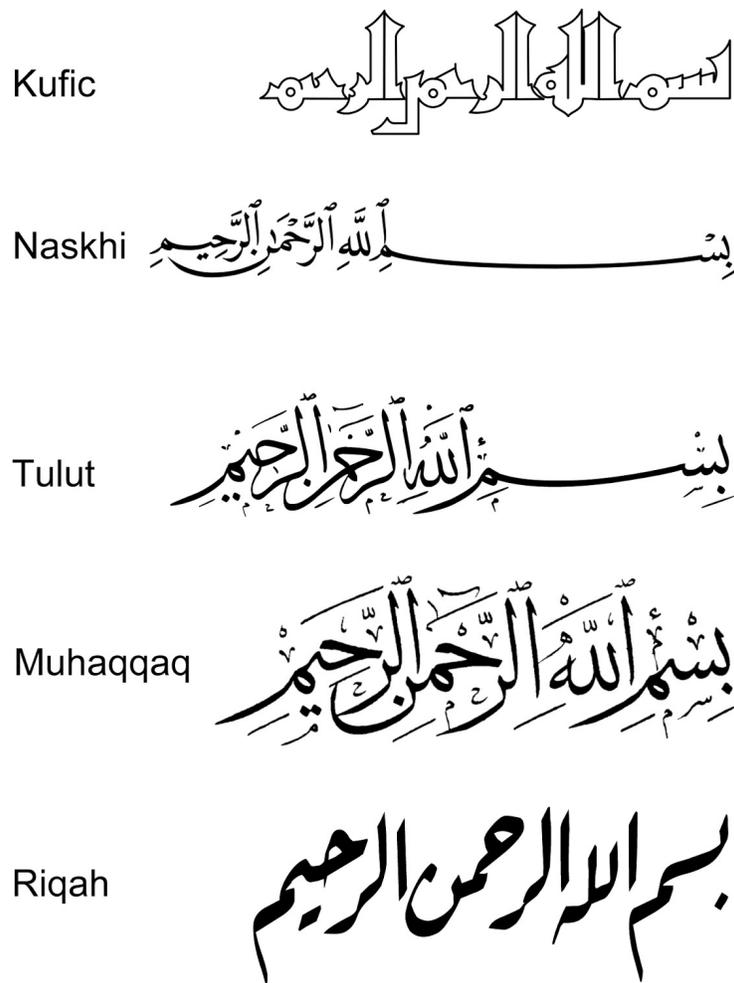


Figure 60 : Quelques styles de calligraphie arabe

Source : www.pinsdaddy.com consulté le 2017/08/11.

3.2.2 La calligraphie arabe moderne

Alors que la calligraphie islamique est encore vivante aujourd'hui au Moyen-Orient et en Afrique du Nord, une tendance à la modernisation de la calligraphie apparaît au 20^{ème} siècle après la seconde guerre mondiale et les mouvements de décolonisation. Une caractéristique intéressante de ce nouveau type de calligraphie est que les lettres ne sont pas toujours destinées à être lisibles (Marsh 1996) et s'éloigne de la tradition calligraphique reposant sur une lecture du Coran. En remettant en question cette tradition, les calligraphes arabes modernes ouvrent de nouvelles voies et redéfinissent l'approche artistique de la calligraphie. Ces innovations ont été introduites dans

les années 1960 et 1970 à travers de nouveaux mouvements artistiques tels que le « Hurufiyya » (lettrisme) et le « Saqqakhaneh » en Iran et par des artistes comme Hossein Zenderoudi, Ghana Allani, le sculpteur Parviz Tanavoli ou encore Hassan Massoudy (Ali 1997 ; Issa, Cestra et Porter 2016).

Selon Ghana Allani, récipiendaire en 2009 du prix Unesco-Sharjah pour la culture arabe, beaucoup d'occidentaux sont peu familiers avec l'évolution de la calligraphie arabe : « les arabes sont un peuple qui admire le verbe, alors que l'Occident admire l'image [...] Chez les arabes, *le verbe a été poussé jusqu'à devenir image* à travers la poésie⁶⁸ » (italique ajouté). L'image n'est pas absente dans l'art islamique, car l'image n'est pas que figure. *L'écriture est aussi image*, des formes et des figures – أشكال و رسوم. Ghana Allani puise ses mots dans l'Islam et le Christianisme. Il a calligraphié le Coran et une partie de la Bible. Selon lui, il n'y a qu'une seule religion, celle de Dieu, celle de l'unité et de la paix. Bien que maîtrisant les codes de la calligraphie traditionnelle, Ghana et d'autres innovateurs ne se considèrent pas seulement comme des calligraphes, mais comme des artistes qui font fi des frontières, du religieux, du nationalisme et de la division entre langage et peinture. La calligraphie y devient une forme d'expression artistique moderne qui utilise le script arabe et se rattache à une forme de spiritualité héritée des origines traditionnelles de la calligraphie.

Comme il en sera question plus loin, Hassan Massoudy est l'un des calligraphes modernes qui a inspiré le travail de plusieurs calligraphistes arabes contemporains⁶⁹. D'origine irakienne, il apprend la calligraphie traditionnelle puis quitte son pays pour s'installer à Paris en 1969. Après des études à l'école des beaux arts de Paris, Massoudy expérimente de nouveaux mélanges entre la calligraphie et l'art contemporain et devient l'un des calligraphes modernes les plus visibles : « La calligraphie telle qu'elle existait en Irak était passéiste et ne répondait pas à mes aspirations d'expression moderne » (Entrevue avec l'artiste Hassan Massoudy, Paris, Octobre 2016.). L'artiste choisit de ne pas employer de phrases issues de textes sacrés dans ses œuvres : « J'ai

⁶⁸ Voir l'article « Arabic calligraphy or the transformations of an age-old art » sur le site de l'Unesco (<http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/events/prizes-and-celebrations/unesco-prizes/sharjah-prize/arabic-calligraphy/>) consulté le 2017/08/09.

⁶⁹ Voir par exemple l'entrevue d'eL Seed qui puise ses sources d'inspiration dans le travail de Hassan Massoudy sur le site Revolve (<http://revolve.media/qa-el-seed-tunisia-calligraphist/>) consulté le 2017/08/09.

souffert dans mon pays de ceux qui utilisent la religion comme source de conflit. Parfois je maltraite les lettres, les mots et les phrases ; je ne veux pas choquer en le faisant avec des phrases religieuses » (Entrevue avec l'artiste Hassan Massoudy, Paris, Octobre 2016). Soucieux de créer un pont entre Orient et Occident, le calligraphe emprunte alors des citations issues de chaque culture : proverbes arabes ou vers de poètes comme Ibn Arabi et citations de Goethe ou d'Henri Michaux.

« La calligraphie est une sorte de grande sœur conservatrice, elle s'inscrit dans une tradition et un savoir millénaires. Lorsque j'ai commencé à réaliser des œuvres de calligraphie contemporaine, cela n'a pas plu à tout le monde, car je dérogeais aux règles, notamment en utilisant des couleurs, en m'affranchissant d'une certaine sévérité formelle. Avec les années, mon travail a su se faire accepter, y compris par les calligraphes traditionnels » (Entrevue de Hassan Massoudy dans Zoghbi et Karl 2012, 31).

« C'est ni [de] la peinture, ni [de] la calligraphie que je fais. Je l'ai appelé la calligraphie moderne, car j'ai profité de toute mon expérience des beaux arts du point de vue de la couleur, de la forme, de l'espace, des lignes et ajouter cela dans l'héritage que j'avais du style ancien de la calligraphie. [...] *Peu à peu, j'ai senti que je pouvais me réaliser avec la calligraphie arabe, qu'elle me permettait de dialoguer avec l'Occident.* J'ai abandonné la peinture à l'huile et je suis devenu plus oriental que si j'étais resté en Irak » (Entrevue avec l'artiste Hassan Massoudy, italique ajouté).

La calligraphie de Massoudy est marquée par une syntaxe souple, tout en respectant l'unité de mesure des lettres établie par les théoriciens de la « Proportion Parfaite⁷⁰ » (voir Figure 61). Le *point* joue un rôle primordial à la fois dans l'écriture (identification des lettres) et dans la calligraphie, il est l'unité de mesure de la construction de la lettre calligraphique traditionnelle et donne la forme et *la* mesure des lettres et varie en fonction des styles (voir Figure 62). Dans le travail de Massoudy, le respect du point perdure et témoigne de l'influence des styles islamiques

⁷⁰ Cette théorie, établie au 9^{ème} et 10^{ème} siècle à l'école de Bagdad, a fondé l'âge d'or de la calligraphie islamique.

antérieurs, mais s'affranchit de cette sévérité formelle par l'éclatement du mot, par la recherche sur la forme, la couleur et la gestion de l'espace de la page.

« Le point est important, c'est le rapport de la hauteur et de la largeur, c'est comme en peinture. Ce sont des proportions de beauté, que le calligraphe recherche depuis 1000 ans dans la lettre. Mais cela devient intuitif. Et selon le support. Normalement, dans le Alif du tulut, on a 7 points, mais si on le met sur le mur, il faut 12 points, c'est plus haut et par rapport à l'œil de l'être humain, cela va être écrasé. Pour le style Naskh on est resté à 5 points, comme pour une lecture sur le papier. Le style persan est resté à 4 points » (Entrevue avec l'artiste Hassan Massoudy).



Figure 61 : Calligraphie de Hassan Massoudy (sans mention de date)

Source : Site web de Hassen massoudy (<http://hassan.massoudy.pagesperso-orange.fr/galerie.htm>) consulté le 2017/08/03.

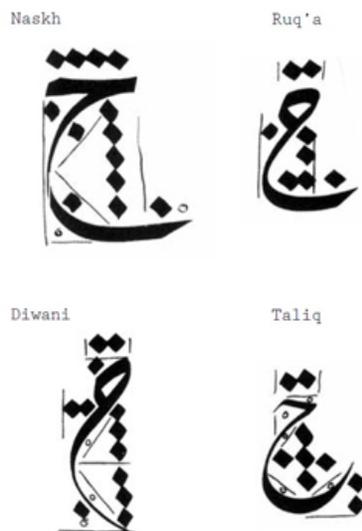


Figure 62 : Le système de points dans différents scripts arabes

Source : Capture écran de la vidéo « démonstration de calligraphie par Hassen massoudy » réalisée par Linda Tahir Meriau (<https://youtu.be/UdavB0eOwLM>) consultée le 2017/08/03.

Cette nouvelle approche pose la question de la reconnaissance de « l’arabité » dans la calligraphie arabe. L’artiste effectue plusieurs recherches qu’il relate dans son livre « Calligraphie arabe vivante » (Massoudy 1980). Il s’intéresse au travail sur l’espace, sur les compositions, sur le volume dans l’espace, sur les forces de la ligne et sur les effets de profondeur qu’il ne voit pas dans la calligraphie traditionnelle. Il pratique aussi les calligraphies chinoise et latine qui lui révèlent la possibilité d’aller très vite dans ses gestes. Dans la calligraphie arabe, « on avance un millimètre par seconde » (Entrevue avec Hassan Massoudy). Aussi dans la calligraphie chinoise, le mot est toujours à l’origine du dessin et se construit dans une structure squelettique abstraite, mais structurée :

« Je me suis dit, je ne peux pas faire cela en arabe, alors j’ai cassé le mot, les lettres composées de lignes droites je les mets à côté, les lignes courbes de l’autre, les lettres droites sont à la verticale, les lignes courbes sont à l’horizontale et cela s’emboîte en prenant un instrument plus petit que les autres qui permet d’intégrer les lettres rebelles qui ne veulent pas s’intégrer » (Entrevue avec l’artiste Hassan Massoudy).

Au-delà de l'aspect artistique, Massoudy considère la calligraphie moderne comme une forme de prière car elle nécessite une grande concentration et l'assurance gestuelle acquise par la pratique. La calligraphie arabe moderne reflète une mixité des mondes arabe et occidental. Massoudy a beaucoup exposé dans les pays arabes, expositions marquées par une préférence pour la calligraphie islamique. Mais peu à peu, certains pays arabes ont commencé à s'ouvrir aux nouvelles formes de la calligraphie moderne. La ville de Dubaï, par exemple, forte de son pourcentage important d'expatriés peut être considérée comme une cité globale au sens de Sassen (2001). L'art contemporain y est de plus en plus présent entre autres par la calligraphie moderne et par la présence de calligraphie arabe, souvent désigné sous le terme de calligraphie murale. Massoudy souligne que de grands espaces dans la rue ont été réservés pour le calligraphie arabe, « comme il fait chaud dans ces pays, la calligraphie dans la rue, elle est vécue, c'est pas comme ici. À côté d'un café il y a un mur avec des calligraphies, d'autres calligraphies en lumière qui sont projetées, jusqu'à une heure du matin, les gens se balladent » (Entrevue avec l'artiste Hassan Massoudy).

Un autre calligraphe moderne Abdellatif Moustad explique cette transition entre la calligraphie islamique et moderne :

« Si on s'éloigne de la calligraphie traditionnelle, il va y avoir la disparition des maîtres calligraphes surtout avec l'accélération de la technologie. La perception de la calligraphie dans les pays occidentaux, ce sont des signes et des lettres qu'ils ne comprennent pas, ne perçoivent pas ; j'ai été confronté à cela depuis toujours. Il y a deux écoles chez les calligraphes : il y a ceux qui utilisent la calligraphie comme outil, comme matière et dans ce cas là, ils se libèrent du script, parce que les règles sont assez draconiennes. [Puis il y ceux qui] utilisent le Diwani, [...] le Jari Diwani, par exemple, est le plus compliqué. Toutes ces formes de scripts difficiles ont été créées pour être non imitées. C'était cela l'objectif. Le Jari Diwani, c'est une signature des khalifes de l'époque donc c'était quelque chose qui était censée ne pas être recopié. C'était comme cela qu'on s'assurait que ce n'était pas recopié à l'époque pour s'assurer de l'authenticité et de l'originalité d'un courrier ou d'un texte. Ça a été inventé en Mésopotamie, les irakiens, les iraniens, qui sont très puissants à ce niveau là dans la création de ces styles. Donc il y a eu le Diwani, le Jari Diwani, le Thulthi, etc. Tout cela représentait des styles qui ont été faits,

une calligraphie très difficile à recopier, et avec une formule d'encre difficile à détecter. C'est cela qui était très difficile à accepter pour moi dans la calligraphie traditionnelle. Au début quand je rencontrais les anciens calligraphes, ils étaient très secrets dans leurs techniques, dans la fabrication des encres, etc. Je désespérais. Les gens quand ils viennent dans mon atelier, je leur montre pratiquement toutes les techniques. Je partage toutes les choses que j'ai apprises. On se retrouve aujourd'hui avec énormément de maîtres qui sont morts avec des super-recettes. C'est un milieu où les gens sont très conservateurs, un milieu très puriste. C'est intéressant en même temps parce que le maître calligraphe, c'est quelqu'un qui vit avec la lettre. Il a besoin de calligraphier tous les jours, et cela j'arrive à reconnaître cela auprès des calligraphes japonais, indiens, hébreu, latin, etc. C'est un grand besoin de calligraphier » (Entrevue avec l'artiste urbain Abdellatif Moustad).

La calligraphie moderne arabe, telle que développée par des artistes comme Massoudy et Moustad, provoque ainsi une première rupture avec la calligraphie islamique. Elle dégage la calligraphie d'une seule reproduction du Coran et l'engage dans une exploration esthétique qui va à la rencontre des développements artistiques du monde occidental. Cette « libération » de la calligraphie va influencer le travail subséquent des calligraphistes arabes.

3.2.3 Le graffiti et la culture du hip-hop dans le monde arabe

La calligraphie islamique et la calligraphie arabe moderne représentent deux sources importantes du calligraphisme arabe. À ces deux sources, s'ajoutent le mouvement moderne et mondialisé du graffiti contemporain et c'est dans ce nouvel assemblage que réside l'originalité du remix du calligraphisme arabe. Le graffiti existe certes depuis longtemps : les exemples de Pompéï, ceux de Tikal au Guatemala ou encore ceux des graffitis vikings en Irlande, ou encore celui des grands caravansérails du monde arabe ont souvent été abordés d'un point de vue archéologique (Baird et Taylor 2010) et forment des transcriptions de rituels religieux, ou encore des messages politiques, ou personnels ; ils sont en fait contemporains de l'apparition de l'écriture. Mais l'essor de sa forme moderne, expression de la culture du hip-hop, représente un phénomène unique de la culture visuelle contemporaine.

Qu'il s'agisse d'une signature monochrome (tag), de lettres rondes à deux couleurs (throw-up) ou d'un enchevêtrement calligraphique multicolore (pièce), les débuts des formes caractéristiques du graffiti émergeant du mouvement hip-hop font aujourd'hui partie du paysage urbain des grandes villes du monde. Né aux États-Unis dans les années 1960 grâce aux pratiques visuelles des jeunes dans la rue et diffusé à l'extérieur des frontières américaines, le graffiti a connu une période d'effervescence dans les années 70 et 80 (Ferrell 1993, 1995 ; Phillips 1999 ; Snyder 2006, 2009) et de là, il s'est répandu au Canada, en Europe et dans le monde entier. Plusieurs artistes de la scène visuelle de l'art urbain soulignent cette filiation :

« Aujourd'hui, il y a un réel potentiel artistique dans le street art, il faut montrer aux gens ses compétences. Tout le milieu du hip-hop et du rap m'a vraiment séduit. Je suis rentré dans cette microsociété dans les années 90. Je développais la maîtrise à la bombe et je perfectionnais ma technique de dessin. J'ai commencé à faire de plus grands murs, j'ai gagné ma vie avec cela, et j'ai fait des études en communication à l'école de beaux arts. Les artistes aujourd'hui on est les seuls dans le monde entier à dire des choses sans contraintes, sans menottes, sans être obligé de rentrer dans le moule et du coup on a un peu ce devoir là de dénoncer et de critiquer les choses, mais d'une manière un peu décalée » (Entrevue avec l'artiste urbain Brusk) (voir Figure 63).

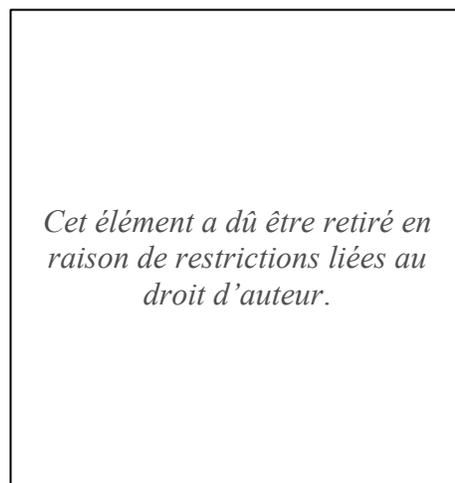


Figure 63 : Une œuvre de l'artiste urbain Brusk à Djerba (Tunisie, 2014)

Source : Photo tirée de l'article « Brusk "Camelhood" New Mural – Djerba, Tunisia » StreetArtNews (<https://streetartnews.net/2014/08/brusk-camelhood-new-mural-djerba-tunisia.html>) consulté le 2017/08/24.

Hest1 poursuit : « L'esprit qui entoure finalement la culture hip-hop, c'est l'art du dépassement, dépasser ses propres limites, d'aller, enfin faire du négatif, du positif, tout cela c'est pas moi qui les invente, mais c'est ce qu'on a construit, tout ce qu'on a vécu, tout ce qu'on a expérimenté et c'est ce qu'on est et c'est de moi, ce que je suis et les convictions qui sont les miennes. Je pense avant tout il faut revenir à la base de tout cela, c'est un mot, c'est une énergie, c'est-à-dire qu'il y a quelque chose qui s'est passée comme cela dans les années 70 dans un quartier de Bronx, puis de là est née un genre de culture et cette culture étant liée à l'urbain, à tous les problèmes qui s'y mélangent, problèmes d'immigration, de contact social, éducatif, politique. Tout cela voilà crée une énergie, des sittings, des formes d'art dans lesquels les jeunes ont commencé à se mettre, et delà ça a rayonné au travers le monde, et pourquoi cela a rayonné de cette manière, aussi vite, et que c'est devenu ce que c'est à l'heure actuelle, c'est-à-dire un mouvement international qui a tout révolutionné, en termes d'art, de graphisme, ou tout un patchwork, heu... parce qu'on retrouve cette essence là dans tous les milieux urbains, qui sont composés de la même chose finalement, d'une sorte de révoltes, de rage, de colère, d'inégalité, d'injustice et tout cela c'est ce qui nourrit cette culture à la base en fait, qui l'alimente et ce qui la fait finalement trouver ses racines » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

Les relations entre le graffiti et la calligraphie sont soulignées aussi par les deux artistes mentionnés plus haut :

« Un tag c'est une signature, en un seul trait, on n'a pas droit à l'erreur, c'est un travail calligraphique, c'est ce qui a de plus dur, c'est la gestion de l'espace. *Le graff, ou le tag c'est une calligraphie qui nous pousse à avoir une chorégraphie* » (Entrevue avec l'artiste urbain Brusk, italique ajouté).

« Il y a pleins de mots qui ont été créés [pour désigner notre travail] comme le calligraffiti et tout cela, ça c'est des mots qui ont été créés, parce que nous on vient de ce qu'on appelle le writing, donc l'art de l'écriture, et on se considère avant tout, bon moi je parle de ce qui me concerne, mais la communauté auquel je j'appartiens des writers, des gens qui écrivent tout simplement et notre passion nous a fait comme cela évoluée en étant influencé par différents courants, que ce soit aussi par des choses qu'on a expérimenté

dans nos vies. *Pour moi le graffiti, c'est avant tout de la calligraphie*, l'école de laquelle je viens c'est l'école de la lettre, c'est avant tout de la calligraphie, vous voyez ce que je veux dire. L'art de l'écriture, c'est de la calligraphie, donc le graffiti, c'est de la calligraphie, c'est pour cela que pour moi, il n'y a pas besoin de mélanger les deux mots en fait. Finalement dans calligraphie, il y a quelque chose de plus noble, le graffiti il y a une connotation un peu négative comme cela, un peu enfantine et qui n'est donc pas sujet à être prise au sérieux. Dès qu'on met calligraphie, ça fait tout de suite un peu plus noble et tout de suite on va prendre les choses un peu plus au sérieux » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1, italique ajouté).

Avant l'émergence des nouveaux environnements numériques, cette mondialisation de la scène visuelle de l'art urbain s'effectue par la circulation d'images dans des livres comme « Subway Art » (Cooper et Chalfant 1984) ou « Spraycan Art » (Chalfant et Prigoff 1987) qui deviennent rapidement les bibles du graffiti pour les jeunes graffiteurs et B-boys de Los Angeles à Amsterdam (voir Figure 64). Des films comme « Style Wars⁷¹ » et « Wild style⁷² » décrivent les pratiques du graffiti et contribuent à introduire le graffiti dans les espaces de visibilité urbains. La frontière entre la rue et les galeries est franchie dès 1978 avec l'ouverture de la « Fashion Moda » dans un ancien entrepôt du Bronx. Lieu communautaire plus qu'une galerie d'art, un lien entre la rue et le monde de l'art est établi. Naissent alors d'autres endroits comme la « Fun Gallery » à Manhattan où exposent des graffiteurs, mais aussi d'autres artistes qui s'associent au mouvement comme Basquiat ou Keith Haring (Ganz 2004 ; Lewisohn 2008). Les styles sont imités, reproduits et de nouveaux styles locaux émergent progressivement. Bien qu'il possède ses propres codes, le graffiti new-yorkais se remixe avec d'autres alphabets, comme le script japonais ou arabe, le grec ou encore l'hébreu. Avec l'avènement du numérique, cette tendance s'accroît et le mélange des styles traditionnels avec de nouveaux styles locaux brouille la stabilité initiale du mouvement graffiti (Rushmore 2014).

⁷¹ Voir la vidéo « Graffiti documentary from early 80's » (<https://www.youtube.com/watch?v=0EW22LzSaJA>) consulté le 2017/12/12.

⁷² Voir la vidéo « Wild Style - the Movie (1983) » (<https://www.youtube.com/watch?v=IQQyGkWkTNU>) consulté le 2017/12/13.

La scène visuelle mondiale de l'art urbain est ainsi marquée par de nombreuses tensions : « getting up » illégal versus muralistes des festivals « autorisés », graffiti traditionnel versus remixes contemporains, calligraphie arabe traditionnelle versus calligraffiti, etc. Dans une multitude de régimes de visibilité et de lieux physiques et numériques, le développement de cette scène visuelle se traduit par un large éventail d'artistes et d'intermédiaires : du graffiteur expert des lieux non autorisés à l'organisateur de festivals d'art urbain, du photographe amateur recensant les derniers graffiti de son quartier aux photographes professionnels engagés par les artistes d'art urbain, des sites d'artistes aux médias de masse en passant par les blogs spécialisés en art urbain.



Figure 64 : Livres et film qui ont contribué à propager la culture du graffiti

Source : Google Images consulté le 2017/08/12.

Dans le monde arabe, les multiples tensions de la scène visuelle globale de l'art urbain s'expriment tout d'abord par le développement de graffiti politiques. Le graffiti est utilisé à la fois par les régimes au pouvoir comme le parti Baas en Syrie ou par des mouvements d'opposition, comme l'Organisation de la Libération de la Palestine (OLP), ou plus récemment par le Hamas, le Hezbollah ou le Amal au Liban (Zoghbi et Karl 2011). Ce mouvement s'accroît dans les révolutions récentes du printemps arabe (2011) : le graffiti illégal devient la réponse aux slogans répétitifs des autorités officielles. Ainsi, des écritures, des dessins, des graffitis et des peintures sauvages apparaissent un peu partout dans divers lieux des espaces publics de visibilité du monde arabe :

« Regarding the extent of the production of graffiti in the Arab World, three major areas of interest can be identified : Lebanon, the Palestinian Territories and the Arab states that were involved in the Arab Spring. In these areas, graffiti is not just abundant but it has always been perceived, both by the public and the media, as *a barometer of the society*. Lebanon's religious and ethnic diversity and its position at the crossroad of the Mediterranean basin and the Arab World have contributed to the appearance and development of an active youth culture and graffiti is part of it. Secondly, the Palestinian Territories are a space where graffiti is one of the most powerful forms of protest against what is now perceived as a contemporary form of colonization. Last but not least, the social importance of graffiti and its militant functions have recently been reflected by the international media, within the coverage of the uprisings in Tunisia, Egypt, Libya and Syria » (Nicoarea 2012, italique ajouté).

La dimension politique du graffiti réside alors dans sa capacité à contester la culture visuelle dominante en s'inscrivant souvent de façon non autorisée dans un espace public monopolisé par les autocrates (voir Figures 65 et 66). Ces formes de contestation et de participation politique (Waldner et Dobratz 2013) un peu partout dans les pays arabes s'expriment souvent par des slogans contestataires, des graffitis très éphémères sur les murs pour relayer une opposition au régime politique. Les pays arabes rappellent alors la révolte de Mai 1968 en France, le Mur de Berlin de 1961 à 1989, le Mur de Gaza érigé par les Israéliens depuis 2002, autant d'événements historiques où la tension politique s'exprime par le graffiti. Avec l'avènement du numérique, le réseau des frontières typographiques se décroisse, révélant des pistes de variations stylistiques inexplorées, des remix culturels bouleversant l'ordre établi par un marquage visuel contemporain dans les villes arabes et occidentales.



Figure 65 : Une œuvre de l'artiste urbain Sk-One sur les murs de Tunis (Tunisie, 2011)

Source : <http://www.babelmed.net/index.php?&view=article&id=7187> consulté le 2016/12/10.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 66 : Une œuvre de l'artiste urbaine Willis from Tunis (de son vrai nom Nadia Khiari) sur les murs de la résidence du beau-frère de l'ancien président déchu Ben Ali (Tunis, 2011)

Source : Photo d'Antonino Galofaro tirée de l'article « Des graffeurs chez les Trabelsi » sur le site Degage (<http://www.ir7al.info/?p=2598>) consulté le 2016/12/10.

Le Chapitre 6 aborde l'influence de la culture hip-hop dans le régime de visibilité de la Tunisie, première instigatrice de la révolution du printemps arabe en 2011. En se mélangeant au graffiti, la calligraphie arabe franchit un autre cap et s'affranchit des règles et des normes de la calligraphie arabe islamique et moderne. La lisibilité du script arabe devient secondaire et l'objectif est parfois de conserver seulement « l'arabité » du script aux dépens de sa lisibilité. De nouvelles typographies inspirées de la rue émergent aussi. Pascal Zoghbi, typographe et concepteur de polices de caractères arabes, entreprend par exemple un projet intitulé « Type and Media » s'inspirant de ses photos de « l'écriture du peuple » prises pendant les manifestations à Beyrouth : « Après avoir analysé les différentes écritures et les outils utilisés pour élaborer la pétition libanaise de 2005, j'ai créé la famille de polices Massira, déclinée en Normal, Ballpoint et

Spray » (Zohgbi et Karl 2012, 9). Dans leur livre « Arabic graffiti » (Zohgbi et Karl 2011), ces auteurs recensent le développement du graffiti dans onze pays arabes. Sur des murs ou des camions, dans des galeries ou tatoués à même la peau, plus de 100 artistes arabes graffiteurs et calligraphes y inscrivent leurs graffitis en utilisant le script arabe : un remix de la culture arabe avec la culture occidentale.

La culture hip-hop et le graffiti représentent la composante « art de la rue » du calligraffiti arabe. Dans les pays arabes, le graffiti s'est tout d'abord développé en imitant les styles occidentaux. Signe de rébellion et d'affranchissement des pouvoirs dictatoriaux, il a importé l'esprit et la forme du graffiti dans les rues des villes arabes (voir Chapitre 1, section 1.5 sur les espaces de visibilité du monde arabe). Il faudra attendre le calligraffiti arabe pour qu'un retour de l'héritage calligraphique vienne se mélanger à l'art de la rue du graffiti. Il est d'ailleurs paradoxal et intéressant que les premières formes organisées de calligraffiti arabe se soient manifestées à Montréal tel qu'il en sera question au Chapitre 5.

3.3 Les pratiques de l'image du calligraffiti arabe dans l'enjeu politique de la visibilité publique

L'enjeu politique du calligraffiti arabe est directement lié à sa visibilité dans les espaces physique et numérique. Plus cette visibilité augmente, plus l'effet politique du calligraffiti arabe va significatif. Le calligraffiti arabe peut gagner en effervescence et en visibilité par le contenu de ses remixes, par sa circulation et par son agrégation dans les espaces physiques et numérique.

La calligraphie islamique, moderne et le graffiti représentent les trois sources principales du remix du calligraffiti arabe. Lorsque ce remix s'inscrit dans l'espace public, il a le potentiel de révéler un certain nombre de tensions. Presque toutes les sources du calligraffiti arabe sont des formes de lettrage esthétique auxquelles sont associées un éventail de significations. En empruntant l'expression publique héritée du graffiti, ces significations s'associent à l'iconosphère des lieux d'inscription et produisent le remix complet de chaque œuvre de calligraffiti arabe.

Dans la culture visuelle de l'art urbain contemporain, le lettrage du graffiti est plus associé à la culture populaire d'un pouvoir « par le bas ». Le lettrage du graffiti permet une expression rapide

et non nécessairement esthétique de revendications multiples, que ce soit l'expression identitaire des taggeurs ou celle encore des révolutionnaires arabes. Au fil du temps et des contextes, une certaine esthétisation du graffiti peut se remarquer entre autres dans le calligraffiti arabe. L'évolution récente de l'art urbain s'oriente de plus en plus vers la réalisation de grandes murales figuratives (voir Chapitre 8). Ces œuvres sont le plus souvent autorisées et associées aux pratiques de « pouvoirs par le haut » comme les autorités municipales, les offices de tourisme et les organisations de développement économique. Ces organisations font la promotion de ce « muralisme » car il attire de plus en plus un tourisme international à la recherche d'art urbain. De plus, l'aspect autorisé de ces événements tend à exercer un contrôle subtil sur le contenu des œuvres et leurs caractéristiques transgressives de la culture visuelle dominante. La tradition graffiti, dont le graffiti arabe fait partie, ne se retrouve qu'assez rarement dans ces événements d'art urbain mural. Cela peut se remarquer, par exemple, dans l'espace et le régime de visibilité montréalais (voir Chapitre 5) où graffitis et murales s'expriment dans des lieux géographiques distincts, sous le chapeau d'organisation différentes et avec des ressources fort inégales (Festival Mural pour les murales et Festival Under Pressure pour le graffiti). Tel qu'il en sera question au chapitre 7, cela se remarque également dans l'espace et le régime de visibilité parisien où des quartiers comme la Butte aux Cailles voient fleurir spontanément un art urbain non autorisé alors que d'autres secteurs du 13^{ème} arrondissement consacrent des ressources et des moyens importants à l'art urbain autorisé des murales du parcours Street Art 13. Or, les ressources beaucoup plus importantes de ces événements muralistes permettent d'accéder à une plus grande visibilité physique et numérique, que ce soit par la réalisation et l'agrégation d'œuvres de grande dimension, par la réalisation d'images et de vidéos professionnels ou encore par une diffusion plus importante par de nombreux intermédiaires numériques (voir les témoignages d'artistes urbains et d'intermédiaires cités dans le Chapitre 2, section 2.3.2). Cette opposition graffiti - murale crée un contexte problématique pour le calligraffiti arabe qui, pour aspirer à plus de visibilité, doit pour ce faire, se « dégager » de ses origines graffiti et s'insérer progressivement dans le réseau des événements muralistes figuratifs. Comme il en sera question dans l'étude ethnographique (Chapitres 5, 6, 7 et 8) cette pression « figurative » et non revendicatrice est l'un des éléments influençant les remixes du calligraffiti arabe et sa possible intégration dans la scène visuelle mondiale de l'art urbain.

Dans les villes occidentales, à la tradition revendicatrice héritée du graffiti, le calligraffiti arabe doit aussi porter la visualité de son script arabe, de ses connotations religieuses et culturelles et de son association avec certains mouvements extrémistes (voir Chapitre 6). Là encore, les calligraffittistes arabes peuvent procéder à certaines modifications stylistiques, intégrer plusieurs scripts non arabes par exemple, ou encore utiliser l'alphabet latin avec des éléments stylistiques arabes. Par ailleurs, toutes les expressions calligraphiques sont confrontées au problème de la lisibilité du message calligraphié surtout lorsque le calligraffiti arabe évolue vers un style abstrait ou géométrique hérité de la calligraphie moderne. Les artistes peuvent également se rapprocher des styles occidentaux du graffiti tout en donnant une touche arabisante au script utilisé. Le message véhiculé par le calligraffiti arabe a aussi son importance et son contenu peut s'ajuster au lieu d'inscription s'éloignant ainsi des lieux traditionnels associés aux sourates de la calligraphie islamique. Lorsque le potentiel politique du calligraffiti arabe s'associe à l'iconsphère « chargée » d'un lieu, cela peut mettre en évidence des tensions socioculturelles importantes, attirer l'attention de nouveaux intermédiaires de la scène et accentuer la visibilité d'une œuvre de calligraffiti arabe. Finalement, l'insertion d'une œuvre dans un contexte d'agrégation peut accentuer ou, au contraire, diluer son impact en fonction d'une variété de critères allant de l'importance relative de cette œuvre à la présence plus ou moins importante d'autres œuvres de calligraffiti arabe. Toutes ces possibilités de variations de remix, de circulation et d'agrégation des œuvres constituent des facteurs qui permettent aux artistes de « moduler » leurs pratiques en fonction des tensions socioculturelles existant dans les différents espaces et régimes de visibilité où elles s'exercent. Cette modulation des pratiques peut également s'exercer dans l'espace numérique où les stratégies de visibilité de l'artiste se révèlent dans le cadrage et la qualité des images de ses œuvres, la réalisation d'un site web mettant en évidence certaines œuvres au détriment d'autres, la sélection de certaines plateformes socionumériques et la constitution d'un réseau social pertinent ou encore la diffusion plus ou moins systématique auprès d'intermédiaires numériques comme les blogs d'art urbain ou les médias de masse (voir les témoignages des artistes des terrains étudiés dans les Chapitres 2, 5, 6, 7 et 8).

Différents aspects de cette modulation des pratiques sont observables et rapportés dans les chapitres portant sur l'étude ethnographique du calligraffiti arabe (voir les Sections 5.4, 6.4, 7.4 et 8.4 des 4 segments chronologiques des Chapitres 5, 6, 7 et 8). Ces aspects sont perceptibles dans les entrevues réalisées auprès des calligraffittistes et des intermédiaires. Ils se révèlent

également dans les remixes photographiques et les pratiques de circulation et d'agrégation numérique et leur interprétation peut révéler les différents enjeux politiques auxquels ils sont confrontés. Il n'est pas anodin par exemple que les remixes successifs du calligraffiti arabe sont ceux d'une sensibilisation au problème palestinien dans les espaces abandonnés d'usines délabrées à Montréal (voir Chapitre 5), d'un verset du Coran appelant à la tolérance sur une mosquée tunisienne (voir Chapitre 6), celui de la mise en évidence d'un poème d'Honoré de Balzac sur le Pont des Arts à Paris (voir Chapitre 7) ou encore un extrait du cheikh dirigeant la ville de Dubaï (voir Chapitre 8).

Dans les villes arabes, le calligraffiti arabe doit également coexister avec la « tradition » graffitiste. L'héritage graffiti, la présence revendicatrice dans la rue, se heurte aux pratiques autoritaires et arbitraires de « pouvoirs par le haut ». Lorsqu'autorisé, le calligraffiti arabe doit se prêter à de complexes processus d'approbation ; dans certains pays arabes, le financement est rare et rarement public ; les conditions d'exécution sont laborieuses et la reconnaissance médiatique à peu près inexistante (voir Chapitre 6, section 6.1). Le calligraffiti arabe doit aussi prendre sa place dans le monde du graffiti. Son association avec la calligraphie traditionnelle le rend suspect ou inintéressant pour le jeune graffiteur attiré par la culture occidentale. Par ailleurs, l'opposition avec le mouvement muraliste y est différente ; ce mouvement commence à peine à se développer dans le monde arabe et les événements attirant les artistes nomades du monde muraliste y sont peu fréquents. En ce sens, le monde arabe offre une certaine résistance à la pénétration de l'art urbain occidental, à l'image de la résistance inverse au calligraffiti arabe dans les villes occidentales. Lorsqu'une certaine richesse matérielle existe, comme dans les pays de la péninsule arabique⁷³, on peut voir poindre l'émergence d'un art muraliste caractéristique de la scène mondiale, muralisme qui entre alors en tension avec certaines tendances iconoclastes de la tradition islamique : les pouvoirs locaux ou les résidents veulent alors connaître le message avant que l'œuvre ne soit inscrite (voir Chapitre 8, section 8.1) ou interdisent carrément toute expression. L'artiste de calligraffiti arabe lumineux Julien Breton témoigne de ces tensions :

« [...] dans le monde arabe, l'espace public est beaucoup plus contraint qu'en Occident et en plus de cela, le monde arabe a beaucoup été pillé, en terme de patrimoine historique, et des fois, j'ai l'impression que le fait de prendre une photographie d'un lieu, le monde

⁷³ Il sera question dans le Chapitre 8 de l'explosion du calligraffiti arabe au Moyen-Orient.

arabe considère cela comme un pillage et comme un vol [...] Du coup je sais qu'à chaque fois que je réalise de la calligraphie lumineuse dans le monde arabe, la plupart du temps c'est soit en intérieur, parce que comme cela je n'ai pas de problème, soit c'est dans des milieux très reculés. Si j'ai vraiment envie de le faire au centre ville, dans ce cas là, je m'accorde une demi heure maximum pour réaliser la photographie. Au bout d'une demi heure, si on n'a pas réussi à faire la photographie lumineuse, on s'en va et on change de lieu, on essaye de ne pas rester trop longtemps dans le même lieu parce que sinon la police débarque. Même si on est dans un espace qui n'appartient pas à l'État, il y a cette notion de propriété de l'espace public très compliquée et difficile à comprendre. La rue n'est pas un espace d'expression possible. Après il y a un paradoxe. Par exemple, le Koweït interdit la danse dans la rue, c'est-à-dire que si vous avez un concert dans la rue, vous n'avez pas le droit de danser, parce que si vous dansez, vous allez directement en prison, c'est comme une incitation à la débauche » (Entrevue avec l'artiste urbain Julien Breton).

La modernisation de la calligraphie traditionnelle peut aussi être mal perçue et se heurter à une certaine résistance des cultures locales. De façon générale, le calligraffiti arabe se heurte au difficile cheminement des sociétés arabes vers la « modernité », la culture participative et l'hybridité culturelle. L'artiste Julien Breton poursuit en racontant son expérience au Qatar :

« Quand je vais jouer au Qatar, avant de monter sur scène, il y a quelqu'un qui vient me voir, un Qatari, qui me dit : « On va regarder toutes les calligraphies que tu vas réaliser sur scène, parce qu'ici on ne parle pas de politique ». Que le livre *Arabic graffiti*⁷⁴ [soit interdit au Qatar] qu'il soit en lien justement avec les révolutions arabes, ne m'étonne absolument pas, je pense qu'il doit être interdit au Qatar, en Arabie Saoudite, les Émirats arabes Unies, etc. les pays du Moyen Orient. Je pense que le Liban l'autorise, ou différents pays arabes plus progressistes que les autres qui ont dû l'autoriser. Je ne peux pas improviser un mot lors de la performance, sinon je pars en prison » (Entrevue avec l'artiste urbain Julien Breton).

⁷⁴ Ici l'artiste parle du livre « *Arabic Graffiti* » de Zoghbi et Karl (2012) qui comporte un chapitre sur les révolutions du printemps arabe.

En se propageant dans les villes arabes et occidentales, le calligraffiti arabe offre donc tout un éventail de situations où il est possible d'évaluer l'enjeu politique de sa visibilité. Ce faisant, tout en conservant sa « chose qui importe », le calligraffiti arabe illustre une diversité de remixes physiques nécessaire au développement d'une scène visuelle (voir Figure 67) et révélatrice de son adaptation aux différents espaces et régimes de visibilité que cette forme d'art urbain rencontre. Le calligraffiti arabe constitue ainsi une forme de réappropriation culturelle (arabe) d'un art urbain mondialisé d'origine occidentale (le graffiti new-yorkais entre autres), une hybridation typique de la culture dialogique du remix où ce « dialogisme du script » participe activement au contexte contemporain de la culture visuelle, à son hétérogénéité et aux enjeux de la visibilité publique de l'art urbain.

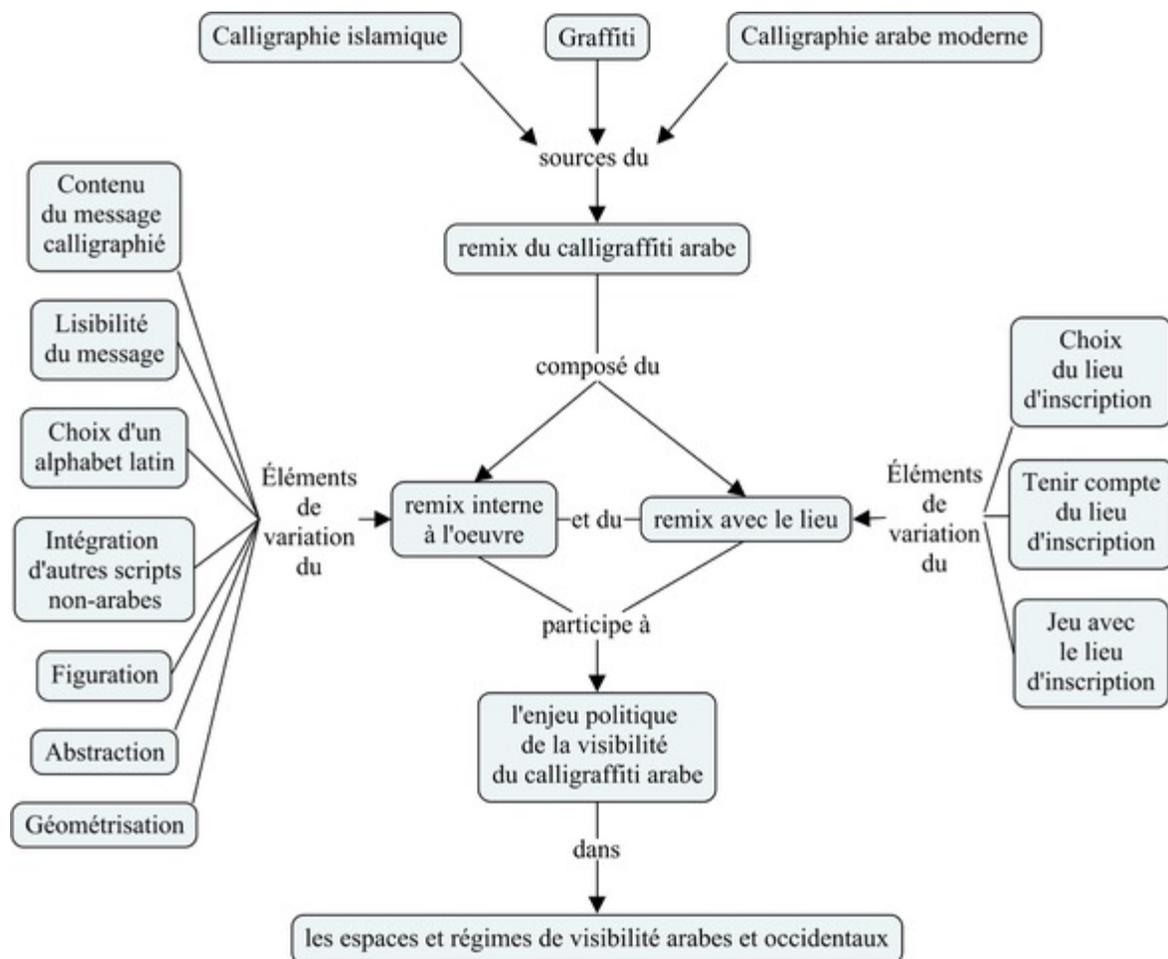


Figure 67 : Le remix du calligraffiti arabe dans l'enjeu de la visibilité publique

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure, 2017.

Comme le remarque Irvine :

« The fusion of calligraphy in today's street art and its' meaning is broadcasted into the global project of all street art and artists. The true meaning and significance behind it all, is to not only create an expression of art, but to disseminate an understanding of culture (the culture of historic scripts and the meaning of calligraphy to the culture of present day occurrences within Middle Eastern society). To curb the ignorance of global stereotypes and misinformation of the struggles and events, and produce an understanding of the everyday experiences of those whose heritage lies in the Middle East and the Arabic script⁷⁵ » (2014b).

Tel que le suggère Irvine dans la citation précédente, le « projet global » de l'art urbain peut être conçu, du point de vue des artistes, comme une tentative d'affranchissement des barrières culturelles, comme la production d'une culture « translocale » portée par le numérique et remixant de nombreuses sources culturelles. Dans un contexte de tensions arabo-occidentales exacerbées, l'insertion du calligraffiti arabe dans ce projet local, translocal et virtuel n'est certes pas chose évidente. Comme il vient d'en être question, cette forme d'art urbain soulève différentes tensions tant dans la culture visuelle des villes du monde arabe que dans celles du monde occidental et possiblement aussi dans la culture visuelle numérique.

3.4 Remarques récapitulatives

Le concept de scène visuelle permet de structurer et de mieux analyser cette rencontre entre le calligraffite arabe et la scène locale, translocale et numérique de l'art urbain. Tous les acteurs de cette scène mondiale sont unis par cette « chose qui importe » : faire des murs dans l'espace public, que ces acteurs soient graffite débutant, muraliste chevronné, organisateur de festival d'art urbain ou encore maire cherchant à promouvoir l'attraction touristique de sa ville. « Faire un mur », c'est aussi diffuser ces réalisations dans l'espace numérique et là encore de nombreux acteurs interviennent : capteurs d'images amateurs ou professionnels, concepteurs de sites web ou

⁷⁵ Source : Remix and Dialogic Culture (Irvine 2014)
(<https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-725-fall2014/2014/05/03/remix-and-globalization-of-street-art-postmodern-flair-graffiti-and-arabic-calligraphy-draft/>).

animateurs de réseaux sociaux. Les artistes, l'audience et les intermédiaires culturels forment en l'occurrence une immense trame physico-numérique unis par cet intérêt différent, *mais* partagé pour l'art urbain.

Pour les artistes de calligraphiti arabe, faire un mur c'est aussi y inscrire une œuvre qui porte la trace de la culture visuelle arabe et diffuser cette œuvre dans l'espace numérique. Afin d'y arriver, ces artistes doivent s'insérer dans cette trame complexe, y créer des relations, négocier les tensions que leur art soulève et faire progresser leur contribution à l'enjeu de visibilité publique. Comment aborder cette trame ? Comment la décortiquer pour en faire ressortir le parcours de ces calligraphitistes ? Comment révéler les systèmes d'articulation qui s'actualisent dans leur accession à une plus grande visibilité ? Toutes ces questions renvoient à l'étude ethnographique des pratiques de l'image et seront traitées au chapitre suivant (Chapitre 4 interlude méthodologique).

Les pratiques de l'image sont actualisées par les acteurs humains (artistes, intermédiaires culturels et audience) et par les acteurs algorithmiques. Elles concourent collectivement à réaliser la « chose qui importe » de l'art urbain. Ces pratiques de l'image s'exercent dans le temps des espaces physique et numérique et constituent les traces concrètes de l'actualisation de la scène. Pour analyser le parcours spatio-temporel du calligraphiti arabe, il faut évaluer les pratiques de l'image de l'art urbain en général. Il faut aussi comprendre le travail des intermédiaires culturels qui facilitent la venue d'artistes extérieurs ou l'émergence de nouveaux artistes locaux. Pour que la scène d'art urbain reste effervescente, elle doit constamment se renouveler et c'est l'apport de contributions périphériques comme celle du calligraphiti arabe, apport marginal et revendicateur, qui insuffle nouveauté et perturbations dans une scène qui tend peut-être à se figer et à se désubstantifier par ses mouvements « autorisés », son institutionnalisation et sa commercialisation sous forme d'art contemporain.

Il faut ajouter à ces considérations l'observation des pratiques numériques et leur rôle dans la scène visuelle. À chaque événement physique de remix d'œuvres de calligraphiti arabe est associé la production d'une quantité variable d'images numériques qui augmente la visibilité de cet événement et ajoute à la visibilité du calligraphiti arabe. Quel est le potentiel politique de ces images ? Un cadrage serré élimine le contexte du lieu d'inscription et réduit l'œuvre à son remix interne ; un cadrage large intègre le remix avec le lieu à celui du remix interne. Est-ce que l'image

photographique intègre le contexte d'agrégation physique s'il existe et quelle importance visuelle a l'image numérique d'une œuvre lorsqu'elle existe dans un agrégat numérique ? Une fois captées, ces images se mettent à circuler dans les nouveaux environnements numériques : quelles sont les pratiques de l'image dans l'espace numérique, dans quels lieux numériques retrouve-t-on les images numériques de ces œuvres (plateformes socionumériques, sites web d'artistes, blogs d'art urbain, sites web de médias de masse) et quelle est l'importance de ces lieux numériques en termes de visibilité ? Ont-ils un impact sur les circulations subséquentes des artistes ? Lors que ces images se retrouvent sous forme d'agrégats, quelle est la nature de ces agrégats ? Mettent-ils visuellement en valeur différents aspects d'une seule œuvre de calligraphie arabe, un ensemble d'œuvres ? Le calligraphie arabe y est-il noyé dans un ensemble d'images qui diluent son impact politique ?

Il faut finalement interroger la notion de scène visuelle dans le cadre du projet général de l'art urbain. Tel qu'il en sera question aux chapitres 5, 6, 7 et 8, le calligraphie arabe démontre une vigueur assez intéressante durant les dix années de son observation ethnographique. Passant des entrepôts abandonnés d'un quartier industriel de Montréal aux quartiers touristiques de Paris, de Djerba et de Dubaï, générant des milliers d'abonnés sur les plateformes socionumériques, le calligraphie arabe pénètre progressivement les cercles concentriques de la visibilité et intègre plusieurs recoins de la scène visuelle de l'art urbain. Mais cette scène est-elle en train de se fossiliser, perdant progressivement sa rugosité et son effervescence au « profit » d'un art urbain commercialisé tiré par les pouvoirs d'en haut ? Ou bien n'est-ce là que l'un des aspects du projet global de l'art urbain ? Cette nouvelle mixité culturelle, ces remixes éclatés, l'apport du numérique sauront-ils renouveler constamment la scène, la nourrir par le bas d'interrogations, de provocations multiples et conserver ainsi son effervescence ? L'étude ethnographique des pratiques de l'image au chapitre 5 sur le calligraphie arabe à Montréal (2008-2011), au chapitre 6 sur le calligraphie arabe et l'ouverture de l'espace public tunisien (2011-2012), au chapitre 7 sur le calligraphie arabe à Paris : légitimité dans l'espace public (2013-2015) et au chapitre 8 sur le calligraphie arabe au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales (2015-2017) permettra d'enrichir la compréhension des interactions entre le calligraphie arabe avec la scène visuelle de l'art urbain et il sera alors possible de porter un regard plus éclairé sur ces considérations dans le dernier chapitre de la thèse (Chapitre 9 synthèse et discussion).

CHAPITRE 4 : INTERLUDE MÉTHODOLOGIQUE

Le précédent chapitre a permis de compléter le cadre d'analyse proposé pour étudier le calligraffiti arabe dans les espaces physiques et numériques. Ce cadre d'analyse repose sur trois ensembles de concepts : l'enjeu politique de la visibilité publique, analysé en termes d'espaces, de lieux et de régimes de visibilité ; l'art urbain comme un ensemble de pratiques de l'image dans l'espace public et partie prenante de cet enjeu politique ; la scène visuelle centrée sur une chose visuelle qui importe (l'art urbain) et conçue comme un système d'articulations entre des pratiques de l'image et des acteurs. Plusieurs observations de l'étude ethnographique ont déjà été rapportées dans ce cadre d'analyse pour illustrer certaines tensions. Ces observations, tirées de l'art urbain en général, mais aussi de ses manifestations propres aux tensions arabo-occidentales, ont été intégrées dans le développement du cadre d'analyse et ont contribué à sa construction.

Du point de vue épistémologique, la démarche de recherche de cette thèse repose sur la coconstruction d'un cadre d'analyse (aspect théorique) et d'une étude ethnographique (aspect empirique) (Bryant et Charmaz 2007 ; Reed et Alexander 2009). Tel que mentionné dans l'introduction, l'intérêt de l'auteure pour le phénomène du calligraffiti arabe résulte d'un questionnement initial quant à la présence « surprenante » d'une murale géante de calligraffiti arabe de l'artiste urbain eL Seed sur la façade extérieure de la Tour 13 à Paris à la fin de l'été 2013. Ce questionnement a été l'élément déclencheur de cette recherche doctorale et, durant les trois premières années de la thèse, une première réflexion théorique sur les fondements conceptuels de l'enjeu de la visibilité publique a accompagné une première exploration numérique et documentaire des manifestations du calligraffiti arabe. Cette exploration s'est progressivement organisée autour de l'identification des différents artistes de calligraffiti arabe et de leurs œuvres. La création de dossiers d'images, l'identification des œuvres dans le temps ainsi que les modalités de la présence numérique de ces artistes (sites web et plateformes socionumériques utilisées) ont permis d'identifier un réseau d'acteurs et de lieux associés au calligraffiti arabe. Parallèlement à cette démarche spécifique sur le calligraffiti arabe, cette phase d'exploration a également permis de développer une compréhension générale du phénomène de l'art urbain, de son développement durant les cinquante (50) dernières années et de son importance contemporaine pour des villes comme Montréal et Paris.

Cette phase d'exploration a également permis de raffiner le cadre d'analyse en posant tout d'abord l'art urbain et le calligraffiti arabe comme un phénomène culturel soulevant les enjeux politiques de la visibilité dans l'espace public. Les concepts d'espaces, de lieux et de régimes de visibilité ont été identifiés et développés dans la foulée de cette prise de position théorique. La nécessité d'une observation empirique du calligraffiti arabe s'est rapidement imposée et l'opérationnalisation de cette observation a amené le développement du concept de pratiques de l'image et de sa triple déclinaison (remix, circulation et agrégation) dans les espaces physiques et numériques. Finalement le concept de scène culturelle et sa spécialisation sous forme de scène visuelle est rapidement apparu comme le concept intégrateur le plus approprié pour décrire l'évolution et la structure des pratiques de l'image en relation avec l'identification des acteurs associés au calligraffiti arabe.

La coconstruction du cadre d'analyse et de la démarche empirique s'est accélérée durant la quatrième année de la thèse par l'établissement d'une chronologie du développement du calligraffiti arabe sur une période de dix (10) ans. Celle-ci a révélé la division de cette période en quatre (4) segments majeurs et successifs liés aux tensions socioculturelles. L'identification des acteurs et des lieux les plus importants, l'existence de périodes de maturation, de pause et d'effervescence dans les différents événements, la réalisation d'événements majeurs associés à des pics de visibilité ainsi que les premiers éléments d'un système d'articulation du calligraffiti arabe à l'intérieur de la scène visuelle de l'art urbain ont rapidement mené à la sélection de trois terrains physiques : Montréal, la Tunisie et Paris. La construction de la chronologie a également permis de raffiner le questionnement initial de l'auteure sous la forme d'une problématique plus étoffée et d'hypothèses expliquant cette problématique dans les termes du cadre d'analyse développé. Durant cette période et pour mener à terme la démarche empirique de la thèse, l'auteure a également identifié et développé des méthodes d'ethnographie physique et numérique. Cette démarche s'est amorcée par une phase d'observation ethnographique des terrains physiques et s'est étendue sur une période six (6) mois (de juillet 2016 à novembre 2016). Cette étape a consisté essentiellement à réaliser des entrevues semi-structurées auprès des acteurs du calligraffiti arabe et à documenter visuellement les lieux de visibilité de ces œuvres. Cette phase a été accompagnée et suivie d'une phase d'ethnographie numérique qui s'est étendue sur plusieurs mois (jusqu'en novembre 2017). Pour cette phase, plusieurs méthodes de suivi numérique des pratiques de l'image ont été développées et expérimentées. Ces deux phases de terrains *in situ* et

numériques ont permis d'illustrer et d'enrichir encore plus le cadre d'analyse et de considérer les hypothèses proposées pour expliquer le phénomène du calligraffiti arabe.

Ce quatrième chapitre relate avec plus de détails l'approche ethnographique utilisée et ses différentes phases. Il constitue en quelque sorte un interlude méthodologique entre la présentation du cadre d'analyse et celle des résultats de l'enquête ethnographique des quatre chapitres suivants (Chapitres 5, 6, 7 et 8). Ce chapitre est divisé en trois sections. La première section explique le processus de construction de la chronologie, présente ses quatre segments tout en introduisant les trois terrains physiques. La deuxième section présente une formulation plus élaborée de la problématique de la thèse et discute de différentes hypothèses reliées à cette problématique dans le contexte du cadre d'analyse. La troisième section présente l'approche de l'ethnographie et détaille les méthodes utilisées sur les terrains physiques et numériques.

4.1 Construction et présentation de la chronologie du calligraffiti arabe

L'exploration numérique et documentaire du calligraffiti arabe a commencé dès la première année de la thèse et a été initiée, par entre autres, la constatation qu'une murale de calligraffiti arabe pouvait « exister » en plein cœur de Paris sur la Tour 13 en bordure de la Seine (voir Figures 2 et 44). Cet événement était l'initiative de Mehdi Ben Cheikh, un intermédiaire important de l'art urbain en collaboration avec le maire du 13^{ème} arrondissement, M. Jérôme Coumet. Cet événement comportait plusieurs caractéristiques qui en ont fait l'un des événements fondateurs de l'art urbain dans cet arrondissement, à l'échelle locale et translocale. L'immeuble de la Tour 13 devait être démoli pour laisser place à un nouveau logement social. Pour souligner le caractère éphémère de l'art urbain, Mehdi Ben Cheikh a fait venir plusieurs dizaines d'artistes pour peindre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment⁷⁶. « L'histoire » (expression souvent utilisée par le galeriste Mehdi Ben Cheikh lors de son entrevue) se voulait être racontée dans le « secret » et un certain suspense entretenus au cours des mois d'été 2013 jusqu'à ce que le projet soit finalement dévoilé et que la population soit invitée à le visiter. Plus de 30,000 personnes ont fait la file d'attente pour venir voir les œuvres réparties sur les neuf étages de l'immeuble. Comme

⁷⁶ Voir plusieurs images de l'intérieur et de l'extérieur de la Tour 13 dans le Chapitre 7, section 7.3.

celui-ci devait être démoli dans les mois suivants, l'audience était invitée à préserver numériquement les images de ces œuvres en visitant un site web spécifiquement conçu à cet effet. Ce site fut visité par plus de deux-cents cinquante mille (250,000) usagers et deux millions de pages web ont été vues. Le hashtag #TourParis13 a été utilisé 4,700 fois sur les plateformes socionumériques. Le dispositif transmédia accompagnant cet événement (Voir Figure 68) a fait l'objet d'une attention particulière de la part de beaucoup d'intermédiaires culturels locaux, translocaux et internationaux.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 68 : Le dispositif transmédia de l'événement Tour 13 (Paris, 2013)

Source : Image tirée de l'article « Tour Paris 13, quand le transmédia grave le Street Art sur le web » sur le site Veille Digitale de Jérôme Deiss (<http://veille-digitale.com/tour-paris-13-quand-le-transmedia-grace-le-street-art-sur-le-web/>) consulté le 2017/02/13.

La présence dominante d'une œuvre de calligraphie arabe sur l'extérieur de la Tour 13 a amenée l'auteure à identifier l'artiste qui l'avait réalisée : l'artiste urbain eL Seed. La recherche

numérique a rapidement révélé dans les premiers résultats de Google une autre œuvre qu'il a réalisé et ayant bénéficié d'une visibilité numérique significative aussi l'année précédente : l'œuvre sur la mosquée Jara de Gabès en Tunisie (2012). Élément encore plus surprenant, ce calligraffitiste avait commencé sa carrière artistique à Montréal dans les trois années précédentes (2008-2011). En explorant systématiquement les œuvres d'eL Seed, un réseau d'acteurs composé d'autres artistes et de différents intermédiaires s'est mis à émerger progressivement. La recherche a permis l'identification d'un grand nombre d'œuvres de calligraffiti arabe et l'analyse de leurs sites web, blogs, pages Facebook et Instagram a permis de compléter la collecte d'informations et de constituer des dossiers d'images sur les différents artistes. eL Seed s'est progressivement révélé être un acteur central de cette scène visuelle émergente de calligraffiti arabe et le début de sa production correspond à l'année 2008, bien que d'autres artistes pratiquaient déjà cette forme de remix principalement en France dans les années 90-2000⁷⁷.

Dans le monde arabe, l'artiste A1one, né à Téhéran (Iran) est un pionnier de l'art urbain au Moyen Orient et l'un des premiers artistes à avoir osé peindre sur les murs dans son quartier de Téhéran en 2003. Les murs de Téhéran sont des surfaces réservées à la propagande gouvernementale où les quelques mots lâchés de manière anonyme par l'opposition sont aussitôt effacés. A1one inspire toute une génération de jeunes artistes dans le monde arabe. Arrêté, interrogé et accusé d'être un activiste politique, A1one quitte l'Iran en 2012 et réside aujourd'hui en Allemagne. Sur la page d'accueil de son site web, il mentionne le caractère transgressif de son art : « I neither intend to entertain people or advertise my art, nor to feed the media or needs of the market. Graffiti or UrbanArt to me, is not a trendy job or an expensive hobby ! I believe this streetartertainment is a misunderstanding. Art must be uncontrollable and liberating⁷⁸ ». L'artiste utilise des bombes aérosols, mais également des pochoirs et du collage. À partir de 2004, son travail mélange la calligraphie persane et le graffiti occidental. Ses œuvres sont parfois riches de couleurs, parfois en noir et blanc, et offrent surtout une fenêtre de réflexion aux populations

⁷⁷ Il est très révélateur de la culture visuelle contemporaine que la recherche d'images numériques pour les œuvres de calligraffiti arabe antérieures à 2005 ne produit aucun résultat. De plus, les sites web de ces artistes ne contiennent aucune image de cette période. Culture de l'éphémère ?

⁷⁸ Site web d'A1one (<http://www.a1one.info/about-me/>).

locales. Parallèlement à son art visuel, il documente activement la scène de graffiti des rues iraniennes depuis son début jusqu'au moment où il quitte l'Iran.

Dans le monde occidental, le calligraffiti arabe se développe à partir de la culture hip-hop dans le courant des années 90. Certains artistes apprennent la calligraphie auprès de certains maîtres reconnus et d'autres sont autodidactes et transmettent leur savoir à d'autres artistes. C'est le cas de l'artiste urbain Vincent Abadie Hafez (Zepha) qui occupe une place centrale dans le remix physique du calligraffiti arabe, artiste bien connu dans le milieu des graffiteurs parisiens depuis les années 80. À partir des années 2000, la calligraphie arabe devient très présente dans son travail après son apprentissage auprès du calligraphe marocain autodidacte Abdelatif Moustad installé à Paris depuis les années 90. Zepha combine le script Koufi et Diwani dans un style basé sur le mouvement du graff, où les lettres sont déformées, mélangées, accumulées, créant une forme d'écriture labyrinthique. Cosmopolite, le travail de Zepha est le résultat de métissages aux confluences de plusieurs cultures. L'artiste Vincent Abadie Hafez apprend de Abdellatif Moustad, mais se libère des scripts traditionnels pour développer un langage visuel qui inspirera plusieurs caligraffitistes arabes par la suite. Dès 1988, c'est sous son pseudonyme de Zepha qu'il s'investit au sein du mouvement graffiti et c'est en banlieue parisienne qu'il commence à imposer son nom et celui de son équipe en développant un langage visuel reflétant le travail artisanal des anciennes civilisations. Ses remixes calligraphiques constituent une mosaïque de signes et symboles :

« Influencé très tôt par les représentations rupestres préhistoriques, c'est plus tard, et naturellement que je prends part au développement du mouvement graffiti dès la fin des années 80. Au fil du temps, ma démarche s'est enrichie d'inspirations issues aussi bien de mouvement artistiques comme l'abstraction lyrique (art informel avec G.Mathieu, H.Hartung, J.Degottex, Jay Defeo, G.Titus-Carmel) ou la figuration libre que d'influences comme les arts premiers, l'écriture et l'art des anciennes civilisations. Ma production artistique est à la croisée des premières représentations écrites et d'un langage graphique moderne, toujours basée sur une relation intime avec le support, à la recherche d'un juste équilibre entre le geste instinctif et la composition réfléchi. Un éventail de technique et de médium allant du graffiti, au volume, en passant par la calligraphie et la gravure, me permet de mettre en exergue des questionnements comme le lien qui unit l'Humanité

quant à ses origines au sein d'un mouvement commun⁷⁹ » (Entrevue de l'artiste urbain Zepha sur le site de la galerie David Bloch).

L'artiste Abdelatif Moustad se démarque plutôt par son travail en studio, mais réalise aussi quelques murales extérieures :

« Je suis complètement autodidacte, même si je suis plutôt dans la calligraphie traditionnelle. J'ai appris seul les proportions, le point, etc. Quand j'ai commencé à être reconnu dans mon petit milieu, j'écrivais le courrier, les lettres, etc. Ensuite le street art a commencé dans la même période, j'étais dans un quartier en pleine ébullition. J'étais toujours accroché à mon échelle en train d'écrire des textes lisibles, de la calligraphie traditionnelle à Casablanca. Il n'y avait pas vraiment de street art là-bas, mais je le pratiquais sur les murs et je faisais cela avec du charbon. Je ne sais pas si c'était du street art ou pas, mais en tout cas c'était le seul support pour calligraphier. Je ne pense pas que j'étais dans une démarche urbaine. J'étais dans la nécessité de pratiquer quelque chose. J'avais besoin d'écrire des grandes lettres sur des grands espaces alors le mur était mon support. C'était plus stimulant pour moi de prendre mon charbon et de remplir un mur. Ensuite je me suis perfectionné. Je n'ai jamais eu d'enseignement, mais c'est avec mes lectures et la rencontre avec des calligraphes. J'essaye de comparer mon style avec le style des autres, de reconnaître les défauts des autres, d'essayer de faire mieux. Mais même les textes sacrés, je ne m'y intéressais pas beaucoup, donc ni Dieu ni maître, si je puis dire. J'ai effectué ensuite un processus aux beaux-arts en France. La calligraphie m'a toujours accompagnée, même si je touche à la sculpture ou autre chose » (Entrevue avec l'artiste urbain Abdellatif Moustad).

L'artiste urbain Abdellatif Moustad témoigne ainsi du travail de pionnier de Zepha :

« Le cas de Zepha, c'est un artiste qui a pris la calligraphie à bras le corps et en a fait des choses. Pour moi c'est le meilleur qui a pu arriver à ce résultat avec sa calligraphie, et d'ailleurs tout son parcours est atypique. Il utilise la calligraphie comme matière et son travail est une réponse à cette calligraphie libre, que nous calligraphes, on cherche à

⁷⁹ Entrevue de Zepha sur le site de la galerie David Bloch (<http://www.davidblochgalerie.com/artistes/vincent-abadie-hafez/>) consulté le 2017/12/04.

aboutir. Je discutais une fois en Tunisie avec un calligraphe libyen et on parlait justement de Zepha et on s'est dit qu'il y a une question de « aqida » (dogme). Nous les anciens, on reste super respectueux de cela, et attachés à cela et finalement dans notre expression artistique, ça nous alourdit, ça nous met des obstacles. Alors des générations comme eL Seed, Zepha, ce sont des nouvelles générations qui ont profité aussi des mouvements urbains pour pouvoir arriver aujourd'hui à emprunter avec le mouvement très fort de graffiti, je suis super content de ce résultat. Et curieusement dans cette démarche là, les gens ne se posent plus la question de la définition des choses ; quand on est devant la calligraphie de Zepha, on ne pose pas beaucoup de questions sur la signification, c'est tellement dense, c'est tellement complet et imbriqué en une seule image, que ça se regarde plus que cela se lit » (Entrevue avec l'artiste urbain Abdellatif Moustad).

Marko93 est un autre graffiteur parisien qui intègre la calligraphie arabe à son travail artistique dès les années 90 :

« Intégrer des formes de calligraphie dans mon graffiti à l'époque m'a fait sortir du lot, c'était singulier. Retrouver de la calligraphie dans le graffiti, de manière abstraite, en tant que texture, était une nouveauté. J'ai été très influencé par la calligraphie arabe et ai par la suite découvert le travail d'Hassan Massoudy, qui habite à Paris, un des plus grands dans ce domaine. Nous avons peint ensemble pour un dvd. Mes voyages en Asie ou en Mongolie ont ensuite enrichi mon travail de nouvelles influences⁸⁰ ».

L'artiste français Jules Dedet Granel, alias L'Atlas, utilise le script Koufi dans ses œuvres d'art urbain. Dans les années 90, il se fait un nom dans la scène du graffiti. Figure majeure et artiste de renommée internationale de la rue, il est connu pour ses façades peintes et pour ses performances monumentales réalisées directement sur le terrain sur les sites historiques des villes, comme l'immense boussole commandée par le Centre Georges Pompidou à Paris en 2008, ou à la place du Capitole en 2012 en partenariat avec la ville de Toulouse. Son approche et son expression de la lettre et de la ligne, le rythme codifié de son écriture, la recherche des limites de l'illisibilité l'orientent vers l'abstraction et le minimalisme : « Je cherche à tromper les regards et à amener

⁸⁰ Entrevue tirée de l'article « MARKO 93 : 'la finalité est de pouvoir échanger' » sur le site Artistik Rezo (<http://www.artistikrezo.com/art/street-art/marko-93-la-finalite-est-de-pouvoir-echanger.html>) consulté le 2017/12/05.

les gens qui sont censés s'intéresser au graffiti à s'intéresser à des arts plus anciens, notamment aux arts abstraits et inversement pour ceux qui s'intéressent à ces mouvements-là »⁸¹. Atlas ne se considère pas calligraffitiste. Pourtant il utilise le script géométrique Koufi devenu aujourd'hui sa signature et dont il s'est approprié les codes tout en les intégrant parfois à l'alphabet latin. En déformant ces lettres autour de formes géométriques, il cherche à trouver un effet de double lecture entre la forme et la lettre. Il s'inspire de calligraphies anciennes et orientales, qui confèrent à ses œuvres une dimension ornementale particulière, alors qu'il observe aussi les détails de symétrie de l'architecture des villes.

Ces premiers artistes de calligraffiti arabe identifiés que sont A1One, Zepha, Abdellatif Moustad, Marko93 et L'Atlas réalisent certes des œuvres de « calligraffiti arabe » avant l'émergence de l'artiste urbain eL Seed en 2008, mais leurs œuvres sont peu visibles et semblent peu être identifiées à un « mouvement » ou un style tel que ce sera le cas après l'émergence de l'artiste urbain eL Seed. Les relations entre Zepha et Moustad de même que les liens entre Hassan Massoudy et Marko93 laissent présager déjà toutefois un réseau de relations qui s'enrichira à partir de 2008.

À partir de 2007, le terme « calligraffiti » est de plus en plus utilisé et désigne le style des artistes urbains qui combinent calligraphie et graffiti dans quelque script que ce soit. Mais c'est en 2007 que l'artiste visuel, designer et graffiteur hollandais Niels « Shoe » Meulman⁸² réalise sa première exposition personnelle intitulée *Calligraffiti* pour décrire une nouvelle forme artistique à la frontière entre le graffiti et la calligraphie médiévale. Pionnier du graffiti à Amsterdam, il se rend aux États-Unis et se familiarise avec le graffiti américain puis fonde le crew USA et :

« Commence à peindre des graffitis dans la veine de ce qui se faisait à New York [...] Les choses ont pris une autre tournure lorsque nous avons rencontré le crew Bomb Squad 2 de Paris et les TCA de Londres. Réunis sous le nom CTK, Bando, Angel, Joker, Cat22, Mode2, Colt, Sign, Delta et quelques autres, nous avons alors développé ce style de

⁸¹ Site web de l'artiste urbain Atlas (<http://www.latlas.org>) consulté le 2017/05/22.

⁸² Site web de l'artiste urbain Shoe : (<http://www.nielsshoemeulman.com/calligraffiti/who-is-shoe.html>) consulté le 2017/05/22.

lettrage typiquement européen. Des lettres soigneusement dessinées, inspirées de maîtres new-yorkais comme Dondi, auxquelles nous avons ajouté notre touche personnelle⁸³ ».

En formant un autre crew, le *Crime Time Kings*, ils parcourent l'Europe avec pour seul objectif de graffer. Leur ambition les pousse à développer de nouveaux styles comme transition entre l'art urbain des années 80 et celui du 21^{ème} siècle, un style marqué par un mélange de graffitis urbains et de mots calligraphiés⁸⁴. Pour ces artistes, en mélangeant le graffiti à la calligraphie, le calligraffiti développe une nouvelle esthétique du mot où le texte devient image par la précision calligraphique du geste à la bombe aérosol, par l'utilisation de la couleur et par la justesse des traits (voir Figure 69).

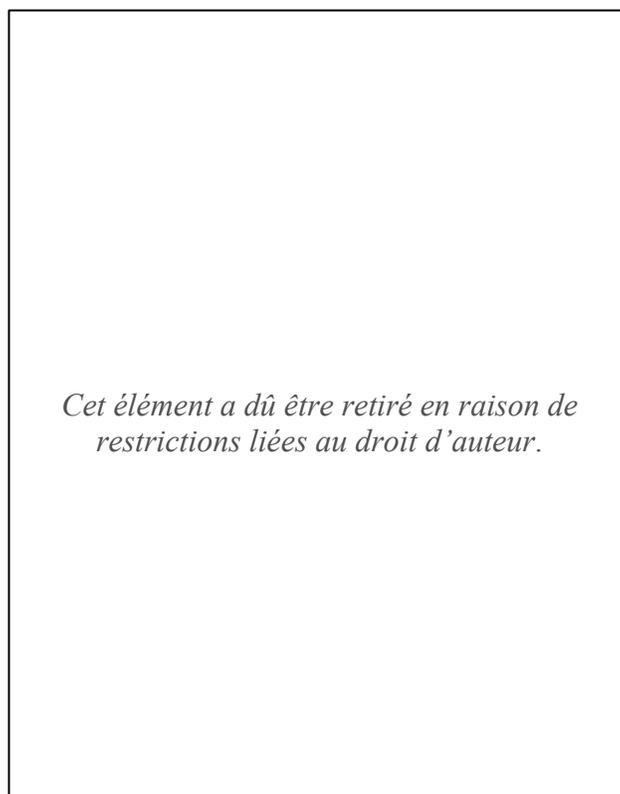


Figure 69 : Une œuvre de l'artiste urbain Shoe (Istanbul, 2014)

Source : site web de l'artiste urbain Shoe Meulman (<http://www.nielsshoemeulman.com/calligraffiti/>) consulté le 2017/11/21.

⁸³ Voir l'article « Shoe – Mr Calligraffiti » sur le site web spraymiummagazine (<http://spraymiummagazine.com/shoe-mr-calligraffiti/>) consulté le 2017/05/12.

⁸⁴ Voir l'article « Crime the kings : naissance d'un crew légendaire » (<http://www.lectrics.fr/blog/crime-time-kings-naissance-dun-crew-legendaire/>) consulté le 2017/04/29.

Le terme calligraphiti est utilisé en 1979 lors d'une exposition à Rome et dédiée à l'art du graffiti en Europe : « The Fabulous Five : Calligraphiti di FREDerick Brathwaite, LEE Georges Quinones » (Thompson 2009). Il est aussi utilisé en 1984 à New York pour une exposition en galerie de calligraphistes arabes et de graffiti, exposition reprise en 2013 « Calligraphiti : 1984-2013 » à la galerie Leila Heller avec la participation de eL Seed cette fois⁸⁵ (voir Figure 70).

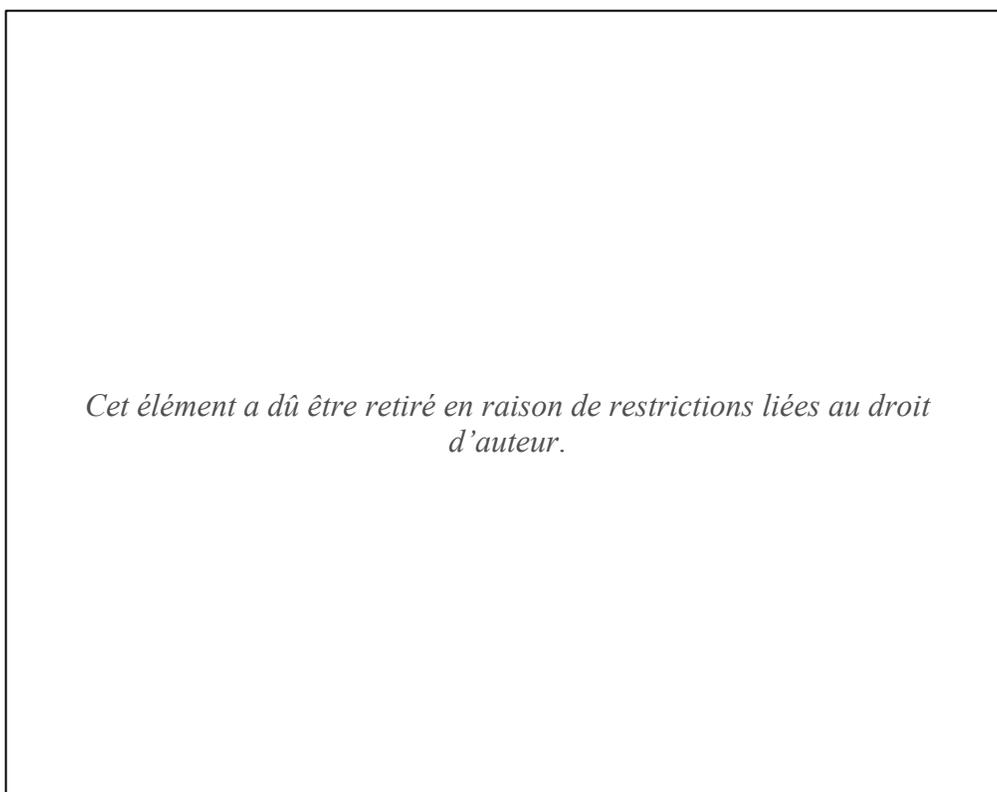


Figure 70 : Deux œuvres (en frontal) de l'artiste urbain eL Seed à l'exposition « Calligraphiti : 1984-2013 ». Galerie Leila Heller (New York, 2013)

Source : Site web de la galerie Leila Heller Gallery (<http://www.leilahellergallery.com/exhibitions/caligraphiti-1984-2013?view=slider#8>) consulté le 2017/11/22.

L'utilisation du terme « calligraphiti arabe » commence avec eL Seed. D'autres artistes utilisent les termes « calligraphie arabe urbaine » ou « calligraphie arabe contemporaine ». eL Seed tend à délaisser progressivement l'utilisation du terme calligraphiti arabe pour utiliser plutôt 'art contemporain avec la calligraphie arabe comme médium principal dans les dernières années de l'étude ethnographique.

⁸⁵ Voir site web Animal (<http://animalnewyork.com/2013/inside-jeffrey-deitchs-new-calligraphiti-1984-2013-exhibit-in-new-york/>) consulté le 2017/11/12.

Toute date de début du « calligraphiti arabe » reste donc quelque peu arbitraire. Ce qui est certain c'est que le principal artiste urbain de calligraphiti arabe, eL Seed, s'installe à Montréal en 2008 et y réalise une série de calligraphitis arabes sur une période de trois ans. Cette phase de production intense et le rôle dominant de cet artiste dans le développement subséquent du calligraphiti arabe amène progressivement à ancrer le début de la chronologie en 2008. Né en France de parents tunisiens, eL Seed vit à Paris jusqu'à l'âge de 25 ans (2006). Amateur de hip-hop et de danse, il commence à pratiquer le graffiti dans les banlieues parisiennes. Durant ses études en commerce à Paris, il découvre la calligraphie arabe, mais ne pratique plus le graffiti. Il se déplace ensuite aux États-Unis pour effectuer du travail commercial de 2006 à 2008 et arrive à Montréal en 2008 et y demeure jusqu'en 2011. À Montréal, il recommence la pratique du graffiti et développe le genre du calligraphiti arabe. Cette période est marquée par de nombreuses œuvres d'eL Seed dans les lieux du graffiti montréalais, par des expositions en galerie et par quelques œuvres à l'extérieur de Montréal. Il y rencontre les artistes urbains Hest1 et Karim Jabbari. Hest1 pratique une forme de graffiti arabisé dont eL Seed s'inspire pour développer progressivement son style. Ce segment montréalais est développé dans le Chapitre 5.

L'année 2011 est marquée par les révolutions du printemps arabe et tous ces artistes mentionnés plus haut quittent Montréal. Hest1 part vivre en Indonésie alors qu'eL Seed et Karim Jabbari se déplacent en Tunisie durant les années 2012 et 2013. Ils y réalisent une série d'événements qui auront un effet notable sur le développement du calligraphiti arabe. Durant ce temps, d'autres artistes de calligraphiti arabe commencent aussi à émerger en France, au Maghreb et dans d'autres pays arabes. Le calligraphiti arabe commence à circuler en Europe et se translocalise progressivement ailleurs dans le monde. Sa résonance numérique augmente également avec, entre autres, un article sur eL Seed en page d'accueil de CNN. Des sites web d'artistes, des blogs d'art urbain et des pages Facebook visibilisent de plus en plus les images de calligraphiti arabe. Ce segment tunisien est développé dans le Chapitre 6.

L'année 2013 amène un développement important du calligraphiti arabe à Paris. Une série d'événements, en commençant par celui de la Tour 13, lui donne une visibilité accrue et l'occasion de se faire voir en un certain nombre de lieux visuellement importants. Un intermédiaire culturel joue dans cette expansion de la scène un rôle très important : Mehdi Ben Cheikh, franco-tunisien et propriétaire de la galerie Itinérance dans le 13^{ème} arrondissement de

Paris. En 2014, l'événement Djerbahood dans un quartier de l'île de Djerba en Tunisie, organisé aussi par Mehdi Ben Cheikh, est l'occasion d'une rencontre de plusieurs dizaines d'artistes urbains arabes et occidentaux. Un grand nombre d'œuvres y sont réalisées et sont l'occasion d'une grande variété de remixes arabo-occidentaux dont le calligraffiti arabe. L'événement est accompagné d'une stratégie de communication élaborée et s'accompagne, comme pour la Tour 13 de la publication d'un livre aux Éditions Albim Michel. Ce va-et-vient entre la Tunisie-Paris-Tunisie est analysé dans les Chapitres 6 et 7.

Présent ponctuellement depuis 2011, le calligraffiti arabe se déplace de plus en plus dans la péninsule arabique à partir de 2015 (voir Chapitre 8). Les murs se multiplient et les artistes viennent de plus en plus nombreux réaliser des œuvres au Qatar, à Bahrain, en Arabie Saoudite et dans les Émirats Arabes-Unis. Durant cette période et jusqu'à la fin de l'étude ethnographique (novembre 2017), le calligraffiti arabe continue à se développer ailleurs dans le monde occidental (Australie, Brésil, Europe) et dans le monde arabe (Maroc, Tunisie, Algérie, Égypte), mais sa présence diminue à Paris et en Europe possiblement à la suite des attentats terroristes qui s'y déroulent en 2015 et 2016. L'année 2016 est marquée par la réalisation d'une œuvre anamorphique majeure d'eL Seed dans un quartier copte du Caire (Égypte), réaffirmant sa centralité dans le panorama de visibilité du calligraffiti arabe. Il revient exposer et réaliser quelques murales en France et à Paris à l'été 2017. De son côté, l'artiste urbain Tarek Benaoum réalise en deux temps une murale à l'Institut des cultures de l'Islam à Paris en 2016 – 2017. Finalement, en août 2017 et sous l'impulsion de l'auteure de cette thèse, le calligraffiti arabe effectue un retour à Montréal avec l'artiste urbain Karim Jabbari qui réalise une murale sur le mur extérieur de la mosquée Al-Omah Al-Islamiah au centre-ville de Montréal.

Cette période de dix ans qui s'étend du début de l'année 2008 à la fin de l'année 2017 apparaît contenir les principaux éléments de l'augmentation de visibilité du calligraffiti arabe dans la scène mondiale de l'art urbain. À travers les œuvres et les images d'une dizaine d'artistes, le calligraffiti arabe y effectue un parcours marqué par les transformations de ses pratiques de remix, de circulation et d'agrégation. Des artistes marginaux accèdent progressivement à plus de visibilité dans le cadre d'une multitude d'événements illustrant leur pénétration des différentes facettes de la scène visuelle mondiale de l'art urbain. Ces événements se déroulent principalement sur trois terrains physiques, à Montréal, en Tunisie et à Paris et se succèdent

temporellement au cours de quatre segments principaux (voir Figure 71). Chaque segment illustre une étape importante du développement du calligraffiti arabe et se constitue de plusieurs événements représentant la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres de calligraffiti arabe. Les dates de fin des trois premiers segments sont déterminées par une diminution et un déplacement de la productivité culturelle du calligraffiti arabe dans l'espace de visibilité spécifié (Montréal, Tunisie, Paris). *Cela ne signifie pas qu'il n'y a plus de calligraffiti arabe dans cet espace initial, mais plutôt que les artistes circulent dans un nouvel espace de visibilité qui bénéficie à son tour d'une plus ou moins grande productivité en fonction des tensions.* Ainsi, Montréal est le premier segment de la chronologie et s'étend de 2008 à 2011. Il met en évidence l'émergence par le remix physique et numérique du calligraffiti arabe dans le milieu du graffiti de la métropole québécoise. Le deuxième segment illustre le travail des mêmes artistes lorsqu'ils se déplacent en Tunisie après les révolutions du printemps arabe de 2011. Le troisième segment parisien commence au moment de l'événement Tour 13 et se poursuit jusqu'à l'été 2015. Il se caractérise par la réalisation de plusieurs œuvres importantes de calligraffiti arabe au cœur de la capitale française et au détour-retour dans l'île de Djerba en Tunisie. Le dernier segment (2015 à 2017) illustre la fragmentation dans les phénomènes de circulation du calligraffiti arabe au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales. Au cours de ce dernier segment, le calligraffiti arabe « revisite » les villes arabes et occidentales en re-passant par Paris, Montréal et la Tunisie, mais également en d'autres nouveaux lieux comme l'Égypte, la péninsule arabique, les États-Unis et l'Australie.



Figure 71 : Les quatre segments de la chronologie du calligraphiti arabe (2008 - 2017)

Source : Hela Zahar, conception et mise en forme de la figure (Photo de fond de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed réalisée au Caire), 2017.

4.2 Problématique et hypothèses de la recherche ethnographique

L'établissement de cette chronologie spatio-temporelle doit permettre de saisir l'ampleur de l'enjeu de la visibilité pour ces artistes urbains qui décident d'incorporer le script arabe à leur production artistique. Leurs œuvres sont réalisées dans des lieux et des régimes de visibilité fort différents. Dans tous ces endroits, ils sont confrontés à la recherche de « murs » et doivent négocier avec les autorités en place et composer avec des intermédiaires disposant de ressources variables. Tant les intermédiaires que l'audience peuvent être étonnés, curieux, sympathiques ou carrément hostiles à la réalisation de leurs œuvres. Lorsque celles-ci ont été réalisées, les artistes doivent chercher à les visibiliser dans l'espace numérique. Là encore, ils sont confrontés à la production de remixes photographiques pertinents, à l'insertion de ces remixes dans des régimes de visibilité différents ainsi qu'à la collaboration avec des intermédiaires et des audiences diverses.

Dans la perspective de cette chronologie et suite au développement du cadre d'analyse, le questionnement initial de l'auteure face à la réalisation d'une murale de calligraffiti arabe à Paris en 2013 peut alors être reformulé de façon plus générale : comment expliquer les diverses modalités et l'accroissement de visibilité du calligraffiti arabe durant ces dix (10) dernières années ? En tant qu'artéfact physique et numérique dans l'espace public, le calligraffiti arabe transporte des caractéristiques visuelles qui l'associent au monde arabe et au monde occidental et révèle des tensions associées à son « arabité » dans le monde occidental et à son « occidentalité » dans le monde arabe. Plus encore, il s'inscrit dans les tensions entre un art urbain populaire, transgressif et participatif, expression d'un « pouvoir par le bas » associé au graffiti, et les pratiques autorisées d'un art urbain associé au « pouvoir par le haut » des pratiques commerciales et de gouvernance. Dans le monde arabe, il soulève également des tensions quant à la présence de l'art dans l'espace public et révèle les contrastes entre tradition et modernité, entre calligraphie islamique traditionnelle et celle plus contemporaine. Toutes ces tensions et leurs éventuelles résolutions sous la forme d'une adaptation des régimes de visibilité (ou d'une éventuelle exclusion du calligraffiti arabe de ces régimes) font de l'analyse de cette forme d'art urbain un champ d'études particulièrement propice à l'étude des transformations de la culture visuelle contemporaine. Dans ce contexte multiple de tensions, il faut constater la diversité et l'accroissement du nombre d'œuvres de calligraffiti arabe au cours des dix dernières années. Les

modalités de ce cheminement constituent donc le phénomène à expliquer (l'explicandum) de ce projet de recherche.

L'explicans de cet explicandum réside à la fois dans le cadre d'analyse développé et dans l'investigation in situ de cette chronologie. Leur maillage doit apporter des éléments de réponse à la problématique de cette recherche. Le cadre d'analyse a cherché à souligner l'importance d'une trilogie de pratiques dans l'accroissement de la visibilité physique et numérique de l'art urbain. L'étude ethnographique des chapitres 5, 6, 7 et 8 cherchera à révéler la nature de ces pratiques pour les calligraphistes arabes et à indiquer leur contribution dans la recherche d'une plus grande visibilité. Mais il est possible d'aller plus loin dans l'explication et de suggérer que l'accroissement de cette visibilité résulte d'une *modulation* de ces pratiques en fonction des lieux et des régimes de visibilité où le calligraffiti arabe peut s'inscrire. Cette hypothèse de la modulation des pratiques peut se décliner en fonction de chaque type de pratique (voir Chapitre 2 sur les différentes pratiques de l'image).

Pour se visibiliser dans les différentes cultures visuelles locales, translocales et numériques de même qu'en tant qu'art urbain porteur d'une signature arabe caractéristique, il est proposé que le calligraffiti arabe ajuste et module constamment la nature de ses remixes en fonction des espaces de visibilité où il s'inscrit. La modulation de ses remixes, que ce soit par le contenu du message calligraphique, le style ou la relation entre l'œuvre et l'iconosphère du lieu permet au calligraffiti arabe de pénétrer différents espaces de visibilité, d'acquérir de la visibilité et de s'ajuster aux tensions socioculturelles ambiantes. Il est proposé que cette modulation s'exerce également dans la visibilité numérique des remixes photographiques du calligraffiti arabe. Le cadrage de certaines images et l'intégration, ou non, du lieu d'inscription dans l'image, peut changer la signification associée à ces images. Les remixes photographiques et leurs différents cadrages peuvent faciliter ou rendre plus difficile la circulation numérique de ces images dans différents lieux numériques. De plus, les communautés interprétatives peuvent différer en fonction des différents régimes de visibilité des médias numériques où circulent les images de calligraffiti arabe que ce soit dans certains médias de masse, les blogs, les sites web ou encore sur certaines plateformes socionumériques comme, par exemple Facebook et Instagram.

Il est proposé que cette modulation s'exerce également dans les pratiques de circulation des artistes : les lieux physiques choisis pour réaliser leurs œuvres peuvent varier en fonction de leur

iconosphère et d'une plus ou moins grande concordance avec la signature arabe de ces œuvres ou le caractère contemporain de leur calligraphie. Les pratiques de circulation peuvent aussi révéler la nature des tensions arabo-occidentales qui « s'exercent » sur le calligraffiti arabe et favorisent ou inhibent le déplacement des artistes entre les villes des mondes arabes et occidentaux. Ces pratiques de circulation s'exercent aussi de façon plus locale à l'intérieur des villes et la sélection d'un lieu (et de son iconosphère associée) peut indiquer la nature de ces tensions que ce soit dans une ville arabe ou une ville occidentale. Dans l'espace numérique, les pratiques de circulation peuvent impliquer le choix (ou non) de la réalisation d'un site web ou de certaines plateformes socionumériques, la promotion active auprès d'intermédiaires culturels tels que les blogs d'art urbain, les magazines culturels ou les médias de masse. Cette forme de modulation peut aussi prendre la forme de la constitution d'un réseau social intégrant certains abonnés ou influenceurs significatifs de même que la circulation de portfolio d'images auprès des organisateurs d'événements. De la part des intermédiaires, les pratiques de circulation peuvent également affecter la promotion d'un artiste particulier ou de certaines de ses œuvres. Les photographes peuvent suivre certains artistes et leur faire parvenir leurs images. Cela leur permet en retour d'assister aux événements et d'obtenir une reconnaissance de leur travail lorsque leurs photos sont affichées sur les médias numériques de l'artiste. De la même façon, l'audience peut s'impliquer et entrer en contact avec les intermédiaires ou les artistes pour leur faire parvenir les images des œuvres. Il s'agit là de regarder les pratiques de l'image dynamisées par tout ce système d'articulation auquel réfère Straw (voir chapitre 3).

Finalement les pratiques d'agrégation physiques peuvent révéler également certains choix des artistes quant à la visibilité de leurs œuvres, celles-ci pouvant être moins ou plus apparentes en fonction de ces contextes. L'importance relative de ces œuvres et leur visibilité dans ces contextes d'agrégation peut faire l'objet d'une négociation entre l'artiste et l'intermédiaire. Les artistes peuvent également choisir de réaliser des œuvres isolées pour obtenir plus de visibilité. Dans l'espace numérique, les agrégats d'images des artistes peuvent évoluer à travers le temps, certaines œuvres étant mises de côté pour laisser place à des œuvres plus récentes ou dans un style différent. Lorsqu'un intermédiaire présente un agrégat d'œuvres pour un événement, il peut choisir de mettre en évidence les œuvres d'un artiste ou celles de plusieurs artistes.

L'organisation spatiale des agrégats numériques peut également refléter la priorité accordée à certaines œuvres⁸⁶.

La modulation des pratiques est tout d'abord le fait de l'artiste urbain et ses choix révèlent l'importance qu'il attribue à l'augmentation de sa visibilité, mais elle est produite également par les autres acteurs de la scène visuelle de l'art urbain (intermédiaires culturels et audience). L'ajout du concept de scène visuelle au cadre d'analyse et son étude ethnographique permet d'envisager les multiples systèmes d'articulation de la scène visuelle de l'art urbain dans la perspective des artistes du calligraffiti arabe. Si tous les acteurs de cette scène partagent cette chose qui importe : « faire un mur », les artistes de calligraffiti arabe souhaitent eux « faire un mur avec le script arabe » et, en ce sens, leur intérêt ne correspond pas nécessairement à ceux des autres acteurs de la scène. La chronologie montre que le calligraffiti arabe s'est développé dans plusieurs milieux différents. À Montréal, c'est la scène visuelle locale du graffiti qui l'accueille et lui offre ses premiers espaces de visibilité. En Tunisie, ce sont les associations communautaires, les groupes de hip-hop et un intermédiaire de la péninsule arabique qui lui permettent de prendre son envol. À Paris, c'est un intermédiaire franco-tunisien de l'art urbain « autorisé », des maires et des ministres français qui lui permet de s'installer dans des lieux touristiques. Ailleurs dans le monde, ce sont des universitaires, des diasporas locales ou des cheikhs qui le promeuvent.

Pour se développer et se visibiliser, le calligraffiti arabe doit donc toujours garder en équilibre l'enjeu politique de la visibilité publique inhérente à son type de remix *et* la recherche d'une visibilité aujourd'hui fortement associée aux différents types de pouvoir qui s'exercent dans la scène mondialisée physico-numérique de l'art urbain. Or, l'inscription du calligraffiti arabe dans l'espace public soulève de nombreuses tensions, ce qui rend souvent problématique son insertion dans cette scène visuelle globale. En d'autres termes, si le calligraffiti arabe s'éloigne de son remix particulier, il cesse d'exister en tant que calligraffiti arabe (et cesse de soulever certaines tensions) et s'il ne participe pas à certaines pratiques de l'image de l'art urbain mondialisé, il perd en visibilité. Pour arriver à se développer dans la perspective d'une scène visuelle différenciée, le calligraffiti arabe doit ainsi « moduler » ses pratiques de l'image en fonction des régimes de

⁸⁶ Les chapitres 5, 6, 7, et 8 contiennent chacun une section d'ethnographie physique et numérique sur les remixes, circulations et agrégations des artistes, des œuvres et des images de calligraffiti arabe.

visibilité où il s'inscrit et s'ajuster aux différents systèmes d'articulation de cette scène. *Cette modulation lui permet de rejouer les tensions socioculturelles qu'il soulève tout en restant fidèle à sa « chose qui importe » afin d'exprimer son esthétisme politique dans l'espace public.* Pour se développer dans cette scène, le calligraffiti arabe doit être porté initialement par certains acteurs puis « recruter » d'autres acteurs qui souhaitent participer à cette « chose qui importe ». Par la visibilité d'images physiques dans des espaces locaux de même que par la visibilité d'images virtuelles dans l'espace numérique, chaque image représente un micro-événement de ce développement et l'ensemble de ces événements constitue l'histoire de son insertion dans la scène de l'art urbain. Le concept de scène visuelle suggère ainsi qu'un réseau d'acteurs (artistes, audience, photographes, organisateurs d'événements, galeristes, acteurs politiques, etc.) se constitue progressivement en un système d'articulation réciproque et que ce réseau facilite l'expression, l'évolution et l'accroissement des pratiques de l'image associées au calligraffiti arabe. *La visibilité croissante du calligraffiti arabe entre 2008-2017 résulte ainsi de plusieurs pratiques de l'image dans les espaces physiques et numériques et de l'interconnection de ces pratiques localement, translocalement et numériquement.* Ces pratiques font circuler les artistes et les images de leurs œuvres. Elles agrègent le calligraffiti arabe dans l'espace physique des villes, de cet espace physique aux circulations et agrégations des images virtuelles dans l'espace numérique puis de cet espace numérique à de nouvelles œuvres dans l'espace physique. C'est à cette étude de ces pratiques que s'adresse les chapitres 5, 6, 7 et 8.

Pour y arriver, cette étude doit permettre de décrire les lieux et les régimes de visibilité physiques où l'on retrouve des œuvres de calligraffiti arabe. Elle doit également identifier et décrire les pratiques de remixes physiques des œuvres ainsi que les pratiques d'agrégation et de circulation physiques associées à ces œuvres. Dans l'espace numérique, l'ethnographie doit chercher à identifier l'utilisation des différents régimes de visibilité numériques par les acteurs du calligraffiti arabe, décrire les pratiques de remixes numériques de ces œuvres ainsi que les pratiques d'agrégation et de circulation numériques qui leur sont associées. Enfin, l'étude ethnographique du retour du calligraffiti arabe à Montréal par l'auteure doit chercher à révéler en profondeur les différents systèmes d'articulation qui relient les acteurs entre eux et à la scène visuelle de l'art urbain.

4.3 Ethnographie physique et numérique

Une approche ethnographique du calligraffiti arabe nécessite tout d'abord une prise de position quant au statut de l'ethnographe sur le terrain. Deux positions opposées sont possibles avec une multitude de positions intermédiaires entre elles. Comme le décrit O'Reilly (2012) :

« One decision that has to be made is the extent to which you will be covert about what you are doing. Overt research means openly explaining your research to your participants, its purpose, whom it is for, and what will happen to the findings. It means being open. Covert research is undercover, conducted without the participant's knowledge or without full awareness of your intentions » (88).

D'un côté, le statut d'ethnographe du chercheur peut demeurer secret (« covert »), celui-ci observant la scène sous une identité factice. De l'autre, le statut d'ethnographe du chercheur peut être révélé aux participants de la scène (« overt »). Dans le cadre de ce projet de thèse, c'est cette deuxième position qui a été choisie : l'auteure de la recherche s'est présentée en tant que chercheure universitaire observatrice et participante des pratiques de l'image du calligraffiti arabe. Cette position « d'observatrice participante » n'a pas compromis l'accès aux données et les participants y ont vu un intérêt pour leurs propres pratiques. De plus, ce statut d'observateur participant a permis à l'auteure de planifier un retour du calligraffiti arabe à Montréal et d'étudier les pratiques de l'image d'un point de vue d'intermédiaire en art urbain. Dans les différents lieux du terrain physique, l'auteure a réalisé des photographies et des vidéos pour documenter les œuvres et les espaces de visibilité du calligraffiti arabe. En effectuant cette pratique photographique, l'auteure a interagi avec les artistes urbains, les intermédiaires et l'audience en réalisant des entrevues semi-structurées. L'auteure se présentait comme doctorante en études urbaines et recueillait les commentaires des différents acteurs de la scène sur leurs pratiques de l'image physiques et numériques. Dans son rôle d'observatrice participante en tant intermédiaire pour l'organisation de la murale de calligraffiti arabe à Montréal en août 2017, l'auteure s'identifiait comme une doctorante en études urbaines impliquée dans la réalisation de ce projet de murale relié à sa thèse.

Pour atteindre les objectifs de recherche énoncés plus hauts, plusieurs méthodes d'ethnographie physique et numérique ont été utilisées et certaines de ces méthodes ont été développées pour rencontrer les besoins spécifiques de cette recherche.

L'une des caractéristiques de l'ethnographie numérique réside dans la double nature des nouveaux environnements numériques. À la fois objet d'étude et outil méthodologique, Ardévol (2012) souligne :

« For researchers interested in the Internet as an object of study, the object, the tool and the research context collapse in many ways. Yet this analytical division can also be useful to those interested in incorporating the Internet into their field methods... In many cases, it has been argued that the incorporation of the Internet in ethnographic fieldwork provides the conditions for studying collectives that would be practically inaccessible without the use of these technologies. Using the Internet in fieldwork may allow us to access geographically dispersed individuals, so we can construct geographically dispersed analysis units » (76).

Les nouveaux environnements numériques ont amené le développement d'un nombre impressionnant de nouveaux outils de recherche⁸⁷ que l'ethnographe peut utiliser pour circonscrire une problématique. Ardévol et Gomez-Cruz (2014) distinguent trois étapes dans l'apparition de ces méthodes. Une première phase, l'ethnographie virtuelle, se caractérisait par des recherches sur le cyberspace et les communautés virtuelles comme nouvelles formes culturelles. La phase suivante qualifiée d'ethnographie connective réintroduisait le terrain physique dans l'espace numérique avec des études sur les interrelations entre les pratiques physiques et numériques. Selon ces auteurs, l'analyse de ces interrelations se poursuit toujours, mais le développement accéléré des nouveaux environnements numériques fait en sorte que nous sommes maintenant dans une troisième phase où les pratiques physiques et numériques se généralisent maintenant à tous les aspects de la vie quotidienne. Cela est certainement le cas pour l'étude du calligraffiti arabe où les acteurs impliqués représentent à la fois les artistes, les

⁸⁷ Voir par exemple le site de « Digital Methods Initiative » : (<https://wiki.digitalmethods.net/Dmi/ToolDatabase>) consulté le 2017/11/13.

intermédiaires et l'audience du public dans la rue. Tous ces acteurs « pratiquent » l'image à la fois dans sa dimension physique que dans sa dimension numérique.

Marcus (1995) analyse la problématique de l'ethnographie d'un terrain constitué de plusieurs sites, comme celui de la scène locale, translocale et numérique du calligraffiti arabe, et propose plusieurs stratégies d'enquête basées sur le même principe méthodologique : suivre l'un des éléments du phénomène culturel étudié. On peut ainsi, par exemple, suivre les participants, suivre les artefacts ou encore suivre le déroulement d'une histoire ou d'un conflit. L'approche retenue dans la présente étude ethnographique met l'emphase sur le suivi chronologique des artefacts, plus précisément le suivi de l'apparition successive d'œuvres de calligraffiti arabe en différents lieux et le suivi temporel et spatial de ses images dans l'espace numérique. Mais l'approche privilégiée s'apparente également au suivi d'une histoire : celle du développement spatio-temporel de la scène du calligraffiti arabe. Cette approche méthodologique donne à l'étude ethnographique son unité malgré l'utilisation de différentes méthodes. Les travaux de Hine (2000) s'inscrivent dans cette perspective et permettent de redéfinir l'ethnographie à l'ère du numérique à travers le développement d'une ethnographie physique, numérique et multi-sites. La dichotomie physique-numérique doit être conçue comme une totalité à l'intérieur de laquelle « participants create, bound and articulate different social spaces » (Ardévol 2012, 76). Dans le champ de recherche sur la culture visuelle, de nombreuses approches ont été développées pour développer une ethnographie combinant terrain physique et images numériques (Cheung 2000 ; Lee, 2005 ; Hjorth, 2006 ; Parmeggiani 2009). En effet, l'utilisation d'images photographiques numériques représente un outil important dans une approche ethnographique de la culture visuelle (O'Reilly 2012 ; Rose 2012 ; Pink 2012, 2013 ; Pink et al. 2016). Comme le souligne Ardévol (2012) :

« Photography as technology, object and practice is a research subject that overlaps visual and Internet studies. As a form of cultural production conveying a set of practices, material devices and narratives, it brings out new forms of sociality and identity formation through technologically mediated practices » (79).

Les travaux récents de Gomez-Cruz (2009) sur un groupe de photographes catalans représentent un exemple pertinent pour ce projet de recherche. Combinant observation sur le terrain physique et observation numérique dans un groupe Flickr, ce chercheur a adopté un statut d'observateur

participant explicite en se présentant comme un chercheur universitaire amateur de photographie et effectuant une recherche de type ethnographique sur les pratiques photographiques de ce groupe. Dans le même sens, Scifo (2005) montre que la caméra d'un appareil cellulaire appartient à un ensemble de pratiques de l'image qui recouvre à la fois les contextes physiques et numériques. La convergence de la photographie et des nouveaux environnements numériques ouvre un éventail méthodologique riche et diversifié :

« For both Internet researchers and visual scholars the Internet represents an opportunity to access a vast field of visual data that reflects an equally large variety of visual practices and social phenomena. *Thus visual and Internet methods merge further* » (Ardévol 2012, 82, italique ajouté).

La présente étude cherche à mettre en relation des images physiques (celle des œuvres de calligraphie arabe) et des images numériques de ces œuvres afin de déterminer leurs *influences réciproques* dans la visibilité du calligraphie arabe. Il faut aussi tenir compte de la description des lieux et des régimes de visibilité, de la description des pratiques de l'image et des éléments propres aux systèmes d'articulation de la scène. Étant donné la nature duale et intriquée du champ d'études (physique et numérique), il est pratiquement impossible de dissocier concrètement la pratique ethnographique : l'ethnographe doit passer continuellement d'un terrain à l'autre. Lorsque présent sur le terrain physique, par exemple, l'ethnographe peut avoir à faire une observation numérique pour identifier un acteur important puis finalement réaliser une entrevue avec cet acteur par l'entremise d'une plateforme socionumérique. De la même manière, une observation numérique peut amener l'ethnographe à se déplacer physiquement vers un nouveau lieu afin d'observer les pratiques de l'image d'un acteur spécifique. Lorsque la collecte de données sur les terrains physiques est complétée, il est toutefois possible alors de procéder à certains aspects complémentaires de l'ethnographie numérique. Ainsi, dans le cas de la présente étude, il a été possible de procéder à l'analyse des remixes, circulations et agrégations numériques en parallèle et/ou après la phase d'étude sur les terrains physiques.

La sélection des terrains physiques a découlé naturellement de la chronologie élaborée et de sa division en quatre segments. Il faut rappeler que Montréal est le point de départ de cette étude. L'artiste urbain eL Seed y réalise ses premières œuvres et un premier système d'articulation avec la scène locale du graffiti est observé. La scène de l'art urbain est bien développée à Montréal

depuis le début des années 90 ; deux festivals importants s'y déroulent, l'un associé au graffiti, le festival Under Pressure (1995), l'autre associé à l'art mural, le festival Mural (2013). Après son émergence en 2008-2011, le calligraffiti arabe est quasi absent de la scène montréalaise jusqu'à sa réintroduction par l'auteure de cette thèse lors d'un événement organisé au mois d'août 2017. Après ses débuts à Montréal, le calligraffiti arabe se déplace en Tunisie où plusieurs œuvres importantes sont réalisées dans la période post-révolutionnaire (après 2011). Ce terrain permet d'évaluer la pénétration du calligraffiti arabe dans un espace et un régime de visibilité arabe et d'étudier les relations entre calligraffiti arabe et monde arabe. Il révèle également un système d'articulation relié à la scène du hip-hop. Enfin, Paris est l'une des villes européennes où la scène visuelle de l'art urbain est la plus développée. À partir de 2013, plusieurs œuvres de calligraffiti arabe sont réalisées dans ce régime de visibilité occidental. La plupart de ces œuvres sont autorisées et s'intègrent à un « modèle » particulier de promotion de l'art urbain. Durant ce segment parisien (2013 à 2015), ce modèle est en quelque sorte exporté en Tunisie lors de l'événement Djerbahood. Cette incursion offre l'occasion d'étudier les relations entre calligraffiti arabe et un art urbain plus occidentalisé à l'intérieur d'un espace et d'un régime de visibilité typiquement arabe et donnant lieu à une hybridité des systèmes d'articulation impliqués. Le dernier segment permet de revisiter le terrain physique montréalais sous la forme de l'événement Calligraphie Transfrontières organisée par l'auteure. Dans un contexte de tensions arabo-occidentales plus élevé et dans un lieu très visible et à l'iconosphère « chargée » (une mosquée), cela permet de réévaluer, quelques années plus tard, le régime de visibilité montréalais, les pratiques de l'image qui s'y exercent ainsi que les éléments de la scène locale qui ont contribué à la visibilité de l'événement, tout cela dans un contexte de tension suite à l'attentat le 29 janvier 2017 à la grande mosquée de Québec.

À Montréal, les entrevues semi-structurées et la documentation photographique ont été effectuées durant l'été 2016 et l'été 2017. En France, l'étude s'est déroulée surtout à Paris, mais également dans quelques villes de la banlieue parisienne durant les mois de juin et d'octobre 2016. En Tunisie, elle s'est déroulée au cours des mois d'août à novembre 2016 dans les villes de Tunis, Gabès et Djerba. Les contraintes de temps et de ressources reliées à une ethnographie physique des autres lieux de visibilité du calligraffiti arabe mentionnés dans le Chapitre 8 (la péninsule arabique, par exemple), n'ont pas permis à l'ethnographe de se déplacer *in situ*. Dans ces cas, l'ethnographie numérique a permis de réaliser un certain nombre d'observations.

À ces terrains physiques s'est ajoutée une étude ethnographique numérique de juin 2016 à novembre 2017. En théorie, le terrain numérique est constitué de l'ensemble de l'espace public numérique de visibilité (Chapitre 1) et les moteurs de recherche comme Google ont supposément accès à tous les sites web de cet espace. Tel que mentionné plus haut, l'ethnologue numérique se retrouve dans une situation où ces moteurs de recherche sont à la fois objets d'étude et outils méthodologiques. Pour « suivre » les images de calligraphie arabe dans leur parcours numérique, il faut presque obligatoirement utiliser ces moteurs et donc utiliser le régime de visibilité qu'ils incorporent sans avoir accès aux algorithmes utilisés. Du point de vue épistémologique, cela ne permet pas de décrire cette « méthode » avec tout le niveau de précision souhaitable. Une étude plus systématique du régime de visibilité de Google nécessiterait par exemple de comparer les résultats de recherche de ce moteur avec ceux d'un moteur dont les algorithmes sont connus et d'évaluer ainsi les biais spécifiques de Google. Malheureusement de tels moteurs « ouverts » ou sans biais ne sont pas disponibles et l'utilisation de Google dans la présente recherche constitue l'une de ces limites méthodologiques. Pour ce qui est des plateformes socionumériques, le choix a été fait de se restreindre aux plateformes Facebook et Instagram « publiques ». Ces deux plateformes sont clairement celles qui sont le plus utilisées par les artistes durant les dix années de la chronologie du calligraphie arabe et appartiennent sensiblement au même régime de visibilité des « médias sociaux » ; la plateforme Instagram favorisant une emphase encore plus poussée pour les images numériques, ce qui peut possiblement expliquer sa popularité croissante chez les artistes urbains.

Comme plusieurs événements de la scène se sont déroulés avant et après la période d'étude sur le terrain physique, l'étude ethnographique numérique avec Google, Facebook et Instagram a permis de compléter la collecte de données nécessaires pour comprendre la nature des événements de la chronologie et les pratiques de l'image qui leur sont associés. Cela a permis également d'évaluer la résonance numérique de certaines œuvres par l'analyse de leurs remixes photographiques, de leur circulation en différents lieux numériques et de leurs différentes formes d'agrégation numériques. Les plateformes socionumériques, plus particulièrement Whatsapp⁸⁸, Messenger⁸⁹ et

⁸⁸ Voir le site Whatsapp (<https://www.whatsapp.com>) consulté le 2017/08/12.

⁸⁹ Voir le site Messenger (<https://www.messenger.com>) consulté le 2017/08/12.

Skype⁹⁰ ont permis aussi d'interviewer un certain nombre d'acteurs qui n'étaient pas présents lors de l'ethnographie sur les terrains physiques alors que les recherches sur Google ont permis de trouver des entrevues d'artistes réalisées sur des sites web et des blogs par d'autres acteurs de la scène. L'étude ethnographique numérique a cherché à compléter l'étude ethnographique physique afin de dresser le portrait le plus détaillé de l'évolution des pratiques de la scène sur cette période de 10 ans, d'évaluer leur relation avec les lieux et les régimes de visibilité et de déterminer leur impact sur l'enjeu politique de la visibilité dans ces différents espaces. L'étude ethnographique numérique a permis par ailleurs d'évaluer plus rapidement l'évolution du calligraffiti arabe au cours du segment 2015-2017, son déplacement vers la péninsule arabique et certains pays occidentaux extérieurs à l'Europe lors de la recrudescence des attentats terroristes islamistes qui ont touché la France, la Belgique et le Royaume-Uni et l'Allemagne⁹¹ à partir de 2015.

Les méthodes ethnographiques employées sur les trois terrains physiques ont été : des *entrevues semi-structurées*, la *documentation photographique et vidéographique*, l'*analyse iconographique des œuvres et des lieux d'inscription ainsi que l'analyse iconographique des contextes d'agrégation physique*. L'étude ethnographique dans ces différents terrains physiques a permis de définir leurs régimes de visibilité, de visiter les lieux d'inscription, d'analyser les remixes physiques des œuvres, d'identifier et de rencontrer les acteurs impliqués dans la scène et de détailler l'éventail des pratiques de l'image d'art urbain dans ces différents terrains.

Cent-cinq (105) entrevues semi-structurées ont été réalisées dans les trois terrains physiques auprès des artistes urbains, des intermédiaires et de l'audience. Ces entrevues ont été réalisées à partir du questionnaire d'entrevue présentée à l'annexe 1 et selon la méthode suggérée par O'Reilly (2012). Trente-sept (37) artistes urbains, trente-huit (38) intermédiaires et trente (30) personnes de l'audience prenant des photos ont ainsi été interviewés sur leurs pratiques de l'image et sur leur rôle dans la scène de l'art urbain (voir Annexe 4). La grande majorité de ces entrevues ont été réalisées en personne sur les différents terrains physiques. Quelques entrevues ont été réalisées au téléphone ou par Skype, Messenger ou Whatsapp. Chaque répondant recevait par courriel ou en personne la lettre d'invitation au projet, le document d'information détaillant

⁹⁰ Voir le site Skype (<https://www.skype.com/fr/>) consulté le 2017/08/12.

⁹¹ Voir l'article « Liste d'attaques terroristes islamistes » (https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_d%27attaques_terroristes_islamistes) consulté le 2017/08/12.

leur participation, le formulaire de consentement (voir Annexe 2) ainsi que le document d'engagement à la confidentialité (voir Annexe 3). Toutes les entrevues ont été réalisées à partir du guide d'entrevue, mais le contexte ainsi que les intérêts et connaissances des répondants ont nécessité des ajustements continuels quant à la durée des entrevues, leur contenu et la couverture plus ou moins systématique des sujets abordés dans le guide d'entretien. Tous les répondants de l'audience étaient des photographes amateurs interviewés sur les différents lieux d'art urbain. Les entrevues ont été enregistrées sur un support audio et ont par la suite été retranscrites en format écrit. Une analyse générale du contenu des entrevues indique (au Tableau 2) le nombre d'entrevues ayant permis de recueillir des informations sur les pratiques de l'image par les différentes catégories d'acteur. Toutes les entrevues ont permis de mieux comprendre le rôle des acteurs dans la scène visuelle de l'art urbain et plusieurs entrevues ont permis de révéler les systèmes d'articulation propres à l'insertion du calligraffiti arabe dans cette scène.

Tableau 2 : Les pratiques de l'image physique et numérique par catégories d'acteurs

Catégorie d'acteurs	Sur les pratiques de l'image en art urbain et sur le calligraffiti arabe à Montréal	Sur les pratiques de l'image en art urbain et sur le calligraffiti arabe à Paris	Sur les pratiques de l'image en art urbain et sur le calligraffiti arabe en Tunisie	Sur les pratiques de l'image en art urbain et sur le calligraffiti arabe dans d'autres villes	Sur les pratiques de l'image en art urbain et sur le calligraffiti arabe dans l'espace numérique
Artistes urbains	11	17	22	12	30
Intermédiaires	14	16	18	3	15
Audience	13	5	9	-	15

Source : Hela Zahar, 2017.

Sur les terrains physiques, l'auteure a procédé à la capture de plusieurs centaines d'images numériques ainsi qu'à plusieurs heures d'enregistrement vidéo. Ces documents ont été utilisés pour procéder à l'analyse iconographique (D'Alleva 2012) des œuvres et des images. Cette analyse a consisté à décrire les lieux sur lesquels les œuvres sont retrouvées. Ceci est discuté dans les sections « Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique » des chapitres 5, 6, 7 et 8. L'analyse iconographique a également porté sur la présence du lieu dans le

cadrage photographique des œuvres, ainsi que sur la présence éventuelle d'acteurs dans ces images (artistes, intermédiaires et audience). Les résultats de cette analyse sont présentés dans les tableaux sur la présence des remixes photographiques sur les supports numériques de l'artiste (voir exemple Tableau 3).

Pour l'ethnographie numérique et le suivi des images de calligraphiti arabe, un choix méthodologique a été effectué dès le début du travail ethnographique. Il a été décidé de ne « suivre » que les remixes photographiques présents sur le site web et les pages Facebook et Instagram des artistes de calligraphiti arabe. Plusieurs raisons justifient ce choix. La recherche d'images dans l'espace numérique peut se faire principalement grâce à deux méthodes : la recherche par mots-clés (ou hashtags) et la recherche inversée. D'autres méthodes plus avancées permettent de suivre les trajectoires spécifiques d'artefacts numériques (voir Casemajor 2014, par exemple), mais ces méthodes n'étaient pas applicables au contexte de la recherche. La méthode de recherche par mots-clés permet d'obtenir un grand nombre d'images différentes associées à ceux-ci. Mais la sélection des mots-clés pose plusieurs problèmes méthodologiques liés à la langue utilisée et aux mots-clés choisis, entre autres. La recherche inversée a semblé offrir plus de précision quant aux résultats obtenus car l'algorithme cherche avant tout à identifier les lieux de visibilité numériques d'une image spécifique et s'effectue à partir de cette image et non de mots-clés. La mise en visibilité du calligraphiti arabe origine tout d'abord de l'artiste et c'est donc à partir des images publiées par l'artiste que toutes les recherches inversées des chapitres 5, 6, 7 et 8 ont été effectuées. Certes si la recherche par mots-clés avait pu également être effectuée, cela aurait permis d'offrir un portrait plus complet de la présence numérique des images de calligraphiti arabe. Mais les exigences considérables en termes de temps et de quantité de travail associée à ce type de recherche dépassaient largement le cadre de travail de la présente recherche doctorale. Il serait cependant intéressant dans des projets de recherche futurs de compléter la recherche inversée par des recherches par mots-clés de certaines images de calligraphiti arabe.

Sur les plateformes socionumériques Facebook et Instagram, la recherche inversée d'images n'est pas possible. Les recherches inversées d'images n'ont donc été effectuées que dans le régime de visibilité de Google. Par contre, une caractérisation a été faite de toutes les images publiées par un artiste de calligraphiti arabe sur ses supports numériques : son site web et ses plateformes Facebook et Instagram. La procédure suivie s'est effectuée de la façon suivante. Pour chaque

œuvre de calligraphie arabe étudiée, le site web de l'artiste a été parcouru pour déterminer si des images de cet événement avaient été publiées et, le cas échéant, si cette image avait été publiée dans un contexte d'agrégation. De plus l'entière chronologie du fil d'actualité de la page Facebook du même artiste a été convertie en document PDF et scrutée attentivement pour repérer les images reliées à cette œuvre, la date de publication et sa présence ou non dans un contexte d'agrégation numérique. La même procédure a été suivie, mais cette fois-ci en ligne⁹², pour examiner le fil d'actualité de sa page Instagram. Chacune de ses images a fait l'objet d'une analyse iconographique pour déterminer le cadrage de l'œuvre et la présence ou non du lieu, de l'intermédiaire, de l'artiste ou de l'audience dans le remix photographique.

Dans les chapitres 5, 6, 7 et 8, les résultats de cette étape d'ethnographie numérique sont présentés sous la forme de tableaux. Le tableau 3 présente un exemple pour une œuvre de l'artiste urbain Zepha réalisée à Dubaï en 2016⁹³. Les images sont identifiées dans des rangées successives par leur provenance : FB# pour le fil d'actualité Facebook de l'artiste, IN# pour le fil d'actualité Instagram de l'artiste et SW# pour son site web.

⁹² Il s'est avéré impossible de générer un document PDF à partir des fils d'actualité Instagram.

⁹³ Cet exemple fait partie du chapitre 8.

Tableau 3 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Dubaï (2016) sur les supports numériques de l'artiste urbain Zepha

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-12-02	1	0	0	O	L-O
FB2	16-12-02	5	0	1	O	L-O-A
FB3	16-12-02	4	0	0	O	L-O-Au
FB4	16-12-02	2	0	0	O	L-O-A
FB5	16-12-02	2	0	0	O	L-O
FB6	16-12-02	3	0	0	O	L-O
FB7	16-12-02	1	0	0	O	L-O
FB8	16-12-02	5	0	0	O	L-O
FB9	16-12-02	4	0	0	O	O
FB10	16-12-08	164	19	8	O	L-O-A-In
FB11	16-12-13	472	60	38	O	L-O
FB12	16-12-24	150	0	2	O	L-O-A
FB13.FB1	17-01-06	12	0	0	O	L-O
FB14.FB2	17-01-06	14	0	2	O	L-O-A
FB15	17-01-06	10	1	0	O	L-O
FB16.FB4	17-01-06	6	0	0	O	L-O-A
FB17.FB5	17-01-06	5	0	0	O	L-O
FB18	17-01-06	8	0	0	O	L
FB20.FB7	17-01-06	17	0	2	O	L-O
FB21.FB8	17-01-06	1	0	0	O	L-O
FB22.FB9	17-01-06	15	0	0	O	L-O
IN1.FB10	16-12-08	661	0	37	O	L-O-A-In
IN2.FB11	16-12-12	1761	0	88	O	L-O
IN3.FB12	16-12-14	821	0	20	O	L-O-A
SW1.FB16.FB4					O	L-O-A
SW1.IN2.FB11					O	L-O
SW2.FB21.FB8					O	L-O
SW3.FB20.FB7					O	L-O
SW4					O	O-A
SW5.FB19.FB6					O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017.

Lorsque la même image est republiée à une date ultérieure, un nouveau numéro lui est octroyé, mais le numéro de l'image initialement publiée est accolé à ce nouveau numéro : l'image dénotée FB13.FB1 est la même image que l'image FB1, mais republiée à une date ultérieure. Ce principe est utilisé pour toutes les images. La date de publication est indiquée pour les pages Facebook et Instagram, mais les dates de publication pour les sites web sont absentes puisqu'elles ne sont pas disponibles publiquement. Le nombre de « like », de partages et de commentaires est indiqué pour chaque publication sur Facebook et Instagram. La présence du contexte d'agrégation numérique est analysée (O pour Oui, N pour Non). Le cadrage et le contenu de l'image sont

également analysés : L pour Lieu présent dans l'image, O pour juste l'Œuvre présente dans l'image, A pour artiste présent dans l'image, IN pour intermédiaire présent dans l'image et Au pour audience présente dans l'image.

Parmi toutes les images présentes sur les supports numériques de l'artiste, certains remixes photographiques de ces œuvres sont analysés plus spécifiquement par une recherche inversée dans le régime de visibilité de Google. La sélection de ces remixes est faite en fonction de leur impact sur la visibilité de la scène, c'est-à-dire en fonction de l'importance des pratiques de remix, de circulation et d'agrégation des œuvres représentées dans les images. L'importance du remix s'effectue selon le nombre de réactions (like), commentaires et partages, la relation avec le lieu et la présence de cette image sur plusieurs supports numériques de l'artiste. L'objectif de ces recherches inversées d'image est d'obtenir un aperçu des lieux numériques de visibilité où l'on retrouve les images d'un événement originant des supports numériques de l'artiste. Il n'est pas possible d'obtenir un inventaire complet de tous les lieux numériques où se retrouve des images de cet événement ; il faut ainsi plutôt penser ces recherches inversées comme des échantillonnages de la résonance numérique d'un événement. La procédure de recherche inversée est la suivante : une seule image est choisie parmi toutes les images d'une œuvre présente sur les supports numériques de l'artiste. Cette image est sélectionnée à partir de la fonction d'importation de Google Images⁹⁴. Les résultats de recherche sont habituellement affichés sur plusieurs pages successives et Google suggère une hypothèse la plus probable (best guess) des mots-clés associés à cette recherche inversée. La recherche inversée d'images est ainsi décrite sur le site web de Google :

« Search by Image starts with the computer vision technology underlying [Google Goggles](#), and adds new techniques and functionality that optimize the experience for desktop. The technology behind Search by Image analyzes your image to find its most distinctive points, lines and textures and creates a mathematical model. We match that

⁹⁴ Toutes les recherches inversées ont été effectuées à partir du site suivant (<https://www.google.ca>). Avant chaque recherche inversée, l'historique de recherches antérieures est effacé.

model against billions of images in our index, and page analysis helps us derive a best guess text description of your image. Search by Image technology also includes the ability to match against images on the web so that we can show you similar images and webpages that contain your image⁹⁵ ».

Les résultats de la recherche inversée représentent les pages web (lieux de visibilité numérique) où Google indique avoir trouvé l'image recherchée. Dans le cadre de l'ethnographie numérique du calligraffiti arabe, les dix premiers résultats de la recherche inversée sont analysés plus spécifiquement et présentés sous la forme d'un tableau. Le tableau 4 présente un exemple des résultats d'une recherche inversée pour l'image FB11 d'une œuvre de l'artiste urbain Zepha réalisée à Dubaï en 2016.

⁹⁵ Description de la recherche inversée d'images sur Google (<https://search.googleblog.com/2011/06/search-by-text-voice-or-image.html>) consulté le 2016/06/07.

Tableau 4 : Recherche inversée de l'image FB11 pour l'œuvre de Dubaï de l'artiste Zepha (Recherche effectuée le 15 novembre 2017)

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB11	Page en langue anglaise	5	Agrégation d'images de l'artiste	1
Date de la recherche	17-11-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	7
Mots-clés	Dubai street museum	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	8
Nombre de pages web retournées pour cette image	48	Page en langue française	4	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	4
Présentation de l'artiste	2	Page d'un intermédiaire en art urbain	3	Images(s) de plusieurs événements	5
Présentation d'un événement d'art urbain	7	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	3	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	1	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017.

Le tableau indique la date de la recherche inversée de même que l'hypothèse de mots-clés suggérée par Google. Le « nombre de pages web retournées pour cette image » est une indication de la présence numérique de cette image sur les sites web de l'espace numérique. Dans toutes les recherches effectuées pour l'ethnographie numérique du calligraffiti arabe, ce nombre varie de quelques pages pour des œuvres « mineures » à plusieurs centaines de pages pour des œuvres « majeures ». Le tableau présente ensuite les caractéristiques des pages web que l'on retrouve dans les dix (10) premiers résultats (les dix (10) premières pages web retournées par Google selon son algorithme de mise en rang (*ImageRank*)). La première caractéristique porte sur le nombre de pages (sur 10 pages possibles) où l'artiste est présenté avec un texte détaillant son

parcours et son travail. Le nombre de pages (sur 10) présentant un événement d'art urbain est ensuite identifié puis le nombre de pages (sur 10) où l'on retrouve le terme « calligraffiti » et une explication de ce terme. Par la suite le nombre de pages (sur 10) appartenant à un site d'archive d'images (comme Pinterest⁹⁶) et à un site d'archive vidéo (comme Youtube⁹⁷) est présenté. La deuxième colonne du tableau indique tout d'abord le nombre de pages (sur 10) de la langue utilisée sur chaque page. Le restant de la colonne identifie le type de lieu numérique que l'on retrouve dans les dix (10) premiers résultats. Ces informations sont trouvées en consultant habituellement l'onglet « À propos » du site web hébergeant cette page. La dénomination « d'intermédiaire en art urbain » est réservée aux pages des sites se spécialisant en art urbain. La dénomination « d'intermédiaire culturel » est utilisée dans un sens très large et désigne habituellement un magazine culturel numérique (Negus 2002 ; Nixon et Du Gay 2002). Les pages « personnelles » sont habituellement des pages de blogs individuels et peuvent être associés à l'audience. Les pages de média de masse sont celles de journaux numériques. La dernière colonne du tableau porte sur les images et sur les liens externes référant à l'artiste que l'on retrouve parmi les dix (10) premiers résultats. Pour les images, les résultats indiquent dans combien de pages l'on retrouve des agrégats d'images de l'artiste uniquement, des agrégats d'images de l'artiste avec des images d'autres artistes, si les images proviennent de l'artiste (ce nombre est habituellement proche de 10 étant donné la procédure de recherche) et s'il y a des images d'une autre provenance. Enfin, deux rangées indiquent le nombre de pages (sur 10) où l'on retrouve des images provenant de ce seul événement ou des images provenant de plusieurs événements. Si la même page se retrouve plusieurs fois dans les dix (10) premiers résultats, elle est comptée plusieurs fois. Il arrive occasionnellement que Google retourne une page où l'on ne retrouve pas l'image recherchée. Dans ce cas, cette page n'est pas comptabilisée dans les résultats.

En plus des tableaux sur les supports numériques et sur les recherches inversées, l'ethnographie numérique utilise les résultats de deux environnements d'analyse d'audience de plateformes socionumériques : *Sociograph*⁹⁸ et *Popsters*⁹⁹. Sociograph permet d'analyser l'audience d'un

⁹⁶ Voir le site de Pinterest (<https://www.pinterest.dk>) consulté le 2016/06/07.

⁹⁷ Voir le site de YouTube (<https://www.youtube.com>) consulté le 2016/06/07.

⁹⁸ Voir le site Sociograph (<https://sociograph.io/>) consulté le 2016/06/07.

⁹⁹ Voir le site Popsters (<https://popsters.us>) consulté le 2016/06/07.

profil Facebook. Un exemple de graphique extrait de Sociograph est donné pour l'artiste urbain Inkman¹⁰⁰ à la figure 72.

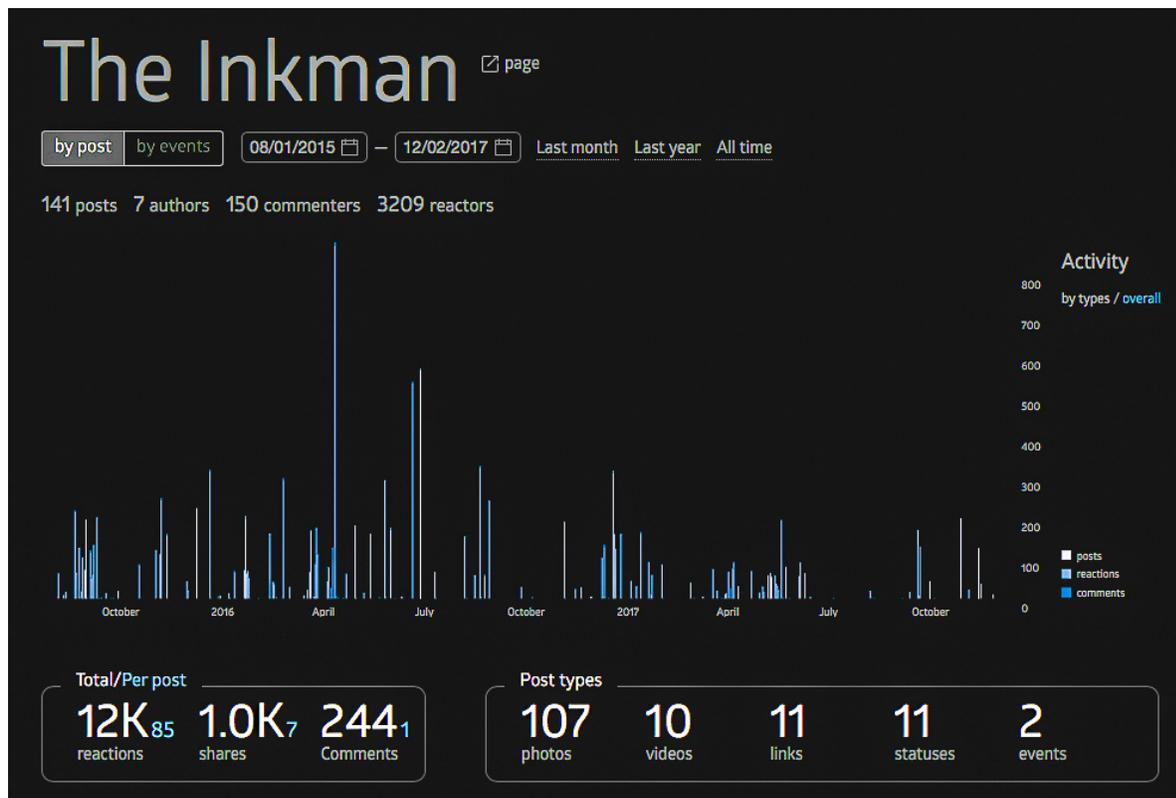


Figure 72 : Un exemple de graphique Sociograph pour l'artiste urbain Inkman (période 2015-2017)

Source : Hela Zahar, 2017.

Sociograph analyse toutes les publications Facebook d'un usager pour la période choisie (dans les cases du haut sur la figure). Le nombre de publications pour cette période, le nombre d'auteurs¹⁰¹, le nombre d'utilisateurs qui ont commenté et le nombre d'utilisateurs qui ont « réagi » sont indiqués sous la période choisie. Sous le graphique, Sociograph indique le nombre de réactions (like et autres¹⁰²), de commentaires et de partages pour cette période. Les résultats sont donnés

¹⁰⁰ Cet exemple est extrait du chapitre 8.

¹⁰¹ Le « propriétaire » d'une page Facebook peut permettre à d'autres utilisateurs (auteurs) de publier sur sa page.

¹⁰² Depuis le début de l'année 2016, Facebook permet cinq (5) autres types de réactions (Love, Haha, Wow, Sad et Angry). Ces autres « réactions » sont encore peu utilisées et la recherche ethnographique utilise essentiellement les « like ».

pour la période au complet (en blanc) et sous la forme d'une moyenne par publication (en bleu). De plus, Sociograph indique le type de publications pour cinq (5) catégories : Photos, vidéos, liens, changement de statut et événements.

Popsters est un autre outil d'analyse d'audience pour les plateformes socionumériques Facebook, mais permet également d'analyser l'audience des comptes Instagram. Il offre également la possibilité de présenter les résultats sous forme graphique (voir Figure 73).

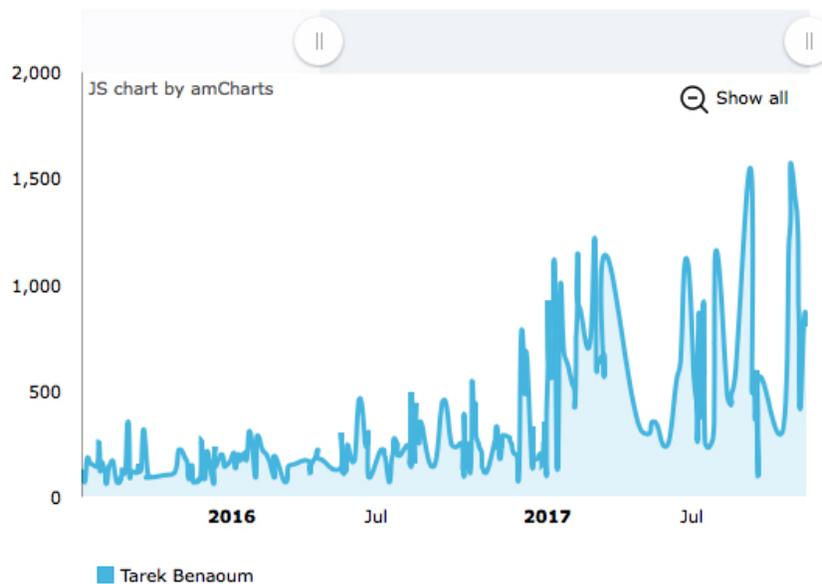


Figure 73 : Un exemple de graphique Popsters pour l'artiste urbain Tarek Benaoum illustrant la progression du nombre de like pour les publications Instagram (2015-2017) de cet artiste

Source : Hela Zahar, 2017.

Dans le cadre de l'ethnographie numérique, Sociograph et Popsters ont été utilisés pour chaque artiste de calligraphie arabe présent sur Facebook et Instagram et les résultats sont rapportés dans les chapitres 5, 6, 7 et 8.

Le principal enjeu éthique de ce projet de recherche réside dans les risques associés à la confidentialité pour les participants du projet.

Nous avons cherché à minimiser ces risques par les démarches suivantes :

- un statut explicite (overt) du chercheur sur le terrain (O'Reilly 2012).

- Les participants (artistes, intermédiaires et audience) ont reçu une lettre d'information sur le projet de recherche détaillant leur participation. Ils ont signé un formulaire de consentement (voir Annexe 2) et ont reçu en retour un document d'engagement à la confidentialité (voir Annexe 3).
- la confidentialité des données est protégée par des mesures appropriées de sécurité des données sur le matériel et les logiciels informatiques.
- Toutes ces démarches ont été approuvées par le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de l'Institut National de la Recherche Scientifique (INRS) le 19 avril 2016.

Les résultats de l'ethnographie physique et numérique sont présentés pour les quatre (4) segments de la chronologie aux chapitres 5, 6, 7 et 8. Chaque chapitre correspond à un segment significatif de la chronologie du calligraffiti arabe et chaque chapitre est constitué des mêmes cinq (5) sections à l'exception du chapitre 8 qui ne comporte pas de cinquième section (« Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde ») puisque celle-ci est intégrée aux autres sections de ce chapitre. Les sections de chaque chapitre sont : « Espace et régimes de visibilité », « Présentation des acteurs », « Analyse des remixes, circulation et agrégation dans l'espace physique », « Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique » et « Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde ».

La section « Espace et régime de visibilité » offre un portrait général des lieux et des régimes de visibilité dans lequel s'inscrivent les œuvres et les images de calligraffiti arabe de ce segment.

La section « Présentation des acteurs » introduit les acteurs principaux ayant réalisé ou favorisé la réalisation des œuvres dans les villes de ce segment (artistes et intermédiaires).

La section « Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique » présente les pratiques physiques de remixes, d'agrégation et de circulation pour certaines œuvres réalisées durant ce segment. Les œuvres de ces artistes sont présentées dans des tableaux chronologiques divisés en trois sections (voir Figure 74)¹⁰³. La portion du centre présente les œuvres réalisées sur le terrain physique de ce segment (Montréal ou Tunisie ou Paris). La portion du haut présente les œuvres réalisées ailleurs dans le monde arabe par les artistes de ce segment. La portion du bas

¹⁰³ Ces tableaux ont été réalisés avec l'aide du logiciel TikiToki (<https://www.tiki-toki.com>).

présente les œuvres réalisées ailleurs dans le monde occidental par les artistes de ce segment. Ces tableaux permettent d’avoir un aperçu des pratiques translocales de circulation physique effectuées par les artistes de ce segment.



Figure 74 : Un exemple de tableau chronologique pour le segment de Tunisie (2012-2013)
Source : Hela Zahar, 2017.

La section « Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique » présente les pratiques numériques de remixes, d'agrégation et de circulation pour certaines œuvres réalisées durant ce segment. C'est dans cette section que sont présentés les tableaux de présence numérique sur les supports de l'artiste et les tableaux de recherche inversée de même que les figures provenant des outils Sociograph et Popsters et décrivant l'audience numérique Facebook et Instagram des artistes.

La dernière section « le calligraphie arabe ailleurs dans le monde » est consacrée aux artistes actifs ailleurs dans le monde et qui ne sont pas présents sur le terrain physique étudié durant cette période. Cette section, plus courte que les autres, donne un aperçu succinct des œuvres de

calligraphie arabe réalisées à l'extérieur des terrains étudiés dans l'ethnographie physique. Les œuvres des artistes sont présentées dans des tableaux chronologiques divisés en deux sections (voir Figure 75) : Monde arabe (portion du haut) et Monde occidental et autres (Portion du bas).



Figure 75 : Un exemple de tableau chronologique pour la section « Ailleurs dans le monde » (segment de Paris 2013-2015)

Source : Hela Zahar, 2017.

Finalement, le tableau chronologique du dernier segment (Chapitre 8) est présenté sous une forme différente puisqu'il n'est pas centré sur un terrain physique particulier (voir Figure 76). Il est divisé en cinq portions qui sont de bas en haut : « Ailleurs Monde occidental », « Remix physique Montréal », « Remix physique Paris », « Remix physique Tunisie » et « Ailleurs Monde arabe ».



Figure 76 : Un exemple de tableau chronologique pour le dernier segment (2015-2017, Chapitre 8)

Source : Hela Zahar, 2017.

4.4 Remarques récapitulatives

Ceci complète cet interlude méthodologique entre les chapitres consacrés au développement du cadre d'analyse et les chapitres consacrés à l'étude ethnographique du calligraffiti arabe. Comme point de passage obligé, il a permis d'intégrer le cadre d'analyse à la chronologie du calligraffiti arabe posant de manière plus précise la problématique centrale de cette thèse c'est-à-dire la diversité et l'accroissement du nombre d'œuvres et d'images de calligraffiti arabe au cours des dix (10) dernières années et les modalités de cette progression à l'intérieur des systèmes d'articulation de la scène visuelle globale de l'art urbain.

Cela met ainsi la table pour l'étude empirique de ces modalités. C'est par une ethnographie physique et numérique des pratiques de l'image du calligraffiti arabe que ces modalités pourront être révélées. L'étude ethnographique des pratiques de l'image porte au chapitre 5 sur le calligraffiti arabe à Montréal (2008-2011), au chapitre 6 sur le calligraffiti arabe et l'ouverture de l'espace public tunisien (2011-2012), au chapitre 7 sur le calligraffiti arabe à Paris : légitimité dans l'espace public (2013-2015) et au chapitre 8 sur le calligraffiti arabe au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales (2015-2017).

CHAPITRE 5 : LE CALLIGRAFFITI ARABE À MONTRÉAL (2008-2011)

Tel que discuté et illustré dans le cadre d'analyse, les origines du calligraffiti arabe transportent des tensions *visibles* propres à son « arabité » en Occident et à son « occidentalité » dans le monde arabe. Ses remixes spécifiques révèlent les tensions arabo-occidentales et celles propres à l'art urbain. L'enjeu politique du calligraffiti arabe réside *à la fois* dans la nature de ces remixes et dans leur apparition au sein de multiples espaces et régimes de visibilité. Dans ce contexte, Il peut être surprenant de constater que la scène du calligraffiti arabe émerge à Montréal entre 2008 et 2011. Certes, quelques artistes urbains comme Marko93, Tarek Benaoum, L'Atlas ou Julien Breton en France et A10ne en Iran travaillent déjà à cette époque, à des formes d'intégration de la calligraphie arabe dans l'art urbain, mais ce qui donne à Montréal son importance, c'est qu'elle devient le terrain d'expression initial de celui qui réussira, dans les années suivantes, à propulser la scène à un niveau de visibilité mondial : le calligraffittiste arabe eL Seed.

5.1 Espace et régimes de visibilité

En 2008, Montréal est déjà une ville où le graffiti a pris une place importante. Les graffitis y apparaissent dans les années soixante (Bilodeau 1996 ; Gauthier 1998 ; Waclawek 2008, 2016) et sont initialement reliés aux débats politiques et linguistiques :

« It is not surprising that in a city like Montréal where language politics reigns supreme as a cultural marker, the types of graffiti that initially dominated the cityscape in the 1960s were connected to issues of the protection and sovereignty of Québécois culture, including language, and therefore were political in nature [...] appearing in all manner of places, written in French, English or both, the often-anonymous graffiti specific to Montréal politics dominated the scene until, in the early 1990s, signature graffiti writing began transforming the visual language of the cityscape » (Waclawek 2016, 248-249).

À partir des années 90, une deuxième vague de graffiti inspirée par le mouvement new-yorkais s'installe progressivement dans l'espace public montréalais :

« Spurred on by trips to NYC, the culture of hip-hop, as well as tourism, the second wave of Montréal graffiti materialized in a more pronounced way in the early 1990's with writers like Flow, Timer, Stack and Sike at the helm, establishing crews. The downtown Crew (DTC), Smashing All Toys (SAT) and The Hard Crew (THC) did graffiti in the city around 1994, and the practice of signature graffiti writing in Montréal became an ongoing part of the city's landscape » (Waclawek 2016, 249).

Les graffiteurs de cette époque proviennent de divers horizons sociaux, mais forment rapidement une communauté active qui investit un certain nombre de « hotspots » réputés comme l'usine de la Redpath à Pointe Saint-Charles, les gares ferroviaires abandonnées du secteur Turcot ou encore le mur TA (Team Autobot) près de l'actuelle autoroute 720. Ces lieux offrent aux graffiteurs un espace de création où les mesures de répression sont minimales ou inexistantes. Le « message » du graffiti n'est plus politique, mais reflète plutôt une recherche d'individualité où le capital social et artistique dans le monde du graffiti s'accroît par le développement d'un style particulier.

Face à l'augmentation des graffiti, la ville de Montréal réagit par un Plan d'intervention graffiti (1996) qui se caractérise par une approche modérée et une volonté « d'intégration des jeunes graffiteurs à diverses activités de prévention et de sensibilisation » (Bellavance 2004, vii). Ce plan propose un ensemble de mesures qui vont de l'enlèvement des graffitis à la prévention, la sensibilisation et la réglementation. Quelques années plus tard, les effets de ce plan semblent mitigés (Bellavance 2004) ; une certaine confusion semble régner quant à son interprétation par les différents segments de l'appareil municipal et le graffiti se répand de plus en plus.

En 2004, l'arrestation de l'artiste urbain Roadsworth, pris en flagrant délit pour avoir peint sur la chaussée sa signalétique éclatée (voir Figure 77) écope de cinquante-trois (53) chefs d'accusation et de la menace d'une amende substantielle (\$265,000). La sympathie du public pour ses œuvres et l'affront tangible au régime de visibilité provoque un débat public sur la place de l'art urbain à Montréal (Lejtenyi 2004).

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 77 : Un exemple d'œuvres de l'artiste urbain Roadsworth (Baie Saint-Paul, date inconnue)

Source : Site web de l'artiste urbain Roadsworth (<http://www.roadsworth.com/#/baie-saintpaul/>) consulté le 2017/09/24.

Dans les années suivantes, le régime de visibilité montréalais se caractérise par une certaine tolérance et le développement de nombreuses initiatives en art urbain. Comme le mentionne Hestl :

« À Montréal, il y a toujours eu quand même de la tolérance à la légalité de certains murs. Dans la mesure où nous, on a un certain âge, on a une certaine expérience, on ne fait plus n'importe quoi et entre guillemets les autorités le comprennent bien ; donc oui il y a une grosse partie qui était illégale, mais une grosse partie aussi qui était, on va dire, tolérée. Moi je viens de Paris où il est pratiquement impossible d'avoir un mur parce que tous les murs appartiennent à la ville de Paris. Mais à Montréal, tous les murs appartiennent à des propriétaires qui sont des personnes comme vous et moi, c'est-à-dire des personnes accessibles la plupart du temps ; à Montréal, il y a cette facilité c'est-à-dire qu'il suffit de

frapper à la porte et de demander aux gens, bon voilà, j'ai besoin d'un mur est-ce que cela te tente d'avoir une petite peinture ? » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

À Montréal, les graffitis non autorisés se concentrent surtout au centre-ville pour son potentiel de visibilité et dans les sites industriels à l'abandon pour leur moindre risque, leurs possibilités d'expérimentation et la compétition avec les autres graffiteurs. D'autres lieux comme des murs légaux permettent la pratique d'un graffiti autorisé.

Dans l'espace numérique, la période 2008-2011 se caractérise par le développement accéléré du Web 2.0. Les plateformes socionumériques comme Facebook et Twitter prennent de l'expansion. En 2010, Twitter permet d'intégrer les images directement à sa plateforme. La plateforme Instagram débute en 2010 et sera achetée par Facebook en 2012. Les sites d'hébergement d'images comme Flickr sont encore très populaires et les albums d'images créés en Flickr peuvent être intégrés à des blogs. Les artistes visibilisent leurs œuvres sur des galeries en ligne comme Deviant Art ou encore sur leurs propres sites web et cette visibilité prend souvent la forme d'agrégations. La « vague » Facebook s'annonce et prendra progressivement de l'ampleur durant cette période. Twitter et Facebook deviennent des plateformes populaires dans le monde arabe et l'échange d'informations sur ces plateformes jouera un rôle significatif dans les révolutions du printemps arabe de 2011 (Lecomte 2011) contrairement aux sites web qui sont moins développés. Ces développements accompagnent une expansion importante de l'infrastructure du web et son orientation vers une culture numérique de plus en plus visuelle. Alors que Deuze (2006) annonçait un web basé sur un « bricolage intensif », ces années de développement révèlent à l'inverse la domination grandissante de certaines entreprises (Facebook, Google, Apple, Amazon) et la « plateformeisation » du web (Helmond 2015) :

« This platformization, I argue, rests on the dual logic of social media platforms' expansion into the rest of the web and, simultaneously, their drive to make external web and app data platform ready. As an infrastructural model, social media platforms provide a technological framework for others to build on, geared toward connecting to and thriving on other web sites, apps and their data » (Helmond 2015, 8).

En 2008, cette plateformeisation se remarque déjà dans la mise en visibilité des artistes de calligraphie arabe dans ce premier segment de la chronologie.

5.2 Présentation des acteurs

La chronologie de ce premier segment est marquée par des événements de calligraphie arabe réalisés principalement par trois artistes urbains : Hest1, eL Seed et Karim Jabbari. Ces artistes se sont connus durant la période montréalaise 2008-2011 et sont tous les trois repartis de Montréal pour des raisons diverses en 2012-2013. Ce premier segment revêt une importance particulière en ce qu'il révèle une scène locale d'art urbain organisée autour d'artistes émergents de la culture du hip-hop et intéressés à introduire la calligraphie arabe. Ceux-ci intègrent la scène montréalaise du graffiti et réalisent leurs œuvres dans les entrepôts abandonnés des quartiers adjacents au centre-ville. Trois intermédiaires culturels jouent aussi un rôle important durant cette période : le Kindle Project¹⁰⁴ est une organisation philanthropique basée au Nouveau-Mexique (États-Unis) qui supporte les artistes dans plusieurs disciplines dont l'art urbain. eL Seed sera récipiendaire de leur programme « Makers Muse » en 2011 ce qui lui permettra de voyager à travers le continent nord-américain et de réaliser des projets d'exposition. From Here To Fame¹⁰⁵ est une maison d'édition berlinoise qui se spécialise dans la publication de livres sur la culture hip-hop, le graffiti et l'art urbain. En avril 2011, From Here To Fame publie « Arabic Graffiti » en version anglaise puis sa version française en 2012 en ajoutant un chapitre sur le printemps arabe de 2011. Ce livre recense le travail de plusieurs artistes graffiteurs reliés au monde arabe dont Hest1 et eL Seed. Finalement Under Pressure est une organisation montréalaise fondée en 1996 par les graffiteurs montréalais Seaz et Flow. Under Pressure organise un festival de graffiti, de danse urbaine et de musique dans le centre-ville de Montréal à chaque année au mois d'août depuis 20 ans. En 2011, Under Pressure ouvre la galerie Fresh Paint sur la rue Sainte-Catherine. À l'automne 2011, Under Pressure y organise deux expositions d'art arabe. La première exposition : « On the road to Damascus - Tribute to Syria » avec Karim Jabbari et eL Seed vise à sensibiliser le public à la guerre civile qui débute en Syrie. La seconde exposition « Arab Winter » regroupe ces deux artistes avec d'autres artistes reliés au monde arabe.

¹⁰⁴ Voir le site Kindle Project (<https://kindleproject.org/about/>) consulté le 2017/07/12.

¹⁰⁵ Voir le site de la Maison d'édition berlinoise From Here To Fame : (<http://www.fromheretofame.com/about.html>) consulté le 2017/07/12.

Parmi ces premiers artistes de calligraphie arabe, l'artiste Hest1 se décrit ainsi :

« Moi j'ai beaucoup voyagé, j'ai grandi dans un milieu urbain métissé, où les échanges entre les cultures étaient importants. Moi je suis un petit français, d'origine catholique, j'ai grandi en banlieue parisienne, de parents ouvriers, donc voilà, j'ai découvert le graffiti très jeune, comme beaucoup d'autres par le biais de sports alternatifs, par exemple le skateboard, ce genre de chose. On est nombreux à avoir ce chemin là en fait, l'art pour l'art » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

Hest1 a commencé très jeune à faire des courses de vélo dans la banlieue parisienne où il habite à l'époque. En 1985, son père l'amène voir une compétition de vélo à Bercy :

« Et pour la première fois j'ai vu des graffitis se réaliser durant l'événement. C'était Base 101 et Olivier Mégaton, grosse claque ! J'ai déménagé à Paris en 1986 et c'est littéralement sous mes fenêtres que je vais avoir la chance d'être exposé de nouveau à cela. Je me rends compte de la chance d'avoir grandi à cette époque, à cet endroit et de la façon dont tout cela a tracé le fil de ma vie¹⁰⁶ ».

Durant son parcours, il utilise des « blazes », des signatures différentes : « en 1989, je posais *Reak*, puis quelques mois après *Leys*. Début 1991, j'ai changé pour *Hest1 The Wild Child* et ce nom m'a depuis collé à la peau. J'ai également posé *The Pro* pendant de nombreuses années pour des ambiances plus vandales¹⁰⁷ ». Hest1 habite à Montréal entre 1999 à 2009 et participe à l'histoire du graffiti montréalais. Il travaille le graffiti avec des crews, pratique le skateboard et le breakdance, formes d'expression qui puisent toutes selon lui dans la même énergie :

« Même si l'emballage n'est pas le même, l'énergie qui l'a motivé est elle la même, donc à chacun finalement de savoir, quelles sont les valeurs ou la culture qu'il souhaite défendre. Maintenant comme dans tout mouvement, ou comme dans toute culture on est

¹⁰⁶ Voir : <https://www.wayofstreetart.com/interview/interview-rencontre-avec-le-graffiteur-hest1-the-wild-child>.

¹⁰⁷ Voir : <https://www.wayofstreetart.com/interview/interview-rencontre-avec-le-graffiteur-hest1-the-wild-child>.

capable, enfin il y a forcément des influences extérieures, avec un peu d'ouverture d'esprit, il est facile de comprendre que les choses se nourrissent les unes avec les autres » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

Lorsqu'eL Seed arrive à Montréal en 2008, il vient de passer 2 ans à New York dans un travail commercial pour une compagnie agroalimentaire française¹⁰⁸ :

« J'ai bossé à New York j'ai un master en fait en logistique et mon boss m'avait dit, il est temps pour vous monsieur de faire autre chose, c'était comme un message. Mais à New York je peignais même plus, je faisais rien d'artistique, quelque fois je peignais dans ma terrasse, mais mon cœur était vide. J'avais l'impression que je n'existais pas » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

À Montréal, il se lie d'amitié avec Hest1 qui habite Montréal depuis quelques années. Les deux artistes racontent leur rencontre :

« On s'est rencontré à la fin de mon parcours en fait, on avait un ami en commun, et on s'est rencontré je crois 2 ans avant que je ne parte [de Montréal], quelque chose comme cela... Et donc quand on s'est rencontré moi j'étais actif, beaucoup et j'avais commencé de prendre à partie une usine en fait et, en me voyant à partir comme cela, à droite et à gauche, ben il m'a dit un jour, tiens cela me tenterait de venir avec toi et voir ce que tu fais là-bas. Et finalement lui, il avait déjà cette culture calligraphiti, c'est-à-dire que lui il avait étudié l'arabe, donc il avait déjà étudié la calligraphie, il m'a suivi les premiers temps, il a acheté quelques bombes pour pouvoir me suivre aussi, cela n'a pas pris 2, 3 fois avant qu'il se sente envouté par tout cela et qu'il décide de s'y mettre aussi. Et depuis cela ne s'est jamais arrêté, voilà ! L'usine en question n'existe plus malheureusement pour ce que j'en sais, mais on appelait ce lieu la TA factory. Du nom du groupe qui a « ouvert » le long mur sous l'autoroute 20, juste en face de l'usine, le TA wall (Team Autobot) » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

¹⁰⁸ Voir l'article « « A Vaincre Sans Péril, On Triomphe Sans Gloire » – EL Seed Des Temps Modernes » sur le site OnOrient (<http://onorient.com/vaincre-sans-peril-triomphe-sans-gloire-el-seed-des-temps-modernes-8675-20150708>).

eL Seed poursuit : « après je suis allé à Montréal, et j'ai rencontré le graffiteur français Hest1 et c'est lui qui m'a relancé dans la peinture. Ce qui est marrant c'est qu'Hest1 écrivait son nom en graffiti avec des formes arabisantes, il me disait : viens avec moi le week end. Je suis allé et moi ça ne m'intéressait pas de graffer en français. J'ai eu vraiment envie de peindre en arabe » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Dans une entrevue pour le magazine LSD, eL Seed décrit ainsi le choix de son nom d'artiste :

« When I started graffiti in 1998, I was looking for a name with an Arabic sound which would correspond with my North African roots. I was first inspired by the book « Le Cid » by the French author Corneille. Cid, or Sa'id, means « the Man » and this appealed to me in my youth so I began to tag my name as « El Scid ». However, as I began to develop my calligraphic style and my artistic vision began to mature, I changed my name to « eL Seed ». I found that this spelling better reflected the quest for my roots and my origins by calling upon the metaphor of a plant¹⁰⁹ ».

Avec Hest1 en duo puis dans des œuvres solo, eL Seed réalisera la majorité de ses œuvres montréalaises dans l'usine TA Factory à la limite des quartiers Westmount et St-Henri (voir Figures 78 et 79). Du point de vue de la visibilité, ces espaces ne sont fréquentés que par les graffiteurs. Ces espaces leur offrent un terrain d'expérimentation et de comparaison de leur travail respectifs sans la crainte de mesures de répression. C'est dans ces espaces désaffectés qu'eL Seed développera son remix particulier :

« Montréal est ma période de transition, c'était juste un terrain d'expérimentation... Moi je faisais toujours des murs tout seul. J'allais dans l'usine Factory, c'était mon terrain de jeu. En fait j'habitais à Montréal, mais je n'étais pas en contact avec Montréal. C'est cela qui était bizarre, j'avais un repli sur moi-même, et le fait de me découvrir en fait et de développer quelque chose de nouveau pour moi. Rien d'autre ne m'intéressait. J'étais concentré sur cela, sur une quête d'identité : l'histoire arabe, la culture arabe, etc. Il n'y

¹⁰⁹ Voir le site du Magazine LSD (<http://londonstreetartdesign.co.uk/lsd-magazine-interviews-el-seed/>) consulté le 2017/10/15.

avait pas de tensions quand les autres graffiteurs me voyaient graffer en arabe. Ça les étonnait. Après d'autres me disaient ce n'est pas du graff, mais moi je m'en foutais » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Cette problématique de l'identité reviendra de façon récurrente dans la démarche d'eL Seed. Ses origines tunisiennes, sa nationalité française et son vécu nord-américain se reflètent dans l'évolution de ses remixes au cours de cette période montréalaise.

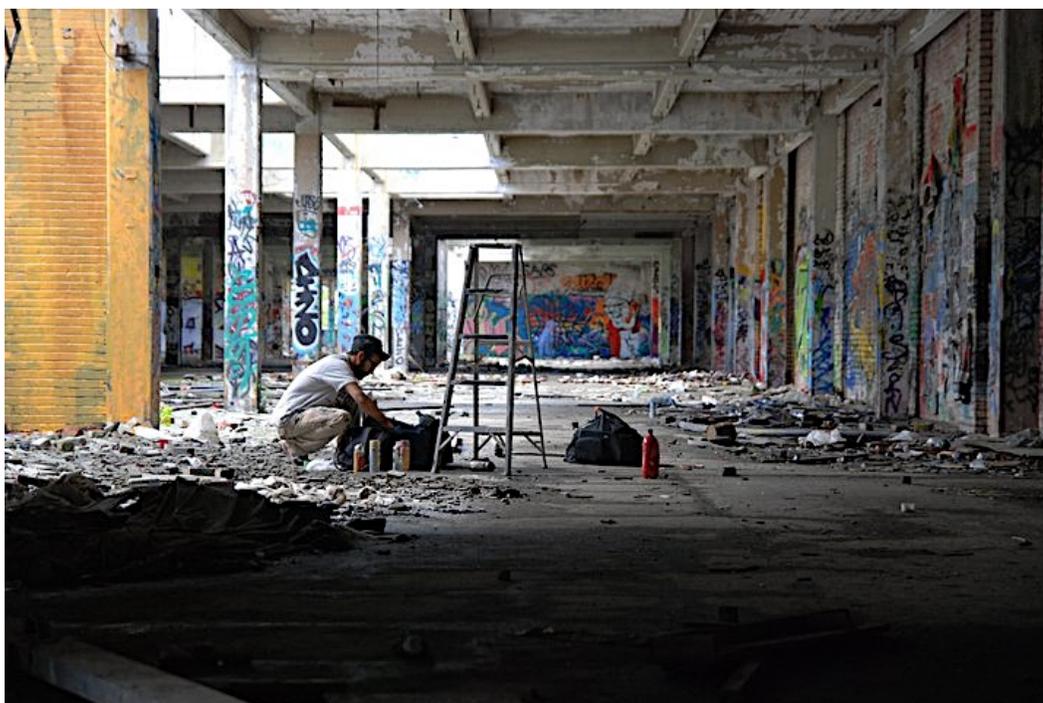


Figure 78 : L'artiste urbain eL Seed au travail dans la TA Factory (Montréal, 2009)

Source : Facebook d'eL Seed (<https://www.facebook.com/elseed.art>) consulté le 2017/09/12.

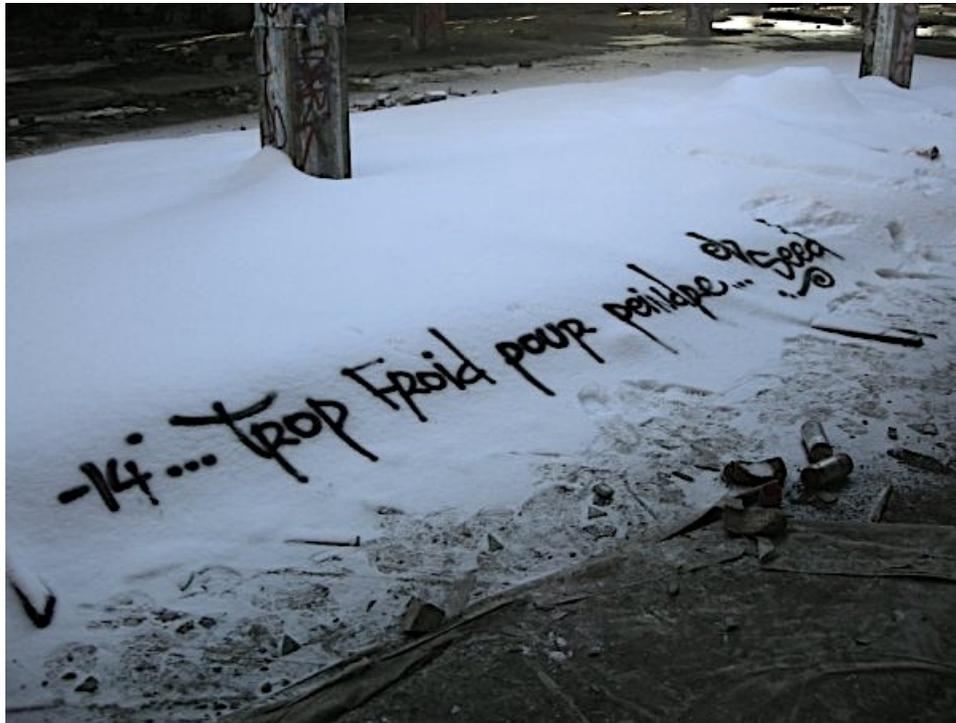


Figure 79 : Inscription d'eL Seed dans la neige de la TA Factory (Montréal, 2011)

Source : Facebook d'eL Seed, 1er décembre 2010 : <https://www.facebook.com/elseed.art> consulté le 2017/09/12.

Karim Jabbari est d'origine tunisienne et citoyen canadien. Il passe sa jeunesse à Kasserine en Tunisie et, à son adolescence sous le régime du président déchu Ben Ali, son père est arrêté, emprisonné, torturé et doit s'exiler pour ses convictions religieuses :

« Moi j'ai toujours fait de la calligraphie, j'ai commencé à un âge très très jeune, à 11 ans. En fait, mon père en 1^{ère} année secondaire, étant donné que j'avais réussi avec une très bonne moyenne, m'a inscrit au lycée pilote dans la ville de Kef, qui est un collège pour ceux qui réussissent très bien. Après il a disparu : où est mon père, où est mon père ? Le directeur du collège m'appelle : il ferme la porte de son bureau. Ensuite sont arrivés les policiers de la sécurité publique. Ils ont commencé à me frapper et à me poser des questions, ils me disaient ton père il fait quoi, ton père ? Quand je suis revenu de Kef dans ma famille à Kasserine, j'interrogeais ma famille : où est mon père, qu'est-ce qu'il est en train de faire ? Mon père n'était pas là. En fait il a été tellement torturé qu'il s'est enfui en Algérie. J'ai fini par le trouver [mon père] dans ses livres. Ce sont des manuscrits de 300 ou 400 ans. Mon père était toujours plongé dans ces manuscrits. Alors j'ai commencé à copier les lettres écrites dans ces manuscrits. Je ne comprenais pas le sens toujours. Mon

père écrivait aussi dans ces livres, alors je voulais juste faire comme lui, écrire. À force d'écrire, je commençais à être connu, le calligraphe, et de plus en plus les gens venaient vers moi pour écrire des choses. Grâce à cela j'ai reconnecté avec les gens, j'ai retrouvé la vie grâce à la calligraphie. » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari)

Au début des années 2000, il quitte la Tunisie pour venir étudier et travailler comme chauffeur de taxi à Montréal. Durant ses années à Montréal, il développe sa pratique artistique et rencontre eL Seed qui l'invite à venir faire des murs avec lui à la TA factory. Ils participent ensemble à la MuslimFest de Montréal et à celle de Mississauga en Ontario à l'été 2011 (voir Figure 80) puis à deux expositions organisées par Under Pressure à l'automne 2011. Il raconte ainsi ses expéditions à la TA factory avec eL Seed :

« Je suis allé avec Faouzi (eL Seed) plusieurs fois. J'ai même des photos. On a documenté cela. En fait c'est Faouzi qui m'a introduit à la scène street art. C'est-à-dire que, quand on s'est rencontré, moi je faisais de la calligraphie, lui il faisait du calligraffiti. On a passé beaucoup de temps ensemble. Pendant 2 ans, on se voyait tous les jours, entre 2008 et 2010. La factory était pour moi une expérience unique parce que c'était la première fois où j'allais utiliser des sprays sur une murale. Moi j'ai pris une bouteille de spray, il y avait un vide dans la tête, j'ai écrit « aouyel marra » (« première fois ») haha... En fait le spray est un médium différent, parce que d'habitude pour un calligraphe, tu as ce contact avec la feuille, avec le calame, mais là avec le spray, tu perds ce repère, ta main est suspendue en l'air, ça change complètement la donne. Pour moi être là la première fois dans la factory avec eL Seed, c'était spécial et ça a été l'élément déclencheur qui allait enclencher ma carrière. Je suis revenu chez moi et cette expérience m'a donné envie d'en faire encore plus. Je suis du coup revenu plusieurs fois avec eL Seed, même une fois je suis revenu avec ma fille Shaima. » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari)

À Montréal, Karim Jabbari commence à faire des murales à la TA factory et développe aussi la calligraphie lumineuse (lightgraff), une technique combinant photographie et gestualité calligraphique arabe. Il commence à vivre un peu de son art avant qu'un contrat de calligraphie plus lucratif lui soit offert aux Émirats Arabes Unis :

« Moi j'avais commencé à faire des « muslim days »¹¹⁰. Je vendais mes toiles à 100\$. J'écrivais le nom des gens [en calligraphie] dans les universités Mc Gill, Concordia, etc. C'était très difficile au début. Je ne pensais pas un jour vivre de cela, eh ben oui. J'étais étudiant à Concordia [...] et j'essayais de pratiquer mon art. C'était la galère. Après j'ai senti que je devais plus me consacrer à cela. J'ai arrêté d'être taxiste, mais c'était très difficile. Tu n'as pas d'argent même pour payer ton loyer, mais j'ai toujours cru à cela. Je me rappelle, j'étais dans mon taxi, du côté de Laval. Il y avait une tempête de neige et j'ai reçu un appel téléphonique d'Abu Dhabi. Ils étaient intéressés par mon art, mais moi j'étais débutant, je faisais qu'écrire des noms, les festivals Muslim Fest, des workshop dans les écoles. Là j'ai dit à eL Seed : ils m'appellent là pour mon premier projet, qu'est-ce que je fais ? La carrière d'eL Seed a commencé plusieurs années avant moi. Là il m'a conseillé : tu fais ça, etc. C'était mon premier contrat à l'étranger. C'est comme cela d'un événement à un autre que ça a commencé. Les réseaux sociaux ont beaucoup aidé aussi. Pour me contacter au début, ils ont vu les premières photos que j'ai faites dans mon sous-sol car elles ont été postées sur Facebook. Maintenant [2017] je peux faire un seul événement qui me permet de vivre toute l'année » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

¹¹⁰ Les « muslim days » sont des journées de sensibilisation à la culture musulmane dans les universités anglophones de Montréal.



Figure 80 : eL Seed et Karim Jabbari à l'événement MuslimFest (Montréal, 2011)

Source : Facebook de Karim Jabbari, 19 juillet 2010 (<https://www.facebook.com/madefromwords/>) consulté le 2017/09/12.

À Montréal en 2011, eL Seed et Karim Jabbari participent aux événements organisés dans la foulée des révolutions du printemps arabe, mais ils quitteront bientôt la métropole québécoise pour s'engager plus activement dans le renouveau artistique de leur pays d'origine. eL Seed deviendra progressivement l'artiste le plus visibilisé de la scène montante du calligraphiti arabe. Hest1 sera celui qui intéressera eL Seed au calligraphiti arabe, mais restera par la suite un artiste

en retrait tout en continuant à pratiquer son art dans l'esprit du hip-hop en Indonésie puis à la Réunion où il habite aujourd'hui. Karim Jabbari retourne vivre en Tunisie à Kasserine et deviendra un artiste significatif de la scène, comme il s'agira de le voir dans les chapitres suivants.

5.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique

Ce premier segment montréalais de la scène visuelle du calligraffiti arabe peut être divisé en deux phases : une première phase (voir Figure 81) où eL Seed découvre le calligraffiti avec Hest1, réalise quelques œuvres en duo puis effectue une série d'œuvres en solo dans l'usine désaffectée de la TA factory. Durant cette première phase, il y a peu de circulation physique à l'extérieur de Montréal, une seule agrégation physique, celle des œuvres d'eL Seed et de Hest1 à la TA factory et les remixes d'eL Seed évoluent à travers une série de modifications. À la figure 66, les œuvres réalisées localement (Montréal) sont présentées dans la bande du milieu, alors que les œuvres réalisées suite à des circulations physiques sont présentées dans la bande du haut pour le monde arabe et dans la bande du bas pour le monde occidental. On peut remarquer une profusion de murales (M) à Montréal dans la TA factory (rangée du milieu), l'absence d'œuvres dans le monde occidental (rangée du bas), une murale (M) d'Hest1 en Indonésie et un atelier (A) de calligraffiti d'eL Seed en Tunisie à Gabès. Dans la deuxième phase (voir Figure 82), eL Seed rencontre Karim Jabbari, participe à des expositions et circule de plus en plus à l'extérieur de Montréal dans le monde arabe et sur le continent nord-américain. Il réalise peu d'œuvres à Montréal et son remix se stabilise autour d'un style qui se précisera dans les segments suivants de la scène. À la figure 67, on remarque que les remixes se font plus dans des contextes d'agrégation en galerie et dans le cadre de festivals. eL Seed circule au Canada et aux États-Unis et dans la péninsule arabique. Il se rend en Tunisie à la toute fin de 2011 pour effectuer une murale à Kairouan, amorce du deuxième segment de la scène en Tunisie.

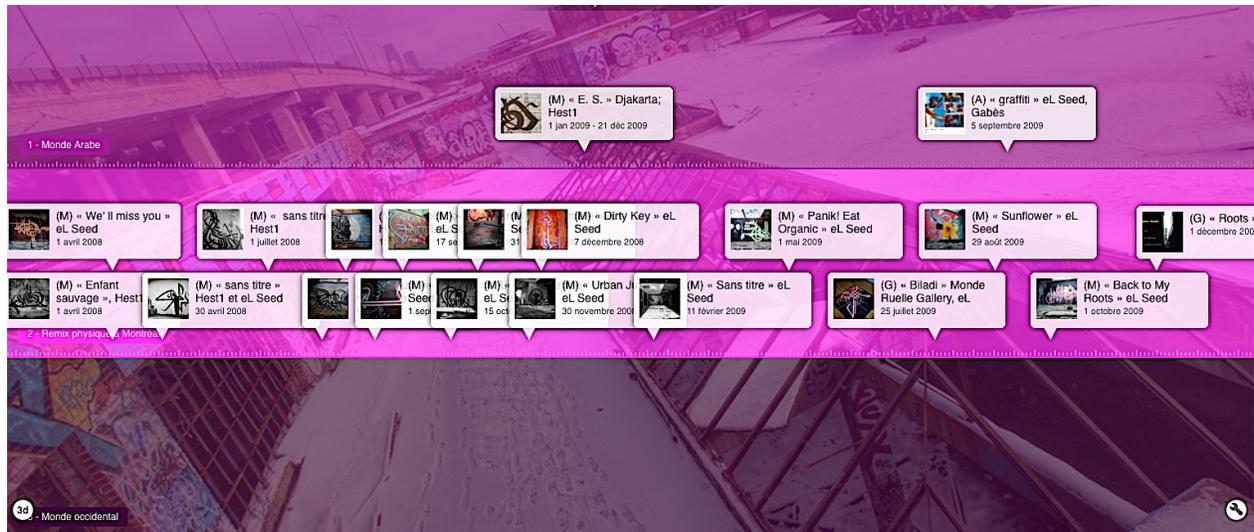


Figure 81 : La première phase du segment montréalais (2008-2010)

Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 82 : La deuxième phase du segment montréalais (2010-2011)

Source : Hela Zahar, 2017.

Le premier segment montréalais débute ainsi par les œuvres d'Hest1 (voir Figure 83). Pour cet artiste, le calligraphiti est un terme qu'il considère comme « juste un mot » étant donné que cet artiste veut garder son appartenance au monde des graffiteurs, un monde influencé par différentes cultures et courants artistiques. Pour cet artiste, il ne s'agit pas tant d'exprimer l'arabité dans son remixe, mais plutôt de se distinguer à l'intérieur du monde du graffiti :

« En fait moi je viens du graffiti classique : l'école new yorkaise, l'école américaine, donc le travail des lettres très colorées, avec des personnages. Voilà, ce genre de choses, mais pourquoi le mot calligraphiti il ne me dit rien du tout, parce que pour moi le graffiti, c'est avant tout de la calligraphie. L'école de laquelle je viens c'est l'école de la lettre, c'est avant tout de la calligraphie, vous voyez ce que je veux dire. L'art de l'écriture, c'est de la calligraphie, donc le graffiti, c'est de la calligraphie. C'est pour cela que pour moi, il n'y a pas besoin de mélanger les deux mots en fait. Finalement dans calligraphie, il y a quelque chose de plus noble, le graffiti a une connotation un peu négative comme cela, un peu infantine et qui n'est donc pas sujet à être prise au sérieux. Dès qu'on met calligraphie, ça fait tout de suite un peu plus noble et tout de suite on va prendre les choses un peu plus au sérieux » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).



Figure 83 : L'œuvre « Enfant sauvage » de l'artiste urbain Hest1 The Wild Child (Montréal, 2008)

Source: @ Hest1 The Wild Child.

Dans son graffiti, Hest1 recherche la rapidité d'exécution et une esthétique qu'il trouve dès 2007 dans la calligraphie :

« De par ma passion pour l'écriture finalement, évidemment plongé dans d'autres cultures, la calligraphie chinoise, calligraphie asiatique et notamment moyen orientale, et comme cela faisait écho à mon enfance, à tout un tas de choses auxquelles j'étais sensible, donc c'est une forme de quête personnelle, j'ai naturellement laissé mon style inspiré par ces choses là. C'est-à-dire qu'à force et pendant des années de jouer avec les mêmes lettres, de jouer avec les mêmes couleurs et de mettre pleins d'effets à droite et à gauche, moi j'étais arrivé à un point de saturation, c'est-à-dire que je peignais beaucoup, beaucoup, beaucoup et j'avais l'impression de saturer, c'est-à-dire que je n'en pouvais plus de mettre un tas de [...] et éloigner tout ce qui était superficiel et pour revenir finalement aux racines et à l'essence même de la lettre. Et c'est comme cela que je suis venu à la calligraphie, j'ai délaissé en fait toutes les couleurs pour revenir au noir qui a beaucoup attiré à une forme de tag finalement... Donc l'envie d'aller au plus simple, pas plus simple... mais d'aller au plus pur, d'avoir moins de temps, donc d'avoir plus dans la rapidité d'exécution et puis voilà cela a fait boule de neige. Ça a fait boule de neige dans la mesure où j'étais un des rares à faire ce genre de truc à l'époque à Montréal... Que j'ai eu l'occasion en plus d'ouvrir des lieux qui n'étaient pas à l'époque euh... familiers » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

Hest1 réalise plusieurs œuvres entre 2008 et 2009 à Montréal et une œuvre à Jakarta en Indonésie où il déménagera en 2009. Ces œuvres se caractérisent toujours par des tags de son Blaze « Hest1 » ou le mot « Enfant sauvage ». Son tag est inspiré par le script calligraphique arabe et par le travail dans la rue inspiré du hip-hop :

« J'ai juste repris mes lettres latines, j'ai essayé de les mettre, vous voyez ce que je veux dire, de trouver des formes qui puissent s'apparenter à cela. Alors je précise cela parce que souvent les gens font l'erreur de penser que j'ai appris l'arabe moi-même et que mon travail a finalement du genre une connotation au califat. Ce qui n'est pas du tout cela en fait, pas directement en fait. Si je veux être honnête avec vous, oui je me suis converti à l'Islam, il y a quelques années de cela, certainement grâce euh... enfin, il n'y a pas juste le graffiti dans ma vie, mais en fait les choses m'ont amené à cela, et donc évidemment il

y a eu une influence dans la quête qui était la mienne et l'une a alimentée l'autre en fait. Mais concrètement, comme je vous ai dit au départ, moi je viens d'une culture, la culture hip-hop entre guillemets, c'est cela que je revendique, et n'est pas, et, et, et... je n'ai jamais fait, enfin, quelque chose de très personnel, donc je n'ai jamais eu de plaisir comme cela de revendiquer quelque chose de religieux dans mon travail, si ce n'est du spirituel et la spiritualité appartient à tous les courants religieux quels qu'ils soient... et voilà, je tiens à le préciser parce que les gens ont cette terreur, finalement ils voient des lettres qui ressemblent à l'arabe et qui ne posent pas la question si concrètement ou pas, vous voyez ce que je veux dire, ils peuvent être surpris. Mais réellement je n'ai jamais été attiré par cela, le message est universel plus que dogmatique en fait » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

Sur l'impact de l'agrégation à la TA factory et sur les réactions produites par son travail et celui d'eL Seed, Hest1 raconte :

« La plupart des photos [des œuvres de la TA factory] que vous avez vu appartiennent aux mêmes murs et en fait on s'amuse, je vais être honnête avec vous, mais cela c'est de la blague, on était la faction calligraphique d'Al-Qaïda, voilà ! Quand on arrivait dans le lieu, il y avait de la calligraphie partout, mais alors partout, c'est sûr que cela a dû, pas choquer, parce que les gens qui côtoient ces lieux ce ne sont pas des gens choqués, mais cela a dû interroger, je sais pas. Cela a donné en tout cas beaucoup d'inspiration à d'autres plus jeunes qui ont suivi en s'influençant de la calligraphie » (Entrevue avec l'artiste urbain Hest1).

Les œuvres en duo d'Hest1 et d'eL Seed se caractérisent par un mélange d'éléments figuratifs, de calligraphie arabe et d'un message écrit à la fois en français (en noir détourné de blanc) et en arabe (en blanc le long d'un demi-cercle). L'œuvre de la figure 84 représente le visage d'un homme de profil portant le chèche. La calligraphie arabe en noir détourné de blanc est de style naskhi et se compose de lettres mélangées provenant du message écrit dans les deux langues : « Les sources se tarissent, mais jamais je ne m'assèche ». La Figure 85 représente une deuxième œuvre en duo des deux mêmes artistes. On peut voir qu'elle est réalisée dans le même style : les mains aiguisant le calame du calligraphe et le message suivant : « Même immobile, je reste en mouvement ». Après son travail en duo, eL Seed réalise une dizaine d'œuvres solo dans le même lieu où il

expérimente différents styles : messages en anglais, œuvres signées puis non signées, éléments figuratifs différents puis finalement abandon du message sous une forme lisible (en français, en anglais ou en arabe) et persistance uniquement du message calligraphié. Les thèmes des œuvres varient autour de la métaphore de la graine (« Seed ») (voir Figure 86) pour s'orienter progressivement vers des œuvres exprimant ses origines arabes : « Respectons les Anciens » (« Respect your elders ») (voir Figure 87), « Vous pouvez arracher l'homme de son pays... mais pas le pays du cœur de l'homme » (voir Figure 88) et les tensions qui traversent ces sociétés (« Mon nom est Palestine » écrit en arabe seulement) (voir Figure 89). Comme le dit eL Seed : « J'étais concentré sur cela, sur une quête d'identité : l'histoire arabe, la culture arabe, etc. » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed). Tous les remixes d'œuvres du segment Montréal se démarquent de la calligraphie islamique et cherchent leur inspiration dans la calligraphie moderne.

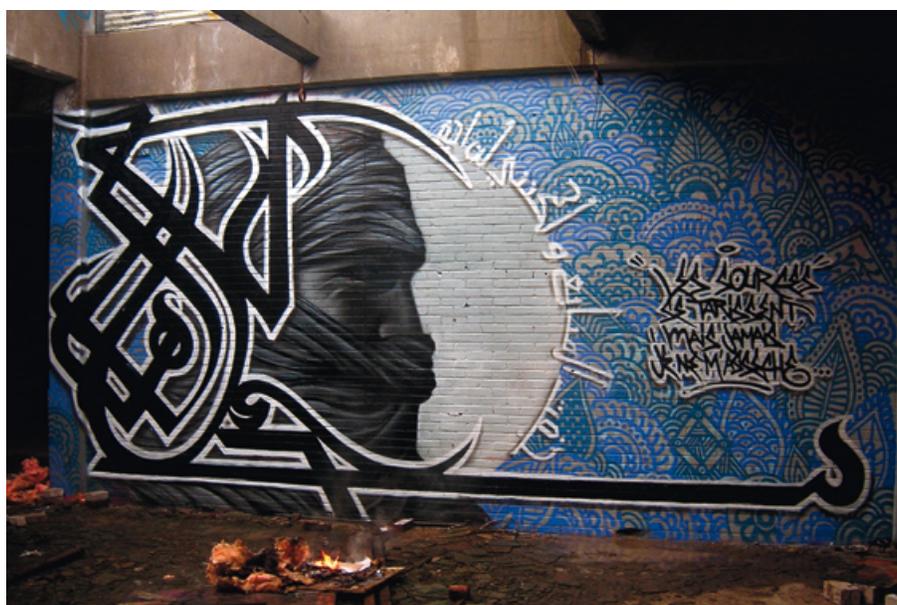


Figure 84 : Une œuvre en duo entre Hest1 et eL Seed (Montréal, 2008)

Source : @ Hest1 The Wild Child.



Figure 85 : Une œuvre en duo entre Hest1 et eL Seed (Montréal, 2008)

Source : @ Hest1 The Wild Child.



Figure 86 : Deux œuvres de l'artiste urbain eL Seed associées à la métaphore de la graine ('seed') : « Panik, eat organic » et « Light is my force » (Montréal, 2009)

Source : Photos @ eL Seed publiées sur le site web « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/09/15.



Figure 87 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « Bled Art » (Montréal, 2009)

Source : Photos @ eL Seed publiées sur le site web « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/09/15.



Figure 88 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « Respect your elders » (Montréal, 2010)

Source : Photos @ eL Seed publiées sur le site web « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/09/15.



Figure 89 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « Mon nom est Palestine » (Montréal, 2010)

Source : Photos @ eL Seed publiées sur le site web « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/09/15.

Les remixes avec le lieu sont peu visibles puisque toutes les œuvres sont réalisées dans une usine abandonnée difficilement accessible. Ce lieu devient en quelque sorte un laboratoire d'expérimentation pour eL Seed où les remixes internes à l'œuvre démontrent une préoccupation croissante avec sa recherche d'identité. La mise au point de ce remix lui permettra par la suite d'accéder à une plus grande visibilité tel qu'il en sera question dans les segments suivants.

En 2011, les révolutions du printemps arabe se déroulent dans plusieurs pays et eL Seed circule de plus en plus à l'extérieur de Montréal. Dans le monde occidental, il réalise une œuvre et donne une conférence lors du Pop Tech à Boston, participe à des festivals à Chicago et à Mississauga en Ontario et réalise une œuvre à Los Angeles sur laquelle il calligraphie « Ceci est juste une phrase en arabe » faisant possiblement référence à l'œuvre de Matisse « Ceci n'est pas une pipe ». Dans le monde arabe, il donne un atelier de calligraphie à Gabès en Tunisie dans la ville natale de ses parents, participe à l'Islamic Arts Festival à Sharjah aux Émirats Arabes Unis, réalise une œuvre à Dharhan en Arabie Saoudite et donne un atelier au Musée d'art islamique à Doha au Qatar où un certain nombre d'œuvres collectives sont réalisées.

Comme il s'agira de le voir, les œuvres d'eL Seed réalisées à l'extérieur de Montréal sont produites sur de grandes toiles assemblées pour l'événement et retirées par la suite : le remix avec le lieu y est éphémère. Pour revenir à la question de l'identité par exemple, l'œuvre réalisée à Sharjah (Émirats Arabes Unis) en février 2011 (voir Figures 90 et 91) s'intitule « Tradition et modernité » et remixe une calligraphie moderne avec des motifs géométriques traditionnels de l'art islamique réalisés avec des cordes blanches.

Réalisée en 2010 au MuslimFest de Mississauga, l'œuvre « History or His Story » de la Figure 92 n'est pas signée et son message porte sur la possible contribution des musulmans dans la découverte de l'Amérique, plus spécifiquement sur l'exploration légendaire de l'Amérique au 14^{ème} siècle par l'empire musulman de Timbuktu¹¹¹ (Mali actuel). Dans son fil Facebook, eL Seed mentionne :

« Such revealing facts have been hushed or swept aside by our cultural imaginary, which has now become a universal phenomenon due to the onset of globalization and an era of cultural and psychological colonization. The constructs of such a hegemonic historical narrative must be questioned and rectified in order to re-balance the agency of different peoples, cultures and religions ; not just in order to re-read history, but also to empower those disenfranchised in our current age¹¹² » (Facebook eL Seed, 13 août 2010).

¹¹¹ Voir à ce sujet le reportage de la BBC (<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1068950.stm>) consulté le 2017/11/11.

¹¹² Lien web de la page Facebook d'eL Seed (<https://www.facebook.com/elseed.art>) consulté le 2017/11/11.



Figure 90 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « Tradition et modernité » (Sharjah, 2011)

Source : Photo @ eL Seed tirée de son blog « eL Seed – Arabic Inspired Street Painting » (<https://elseedart.wordpress.com>) consulté le 2017/09/15.

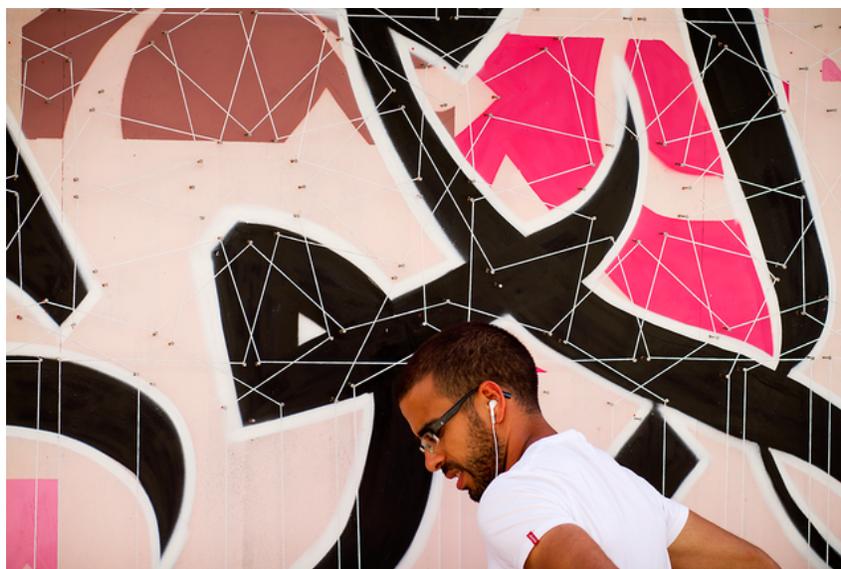


Figure 91 : Détail de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed présent dans l'image « Tradition et modernité » (Sharjah, 2011)

Source : Photo @ eL Seed tirée de son blog « eL Seed – Arabic Inspired Street Painting » (<https://elseedart.wordpress.com>) consulté le 2017/09/15.



Figure 92 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « History or His Story » (Mississauga, août 2010)

Source : Photo @ eL Seed publiées sur le site web « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/09/15.

Ces deux dernières œuvres illustrent un premier exemple de la modulation des remixes d'eL Seed. Dans un contexte occidental (Mississauga), l'artiste s'adresse à un public occidental (celui de l'Amérique du Nord) et souligne que la perception de l'histoire est souvent reliée à un contexte interprétatif. Dans un contexte arabe, eL Seed s'adresse plutôt à un public arabe et met l'emphase sur une tension importante dans ces sociétés, la conciliation entre la tradition et la modernité. L'artiste module ainsi deux messages différents adaptés à deux auditoires distincts, mais tous deux exprimés par le calligraffiti arabe.

Durant cette période, lorsqu'eL Seed revient à Montréal, c'est pour participer à des expositions (el Sino, MuslimFest, On the road to Damascus, Arab Winter) et sa page Facebook traduit une certaine exaspération à la « québécoise » : « Back to Montreal...tabernacle » (14 juin 2011, 29 août 2012), « Back to Montreal, ostie de calice » (15 juillet 2011). L'artiste exprime ici possiblement sa frustration à ne pas pouvoir faire avancer sa carrière plus rapidement dans le régime de visibilité dans cette métropole.

À l'exception de l'exposition el Sino et d'une exposition à Dubaï, toutes les agrégations physiques de cette deuxième phase du segment montréalais (voir Figure 82) sont réalisées dans un cadre collectif où plusieurs artistes exposent.

Le segment montréalais révèle une évolution prononcée des remixes d'eL Seed caractérisée, entre autres, par une réflexion sur ses origines arabes, l'affirmation progressive de cette culture, l'abandon de sa signature, l'abandon progressif d'une traduction de la calligraphie en un message lisible en anglais ou en français et la transformation de son style calligraphique arabe en un style plus épuré caractéristique de la calligraphie arabe moderne. Ces variations de remix vont perdurer dans les œuvres subséquentes à ce segment. S'y ajoutera une dimension fondamentale du travail de cet artiste : la relation et le dialogue avec la communauté locale par le biais du message qu'il inscrit dans ses œuvres, dimension peu présente dans son travail montréalais.

Karim Jabbari réalise des murales de calligraphie avec eL Seed à la TA factory et des calligraphies pour deux expositions avec d'autres artistes d'origine arabe à l'automne 2011, tout en développant également sa pratique en calligraphie lumineuse (lightgraff) :

« À la même période, j'ai développé le light graff parce que je réfléchissais comment incorporer des éléments à cet art de l'écriture donc avec le marqueur, le spray, l'encre, le calame, etc. Je connaissais le light painting. J'ai dit si tu arrives à dompter la lumière, tu sais ce n'est pas facile du tout, quand tu tiens cette lumière dans ta main, comment tu contrôles cette lumière sauvage en quelque sorte et essayer d'avoir un résultat de lignes propres, surtout une belle finition des lettres comme si tu utilisais le calame et l'encre, ça c'était pour moi un grand challenge. Je me rappelle à cette époque, j'étais étudiant et tout, je n'avais pas trop d'argent. J'ai pris 350\$ de l'argent de mon loyer et je suis parti acheter une caméra Sony. Et j'ai commencé dans mon sous-sol, en fait si tu vois mes premières tentatives c'est la honte, haha... Tu vois, je cache mes premières photos dans un endroit très sécurisé, je testais et c'était magique. Je commençais à bosser pendant de longues heures. Je suis sorti dans les rues de Montréal. C'était pas facile pour moi parce que tu bouges dans la rue on te prend pour un fou. Les gens s'arrêtaient pour voir si tout va bien... Quand ils voient le résultat, la photo dans ma caméra, ça déclenche des interactions très intéressantes. Ça m'a donné envie de continuer à expérimenter » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

Dans ses œuvres de calligraphie lumineuse, le remix de Karim Jabbari se caractérise par l'utilisation d'un script arabe lisible et d'un remix physique avec le lieu. L'œuvre de la Figure 93 remixe un message religieux « el sallat » (« la prière ») avec un lieu associé à la culture hip-hop :

« eL Seed était avec moi quand j'ai fait ce light painting. C'était pendant le mois de ramadan. On passait nos soirées comme cela. Il y avait un autre artiste avec nous qui s'appelle Mocca. C'est un graffiteur français, qui s'est d'ailleurs converti à l'Islam. On allait les trois dans cet espace de skateboard, et on pratiquait le light graff » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

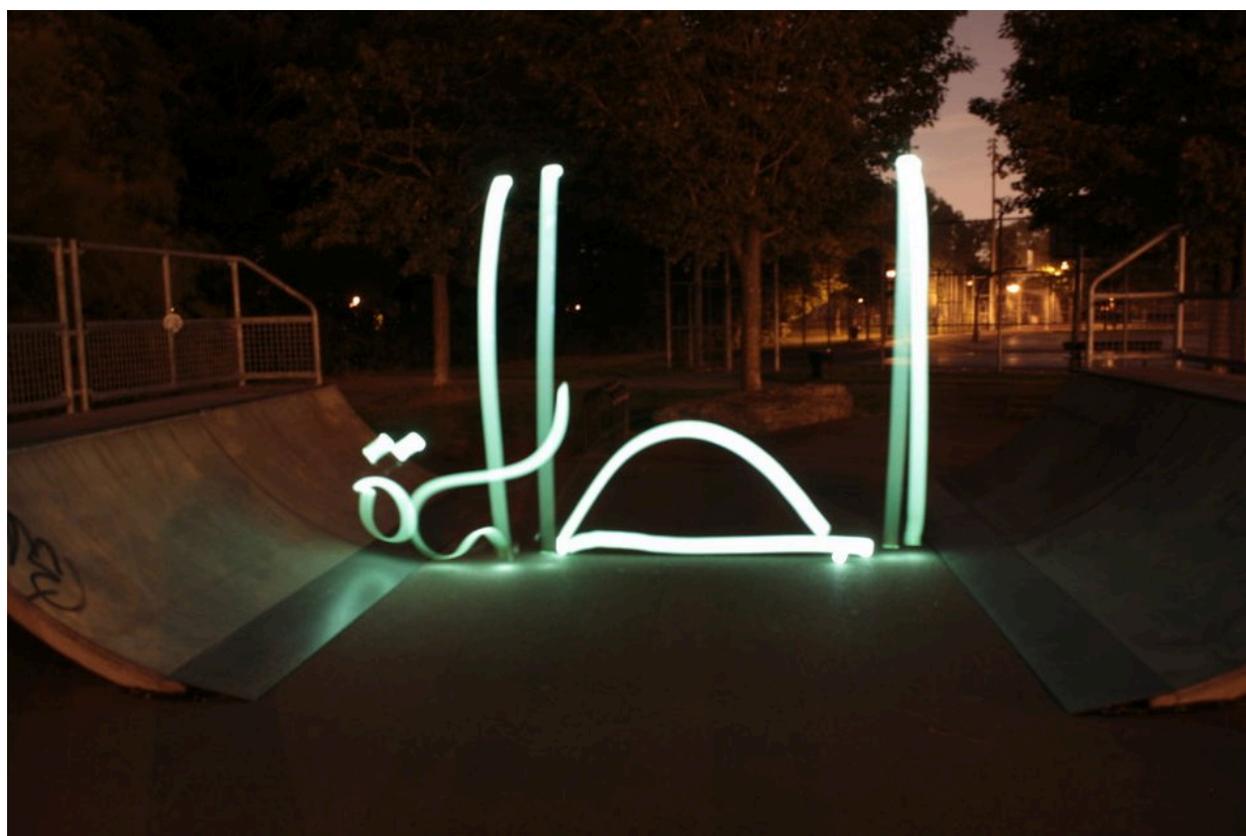


Figure 93 : Une des premières œuvres de calligraphie lumineuse de l'artiste urbain Karim Jabbari avec le message « La prière » (« le salett » en arabe) calligraphiée au parc Jarry (Montréal, 2011)

Source : Photo @ Karim Jabbari publiée le 19 août 2011 sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/madefromwords/>) consultée le 2017/09/12.

Karim Jabbari étudie l'évolution du script arabe depuis son origine. Il analyse les textes religieux que lui a laissés son père et cherche à redonner vie à la calligraphie arabe pour les jeunes générations :

« En fait, quand j'étais jeune, j'écrivais avec le script vieux Koufi qui est en fait l'une des premières formes d'écriture arabe. D'ailleurs c'est le premier script avec quoi ils ont écrit les versets coraniques. Ce script s'appelle d'ailleurs le script koufi « masshafi » (coranique). Il n'y a pas de points sur les lettres de ce script. J'ai en fait étudié en profondeur ce script là. Il est primitif, mais ce qui m'a relié à ce script Koufi, c'est un truc magnifique, c'est fascinant. En fait ce sont des lignes primitives, très simples, mais en fait le plus important n'était pas la forme et la beauté de la lettre, mais c'était plutôt dans le message que la lettre transmet. En fait moi pour essayer de raviver ce script, il s'agissait d'y arriver en prenant soin au message et ignorer la forme. Il s'agit d'ignorer la forme et de se concentrer sur le message à transmettre. Le plus important c'est le message que les lettres transmettent. J'ai étudié cela dans différents manuscrits. Ce sont des manuscrits que détient mon père qui appartenaient à la 6^{ème} génération de son grand-père » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

La figure 94 présente une œuvre en duo d'eL Seed et de Karim Jabbari pour l'exposition « On the road to Damascus » à la galerie « Fresh Paint » en septembre 2011 à Montréal. On distingue le style curvilinéaire d'eL Seed (en blanc) et le travail de Karim Jabbari avec le script koufi carré (en noir).



Figure 94 : Une œuvre en duo de Karim Jabbari et eL Seed à l'exposition « Sur la route de Damas » (Fresh Paint Gallery, Montréal, 2011)

Source : Photo @ Karim Jabbari publiée le 14 septembre 2011 sur sa page

Facebook (<https://www.facebook.com/madefromwords/>) consulté le 2017/09/12.

Entre 2008 et 2011, Montréal voit ainsi l'émergence du calligraphie arabe dans des entrepôts de la TA factory et des événements en galerie organisés principalement par l'intermédiaire Under Pressure. Du point de vue de l'enjeu de la visibilité publique, ces œuvres en galerie s'adressent à des publics restreints et déjà familiarisés avec plusieurs formes de graffiti transgressifs. En d'autres termes, ces œuvres s'exposent au cercle restreint du monde des graffiteurs montréalais et non au grand public : il faut déjà être intéressé par cet art marginal pour y être confronté. Par ailleurs, les œuvres de la TA factory ont un impact assez faible et également limité au monde des graffiteurs puisqu'elles sont situées dans des lieux abandonnés et peu fréquentés par les habitants montréalais. Pour eL Seed, ces œuvres sont l'occasion de développer différents styles de remixes internes à l'œuvre, mais leur inscription dans ce même lieu isolé permet difficilement de mettre en relation ce remix avec l'iconosphère plus variée de lieux situés dans un espace public

accessible à une audience plus large. Cette relation avec le lieu prendra toute son ampleur dans le segment subséquent de la scène : la Tunisie (voir Chapitre 6).

5.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique

Durant le segment Montréalais, la présence numérique des artistes eL Seed, Hest1 et Karim Jabbari est très variable. eL Seed crée son premier site web en mai 2010 ; il s'agit d'un blog en WordPress où il publie les différents événements auquel il participe jusqu'en avril 2011 (voir Figure 95).



Figure 95 : Le premier site web de l'artiste urbain eL Seed prenant la forme d'un blog (2010)

Source : Capture écran de l'entête du blog d'eL Seed (<https://elseedart.wordpress.com>) consulté le 2017/11/12.

Par la suite, eL Seed crée un nouveau site selon un format plus « traditionnel » avec des sections pour les nouvelles récentes (format blog), une section sur l'artiste, une liste de ses projets qui représente une galerie virtuelle de certaines de ses œuvres, son travail en studio, un magasin en ligne pour acheter ses livres et ses lithographies et des liens vers les trois plateformes socionumériques qu'il utilise (Facebook, Instagram et Twitter) (voir Figure 96). Ses sites sont en anglais et ses commentaires sur les plateformes socionumériques sont écrits surtout en anglais, parfois en arabe et en français.



Figure 96 : Le site web actuel de l'artiste urbain eL Seed

Source : Capture écran de la page d'accueil du site d'eL Seed (<http://elseed-art.com>) consulté le 2017/11/12.

En plus de ces deux sites web, eL Seed est également présent sur Flickr à partir de septembre 2009 et les photos de sa page Flickr ne présente que des œuvres réalisées durant le segment montréalais (voir Figure 97). Il est également présent sur le site Deviant Art de février 2010 à mai 2012 (voir Figure 98).

Lors d'une entrevue avec eL Seed en Tunisie, une auditrice est interpellée par l'importance qu'il accorde à sa mise en visibilité sur le Web :

« Ton travail est très visuel. Tu as toujours une approche soit tu filmes ton travail, soit il y a des gens autour de toi qui le filme, tu as une vision et c'est très visuel d'ailleurs, ce n'est pas par hasard que tu as un film qui va sortir et qu'on va voir bientôt, donc tu es très dans l'image. Moi je veux comprendre pourquoi, je veux savoir pourquoi cette volonté de toujours tout documenter, tout enregistrer, tout avoir en image. D'ailleurs tu travailles très bien avec les réseaux sociaux, tu mets cela sur les réseaux sociaux, surtout avec des gens qui te connaissent et te suivent, donc tu sais manipuler les images et les nouvelles images. Quelle est l'importance de l'image dans ce que tu fais alors que la calligraphie ce n'est

pas l'image, c'est une autre sorte de documentation, donc comment tu lies les deux ? »
(Entrevue la Répondante #28).

Et eL Seed lui répond :

« En fait je pense que l'art de rue est par essence éphémère, [ce qui] fait qu'il y a beaucoup de murs qui ont disparu. Il y en a même un qui a été effacé le lendemain et il y en a qui s'estompent, qui ne résistent pas au soleil et le documentaire sert à immortaliser le processus, d'immortaliser aussi l'œuvre et faire une photo de toutes les œuvres. C'est le seul moyen. Mais aussi mon équipe et moi, on est témoins des expériences humaines dans des projets à travers le monde, et en fait l'image permet aussi, ça ne permet pas de ramener ou de te faire vivre une expérience, mais de donner une idée de ce qui a pu se passer » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Les artistes Hest1 et Karim Jabbari n'ont pas de sites web durant ce même segment montréalais et aucun des trois artistes n'est présent sur Instagram durant ce même segment. eL Seed est le premier à utiliser Facebook à partir du mois de mai 2009. Il continuera à utiliser son profil personnel jusqu'en 2014, mais créera une page Facebook consacrée à la réalisation de ses projets de calligraphie arabe à partir de janvier 2012. Karim Jabbari crée son profil Facebook en mai 2011 et Hest1 en août 2012. Aucun artiste n'utilise de hashtag sur Facebook durant le segment montréalais. Les commentaires de Karim Jabbari sont écrits en anglais et parfois en arabe, ceux de Hest1 en anglais et en français.

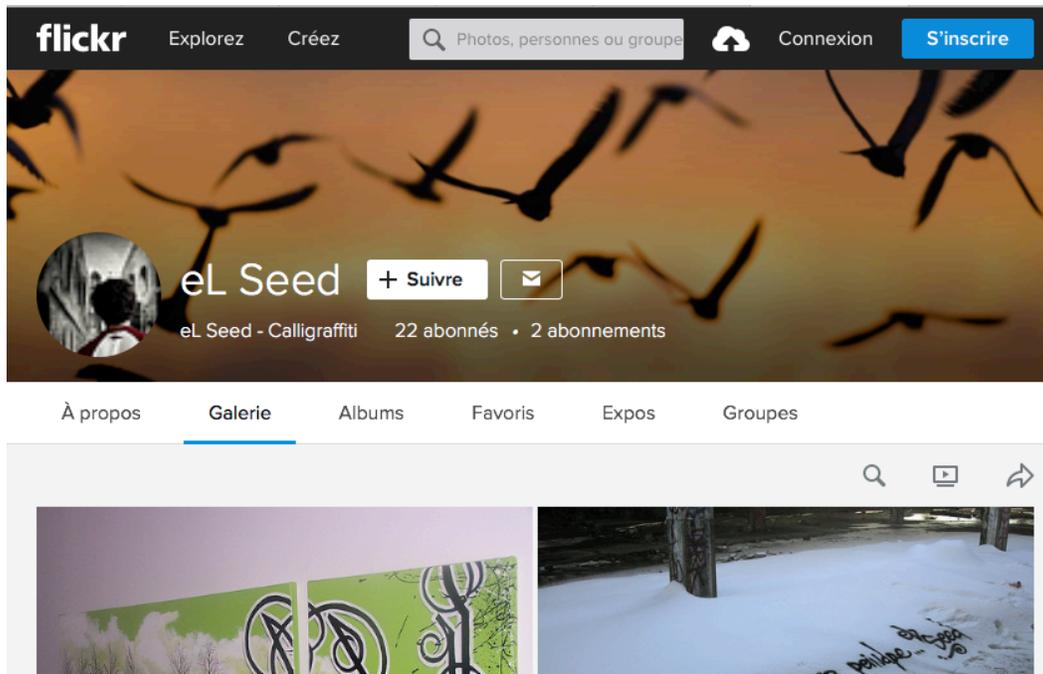


Figure 97 : La page Flickr de l'artiste urbain eL Seed

Source : Capture écran de la page Flickr d'eL Seed (<https://www.flickr.com/people/calligraphiti/>) consulté le 2017/11/02.

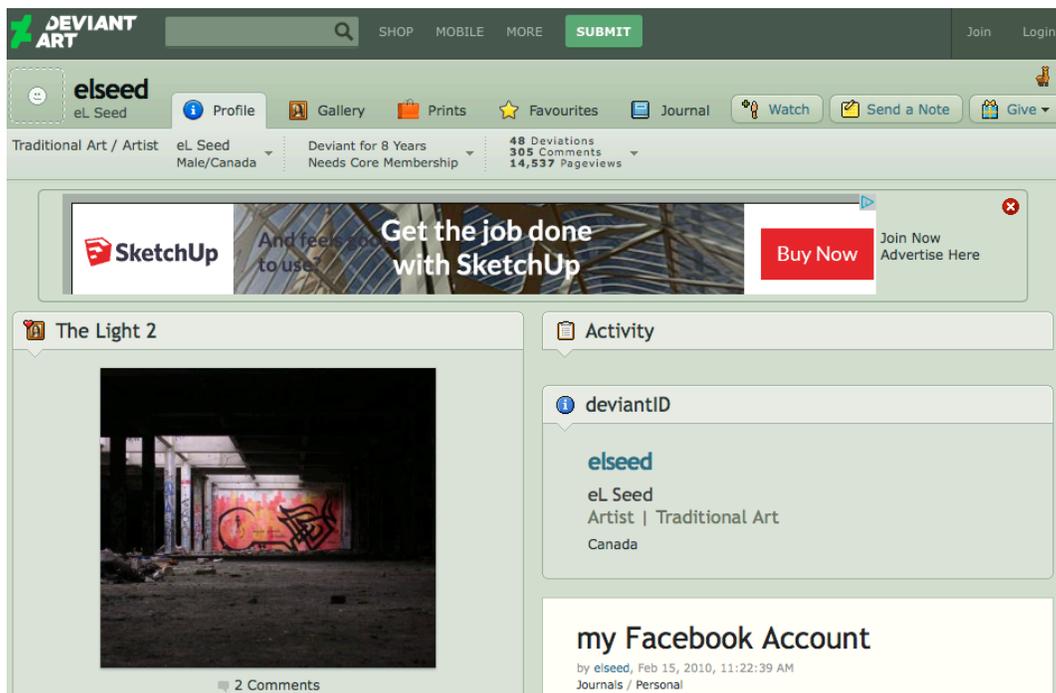


Figure 98 : La page Deviant Art de l'artiste urbain eL Seed

Source : Capture écran de la page Deviant Art d'eL Seed (<http://elseed.deviantart.com>) consulté le 2017/11/02.

Dès le début de sa présence Facebook, les publications d'eL Seed sont orientées vers son travail artistique. Cela est moins le cas pour Karim Jabbari où des éléments de vie privée se mélangent parfois à ses activités artistiques professionnelles. Celui-ci créera éventuellement une page Facebook réservée à ses activités professionnelles d'artiste. Au cours de la période qui va du mois d'août 2010 jusqu'à la fin du mois de décembre 2011, eL Seed effectue 70 publications¹¹³. De ce nombre, 26 publications sont des images numériques. Il obtient en moyenne 24 « like », 3 partages et 2 commentaires par publication. À la figure 99, ses publications sont régulièrement espacées et certaines obtiennent plus de réactions. La dernière colonne à droite représente la publication sur la murale de Kairouan (Tunisie) effectuée à la toute fin de 2011. Cette publication obtient le plus de réactions pour toute cette période (165 « like », 61 partages et 10 commentaires).

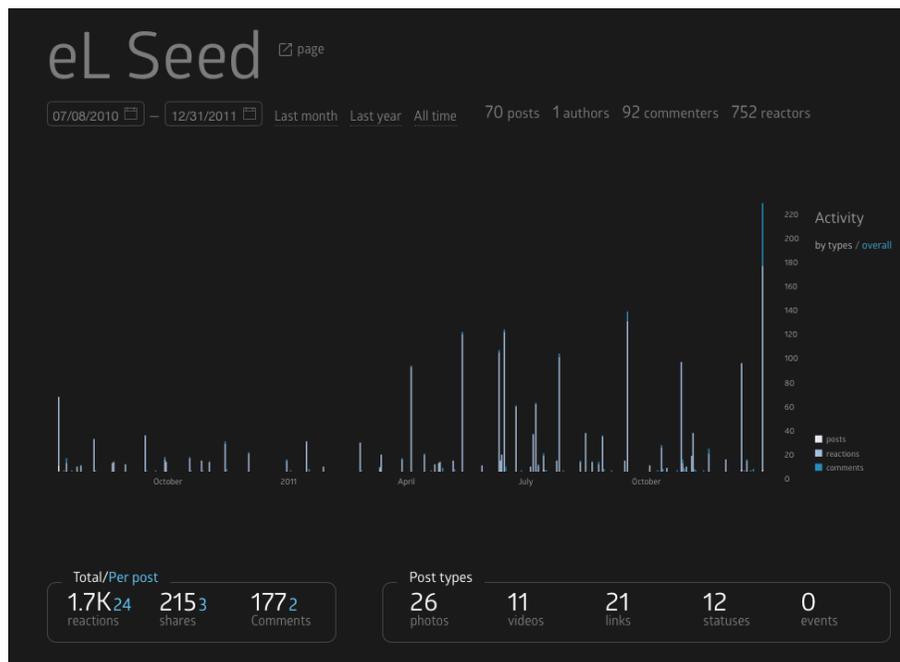


Figure 99 : Visualisation du nombre de réactions des publications de l'artiste urbain eL Seed sur Facebook (juillet 2010 à décembre 2011)

Source : <https://sociograph.io/report.html> - Hela Zahar, 2017.

À titre de comparaison, durant une période plus courte (de juin 2011 à décembre 2011, voir Figure 100), Karim Jabbari effectue 217 publications dont 132 images numériques, mais le

¹¹³ Source : Analyse de la page Facebook d'eL Seed sur Sociograph (<https://sociograph.io/report.html>).

nombre moyen de réactions qu'il obtient est beaucoup plus faible (3 « likes », 0 partage et 1 commentaire).

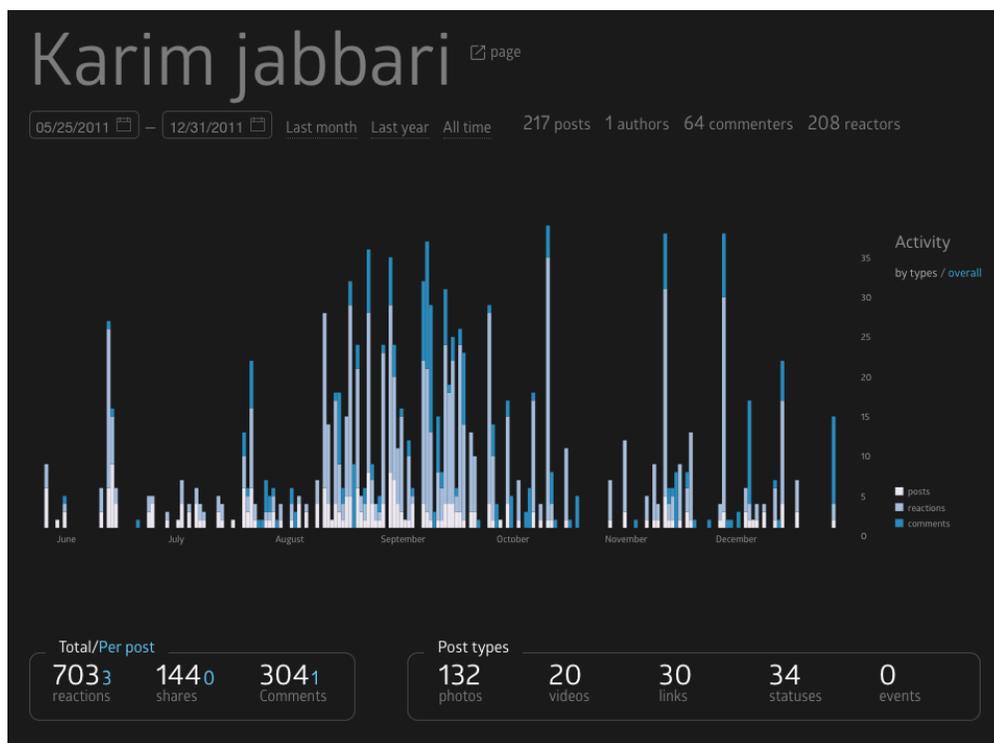


Figure 100 : Visualisation du nombre de réactions des publications de l'artiste urbain Karim Jabbari sur Facebook (juin 2011 à décembre 2011)

Source : <https://sociograph.io/report.html> - Hela Zahar, 2017.

Des agrégats d'images numériques sont visibles sur les profils Facebook d'eL Seed et de Karim Jabbari ainsi que sur les sites web, la page Flickr et la page Deviant Art d'eL Seed. Les agrégats de Flickr et de Deviant Art ne regroupent que les œuvres du segment montréalais et sont agrégés en ordre chronologique de publication. L'agrégat d'images que constitue la page web WordPress d'eL Seed est constitué de la séquence d'événements visibilisés dans le blog et se termine avec la publication sur le livre Arabic Graffiti en avril 2011. Le site web actuel d'eL Seed ne contient aucune image numérique des œuvres réalisées durant le segment montréalais.

Sur le profil et la page Facebook d'eL Seed, plusieurs albums d'images numériques sont présents. Sur le profil Facebook, inactif depuis 2014, on retrouve un album d'images intitulé « Calligraphiti » et qui contient les images des œuvres de la TA factory. On retrouve également des albums d'images pour deux œuvres individuelles de la TA factory : « Respect your elders » et

« Mon nom est Palestine », un album d'images pour l'œuvre « History or His Story » de Mississauga ainsi que deux albums d'images pour les expositions à Montréal : « El Sino » et « On the road to Damascus ». Il faut noter que, dans une recherche Google, ce profil Facebook apparaît en position plus éloignée que la page Facebook d'eL Seed. Dans la page Facebook d'eL Seed (plus récente), il y a également plusieurs albums d'images numériques, mais tous ces albums (à l'exception des albums générés automatiquement par l'algorithme de Facebook) portent sur le segment montréalais et sur le début du segment tunisien. Il semble donc que l'artiste abandonne la création d'albums Facebook sur des événements spécifiques durant l'année 2012 durant la même période où il commence à utiliser Instagram. Sur la page Facebook, on retrouve des albums sur les œuvres de la TA factory, mais intitulé « Arabic Street Painting » plutôt que « Calligraphiti » comme dans son profil. Il y a également un album sur les œuvres « Mon nom est Palestine » de la TA factory, « Tradition and Modernity » de Sharjah ainsi qu'un album sur l'œuvre « History or His Story » de Mississauga et un album sur l'exposition « On the road to Damascus ».

De façon générale, au cours du segment montréalais, l'artiste urbain eL Seed affiche une présence numérique plus forte que celle des deux autres artistes et génère un nombre de réactions plus élevé sur Facebook. Il faut rappeler également que les œuvres du segment montréalais sont absentes de l'actuel site web d'eL Seed.

Cette analyse générale des lieux de visibilité par les artistes du segment montréalais permet d'évaluer la présence numérique des artistes et d'identifier les images des œuvres qui ont été le plus visibles sur les différentes plateformes. Cela permet de mesurer la prédominance des images numériques d'eL Seed dans les différents régimes de visibilité numérique par rapport aux deux autres artistes. Dans cette optique, les trois œuvres suivantes d'eL Seed à Montréal, dans le monde arabe et dans le monde occidental sont sélectionnées pour une analyse plus approfondie au niveau du remix, la circulation et l'agrégation de ces images :

- « Mon nom est Palestine » pour une œuvre réalisée dans la TA factory (voir Figure 89),
- « Tradition and modernity » pour une œuvre réalisée dans le monde arabe (Sharjah, Émirats arabes unis) (voir Figures 90 et 91),

- « History or His Story » pour une œuvre réalisée dans le monde occidental, mais à l'extérieur de Montréal (Mississauga, Ontario) (voir Figure 92).

Ces trois œuvres sont choisies aussi pour l'intérêt de leur remixes physiques et pour l'importance de leur présence numérique. Comme il en a été question précédemment, les œuvres de la TA factory sont dans un espace « public » physique à usage restreint. L'œuvre « Mon nom est Palestine » transporte toutefois une tension significative sur le conflit palestinien et il est intéressant d'analyser sa résonance numérique. Pour les œuvres à Mississauga et à Sharjah, elles ne s'inscrivent que temporairement dans l'espace public (sur des surfaces amovibles), mais leur messages différents illustrent des enjeux politiques distincts lorsque ces œuvres se remixent avec ces deux lieux. Pour l'œuvre de Mississauga, eL Seed cherche à illustrer l'ethnocentrisme occidental dans la narration historique de la découverte de l'Amérique alors que l'œuvre de Sharjah soulève plutôt les tensions entre tradition et modernité dans le monde arabe.

Le tableau 5 présente un résumé de la présence numérique des images de l'œuvre « Mon nom est Palestine » (Montréal) sur les médias numériques utilisés par l'artiste eL Seed. On retrouve huit (8) images numériques différentes pour cette œuvre (voir Figure 101). Trois images sont presque identiques (FB1, FB8 et FB9) et les autres images représentent l'artiste au travail (FB2 à FB6). La plupart des images ont été publiées successivement sur Facebook entre le 5 octobre 2010 et le 1er mars 2012. Les images FB1 et FB9 sont republiées à quelques reprises (par exemple FB7.FB1 et FB11.FB9). L'image FB9 est republiée sur le site WordPress d'eL Seed le 1er septembre 2010 (WP1.FB9) ainsi que sur sa page Instagram le 3 octobre 2013 (IN1.FB9). L'image qui obtient le plus de réactions (likes, partages et commentaires) est l'image FB1 republiée 3 fois sur Facebook (FB7.FB1, FB12.FB1 et FB13.FB1). Les images représentant l'artiste au travail sont présentées dans des albums (agrégation = Oui) et n'apparaissent pas dans le fil d'actualité. Le remix photographique des images FB1, FB8 et FB9 se caractérise par un cadrage œuvre + lieu (O+L) où l'œuvre est prédominante, mais il y a suffisamment d'éléments du lieu (poutrelles, débris de construction) pour suggérer l'iconosphère d'un espace abandonné. Les cadrages des autres images minimisent l'œuvre et mettent l'accent sur l'artiste dans l'espace abandonné (voir Figure 101).

Tableau 5 : Présence numérique de l'œuvre « Mon nom est Palestine » sur les supports numériques utilisés par l'artiste eL Seed

Provenance numérique	Date	Likes	Partages	Commentaires	Agrégation	Cadrage
FB1	10-10-05	124	2	39	Non	O+L
FB2	10-10-07	12	0	9	Oui	A+O+L
FB3	10-10-07	9	0	0	Oui	A+O+L
FB4	10-10-07	6	0	0	Oui	A+O
FB5	10-10-07	10	0	1	Oui	A+O+L
FB6	10-10-07	30	0	4	Oui	O+L+In
FB7.FB1	10-10-14	36	1	3	Non	O+L
FB8	10-10-17	59	1	15	Non	O+L
FB9	11-01-16	83	25	11	Non	A+O
FB10.FB9	11-03-31	29	0	6	Non	A+O
FB11.FB10.FB9	11-04-12	29	0	2	Non	A+O
FB12.FB1	12-01-09	135	35	11	Non	O+L
FB13.FB1	12-03-01	193	67	11	Non	O+L
IN1.FB9	13-10-03	1073	0	29	Non	A+O
WP1. FB9	10-12-01	-	-	-	Oui	A+O

Source : Hela Zahar, 2017.



'Mon nom est Palestine' (eL Seed, Montréal, 2010)

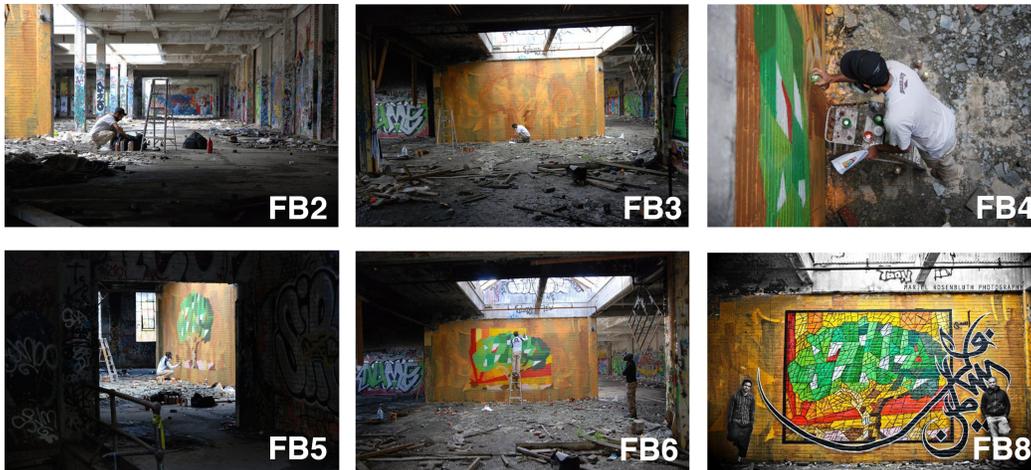


Figure 101 : Les remixes de l'œuvre « Mon nom est Palestine » sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (2008 - 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Une recherche inversée de l'image FB9 (voir Figure 101) sur Google avec les mots-clés « eL Seed » permet d'évaluer la circulation de cette image sur les pages web. Cette image se retrouve dans trois cents vingt-sept (327) sites web (voir Tableau 6). Une analyse plus détaillée des dix

(10) premiers résultats de la recherche inversée révèle que toutes ces pages présentent l'artiste alors qu'une seule page se réfère à un événement spécifique et que deux (2) pages présentent le calligraffiti arabe. Toutes ces pages sont rédigées en anglais et proviennent dans deux cas d'intermédiaires en art urbain, d'intermédiaires culturels (5) et d'intermédiaires culturels du monde arabe (2) et d'une page personnelle (audience)¹¹⁴. Toutes les pages présentent des agrégats d'images de plusieurs événements de cet artiste et ces agrégats sont des images que l'on retrouve sur les médias numériques d'eL Seed. Cinq (5) pages offrent un lien externe vers la page web de l'artiste et une seule page réfère à ses pages Facebook et Instagram. L'une de ces pages est un article de CNN, l'autre est un article Wikipedia sur l'artiste.

Pour les plateformes socionumériques, une recherche d'images sur Facebook avec les mots-clés « eL Seed » et « montreal » ne produit aucun résultat alors qu'avec les mots-clés « eL Seed » et « palestine », la recherche produit un seul résultat sur la page Facebook « Art conquers Apathy ». eL Seed a republié l'image FB9 sur son compte Instagram le 3 octobre 2013. L'image a généré plus de 1000 « likes » et 29 commentaires. La même image est publiée quatre (4) fois par d'autres utilisateurs Instagram¹¹⁵ situés dans les pays arabes en 2012, 2013, 2015 et 2016 (hashtag : #elseed et #palestine) et 1 fois avec les hashtag #elseed et #mynameispalestine.

L'image FB9 de « Mon nom est Palestine » se retrouve dans plusieurs pages web avec plusieurs autres œuvres de l'artiste (voir Tableau 6). Certains de ces agrégats ne portent que sur les images des œuvres du segment Montréal, mais cette image est également incluse avec des œuvres des autres segments dans des pages web ultérieures au segment Montréal. Il faut remarquer qu'aucune page web ne traite spécifiquement de cette œuvre.

¹¹⁴ Voir l'explication de cette méthodologie au Chapitre 4, section 4.3.

¹¹⁵ Source Iconosquare (<https://pro.iconosquare.com/>).

Tableau 6 : Recherche inversée de l'image FB9 pour l'œuvre « Mon nom est Palestine » de l'artiste urbain eL Seed

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB9	Page en langue anglaise	10	Agrégation d'images de l'artiste	9
Date de la recherche	01-08-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	1
Mots-clés	eL Seed	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste (FB, Web)	9
Nombre de pages web retournées pour cette image	327	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	10	Page d'un intermédiaire en art urbain	2	Images(s) de plusieurs événements	10
Présentation d'un événement d'art urbain	1	Page d'un intermédiaire culturel	5	Lien externe à la page web de l'artiste	5
Présentation du calligraffiti	2	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	2	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	1	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	1
Site d'archives vidéos	0	Remarques : Page wikipedia, page CNN.			

Source : Hela Zahar, 2017/08/01.

Le tableau 7 présente un résumé de la présence numérique des images de l'œuvre « Tradition and Modernity » (Sharjah) sur les médias numériques utilisés par l'artiste eL Seed. On retrouve dix (10) images numériques différentes pour cette œuvre. Quatre (4) images représentent l'œuvre en cours de réalisation (FB1, FB4, FB5 et IN1). L'image FB1 a été publiée le 14 décembre 2010 puis les images FB2 à FB10 ont été publiées ensemble dans un album le 27 janvier 2011. L'image FB9 est republiée sur Instagram (IN2.FB9) avec une nouvelle image (IN1) le 20 décembre 2012. Les images IN1 et FB8 sont aussi publiées sur le site WordPress d'eL Seed le 25 février 2011. On peut comprendre que l'artiste capture des images numériques de l'œuvre au moment de

l'événement puis les publie rapidement sur sa page Facebook et son site Wordpress. Deux ans plus tard, lorsqu'il ouvre son compte Instagram, il republie deux images de l'événement. Il n'y a aucune image de « Tradition and Modernity » sur les comptes Flickr et DeviantArt de l'artiste. La plupart de ces images sont présentées dans des agrégats avec d'autres images de l'événement. Deux (2) images représentent l'artiste au travail avec un cadrage serré où on peut le reconnaître (FB1 et IN1) et trois images (FB7, FB9 et FB10) représentent l'œuvre avec le lieu dans une composition en diagonale et un élément caractéristique du lieu (la grande roue). Finalement l'image FB8 représente l'œuvre de face avec un élément caractéristique du lieu : la façade avec les arches en arrière-plan et les palmiers (voir Figure 102).

Tableau 7 : Présence numérique de l'œuvre « Tradition and Modernity » sur les médias numériques utilisés par l'artiste eL Seed

Provenance numérique	Date	Likes	Partages	Commentaires	Agrégation	Cadrage
FB1	10-12-14	54	0	10	Non	O+A
FB2. FB1	11-01-27	8	0	0	Oui	O+A
FB3	11-01-27	0	0	0	Oui	O
FB4	11-01-27	1	0	0	Oui	O+L
FB5	11-01-27	1	0	0	Oui	O
FB6	11-01-27	9	0	0	Oui	O+L
FB7	11-01-27	6	0	1	Oui	O+L
FB8	11-01-27	37	0	4	Oui	O+L
FB9	11-01-27	11	0	0	Oui	O+L
FB10	11-01-27	10	0	1	Oui	O+L
IN1	12-02-20	104	0	6	Oui	O+A
IN2. FB9	12-02-20	90	0	4	Oui	O+L
WPss1. IN1	11-02-25	-	-	-	Oui	O&A
WPss1. FB8	11-02-25	-	-	-	Oui	O+L

Source : Hela Zahar, 2017/08/01.



"Tradition and Modernity' (eL Seed, Sharjah, 2011)

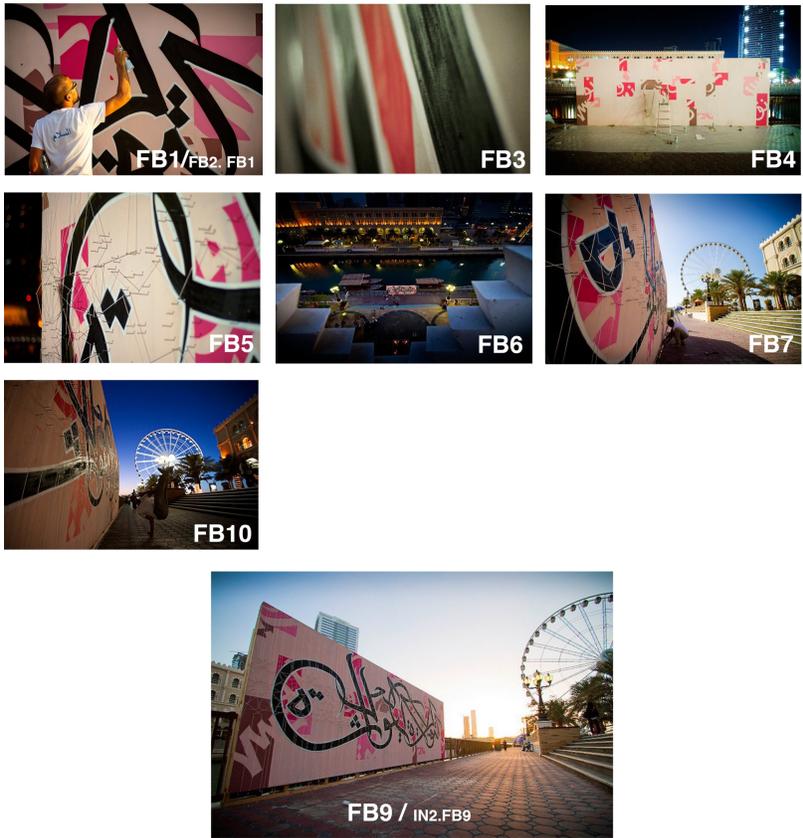


Figure 102 : Les remixes de l'œuvre « Tradition and Modernity » sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (2008 - 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Sur les plateformes socionumériques, à l'exception des images publiées par eL Seed, aucune image de l'œuvre « Tradition and Modernity » n'est trouvée lors d'une recherche d'images Facebook avec les mots-clés « eL Seed » et « sharjah ». Sur Instagram, on ne retrouve aucune autre image de cet événement à l'exception des images publiées par eL Seed (IN1 et IN2.FB9) qui obtiennent 104 « likes » et 6 commentaires pour IN1 et 90 likes et 4 commentaires pour IN2.FB9.

L'image FB8 (voir Figure 102) représente l'œuvre de face avec les palmiers et les arches en arrière-plan. Cette image traduit l'iconosphère du lieu (Sharjah) et une recherche inversée révèle que cette image circule sur cent quatre-vingt douze (192) pages web différentes depuis sa première inscription numérique (voir Tableau 8). Comme pour l'image FB9 de « Mon nom est Palestine » (voir Figure 101), les dix premières pages web retournées par la recherche inversée présentent des agrégats d'images d'eL Seed, sont le fait d'intermédiaires de l'art urbain (4) et d'intermédiaires culturels du monde arabe (3). Il est possible de voir par exemple à la figure 103 que la première page retournée par la recherche inversée est celle de l'intermédiaire numérique en art urbain « I Support Street art.com ». L'image est également présente sur deux pages web du site d'archives d'images Pinterest. Ces agrégats représentent plusieurs événements et sont presque tous constitués d'images que l'on retrouve sur les médias numériques de l'artiste. Finalement presque toutes ces pages web réfèrent au site de l'artiste.

Tableau 8 : Recherche inversée de l'image FB8 pour l'œuvre « Tradition and Modernity » réalisée par l'artiste urbain eL Seed (Sharjah, 2011)

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB8	Page en langue anglaise	10	Agrégation d'images de l'artiste	7
Date de la recherche	01-08-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	3
Mots-clés	eL Seed	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste (FB, Web)	9
Nombre de pages web retournées pour cette image	192	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	1	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	6	Page d'un intermédiaire en art urbain	4	Images(s) de plusieurs événements	9
Présentation d'un événement d'art urbain	2	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	8
Présentation du calligraffiti	4	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	3	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	2	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	1
Site d'archives vidéos	0				

Source : Hela Zahar, 2017/08/01.

Les images numériques de l'œuvre « Tradition and Modernity » de Sharjah révèlent une certaine recherche esthétique dans la présentation de l'œuvre : les cadrages choisis tiennent compte de l'environnement architectural et cherchent à visibiliser l'iconosphère du lieu (la grande roue, les arches). De plus, l'artiste s'associe à son œuvre de façon plus étroite. Alors que les images de « Mon nom est Palestine » le présentaient de loin au travail dans la TA factory, l'image IN1 de l'œuvre de Sharjah (voir Figure 102) le présente en plan moyen, de profil et aisément reconnaissable.

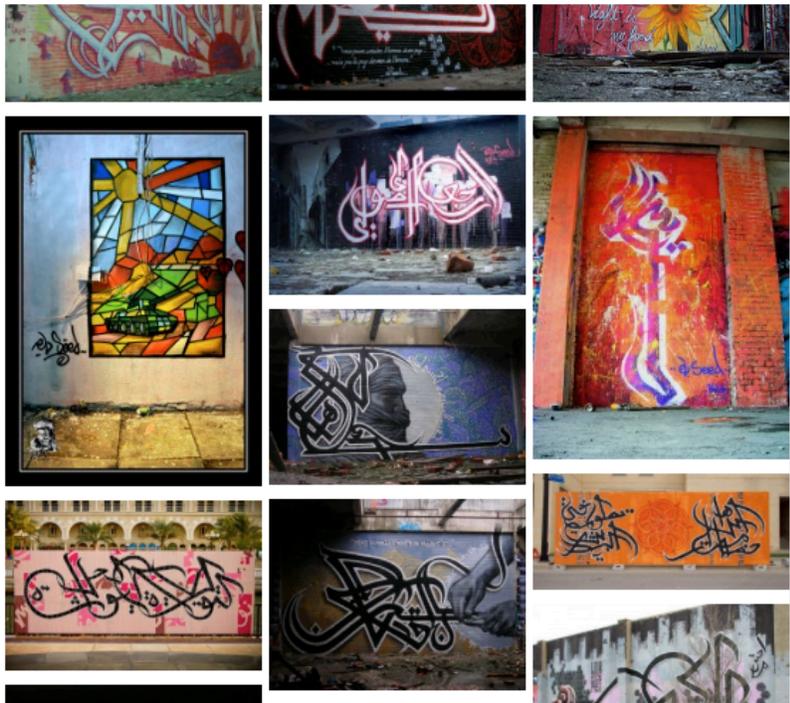


the street is our gallery

artists+ interviews videos festi/bititions artists calls media+
links support us about us+

artists el seed

- el arte e\$ ba\$ura / Elbow toe →



EL Seed resides in Tunisia and perceives Arabic Calligraphy as a tangible expression of his search for identity.

His art is a mixture of street art and Arabic Calligraphy. This duality enables the reconciling of two supposedly opposing worlds and two supposedly clashing cultures. EL Seed no longer tags his name on walls. He has decided to adopt a proverbial tradition in which the name disappears and only the message

Figure 103 : La première page web retournée par la recherche inversée de l'image FB8 de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « Tradition and modernity » (Sharjah, 2011)

Source : Photos @ eL Seed publiées sur le site « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/10/23.

Le tableau 9 présente un résumé de la présence numérique des images de l'œuvre « History or His Story » (Mississauga) sur les médias numériques utilisés par l'artiste eL Seed. On retrouve huit (8) images numériques différentes pour cette œuvre (voir Figure 104). Deux (2) images représentent l'œuvre en cours de réalisation (FB3 et FB5). Six (6) images ont été publiées ensemble dans un album Facebook le 13 août 2010 puis deux autres images ont été ajoutées

quelques jours plus tard. L'image FB2 est republiée sur Instagram (IN1.FB2). Les images FB2 et FB7 de même qu'une vidéo de l'événement sont aussi publiées sur le site WordPress (WPss1.FB2 et WPss2.FB7) d'eL Seed le 9 septembre 2010. Il n'y a aucune image de « History or His Story » sur les comptes Flickr et DeviantArt de l'artiste. Dans la diffusion numérique de cette œuvre, l'artiste fait aussi preuve d'une certaine recherche esthétique dans la captation photographique : plusieurs points de vue sont utilisés et il insère une image en gros plan de l'œuvre avec une femme voilée vue de dos (FB7) (voir Figure 104).

Tableau 9 : Présence numérique de l'œuvre « His Story or History » sur les supports numériques utilisés par l'artiste eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	10-08-13	14	0	11	Non	O+A
FB2	10-08-13	60	0	31	Oui	O+L
FB3	10-08-13	22	0	5	Oui	O+A
FB4	10-08-13	28	0	16	Oui	O+A+L
FB5	10-08-13	19	0	9	Oui	O+A+L
FB6	10-08-13	4	0	0	Oui	O
FB7	10-08-13	12	0	4	Oui	O+P
FB8.FB1	10-08-13	14	0	12	Oui	O+A
FB9	10-08-13	3	0	0	Oui	O+L
FB10.FB2	10-08-29	60	0	31	Non	O+L
FB11.FB4	10-08-29	28	0	16	Non	O+A+L
FB12.FB2	12-05-10	65	1	2	Non	O+L
IN1.FB2	12-03-05	70	0	0	Oui	O+L
WPss1.FB2	10-09-09	-	-	-	Oui	O+L
WPss2.FB7	10-09-09	-	-	-	Oui	O+P

Source : Hela Zahar, 2017/08/01.



"History or his story" (eL Seed, Mississauga, 2010)



Figure 104 : Les remixes de l'œuvre « History or his story » sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (2008 - 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Sur les plateformes socionumériques, à l'exception des images publiées par eL Seed, aucune image de l'œuvre « History or His Story » n'est trouvée lors d'une recherche d'images Facebook avec les mots-clés « eL Seed » et « Mississauga ». Sur Instagram, on ne retrouve aucune autre image de cet événement à l'exception de l'image publiée par eL Seed (IN2.FB2) qui obtient soixante-dix (70) « likes » et deux (2) commentaires. Le tableau 10 présente la recherche inversée pour l'image FB2. Cette image se retrouve dans soixante-dix (70) pages web, elle est médiatisée

par les intermédiaires culturels en art urbain (3), les intermédiaires culturels (3) et des intermédiaires culturels du monde arabe (3) (voir Figure 105). Elle se retrouve également dans des agrégats d'images et ces agrégats ne sont constitués que d'images se retrouvant sur les médias numériques de l'artiste.

Tableau 10 : Recherche inversée de l'image FB2 pour l'œuvre « His Story or History »

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB2	Page en langue anglaise	8	Agrégation d'images de l'artiste	8
Date de la recherche	01-08-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	2
Mots-clés	eL Seed	Page en langue arabe et anglaise	2	Image(s) provenant de l'artiste (FB, Web)	10
Nombre de pages web retournées pour cette image	70	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	5	Page d'un intermédiaire en art urbain	3	Images(s) de plusieurs événements	8
Présentation d'un événement d'art urbain	0	Page d'un intermédiaire culturel	3	Lien externe à la page web de l'artiste	7
Présentation du calligraffiti	2	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	3	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	1	Page personnelle (audience)	1	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	2				

Source : Hela Zahar, 2017/08/01.

L'analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique révèle que seules les images numériques de l'artiste urbain eL Seed (avec les images des œuvres en duo avec Hest1) acquièrent une certaine visibilité numérique. À titre comparatif, la recherche inversée des images « Enfant sauvage » de Hest1 (voir Figure 83) et la calligraphie lumineuse de Karim Jabbari (voir

Figure 93) ne produisent aucun résultat de page web. La visibilité numérique des œuvres d'eL Seed semble être le fait de son utilisation intensive et structurée de pratiques de l'image numériques. Comme le remarque l'artiste lors d'un entretien téléphonique : « C'est grâce au numérique que j'ai pu avoir beaucoup de visibilité. Les réseaux sociaux et le web m'ont beaucoup aidé. » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

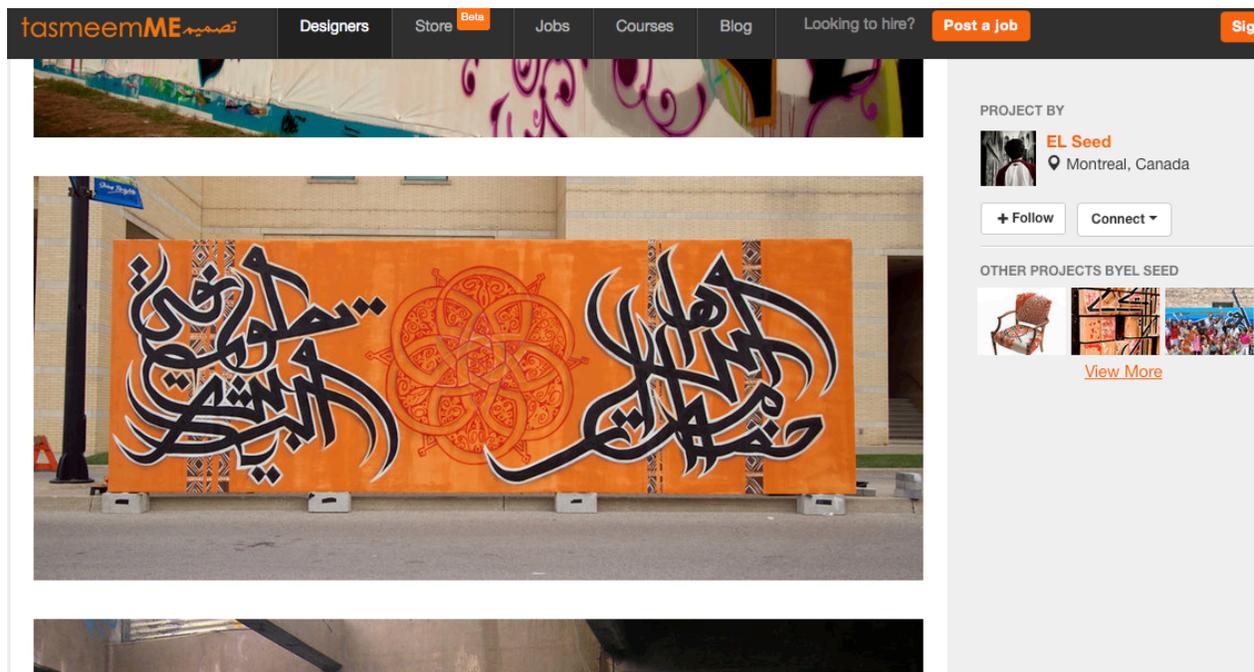


Figure 105 : Un intermédiaire culturel du monde arabe, Tasmeen MiddleEast : la dixième page web retournée par la recherche inversée de l'image FB8 de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed « History or His Story » (Mississauga, 2010)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur le site « I support Street Art » (<http://www.isupportstreetart.com/artist/el-seed/>) consulté le 2017/11/23.

Dès le début de sa production de calligraphie arabe à Montréal, eL Seed utilise plusieurs supports numériques. Présent initialement sur Flickr et Deviant Art, il crée rapidement son propre blog et démarre son profil Facebook en 2009, profil qu'il alimente régulièrement de publications visuelles centrées sur ses différentes œuvres. Les captations photo qu'il partage révèlent une recherche esthétique dans les cadrages, les compositions, l'intégration de l'iconosphère du lieu, la présence de l'artiste et autres personnages caractéristiques de l'audience. La présence des images diffusées par l'artiste dans de nombreuses pages web indique un effort constant et systématique de diffusion numérique de sa part. Dans les trois recherches inversées effectuées, on retrouve à

quelques reprises les mêmes pages web d'intermédiaires. Initialement, l'artiste fait probablement parvenir ces agrégats d'images aux intermédiaires culturels qui le contactent pour une présentation de son travail. Par la suite, on peut supposer que ces images sont copiées et affichées sur d'autres pages web. On observe également que les agrégats d'images de cet artiste évoluent avec le temps. Certaines œuvres cessent d'en faire partie et de nouvelles œuvres plus récentes sont ajoutées. L'image FB9 de « Mon nom est Palestine » (voir Figure 101) est la plus diffusée dans le régime de visibilité de Google. Si les remixes physiques d'eL Seed s'inscrivent dans une démarche d'expérimentation, sa mise en visibilité numérique révèle déjà un effort important et une utilisation accrue des différents supports sur le Web.

5.5 Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde (2008-2011)

Si le segment de Montréal représente un pôle important du calligraffiti arabe, d'autres artistes, ailleurs dans le monde, développent aussi un art urbain qui utilise le calligraffiti arabe (voir Figure 106) et ces artistes vont se manifester progressivement durant les segments subséquents. Dans cette section, il s'agit d'introduire certains artistes en présentant de façon sommaire leur travail réalisé ailleurs dans le monde arabe et occidental et illustrer la nature de leurs remixes durant la même période 2008-2011.

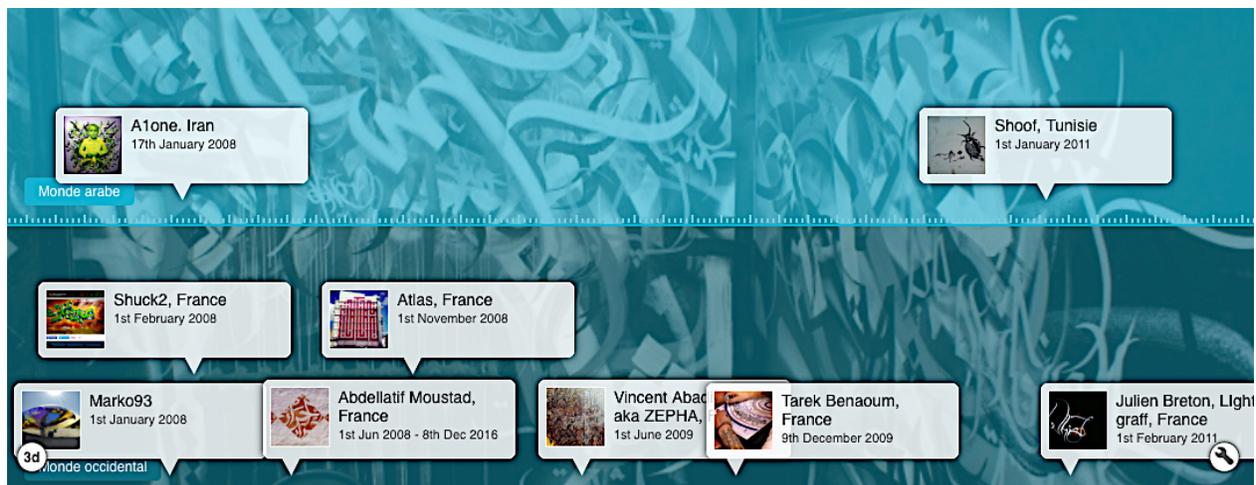


Figure 106 : Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde (2008-2011)

Source : Hela Zahar, 2017.

A1one est l'un des rares artistes iraniens pratiquant le graffiti à Téhéran (voir la présentation de l'artiste au Chapitre 4, section 4.1). Il réalise plusieurs œuvres dans sa ville natale entre 2008 et 2011 (voir Figure 107). Il utilise un script persan dans ses remixes et décrit ainsi son travail : « Maybe I am a vandal or anarchist, but I am glad to introduce myself. I am not a politician. I am interested by social subjects. I express myself through Graffiti, wall paintings, stencils, collages and stickers in streets of Tehran and other places I visited in the world ! Without asking for a Permission »¹¹⁶.

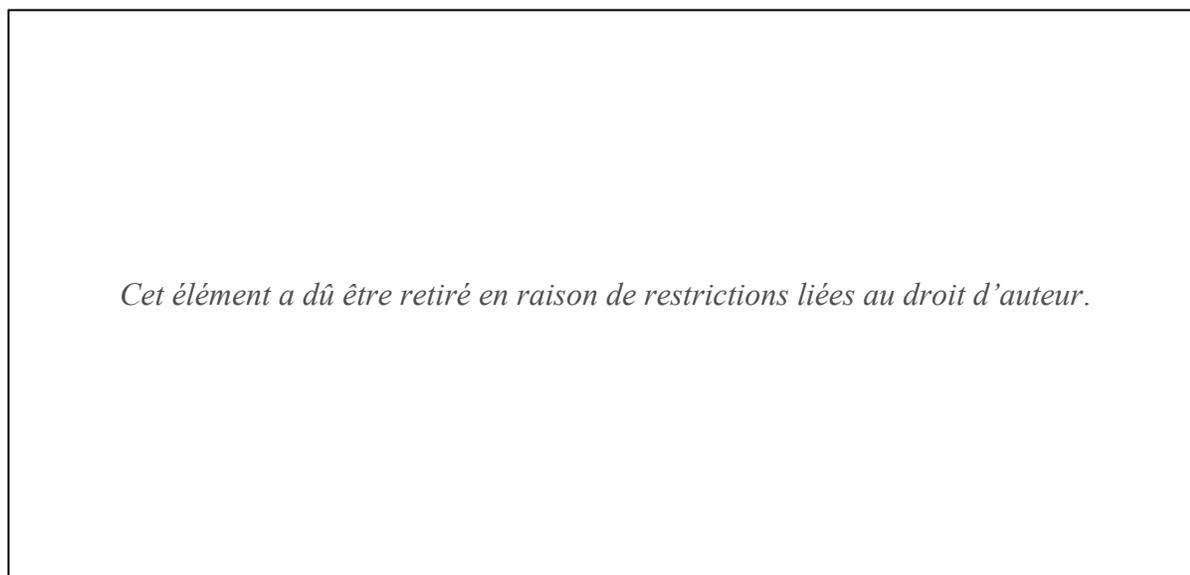


Figure 107: Une œuvre de l'artiste urbain A1one (Téhéran, 2010)

Source: Photo @ A1one publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/A1one.ir/app/149617611727514>) consultée le 2017/12/01.

Shoof est un artiste tunisien originaire de la médina de Tunis. Avant de pratiquer la calligraphie arabe, il effectue des études en droit à Tunis et à Paris. Ce n'est qu'en 2007 qu'il se lance dans l'art urbain et son travail se développe avec la révolution de 2011 (voir Chapitre 6) : « Le street art existait déjà avant la révolution, mais la dictature policière qui régnait dans le pays restreignait

¹¹⁶ Voir le blog Téhéran Walls (<http://tehranwalls.blogspot.ca/2013/03/some-pieces-from-tehran.html>).

beaucoup sa diffusion, cela ressemblait plus à du « graff sauvage ». Quand Ben Ali est parti, on s'est exprimé !¹¹⁷ » (voir Figure 108).



Figure 108 : Une des premières œuvres de l'artiste urbain Shoof (Tunis, 2011)

Source : Photo @ Shoof publiée le 15 décembre 2011 sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/Shoof-329578710401900/>) consultée le 2017/12/01.

L'artiste urbain Zepha introduit dans le chapitre 4, section 4.1 combine le script Koufi et Diwani dans un style basé sur le mouvement du graff, où les lettres sont déformées, mélangées, accumulées, créant une forme d'écriture labyrinthique. Cosmopolite, le travail de Zepha est le résultat de métissages aux confluences de plusieurs cultures (voir Figure 109).

¹¹⁷ Voir l'article « Street art – Shoof : « Quand Ben Ali est parti, on s'est exprimé ! » sur le site du journal Jeune Afrique (<http://www.jeuneafrique.com/231281/culture/street-art-shoof-quand-ben-ali-est-parti-on-s-est-exprim/>).



Figure 109 : Une œuvre de l'artiste urbain Zepha (France, 2011)

Source : Photo publiée sur le site web de l'artiste urbain Zepha (<https://www.abadiafez.com>) consulté le 2017/09/27.

À l'origine graffiteur, Tarek Benaoum est un artiste urbain d'origine marocaine qui explore la calligraphie et la recherche de différentes écritures dans ses œuvres urbaines (voir Figure 110). L'artiste poursuit des études en calligraphie latine au Scriptorium de Toulouse. Il choisit les textes et les scripts en fonction des lieux, des pays et des projets à réaliser, afin de révéler « les habitants et les gens du lieu où se trouve l'œuvre et partagent ma façon de percevoir et de me représenter les choses¹¹⁸ ». Ses scripts sont un mélange de son expérience de graffiteur, de sa formation en calligraphie latine et de ses origines maghrébines. Tarek Benaoum s'affirme à travers un style de calligraffiti circulaire, hybride et teinté d'influences arabes et gothiques. Lorsqu'on lui demande s'il fait du calligraffiti, il répond :

¹¹⁸ Entretien sur le site L'éclectique (<http://lelectique-mag.com/calligraffiti-prose-de-tarek-benaoum/>) consulté le 2017/12/12.

« Oui et non c'est un sujet un peu sensible. En même temps c'est exactement ce que je fais un mix des deux, une histoire d'hybridité des deux mouvements : moi je ne suis pas dans la calligraphie arabe sacrée, mais plutôt dans le profane, et j'ai aussi fait beaucoup de graffiti, donc c'est cela qui m'a amené à la calligraphie aussi. Au niveau de mes origines, mon grand-père était italien, mon père algérien-marocain et moi je suis née au Maroc. Mais j'ai toujours vécu en France, depuis l'âge de 5 ans. J'ai beaucoup d'affinité avec le Maroc, mais je suis français avant tout [...] Il y a le message d'abord et ensuite l'esthétique. Ma calligraphie est arabisante, mais elle n'est pas arabe, je l'arabise ce qui fait un peu ma patte et mon style. Comme je ne sais ni lire ni écrire en arabe, je pense que je compense en mixant la calligraphie latine avec des phonèmes et des nèmes arabisants » (Entrevue avec l'artiste urbain Tarek Benaoum).

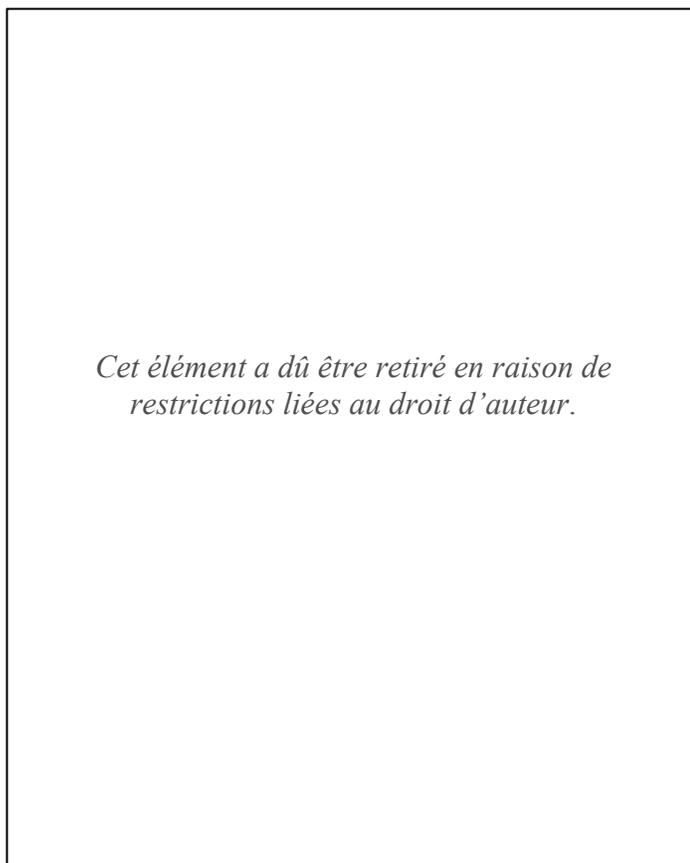


Figure 110 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek benaoum (Paris, 2011)

Source : Photo publiée sur le site « From Paris » (<http://www.from-paris.com/les-calligraphies-de-tarek-benaoum/>) consulté le 2017/12/24.

Julien Breton pratique la calligraphie lumineuse depuis 2006 (voir Figure 111) :

« J'ai vécu en France dans un quartier populaire qui regroupait de jeunes français d'origine immigrée, particulièrement du Maghreb, Maroc, Tunisie et Algérie. J'ai grandi dans ces quartiers populaires avec des jeunes de culture arabe et je suis tombé amoureux de la calligraphie en entrant dans le salon de leurs parents et en découvrant les calligraphies arabes accrochées aux murs de leurs salons. Ce qui s'est passé, c'est que je crois que j'ai été énormément touché par l'injustice sociale, d'être arabe ou musulman en France. Parce que lorsque vous êtes arabe ou musulman en France, on vous le rappelle quasiment chaque jour. Lorsque vous entrez dans un magasin et vous êtes arabe, le vigile vous suit ; parce que vous êtes arabe, vous allez voler. C'est le stéréotype un peu le même que les afro-américains aux EU. J'ai découvert cette injustice là à mon adolescence, et du coup, j'avais déjà découvert la calligraphie, mais quand j'ai découvert la calligraphie de Massoudy, j'ai eu envie de développer un alphabet en français qui ressemble à la calligraphie arabe, pour créer une sorte de pont entre la culture occidentale et la culture arabe » (Entrevue de l'artiste urbain Julien Breton).



Figure 111 : Calligraphie arabe lumineuse de l'artiste urbain Julien Breton (lieu inconnu, 2008)

Source : Photo @ Julien Breton publiée sur son site web (<http://kaalam.fr>) et sur (<http://abduzeedo.com/node/1139>) consultés le 2017/12/24.

Tel que présenté au chapitre 4, section 4.1, l'artiste français Jules Dedet Granel, alias L'Atlas, travaille déjà depuis plusieurs années sur son remix basé sur le script Koufi (voir Figure 112). Au cours du segment montréalais, il réalise plusieurs expositions entre autres à la David Bloch Gallery à Marrakech (Maroc) (voir Figure 113) et à la galerie Seize à Paris.

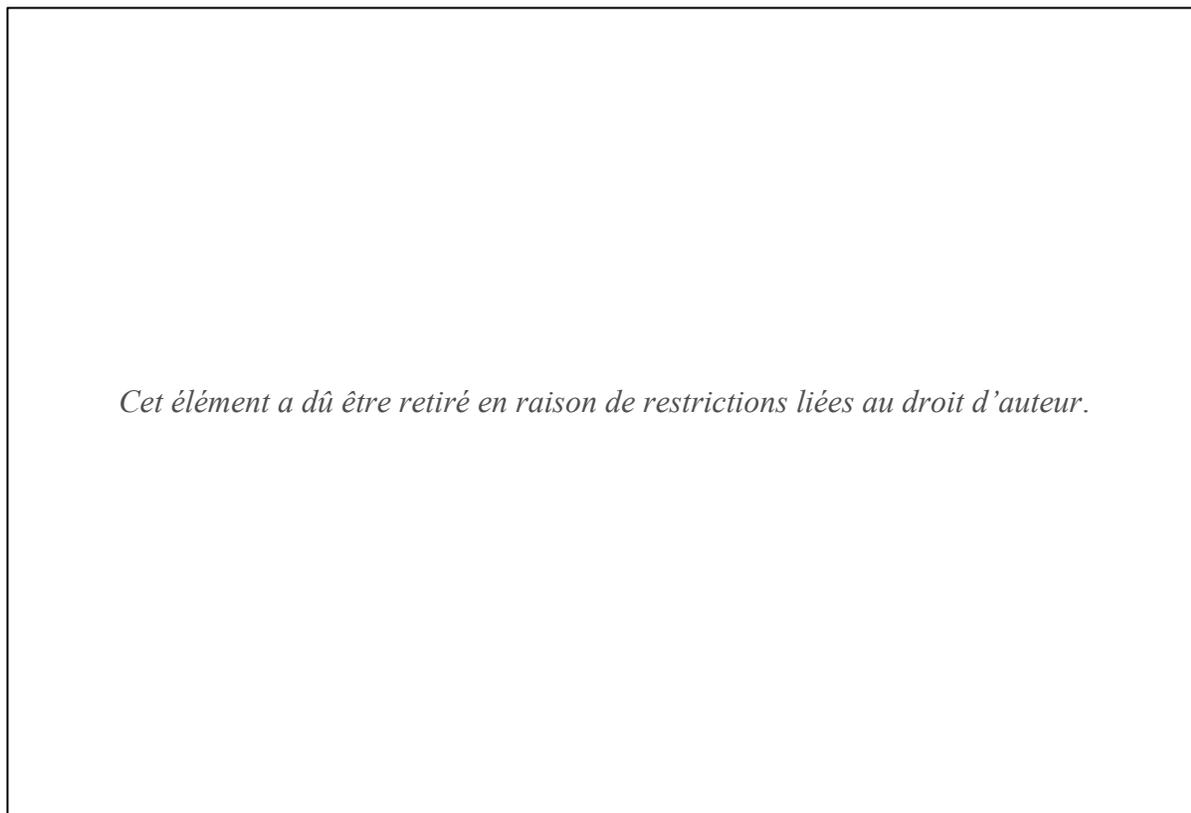


Figure 112 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas (Djakarta, 2005)

Source : Photo publiée sur le site web de l'artiste urbain l'Atlas (<http://latlas.org/index.php/street-art/walls/>) consulté le 2017/12/24.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 113 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas (Marrakech, 2011)

Source : Photo publiée sur le site web Graffuturism (<http://graffuturism.com/2011/11/22/preview-l-atlas-“morphologie”-solo-exhibit-at-david-bloch-gallery/>) consulté le 2017/12/24.

Au cours de la période montréalaise, certains de ces artistes comme l'Atlas par exemple, sont déjà bien ancrés dans la scène visuelle de l'art urbain. Alors que d'autres comme Shoof, Zepha ou Tarek Benaoum commencent à peine à visibiliser leur travail.

5.6 Remarques récapitulatives

L'autonomie des graffiteurs et leur parenté avec le monde du hip-hop offrent à eL Seed, Karim Jabbari et Hest1 un environnement propice à l'expérimentation et au développement d'un style calligraphie arabe à Montréal. Après le début des révolutions du printemps arabe, cette scène s'articule autour d'un intermédiaire, Under Pressure, qui facilite et organise deux expositions à la fin de l'année 2011. Les deux principaux artistes de ce segment, eL Seed et Karim Jabbari, développent une relation qui se continuera durant les années subséquentes. De plus, lors de leurs circulations physiques à l'extérieur de Montréal, ces deux artistes établissent un certain nombre de contacts qui posent les bases de relations futures et d'occasions de réalisation d'œuvres à l'extérieur de Montréal, plus particulièrement dans les pays de la péninsule arabique.

Pour ce qui est des remixes physiques des œuvres, les expérimentations d'eL Seed et d'Hest1 se limitent à cette époque encore à un remix interne aux œuvres tant au niveau du style (mélange de figuration et de calligraphie, présence puis absence de la signature) qu'à celui des contenus. L'enjeu de l'identité arabe, de son histoire et de son développement contemporain occupe une place dominante, mais sous une variété d'expressions tangibles. Les œuvres réalisées dans la TA factory ne s'adressent qu'à une audience restreinte de graffiteurs alors que celles réalisées à l'extérieur de Montréal n'ont qu'une existence éphémère sur des panneaux temporaires. Du point de vue des pratiques dans l'espace physique, il y a donc peu de modulation à l'exception peut-être des messages « ciblés » des œuvres d'eL Seed de Mississauga et de Sharjah qui semblent s'adresser à des audiences différentes (occidentale pour Mississauga, arabe pour Sharjah). Au niveau des circulations physiques, les voyages d'eL Seed semblent relever également d'une exploration de lieux potentiels d'inscription et non d'une tentative délibérée d'inscrire un message ciblé dans un espace doté d'une plus grande visibilité. Au niveau des agrégations, il est intéressant de constater que l'agrégat des œuvres de la TA factory se produit dans un espace presque dénué d'audience un peu comme si le calligraffiti arabe ne pouvait exister en Occident que sous une forme cachée et associée à des lieux de délabrement. Le calligraffiti arabe émerge dans les soubassements, se construit à l'abri des regards, puis se déplacera ailleurs de manière plus visible (voir Chapitre 6). Dans la même optique, d'autres œuvres, comme celle de Sharjah et de Mississauga, existent dans des agrégats « arabes », festivals MuslimFest et Festival d'arts islamiques, soulevant également la possibilité d'existence du calligraffiti arabe dans un contexte typiquement occidental, mais attendant encore d'émerger dans les sociétés arabes.

Du point de vue numérique, le segment Montréal se caractérise surtout par le travail de visibilité numérique d'eL Seed. Présent sur plusieurs médias numériques (Flickr, Deviant Art, blog, Facebook), cet artiste utilise tous les moyens à sa disposition et constitue plusieurs agrégats d'images numériques de ces œuvres sous la forme d'albums photo. Mais, à l'exception de « Mon nom est Palestine » les images de ces œuvres circulent peu et obtiennent un nombre assez faible de réactions sur les plateformes socionumériques. Les images de l'artiste apparaissent tout de même sur un média de masse comme CNN et dans plusieurs blogs d'art urbain, les mêmes agrégats d'image du segment Montréal étant fournis par l'artiste. Les remixes photographiques de ces œuvres sont dominés par des cadrages serrés qui donnent beaucoup d'importance à l'œuvre et peu d'importance au lieu d'inscription.

À l'extérieur de Montréal, d'autres artistes développent de l'art urbain utilisant la calligraphie arabe. Pour ce qui est de l'insertion dans la scène visuelle de l'art urbain, celle-ci se restreint au monde du graffiti et il faudra attendre les segments subséquents pour que des systèmes d'articulation plus élaborés se développent.

CHAPITRE 6 : LE CALLIGRAFFITI ARABE ET L'OUVERTURE DE L'ESPACE PUBLIC TUNISIEN (2012-2013)

Entre 2008 et 2011, une scène visuelle locale de calligraphie arabe urbaine émerge à Montréal. Malgré le support d'un intermédiaire local, Under Pressure, et l'organisation de l'exposition Arab Winter, cette scène acquiert peu de visibilité dans l'espace public et reste restreinte au monde des graffiteurs montréalais. Dans ce segment, il sera question d'un nouveau pôle de développement du calligraffiti arabe. Avec les révolutions du printemps arabe en 2011, deux artistes du segment montréalais, eL Seed et Karim Jabbari, tous deux animés par l'envie de s'exprimer artistiquement dans l'espace public, commencent à réaliser des œuvres en Tunisie. En décembre 2010, l'immolation par le feu d'un vendeur ambulant à Sidi Bouzid (Tunisie) est considérée comme l'élément déclencheur d'une série de manifestations et de changements politiques à travers certains pays du monde arabe. Ces changements se manifestent tout d'abord en Tunisie, lorsque le président Ben Ali est chassé du pouvoir en janvier 2011. Les « révolutions du printemps arabe » se propagent rapidement dans d'autres pays comme la Lybie et l'Égypte (Bozarslan 2011). En Tunisie, il s'ensuit une série de changements politiques qui résultent à l'automne 2011 en la 1^{ère} élection démocratique d'une assemblée constituante. Le Parti Islamiste Ennahdha obtient le plus grand nombre de sièges et dirige le pays jusqu'aux élections législatives du 26 octobre 2014 qui voit le Parti non islamiste « Nidaa Tounes » arriver en tête (Bendana 2012). Quelques semaines plus tard, la 1^{ère} élection présidentielle a lieu et Beji Caïd Essebsi du Parti Nidaa Tounes remporte l'élection pour devenir le 1^{er} président démocratiquement élu du pays jusqu'à aujourd'hui. C'est dans ce contexte qu'eL Seed et Karim Jabbari arrivent en Tunisie à l'automne 2011 :

« J'étais parti en Tunisie en novembre 2011, parce qu'en fait je n'ai pas assisté à la révolution tunisienne, on était motivé [parlant aussi d'eL Seed]. Je suis revenu au pays. Lors de la révolution, mon oncle a été tué, pour moi revenir en Tunisie et surtout dans ma ville natale, Kasserine. La maison de ma grand-mère se trouvait à l'endroit où il y avait eu plus qu'une trentaine de morts, j'ai voulu faire quelque chose à cet endroit » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim jabbari).

Comme il en a été question au chapitre 3, section 3.2.3, la culture hip-hop est déjà présente en Tunisie avant la révolution, mais celle-ci produit une ouverture considérable dans un espace public de visibilité « libéré » de l'ancienne dictature présidentielle. Cette ouverture se manifeste, entre autres, par une présence accrue de l'art dans la rue et par la création de plusieurs associations communautaires :

« Cette « révolution artistique » littéralement enfantée par les milieux urbains, dans les banlieues et autres milieux populaires, conquise à une vitesse relativement surprenante, atteste d'un désir d'innovation et de fraîcheur libératrice, une démocratisation des expressions à laquelle s'ajoute une mutation sociale des modes de production, de réalisation et de consommation artistique¹¹⁹ » (Karoui 2014).

Parmi les artistes urbains attirés par cette ouverture de l'espace public, on retrouve eL Seed et Karim Jabbari mais aussi les artistes Shoof et Inkman qui développent également leur art durant cette période. Le segment tunisien 2012-2013 illustre les tentatives répétées de ces artistes pour inscrire de la calligraphie arabe urbaine dans l'espace public. D'autres artistes urbains pratiquant le graffiti occupent progressivement un espace public libéré de la dictature de l'ex-président Ben Ali. Les résidences de ce dernier et celles des membres de sa famille sont occupées par les artistes urbains. Le groupe « Zombie Intervention Tunisie » (ZIT) créé après le 14 janvier 2011 par Hafedh, alias Sk-one, Moeen, alias Meen-one et Ismat pose ses graffitis sur les murs des anciennes résidences du président déchu et de sa famille. Dans les régions du Sud tunisien plus touchées par la pauvreté, principalement à Sidi Bouzid, lieu de l'immolation de Mohamed Bouaziz, en décembre 2010 et à Kasserine, lieu de résidence de Karim Jabbari, les jeunes revendiquent la justice sociale, la lutte à la corruption, le droit au travail et le traitement égal de toutes les régions du pays. Au cours de cette même période, certains artistes viennent de l'étranger pour soutenir la communauté d'artistes urbains tunisiens et s'opposer à l'islamisation de la société sous le gouvernement d'Ennahdha. Le graffiteur Marko93, l'artiste français JR ou

¹¹⁹ Voir le site Nawaat.org (<https://nawaat.org/portail/2014/08/29/enquete-le-street-art-en-tunisie-ii/>) consulté le 2017/11/13.

encore l'artiste franco-algérien Bilal Berreni « Zoo Project¹²⁰ » viennent réaliser des œuvres qui ont une certaine résonance numérique à l'extérieur de la Tunisie (voir Figure 114).

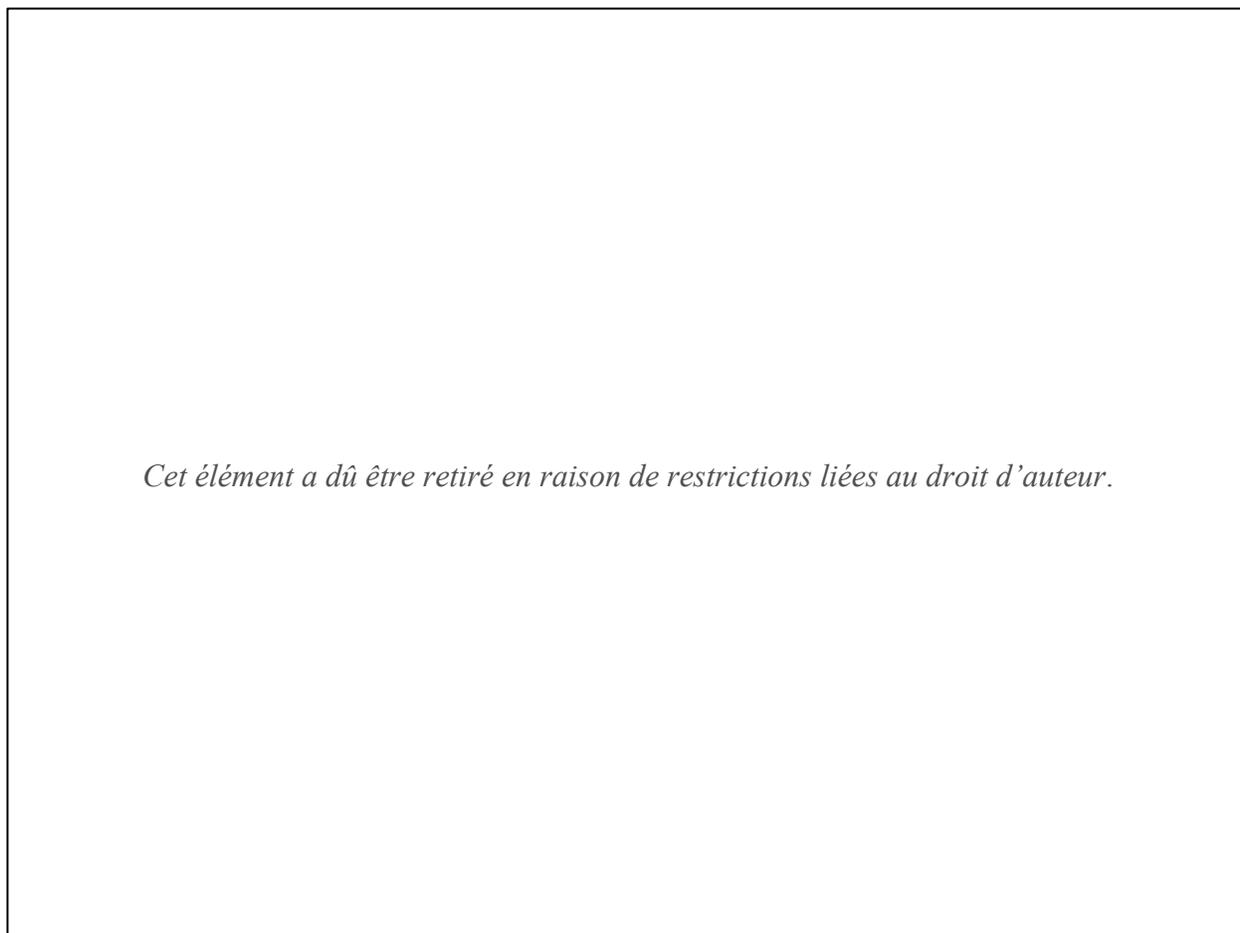


Figure 114 : Les silhouettes de l'artiste urbain Bilal Berreni (Tunis, 2011)

Source : Photo publiée dans l'article Zoo Project « Pas encore d'ici, plus jamais de là-bas » le 24 Juillet 2017 par Claire Pentier sur le site « Maze » (<https://maze.fr/art/07/2017/zoo-project-%E2%80%89pas-dici-plus-jamais-de-bas%E2%80%89/>) consulté le 2017/12/24.

¹²⁰ Voir : <https://maze.fr/art/07/2017/zoo-project-%E2%80%89pas-dici-plus-jamais-de-bas%E2%80%89/>.

6.1 Espace et régimes de visibilité

Tel que mentionné aux Chapitres 1 et 3, les révolutions du printemps arabe changent la nature de plusieurs espaces publics. Leurs régimes de visibilité, précédemment contrôlés par des dictatures, se transforment et les habitants des villes voient apparaître d'autres images que celles des dictateurs déchus. Les graffitis politiques émanent parfois des mêmes graffiteurs qui l'utilisaient, avant la révolution, pour leurs équipes de football. En effet, de Tunis au Caire, en passant par Damas, le Maroc ou encore l'Algérie, les aficionados choisissent depuis longtemps de marquer leurs préférences par des graffitis : cette culture du graffiti « sportif » va basculer en partie vers le graffiti politique à la suite des révolutions du printemps arabe. Paradoxalement, en Tunisie, il n'y a pas à l'époque pré-révolutionnaire de réglementation municipale interdisant le graffiti comme c'est le cas en Europe ou ailleurs dans le monde occidental et l'on peut penser que cela est le cas puisque ces graffitis « sportifs » ne menaçaient pas les dictatures en place. Ainsi, la culture mondialisée du graffiti s'impose bien avant les révolutions, mais ce n'est qu'après que l'on voit émerger des décrets sur l'affichage public.

Dans ce segment 2012-2013, l'enjeu de la visibilité dans l'espace public devient plus important et l'art urbain joue un rôle politique en illustrant les tensions socioculturelles de la société tunisienne. La scène du hip-hop émerge rapidement à partir de fin 2011 et se caractérise par une mixité dans laquelle les artistes passent de l'arabe au dialecte tunisien au français et à l'anglais :

« Au regard de l'histoire culturelle du monde arabe à l'époque moderne, on peut [...] défendre l'idée qu'elle ouvre la voie, avec les autres expressions artistiques qui lui sont souvent associées telles que le street graffiti, à une « petite révolution » culturelle qui n'a visiblement pas trouvé encore sa traduction politique, mais qui, en revanche, s'inscrit bien dans les soulèvements qui agitent la région. [...] Les graffiteurs qui s'expriment sur les murs des villes et les auteurs de demain qui proposent leurs textes sur les réseaux sociaux produisent des formes artistiques qui ne s'inscrivent plus dans l'horizon de l'« arabité », qu'elle soit posée comme justification ou comme visée du travail de création. Leur démarche est différente car ils ne partent pas de ce postulat et ne se posent aucun problème pour introduire dans leur langage artistique toutes sortes de références exogènes (ce qui n'est pas nouveau, alors que l'est davantage le fait de ne pas poser, comme un

préalable obligé, la lancinante question de l'authenticité tellement importante pour les générations antérieures » (Gonzalez-Quijano 2016, 9-10).

La chute de la dictature favorise la naissance d'organisations œuvrant dans la vie associative, un changement dans la société tunisienne où ces associations étaient auparavant interdites. Le cofondateur de l'association de culture hip-hop « Art Solution » explique : « Graffiti, b-boying ou Mcing, c'est la culture hip-hop. Et nous cherchons à réunir toutes ces disciplines artistiques, à créer un univers homogène dans nos événements¹²¹ » (Entrevue avec l'intermédiaire Chouaïeb Brik). L'Art Rue¹²² est l'une de ces autres associations qui organise depuis plusieurs années l'événement « Dream City », un mélange d'art de rue dans la médina de Tunis. Beatrice Dunoyer, collaboratrice artistique, chargée de production et responsable de la programmation littéraire au sein de l'association, explique la finalité de cet événement qui se déroule tous les deux ans dans l'espace public :

« [Dream City] est arrivée à la suite d'un constat d'urgence de territoire où les artistes se sentaient complètement cloisonnés, complètement enfermés et nous on voyait que l'art était de plus en plus « ghettoïfier » dans les théâtres et les galeries et où on rencontrait un même public. Donc on s'est dit comment à l'époque se rapprocher l'espace public, parce qu'on avait senti que concrètement l'espace public ne nous appartenait plus en tant qu'artiste et encore moins en tant que citoyen. De coup, Dream City est un laboratoire expérimental qui permet de réinventer nos relations à la cité, nos relations aux citoyens, nos relations à la mémoire et à l'histoire de ce territoire et de ce pays avec son patrimoine, avec son paysage humain multiple. On a choisi la médina, nombril de cette histoire tunisienne, le centre d'une mémoire, donc on est revenu sur un passé dans une modernité, dans une contemporanéité, dans une Tunisie d'aujourd'hui avec sa jeunesse » (Entrevue avec l'intermédiaire Beatrice Dunoyer).

Elle décrit ainsi la situation durant le régime de Ben Ali et la fondation de Dream City :

¹²¹ Voir : <http://www.babelmed.net/index.php?&view=article&id=7187>.

¹²² Site web de l'Art Rue (http://www.lartrue.com/fr/Dream_City_2015.php) consulté le 2017/10/09.

« Il n'y a avait pas d'espace public, il était complètement confisqué par le pouvoir. Pour réfléchir à des petites formes artistiques, mais pour ensemer la médina de Tunis, ils ont choisi la médina de Tunis d'abord parce que c'est le cœur historique de la ville, parce que c'est tout un patrimoine culturel qui est abandonné avec des édifices qui s'effondrent, une beauté dont les gens ne s'occupent pas, parce que les gens ont tourné de plus en plus le dos à la médina que pendant la période de Ramadan et encore ça se fait pas d'aller dans la médina et aussi parce que la médina c'est un peu le microcosme de la Tunisie. Il y a tout dans la médina tunisienne, toutes les classes sociales, il y a toutes les régions parce qu'il y a énormément d'immigrés, donc en fait c'est vraiment aussi le microcosme tunisien. Donc ils ont fait leur choix et ils sont descendus dans la rue le 7 novembre 2007, le jour de l'anniversaire du régime de Ben Ali au pouvoir, en disant que la police va être occupée ailleurs pour protéger les majorettes et nous on descendra tranquillement. En fait ça a réussi à se faire. Ils ont fait cela pendant trois jours, il y avait une vingtaine d'artistes tunisiens... Après la révolution on a déposé la société et on a fait la demande d'association, c'est-à-dire que légalement l'association existe depuis 2012, mais officieusement elle existe depuis 2007. On nous disait vous prenez la carte du parti, non on ne veut pas la carte du parti, bien alors vous n'ouvrez pas, vous n'avez pas l'association. Avant [la révolution], c'était très clair, c'était comme cela » (Entrevue avec l'intermédiaire Beatrice Dunoyer).

Après la révolution, ces associations deviennent légales, mais disposent de très peu de ressources. Comme le mentionne également sa collègue Aurélie Machghoul, en charge de la communication et de l'édition au sein de l'association l'Art Rue :

« Cette dynamique d'expansion d'associations après la révolution en Tunisie est à cause du cadre légal. *Après la révolution, il y a eu une redéfinition de l'espace public* et il y a une accessibilité largement différente de la situation antérieure, et donc les gens peuvent investir l'espace public. Ok l'espace public est ouvert, un modèle économique inexistant, et la forme de structure légale capitalisée, peu importe le travail qu'ils vont faire sont inexistant aussi. Plus les tensions, la police, le mauvais héritage, les mœurs sociaux, un conservatisme ambiant, l'absence de gouvernance, il y a tout cela. Donc comment trouver une solution à l'absence d'un modèle économique et de structure ? La structure la plus

facile à créer et qui permet l'accès à un modèle économique, mais pas vraiment lucratif, ça permet la survie ou en tout cas quelques brèches de survie, donc tu vas chercher le cadre adéquat pour l'exercice de ton activité. Ce qu'il y a de plus simple c'est de créer une association, on sait que le modèle associatif bénéficie de fonds étrangers, locaux parfois, mais souvent étrangers. La multitude des associations est due à cela » (Entrevue avec l'intermédiaire Aurélie Machghoul, italique ajouté).

Mais cette ouverture de l'espace public se fait difficilement. La victoire des islamistes avec l'arrivée au pouvoir d'un gouvernement dominé par le parti Ennahdha¹²³ en octobre 2011 polarise la société tunisienne entre un camp se réclamant de la laïcité, ce que les cadres d'Ennahdha appellent « les intégristes laïcs¹²⁴ », et un camp traditionaliste qui revendique « l'identité arabo-musulmane » de la Tunisie, engageant ainsi de nouveaux rapports de force au sein de la société et la présence de plus en plus massive de graffitis contestataires. La modification du Code pénal vient alors imposer des restrictions à l'affichage public, modifications dénoncées par Reporters sans frontières¹²⁵. Les graffitis « politiques » se multiplient dans les deux camps. Dans le camp islamiste, des associations d'art urbain œuvrent bénévolement à l'organisation d'événements de graffiti pour « redécorer » les écoles et les stations de trains vandalisés par les graffiteurs de l'autre camp :

« In particular, the town of Sidi Bouzid, the origin point of the revolution, is filled with religious graffiti. Next to where Mohamed Bouazizi immolated himself are large messages scrawled in Arabic proclaiming, among other things, « Allah Akbahr », or « God is Great. » Interestingly, these messages are juxtaposed by little stencils of a hammer and sickle or Che Guevara's portrait, providing *insight into the fierce ideological battle currently raging in Tunisia* » (Korody 2011, 18, italique ajouté).

¹²³ Voir la revue Confluences Méditerranée en ligne (<http://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-3-page-189.html>) consulté le 2017/12/25.

¹²⁴ Voir l'article « Ennahda revendique la victoire en Tunisie » publié par Le Devoir : (<http://www.ledevoir.com/international/actualites-internationales/334384/ennahda-revendique-la-victoire-en-tunisie>) consulté le 2017/12/25..

¹²⁵ Voir l'article « Le Code pénal à la lumière du Décret-loi 2011-115 ». Note rédigée par Ahlem Eddhif pour Reporters sans frontières (https://www.reporter-ohne-grenzen.de/fileadmin/Redaktion/Presse/Downloads/Berichte_und_Dokumente/2014/140700_Le_Code_penal_a_la_lumiere_du_Decret-loi_2011-115_-_RSF-Gesetzesanalyse.pdf).

Beatrice Dunoyer va dans le même sens lorsqu'elle souligne les problèmes reliés au gouvernement islamiste d'Ennahdha élu après la révolution :

« C'est vrai qu'en 2007, 2010, on avait la problématique du pays de la dictature. C'est quoi l'espace public ? Comment on peut se rapprocher son espace public, sa ville, des droits, les histoires qu'on veut cacher ? En 2012 ça a changé, c'était la révolution, du coup on avait mis comme thématique l'artiste face aux libertés, comment l'artiste peut participer à la construction démocratique d'un pays, en même temps on est en plein invasion islamiste, après la Abdellia¹²⁶ » (Entrevue avec l'intermédiaire Beatrice Dunoyer).

Lorsque deux membres du collectif d'art urbain Zwelwa sont arrêtés par la police et comparaissent devant la justice en décembre 2012 pour troubles à l'ordre public, un mouvement de solidarité s'installe dans les médias sociaux et les graffiteurs sont soutenus par plus de 3500 internautes : « Les salafistes nous ont menacé au nom de la religion, et maintenant le gouvernement fait exactement la même chose, au nom de la loi et de la justice », estime Amor Ghedamsi, secrétaire général du Syndicat des artistes de Tunisie¹²⁷.

Les difficultés rencontrées par les associations pour organiser des événements d'art urbain sont parfois surmontées grâce à l'aide d'organismes culturels étrangers présents en Tunisie. Comme l'explique Beatrice Dunoyer réalisation de l'événement « Dream City », cet événement au sein de la médina de Tunis a pu être possible grâce à ces organismes :

« [à l'époque de Ben Ali] on n'avait jamais les autorisations pour Dream City et ils nous disaient vous n'allez pas pouvoir le faire. ahh... vous allez avoir des problèmes... ça y est les artistes français sont là on a l'argent de l'institut français, l'ambassade qui a prévu un pot, on a l'argent de l'Allemagne, du coup ils devaient toujours céder parce qu'ils ont

¹²⁶ Voir l'article sur le site Nawaar (<http://nawaar.org/portail/2012/06/14/tunisie-le-ministere-de-la-culture-ferme-une-galerie-dart/>). Le 12 Juin, le ministère tunisien de la Culture a décidé de fermer temporairement le Palais El-Abdellia, lieu où s'était tenue la cérémonie de clôture du très controversé Printemps des Arts, le dimanche 10 juin. Dans la nuit du 10 juin des islamistes ultra-conservateurs ont attaqué la galerie, affirmant qu'elle exposait des oeuvres offensants l'Islam.

¹²⁷ Voir l'article « la révolution n'est pas terminée » sur le site du Courrier International (<http://www.courrierinternational.com/article/2012/12/05/la-revolution-n-est-pas-terminee>) consulté le 2017/11/21.

toujours voulu montrer une aura par rapport à l'Europe, mais on l'avait oralement, jamais un papier signé [...] » (Entrevue avec l'intermédiaire Beatrice Dunoyer).

Aurélie Machghoul chargée de communication du même organisme ajoute :

« Cet évènement a eu beaucoup de succès et devant les succès et les retours à la fois des gens qui nous avaient soutenu financièrement comme des instituts culturels et étrangers principalement, parce que pour des raisons politiques, nous n'avions pas sollicité les institutions tunisiennes de manière à ne pas subir la censure en fait. Donc devant les retours positifs des instituts culturels étrangers, devant les retours positifs des artistes qui ne se sont plus sentis isolés en Tunisie, mais qui ont vraiment eu la sensation d'appartenir à un collectif, devant les retours positifs des spectateurs ou du public en fait, devant l'enthousiasme et devant la demande, il a été décidé d'essayer de reconduire l'évènement » (Entrevue avec l'intermédiaire Aurélie Machghoul).

Ces associations tunisiennes bénéficient parfois du support d'associations françaises comme Kif-Kif International fondé par Claude Danrey qui a réussi à réunir des fonds pour organiser des rencontres entre artistes français et tunisiens en Tunisie :

« En mars 2012, on organisait la première manifestation, je n'aime pas le terme street art, on va dire *manifestation de rue publique* avec la participation d'artistes tunisiens et français, l'idée étant toujours dans mon cas de mélanger les choses. Je ne fais pas la charité. Je ne suis pas tunisien en tant que tel. Je travaille sur la confrontation d'idées entre les peuples tant dans un combat anti-raciste que de connaissance [mutuelle] » (Entrevue avec l'intermédiaire Claude Danrey, italique ajouté).

Ce travail des associations se fait dans un contexte où il y a très peu de ressources financières et une absence d'implication des différents niveaux de gouvernement. Pour réaliser une murale ou un graffiti, les artistes demandent parfois l'autorisation aux propriétaires. Si le projet est plus important, les artistes peuvent aller « consulter » la police pour éviter une éventuelle arrestation, mais toutes ces autorisations sont données de façon informelle et ne découlent pas de lois et/ou de règlements existants. Alors que le régime de visibilité montréalais (voir Chapitre 5, section 5.1) délimite les espaces de l'art urbain, y compris les espaces tolérés comme les entrepôts

abandonnés, et encadre les pratiques d'art urbain dans un cadre légal que peuvent transgresser ou non les artistes libres, le régime de visibilité tunisien est marqué par une absence de structure formelle et l'existence d'un flou procédural qui évolue au gré des personnes et des contextes. De plus les normes existantes ne favorisent pas l'inscription d'art urbain dans les espaces publics. L'art visuel est restreint aux galeries et aux musées et cet art ne comprend que les artistes traditionnels reconnus.

En Tunisie, les plateformes socionumériques jouent un rôle plus important que les sites web, peu de tunisiens disposant des ressources nécessaires à l'achat d'ordinateurs. L'importance d'une présence numérique est mentionnée par Aurélie Machghoul (chargée de communication de l'association l'Art Rue) qui souligne la nécessité d'une visibilité locale et d'une visibilité à l'étranger :

« Le [site] web nous permet de témoigner de ce qui se passe en Tunisie et à l'étranger et les réseaux sociaux [nous] permettent de témoigner de ce que nous faisons sur le territoire. En fait, au niveau du public, les tunisiens passent beaucoup plus de temps sur [nos pages sur] les réseaux sociaux que sur le Web. Alors qu'à l'étranger, ils vont beaucoup plus sur le [notre] site internet. On a deux pages Facebook : on a une page Facebook de Dream City 2015, on fait grosso modo un post par semaine, un post à tous les 10 jours... sur la page Facebook de l'association l'Art Rue, on est sur un post par jour, et parfois selon certaines semaines, sur un post à tous les deux jours. On a beaucoup plus de régularité, et là sur la page Facebook de l'association l'Art Rue, cette page nous permet de mobiliser du public des événements à venir, d'informer d'événements passés et on a une interaction assez importante en fait avec le public, où on a beaucoup de messages et de sollicitation via Facebook, alors parfois des chercheurs essayent à nous contacter, parfois les gens qui souhaitent adhérer à l'association, des artistes qui souhaitent postuler à un appel à par exemple une résidence artistique, on a vraiment des messages d'un peu partout, ça vient de Tunisie, mais beaucoup de tunisiens vivant à l'étranger » (Entrevue avec l'intermédiaire Aurélie Machghoul).

Les plateformes socionumériques servent également à s'informer sur ce qui se passe à l'étranger et à diffuser localement l'information :

« J'ai identifié sur Facebook toutes les pages, profils et groupes que ce soit liés à la culture, à l'art contemporain, au tourisme ou les leaders d'opinion dans différentes branches d'activité en Tunisie. *En fait pour nous les réseaux sociaux, on les utilise vraiment pour le tweet tunisien ici plus qu'à l'international.* On fait aussi le suivi chaque fois qu'on a des partages sur notre page Facebook d'évènements, on identifie qui a partagé et on fait en sorte de le ressusciter » (Entrevue avec l'intermédiaire Aurélie Machghoul, italique ajouté).

Finalement, l'un des problèmes de visibilité de l'art urbain résultant du régime de visibilité numérique de la Tunisie réside dans l'absence d'intérêt des médias de masse tunisiens pour la culture populaire (Dahmen-Jarrin 2012). Certains magazines web spécialisés comme Nawaat¹²⁸ diffusent les événements d'art urbain, mais les médias de masse numériques l'ignorent. Comme le mentionne eL Seed pour le cas de l'art urbain :

« Des fois, tu fais des projets dans le pays, mais cela ne les intéresse pas, ils se plaignent quand on fait des projets à l'étranger, ils disent pourquoi tu ne viens pas le faire dans le pays. J'ai fait un projet à Gabès, sur la plus grande mosquée à Gabès en 2012, les médias étrangers en ont parlé, CNN, etc. et on en a pas parlé en Tunisie » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed, Gabès).

C'est dans ce contexte d'un espace public physique effervescent, mais peu structuré, d'un soutien fragile d'associations populaires et d'un manque de ressources généralisées que l'art urbain et l'art de rue hérité de la culture hip-hop cherche à se développer après la révolution de 2011. Confronté, d'une part, à l'islamisme radical et, d'autre part, à l'anémie de la gouvernance officielle, les artistes ont peu de ressources et sont rarement payés pour les œuvres. Malgré la levée de la dictature, la mouvance islamiste se fait sentir rapidement sous le gouvernement d'Ennahdha et le régime de visibilité post-révolutionnaire est loin d'offrir un espace public de visibilité largement ouvert à la culture participative. Les normes sociales existantes, une réglementation floue et variable en fonction des acteurs de la gouvernance, structurent des espaces de visibilité fluctuants et incertains. Dans ce contexte, la réalisation d'œuvres utilisant la calligraphie arabe dans l'espace public représente un *double défi* : celui d'un art urbain encore

¹²⁸ Voir le site Nawaat.org (<http://nawaat.org/portail/>).

peu présent dans l'espace public et celui d'une calligraphie associée à l'art religieux islamique. Il en sera question à nouveau au Chapitre 7 lorsque l'art urbain parisien rencontre le régime de visibilité tunisien en 2014.

6.2 Présentation des acteurs

Pour un artiste tunisien comme Karim Jabbari et un artiste franco-tunisien comme eL Seed, la Tunisie post-révolutionnaire offre l'espoir d'une présence accrue de l'art dans l'espace public d'un pays auquel ils sont très attachés. Au cours de l'année 2011, avec les événements révolutionnaires, eL Seed et Karim Jabbari sont encore à Montréal (voir Chapitre 5), mais ils sont fortement sollicités pour ce qui se passe en Tunisie :

« On m'a mis tellement d'étiquettes, street artiste, tunisien, arabe, musulman, et à chaque fois, après la révolution, moi je vivais à Montréal à l'époque et je me faisais inviter dans des conférences où je représentais en fait la Tunisie. Moi j'y allais et une fois sur place, je ne parlais ni de la révolution, je leur disais voilà, vous m'invitez pour cela, mais moi je n'étais pas en Tunisie lors de la révolution. J'ai rien fait et je ne veux prendre du crédit pour des choses que je n'ai pas faites » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

eL Seed réalise une série d'œuvres en Tunisie entre 2012 et 2013. Paradoxalement, ce travail lui apporte plus de visibilité à l'extérieur de la Tunisie (voir section 6.4), ce qui lui permet de circuler à l'étranger pour réaliser d'autres œuvres durant cette période (voir section 6.3). Ses œuvres tunisiennes se réalisent principalement grâce à ses propres initiatives bien que la première œuvre à Kairouan au début 2012 ait été initiée par un groupe culturel de Tunis : « el Khaldounia ». Pour la murale sur la mosquée Jara à Gabès, l'artiste obtiendra un support de la Barjeel Art Foundation¹²⁹ à Sharjah dans les Émirats Arabes Unis. Ce support marque le début d'une relation avec les pays de la péninsule arabique, relation qui prendra de plus en plus d'importance dans le développement de la carrière d'eL Seed (voir Chapitre 8). Comme il en a été question précédemment, les ressources matérielles et financières en Tunisie sont extrêmement limitées pour la réalisation d'œuvres d'art urbain. En développant cette relation avec différents

¹²⁹ Voir le site Barjeel Fondation (<http://www.barjeelartfoundation.org/contact-us/>) consulté le 2017/12/11.

intermédiaires des pays de la péninsule arabique, eL Seed obtient des ressources qui lui permettent de réaliser les œuvres tunisiennes comme la mosquée de Gabès ou la série des « Murs perdus ». eL Seed travaille ainsi en dehors du système des associations comme Art Rue ou Art Solution qui, malgré leur désir de développer l'art urbain, disposent de très peu de ressources. Cette collaboration avec les pays de la péninsule arabique peut être perçue comme problématique en Tunisie. À Gabès, lors d'une séance de signature pour son livre sur les « Murs perdus » un membre de l'audience lui demande s'il a eu de l'argent pour réaliser la murale de la mosquée Jara, eL Seed répond :

« Bien sur, la peinture, le billet d'avion, en plus je ne suis pas venu seul, 6 personnes ont travaillé avec moi. C'est mon ami saoudien [qui a payé], il a une institution artistique et le CNG m'a donné la nacelle. Tu sais une fois que j'ai terminé, un monsieur, qui est le frère du propriétaire du minaret, m'attendait et m'a dit comment tu as pu faire cela, d'où vous avez ramené l'argent ? Je lui ai expliqué que c'est mon ami saoudien qui m'a aidé et je voulais faire quelque chose dans ma ville d'origine. Il m'a dit combien ? Tu rends l'argent du saoudien et c'est moi qui vais payer. Je lui ai dit c'est bien que tu payes, mais si j'ai un autre projet je te le dirai » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Cette capacité à s'autoorganiser et à trouver des ressources financières pour réaliser des murales et des expositions lui permet d'acquérir progressivement une certaine indépendance. Lors de la même séance de signatures de son livre en 2016 à Gabès, il affirme :

« Je fais de moins en moins de murs du genre [où] on m'appelle et on me dit « viens faire un mur ici », des commandes. C'est plus maintenant, j'ai une idée et je finance la plupart de mes projets, en vendant des toiles, des lithographies, des sculptures, et en faisant des expos ou encore en donnant des speeches. Tout ça me permet d'imprimer un livre comme celui-ci ou de faire un projet. En fait j'essaye de sortir du circuit institutionnel très formaté où il faut demander des autorisations et prendre en compte tout le monde » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Au cours de ce segment tunisien, cette volonté d'indépendance positionne eL Seed comme un « électron libre » dans l'effervescence post-révolutionnaire. Pas vraiment tunisien puisque de nationalité française, l'artiste évolue en dehors des circuits émergents de la culture hip-hop

tunisienne. Il cherche à connecter avec sa culture arabe et ses origines tunisiennes, mais il reste en périphérie de la mouvance post-révolutionnaire anti-islamiste. Il ne veut pas être associé à certains courants de l'art post-révolutionnaire et cherche plutôt à créer des ponts entre les communautés. Interviewé sur la controverse générée par l'exposition « Printemps des Arts » à Tunis au printemps 2012, il affirme :

« There is a very big misconception – both nationally, and internationally – that art, culture, and religion are either in opposition, or aren't connected. It has become somewhat of a polemic here in Tunisia since the Printemps des Arts and the Persepolis (Iranian-French director Marjane Satrapi's animated film which was banned in Tunisia) fiasco, among other incidents. Since then, the media has made it seem as though these marginal anti-social groups creating havoc are mainstream, when in fact, they are not. There are no tensions in a general sense between religious sects and the art community. I have, however, observed a desire among certain people within the art community to create tension and provocation in a superficial manner, whilst hiding beneath the guise of « subversive art ». We have to stop feeding this false polemic, and start digging deeper into the problems that actually exist in our social fabric – as artists, practicing religious folks, atheists – whatever one's chosen label¹³⁰ ».

Dans cet extrait, eL Seed laisse entrevoir l'approche qui anime son travail artistique. Comme il en sera question dans les segments subséquents, cet artiste cherche à révéler les tensions profondes qui animent les sociétés contemporaines plutôt qu'à susciter des coups d'éclat superficiels et sans conséquence sociale à long terme. Paradoxalement, les nombreuses œuvres réalisées entre 2012 et 2013 obtiennent peu de visibilité en Tunisie, mais résonnent de façon importante dans les médias de masse occidentaux. Cette visibilité croissante d'eL Seed en fera un modèle à imiter et à suivre pour plusieurs artistes urbains tunisiens émergents et permettra au calligraffiti arabe de prendre une place de plus en plus importante dans l'espace de visibilité tunisien (voir l'événement Djerbahood au Chapitre 7, sections 7.3 et 7.4).

¹³⁰ Entrevue publiée le 6 septembre 2012 dans le magazine en ligne Reorient (<http://www.reorientmag.com/2012/09/el-seed/#nav-mobile>) consulté le 2017/10/10.

L'artiste Karim Jabbari retourne également en Tunisie durant l'année 2011. Il organise des événements d'art urbain à Kasserine dans le Sud tunisien et cherche à mobiliser les jeunes autour de la culture hip-hop en 2012 et 2013. Malgré le peu de ressources disponibles, le travail de Karim Jabbari jette les bases d'un style basé sur le script arabe, la calligraphie lumineuse et un engagement social avec les jeunes tunisiens défavorisés de sa région d'origine. À son retour en Tunisie en 2011, il organise un événement durant lequel il inscrit en calligraphie lumineuse le nom de tous les martyrs de la révolution (voir Figure 115) :

« J'ai pris ma caméra et je suis allé dans cette place qui s'appelle la Place des martyrs où beaucoup de jeunes sont morts. Je demandais aux jeunes l'emplacement où chacun est mort dans cette Place. Je vais mettre mon trépied et ma caméra pas loin de là et je demande à une personne qui est proche ou à un ami de la personne morte. Là je commence à lui montrer comment écrire le nom du décédé tout le long de l'endroit où son ami ou parent est mort. Ça ne finissait pas, on a écrit tous les prénoms en calligraphie lumineuse. Ce projet je l'ai appelé « Light in the revolution night¹³¹ » » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).



Figure 115 : Karim Jabbari entouré des participants de l'événement « light in the revolution night » (image de gauche, Kasserine, 2011) – Prénom « Saber » en calligraphie arabe lumineuse à l'emplacement de ce jeune tunisien tué lors de la révolution

Source : Photos @ Karim Jabbari publiées sur le site web Public Art Archive (<http://www.publicartarchive.org/work/light-revolution-night>) consulté le 2017/10/10.

¹³¹ Sources : sites web Public Art Archive (<http://www.publicartarchive.org/work/light-revolution-night#date>) et Forecast (<http://forecastpublicart.org/public-art-review/2015/09/remembering-in-light/>) consulté le 2017/12/11.

Le père de Karim Jabbari ayant été emprisonné avant la Révolution à la prison de Kasserine, l'artiste démarre un nouveau projet :

« À l'époque [de la Révolution], les jeunes avaient cassé le mur de la prison et les prisonniers se sont enfuis. Je suis allé et j'ai ramassé 4 ou 5 de ces jeunes parmi les 25. Je leur ai fait 3 semaines de workshop avec la collaboration de Fethi Mahdaoui (calligraphe) qui les coachait, pour carrément les préparer au projet de peindre le mur de la prison qui est devenu la plus longue murale en Tunisie. Le plus important, ce n'était pas la murale, cela a pris 42 jours pour préparer cela. C'était une expérience de vie. En fait je voulais effacer ce mur de la prison où mon père a été emprisonné. Sous les regards des passants, les jeunes et moi on a peint tout ce mur en juillet 2013 » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

Par la suite, l'artiste réalise un festival d'art urbain et de hip-hop à Kasserine¹³² fin 2013 où il réussit à attirer plusieurs artistes reconnus (voir Figure 116) :

« Là j'ai lancé le projet suivant. Je connaissais d'autres street artistes et eL Seed m'a beaucoup aidé dans ce projet pour concevoir le concept street, mais il n'a pas pu participer à ce projet. J'ai invité quelques street artistes, le rappeur Meddine, on a fini par faire ce festival qui s'appelle « Street à Kasserine ». Beaucoup de gens étaient contre que je le fasse à Kasserine, ça a été très difficile, il y a eu beaucoup de contraintes. Le projet a été réalisé en décembre 2013. Zepha était présent, il est devant tout le monde Zepha, c'est un ancien. Personne ne peut nier ses talents. Mon but était de donner la chance aux jeunes de côtoyer les artistes, des graffitis artistes, des artistes de calligraffiti, des breakdanceurs, des street boarders, des rappeurs. Je voulais donner aux jeunes un maximum de connexion » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

¹³² Site web de l'événement Streets Urban Festival Kasserine (<https://streetstunisia.wordpress.com>) consulté le 2017/10/21.



Figure 116 : Streets Urban Festival Kasserine organisé par l'artiste urbain Karim Jabbari (Tunisie, 2013)

Source : Photo @ Karim Jabbari publiée dans l'article « Tunisian Graffiti Artists Erased Torture and Unlawful Arrests from a Prison Wall » sur le site Vice (https://www.vice.com/en_us/article/vdpgg4/toward-the-light-924) consulté le 2017/10/10.

Parmi les artistes tunisiens émergents de ce segment, les artistes Shoof et Inkman commencent à se démarquer par un travail exploratoire du script arabe. Shoof est tunisien et part étudier en France en 2004. Il y rencontre Mehdi Ben Cheikh propriétaire de la galerie Itinérance à Paris en 2011 et celui-ci l'encourage à persévérer. Il décrit ainsi son utilisation du script arabe (voir Figure 117) :

« Je ne sais pas si je fais du calligraffiti, de la calligraphie. La lisibilité ne se pose pas. Mon travail est presque illisible, même à mon niveau, parce que je n'ai pas un style classique, diwani, naskh, c'est mon écriture habituelle à force de la travailler ; ma gestuelle n'est pas calligraphique, je ne peux pas répéter le même geste ; les calligraphes peuvent répéter, eux ils cherchent le silence, moi je cherche l'explosion, c'est pour cela que ceux qui me demandent si je fais de la calligraphie, je leur dit oui et non, qu'est-ce que vous voulez dire par la calligraphie ? » (Entrevue avec l'artiste urbain Shoof).

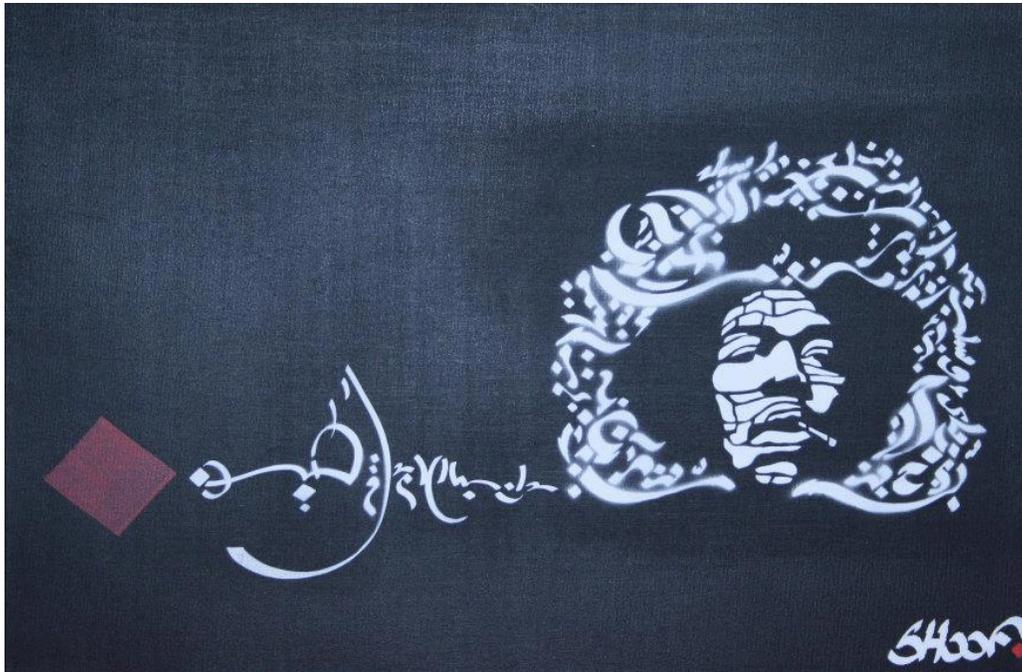


Figure 117 : Une œuvre de l'artiste urbain Shoof (Décembre 2011)

Source : Photo @ Shoof publiée sur sa page Facebook le 8 décembre 2011 (<https://www.facebook.com/Shoof>) consultée le 2017/12/25.

Inkman est également tunisien et raconte ainsi son parcours :

« J'ai commencé avant la révolution en tant que graffiteur. En 2010 j'ai réalisé des tags partout. J'ai travaillé en graphisme et je me suis passionné pour la typographie. La calligraphie a été une découverte lors de ma recherche approfondie sur tous les types de scripts calligraphiques et je suis tombé en amour avec toutes les calligraphies. J'ai fait des essais. C'est une recherche en même temps pour retrouver mon identité en tant qu'arabe, une expression combinée aux textes qui me parlent. Ma première intervention calligraphique murale en Tunisie a été avec les associations Kif Kif International Open Art Tunis. C'était la première manifestation artistique de graffiti et street art « Les murs bleus ». On a fait le grand mur en face des ponts au centre ville de Tunis proche de la gare du TGM. Et tout juste à côté, il y a un petit quartier où était l'ancien port de Tunis. C'était la première fois que j'écrivais Inkman en calligraphie. Je n'avais rien préparé, pas de croquis, j'étais à l'école de Design de Den Den l'ESTED. Je voulais mon diplôme, mais j'étais déjà graphiste. Je suis monté et j'ai fait mon tracage. Ce travail représente mes essais avec la lettre gothique » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman).

Il développe un style arabisant, mais à partir de l'alphabet latin et décrit ainsi l'ambiguïté qui caractérise son travail dans les villes arabes et occidentales (voir Figure 118) :

« Parfois je suis plus à l'aise dans les pays occidentaux, parce qu'en fait il y a un piège dans mon travail. C'est que beaucoup pensent que j'écris avec du script arabe, alors que j'écris en anglais avec un style oriental. On a l'impression que les lettres sont arabes. Quand tu viens leur expliquer mon lettrage, ils sont surpris. C'est pourquoi je suis plus à l'aise [dans les pays occidentaux]. Par contre dans les pays arabes, ils acceptent. Ils trouvent que c'est beau esthétiquement, mais ils me disent pourquoi pas en arabe ? Quand même, je trouve mon aisance dans ces pays arabes avec les gens, car il n'y a pas de préjugés sur les arabes, chose que tu trouves chez les occidentaux, mais il reste que c'est plus facile dans les pays occidentaux car ils sont plus flexibles » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman).



Figure 118 : La première œuvre de l'artiste urbain Inkman (Tunis, 2013)

Source : Photo @ Inkman publiée sur Pinterest (<https://it.pinterest.com/pin/515802963548526977/>) consulté le 2017/09/21.

Mehdi Ben Cheikh, le propriétaire de la galerie Itinérance à Paris, est un intermédiaire qui commence à jouer un rôle significatif durant le segment tunisien. Franco-tunisien, Mehdi ben Cheikh ouvre une galerie d'art urbain en 2010 à Paris dans le 13^{ème} arrondissement. Après la

réalisation de la murale sur la mosquée Jara à Gabès par eL Seed, le galeriste organise la première exposition de cet artiste dans sa galerie à Paris. Comme il s'agira de le voir dans le segment parisien (Chapitre 7), dans les années qui suivent, le rôle de cet intermédiaire deviendra plus important dans l'expansion de la visibilité du calligraffiti arabe et dans le développement d'une scène locale d'art urbain dans le 13^{ème} arrondissement à Paris et de l'extension subséquente de cette scène locale parisienne en Tunisie.

Cette première collaboration entre eL Seed et un intermédiaire du 13^{ème} arrondissement à Paris représente l'une des premières manifestations d'un système d'articulation entre le calligraffiti arabe et la scène d'art urbain. Ce système de circulation entre la « localité » tunisienne et la « localité » parisienne se poursuivra dans le segment parisien par un aller-retour de réalisations franco-tunisiennes (voir les événements de la Tour 13 et de Djerbahood au Chapitre 7). Dans le segment tunisien, un autre système d'articulation se met en place entre eL Seed et la péninsule arabique, système qui se révèle dans le support apporté à la réalisation de la murale sur la mosquée Jara à Gabès (Tunisie) et dans le projet de Salwa Road au Qatar.

6.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique

Les figures 119, 120 et 121 présentent la chronologie des œuvres du segment Tunisie par ses principaux artistes. Tel qu'expliqué dans l'interlude méthodologique (voir Chapitre 4), les œuvres réalisées en Tunisie sont dans la bande horizontale du milieu, celles réalisées ailleurs dans le monde arabe sont dans la bande horizontale du haut et celles réalisées dans le monde occidental sont dans la bande horizontale du bas. Ces trois figures permettent de visualiser la circulation des artistes entre le pôle local de la Tunisie et leurs réalisations ailleurs dans le monde arabe et occidental. Cette circulation augmente considérablement au cours de ce 2^{ème} segment. Dans le monde arabe eL Seed et Karim Jabbari réalisent plusieurs œuvres dans la péninsule arabique. eL Seed se déplace également dans plusieurs villes occidentales (Melbourne, New York, Exeter, Paris).



Figure 119 : Chronologie des œuvres du segment Tunisie (de fin 2011 à mi-2012)

Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 120 : Chronologie des œuvres du segment Tunisie (de mi-2012 à début 2013)

Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 121 : Chronologie des œuvres du segment Tunisie (2013)

Source : Hela Zahar, 2017.

À la fin 2011, l'occasion s'offre pour eL Seed de réaliser un premier mur en Tunisie. Un collectif d'artistes de Tunis, « el Khaldounia », se porte volontaire pour organiser cet événement dans la ville de Kairouan (voir Figure 122). L'artiste raconte :

« En 2011 je suis allé à Kairouan. J'avais rencontré le maire de la ville. On est sorti dans la rue et il m'a demandé de choisir un mur que je voulais. Il y avait le mur de la maison de la Culture. Il y a une personne qui nous expliquait : cela s'appelait Jeredi el Thoura (Mur de la Révolution), les gens écrivaient lors de la révolution et on l'effaçait. Moi je ne le savais pas, mais c'était ce mur de 40 mètres que je voulais et avec des jeunes de Kairouan, qui travaillent aujourd'hui avec moi, on a fait ce mur un an après la révolution et il est toujours là » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).



Figure 122 : Murale réalisée par l'artiste urbain eL Seed avec les habitants de la ville de Kairouan (Tunisie, 2012)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur CNN (<http://www.cnn.com/2012/09/18/middleeast/gallery/calligraffiti-el-seed/index.html>) consulté le 2017/09/16.

Le gouvernement local, les entités administratives, divers leaders de la communauté ainsi que le public de Kairouan ont travaillé de concert avec eL Seed pour réaliser cette œuvre. Ce projet d'art urbain est le premier de son genre en Tunisie, à la fois par l'échelle et par son style et également par son effort pour démocratiser les événements artistiques et culturels. Enracinée dans la philosophie de la culture participative, la création de cette murale s'est caractérisée par la l'implication citoyenne tant dans sa logistique que dans sa conception et sa réalisation physique. À la suite de cet événement, certains participants sont devenus des membres permanents de l'équipe d'eL Seed.

Située juste au-delà du mur de la vieille ville de Kairouan, centre d'innovation culturelle, artistique et religieux depuis le premier califat islamique au 7^{ème} siècle, la murale a ajouté une touche radicalement nouvelle à une ville très ancienne. Elle a déclenché non seulement les débuts d'un recentrage sur l'art et la culture dans cette ancienne ville, mais a également attiré l'attention sur l'importance de l'art de la rue dans la Tunisie post-révolutionnaire. L'équipe a utilisé plus de 200 boîtes de peinture en aérosol en provenance d'Espagne pour créer la pièce et a pris près d'une

semaine pour l'achever : « Nous avons fait une réalisation artistique sans précédent qui pourrait être un tremplin pour une révolution culturelle en Tunisie¹³³ » a déclaré eL Seed.

Fruit de cet effort collectif, le style de la murale s'éloigne du style développé par eL Seed dans les derniers mois de sa présence à Montréal. Dans les semaines qui suivent la réalisation de la murale à Kairouan, cet artiste en réalise deux autres à plus petite échelle toujours à Kairouan (voir Figure 123) et une autre à la médina de Tunis (voir Figure 124) dans un style plus proche de celui effectué à Montréal et de ce qu'il produira dans les années subséquentes.



Figure 123 : Deux œuvres de l'artiste urbain eL Seed à Kairouan (Tunisie, 2012)

Source : Photos @ eL Seed publiée sur CNN (<http://www.cnn.com/2012/09/18/middleeast/gallery/calligraffiti-el-seed/index.html>) consulté le 2017/09/16.

¹³³ Source : CNN (<http://www.tunisia-live.net/2012/01/11/unprecedented-tunisian-mural-goes-up-in-kairouan/>) consulté le 2017/11/18.



Figure 124 : Une œuvre de l'artiste urbain eL Seed à la médina de Tunis (Tunisie, 2012)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur CNN (<http://www.cnn.com/2012/09/18/middleeast/gallery/calligraffiti-el-seed/index.html>) consulté le 2017/09/16.

Le remix physique de ces trois œuvres se caractérise entre autres par une certaine abstraction du script arabe, l'utilisation de couleurs vives en arrière-fond et l'absence de signature. Par cette dernière caractéristique, eL Seed cherche à s'inscrire dans ce qu'il appelle « la tradition proverbiale ». Telle que présentée dans le manifeste de l'une des expositions récentes d'eL Seed à Milan (2017), la tradition proverbiale remonte aux premiers temps de la poésie arabe :

« In the Arabian Peninsula, fourteen centuries ago, a large village named Okaz, situated near Mecca, was known as the rendezvous for jousting poets. Each year, these linguistically shrewd men would meet at a commercial and artistic fair to engage in a competition of elegance and poetic flare. It is reported that after these battles of wits, the victorious poems were embroidered onto textiles, which would then be hung from the walls of the *Kaaba* ; but only seven remained on those sacred walls. And they gave life to classical Arabic and some of its rules and structures. The *Mu'allaqat* are stories about

anonymous men belonging to the *proverbial tradition*, who influenced the future by retelling, in a simple yet eloquent way, day-to-day happenings. Keeping with *proverbial tradition*, eL Seed's art relays reality and society in his time, and aims to influence the future¹³⁴ » (italique ajouté).

Cette tradition proverbiale devient la caractéristique principale du remix d'eL Seed. À partir du segment Tunisie, toutes ses œuvres seront construites autour d'un message, une citation, un proverbe dont l'origine et la signification sont reliées à l'espace public de visibilité où l'artiste inscrit son œuvre :

« Nothing is more malleable than a proverb, not in its wording but in its meaning. It expresses the truth of an experience and these experiences are as varied as the human race. In light of this, I interpret the *proverbial tradition* as an invitation to universal self-questioning and self-reflection. The messages I use not only create bridges between people who recognize themselves in a specific collective imaginary, but in fact, his intricate compositions fuse the beauty of Arabic calligraphy and the coarse impact of French urban art into a distinctive style the artist calls *Calligraffiti*¹³⁵ » (italique ajouté).

Le message n'est pas facilement lisible : l'artiste joue avec le script arabe pour réaliser une œuvre qui est *à la fois mot et image*¹³⁶. Il faut ajouter qu'il ne signe plus ses œuvres respectant une fois de plus la tradition proverbiale arabe :

« The contemporary artist finds in his or her message, the limits of their own language – says eL Seed – Classical Arabic is my chosen contextual instrument since it is, in my opinion, one of the least discriminatory languages in current usage. Even those who do not read Arabic script can derive an idea of its meaning from the curves and forms of the

¹³⁴ Source : Galerie Patricia Armocida (<http://www.galleriapatriciaarmocida.com/en/exhibitions/tradizione-proverbiale-el-seed>) consulté le 2017/11/18.

¹³⁵ Source : Galerie Patricia Armocida (<http://www.galleriapatriciaarmocida.com/en/exhibitions/tradizione-proverbiale-el-seed>) consulté le 2017/11/18.

¹³⁶ Cette notion a été abordée dans le Chapitre 3, section 3.2.2.

words. This dual nature within calligraphy is what attracted and inspired me. When I create my art I write, therefore I express things in words, but at the same time I draw, therefore I express things in images¹³⁷ ».

Tous ces éléments du remix d'eL Seed se combinent dans l'œuvre qu'il réalise à l'été 2012 dans la ville natale de ses parents sur la mosquée Jara à Gabès (voir Figure 125), œuvre qui propulsera sa visibilité et sa carrière à de nouveaux sommets.



Figure 125 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed sur la mosquée Jara (Gabès, 2012)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur son site web (<http://elseed-art.com/artwork/>) consulté le 2017/11/11.

¹³⁷ Source : Galerie Patricia Armocida

(<http://www.galleriapatriciaarmocida.com/en/exhibitions/tradizione-proverbiale-el-seed>) consulté le 2017/11/18.

L'artiste urbain prépare déjà cette œuvre lorsqu'il était encore à Montréal. Comme le raconte Karim Jabbari :

« eL Seed et moi on a fait des murs ensemble, on a fait un mur à Laval, c'était dans un dépôt là où ils jettent la neige de l'hiver... C'est lors de ces soirées là qu'eL Seed était en train de concevoir son plus gros projet qui est le minaret de la mosquée de Gabès. C'est ce projet qui a déclenché sa carrière pour de bon. C'était lors de ces soirées de ramadan, il ne savait pas quoi faire exactement, il faisait pleins de sketches et tout, et c'est comme cela qu'il a finalisé son concept et il est parti en Tunisie pour peindre le minaret. Je pense qu'il était supposé peindre un autre mur en Tunisie, mais je crois que ça n'a pas marché, du coup l'idée du minaret a émergé, et lui il ne savait pas quoi faire, parce que franchement un mur de cette hauteur là, de ce calibre là, tu ne sais pas quoi faire. C'est sur une mosquée, il n'a pas l'habitude de peindre un verset coranique, tu ne sais pas comment faire, c'est difficile. Même moi aussi je lui disais « vas-y », mais ce n'était pas évident » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

La réalisation de cette murale est complexe et nécessite des ressources logistiques et financières importantes. La mosquée de Jara est la plus haute mosquée au Maghreb. La murale finale mesurera 47 mètres de haut et dix mètres de large et couvre les quatre faces du minaret. De plus, inscrire une calligraphie arabe moderne sur une mosquée est en quelque sorte « révolutionnaire ». En Tunisie, les mosquées portent peu ou pas d'inscription et lorsqu'il y en a, ces inscriptions sont des arabesques sculptées. À la suite de la confrontation entre artistes et islamistes lors de l'exposition « Printemps des Arts » au Palais Abdellia à la Marsa, eL Seed veut porter un message où l'art peut coexister avec la religion. Il contacte alors l'imam Cheikh Slah Nacef de la mosquée Jara et lui propose son projet d'inscrire une murale sur le minaret :

« Je pensais qu'il y aurait de la résistance. Je me suis dit : il va falloir demander au maire de Gabès et à l'imam Slah de la mosquée. Ce dernier, quand je lui ai proposé, il m'a dit : heureusement que tu es venu. Il ne m'a rien demandé. Il m'a même aidé en contactant une société pour nous prêter une nacelle. L'imam nous a fait un rendez-vous avec cette société qui nous a offert un chauffeur et une nacelle pendant un mois sachant que la location de la nacelle c'est 300 à 600 dinars [200 à 400\$] par jour. L'imam était content. Ce qu'il voulait

en fait, c'est que le minaret de cette mosquée ait une symbolique. Il disait à Londres : ils ont Big Ben, à Paris la tour Eiffel, alors il voulait qu'à Gabès on ait cette mosquée Jara comme symbolique » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

L'artiste décide d'inscrire le verset 13 de la sourate 49 El Houjarate du Coran : « Oh humankind, we have created you from a male and a female and have made people and tribes so you may know each other¹³⁸ » (traduction anglaise), un verset qui prône la connaissance et la tolérance entre les peuples.

« Ce qui m'a impressionné dans le projet de la mosquée, c'est l'ouverture d'esprit de l'imam. Il m'a donné la clé des portes du minaret et du mesjed [mosquée] que j'ai encore aujourd'hui et je n'ai pas encore rendu. Il ne voulait pas juste décorer une mosquée, il voulait un projet plus social, il disait je veux que cela ramène des gens à Gabès, que ça crée du tourisme... Il y a toujours un sens à chaque fois que j'écris quelque chose. Sur la mosquée, c'est un verset du Coran et comme c'était en 2012, juste après l'événement de l'Abdellia et tout cela, j'ai pris un verset de la sourate « El Houjarate ». Il y a un message du Coran, mais qui est universel » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

La réalisation de la murale est difficile. Les passants s'interrogent dans la rue devant cette murale géante. Un jeune artiste urbain de Gabès, Chouayeb Yahia, qui a commencé à faire du calligraffiti arabe sous l'influence de cette murale et des autres œuvres d'eL Seed témoigne :

« La mosquée était quelque chose et est devenue autre chose. La mosquée était en ciment gris depuis 25 ans ; Quand il est venu en 2012, il a discuté avec l'Imam et il a fait le projet. Maintenant l'image la plus populaire de Gabès est la mosquée de Jara. Même quand tu vas sur internet et que tu tapes Gabès, c'est tout de suite la mosquée de Jara avec le calligraffiti qui s'affiche en premier. Même les touristes viennent plus ici pour voir la mosquée. Les habitants ont été très contents parce que le mur de la mosquée en gris et son emplacement dans la place centrale du marché était complètement mort. La mosquée a été construite dans les années 90. C'est la mosquée la plus haute de la Tunisie et de l'Afrique

¹³⁸ Verset 13 de la sourate 49 El Houjarate du Coran : « Ô hommes ! Nous vous avons créés d'un mâle et d'une femelle et nous avons fait de vous des peuples et des tribus afin que vous puissiez vous connaître ».

du nord... Mais là c'est une mosquée, alors une mosquée c'est une mosquée, il faut que le travail soit parfait. Au début les gens étaient réticents. Depuis le premier jour, les gens communiquaient sur facebook, etc. qu'est-ce qu'il se passe au niveau de la mosquée ; les gens s'interrogeaient... eL Seed a peint la mosquée en bleu au début, mais à cette période tout le monde était résistant à cette couleur parce que cela rappelle le parti islamiste Ennahdha. Il l'a repeinte en beige. Les ombres sont faites avec la bombe Montana de couleur transparente » (Entrevue avec l'artiste urbain Chouayeb Yahia).

Sur sa page Facebook, eL Seed témoigne des difficultés rencontrées lors de la réalisation de la murale :

« Painting the minaret of Jara mosque, in my hometown Gabes, was the most challenging project I've ever done, physically, mentally and emotionally. I've thought I was going to give up. Tacapes [Gabes dans l'Antiquité] tells the story of a project which almost failed, a personal struggle, and a town that inspired the Revolution in countless ways¹³⁹ ».

Avec la murale de la mosquée Jara, eL Seed obtient une couverture médiatique importante dans les médias de masse internationaux (CNN, The Guardian, Huffington Post) ainsi que de nombreux reportages dans les blogs spécialisés en culture et en art urbain. L'artiste réussit à créer un remix physique qui lui permet d'atteindre les médias occidentaux en prônant un message d'ouverture et de tolérance provenant du Coran tout en s'insérant dans la culture arabe et la religion musulmane. Il affirme également la modernité de cet art ancestral qu'est la calligraphie arabe en la détachant stylistiquement de sa rigueur islamique, mais en l'inscrivant tout de même sur un minaret. Il transgresse ainsi plusieurs normes établies et fait évoluer le régime de visibilité des espaces de tunisiens.

Après la mosquée Jara, la visibilité d'eL Seed augmente et il est invité à faire des murales à plusieurs endroits. Durant les années 2012 et 2013, eL Seed réalise ainsi des murales à Melbourne, New York, Exeter. Il participe à une exposition importante à la Leila Heller gallery à New York. Il travaille aussi dans les pays de la péninsule arabe en Arabie Saoudite, aux

¹³⁹ Page Facebook de l'artiste urbain eL Seed : 22 février 2013, (<https://www.facebook.com/elseed.art>) consulté le 2017/03/27.

Émirats arabes Unis et au Qatar. À l'hiver 2013, il entreprend un projet d'envergure à Doha au Qatar où il peint durant quatre mois cinquante deux (52) murales à l'intérieur du viaduc d'une nouvelle autoroute : « Salwa Road¹⁴⁰ » (voir Figure 126). Ces œuvres sont intéressantes à plusieurs égards. Il s'agit tout d'abord d'un travail gigantesque : peindre l'intérieur de nouveaux viaducs du réseau autoroutier de Doha. Supporté par l'organisation des musées du Qatar et Travaux publics Qatar, ce projet nécessite une équipe de sept (7) personnes et représente l'une des plus grandes murales de calligraphie arabe. Les « messages » inscrits sur ces murales « [are] inspired by anecdotes from Qatari cultures and markers of Qatari life » :

« The murals in the first tunnel follow the « Liquid Alphabet » calligraphie style and touch on the national theme. eL Seed uses this style to construct calligraphy writings on top of each other giving the impression of travelling calligraphies. In this series of murals, some of the calligraphy writings are verses from the National Anthem of Qatar including the ones that translate in English as « Travel the high road ; Travel by the guiding light of the Prophets » and « Doves they can be at times of peace, Warriors they are at times of sacrifice¹⁴¹ ».



Figure 126 : L'artiste urbain eL Seed (à droite) et son équipe devant l'une des murales du projet « Salwa Road » (Qatar, 2013)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur son blog (<http://www.constructionweekonline.com/article-20613-ashghal-hires-graffiti-artist-to-decorate-salwa-rd/>) consulté le 2017/08/19.

¹⁴⁰ Visibilité du projet « Salwa Road » sur le site web de l'artiste urbain eL Seed (<http://elseed-art.com/el-seed-in-doha/>) consulté le 2017/11/19.

¹⁴¹ Source : Blog de l'artiste urbain eL Seed (<http://elseedindoha.tumblr.com/page/6>) consulté le 2017/11/19.

Le directeur de l'art public aux Musées du Qatar témoigne :

« We are delighted to be partnering with Ashghal on this creative project that will change people's perception of street art. We believe that through Arabic calligraphy and authentic, culture-specific themes in creating the murals, eL Seed will help the Qatari community accept and admire unconventional graffiti artwork¹⁴²».

Ce projet accentue la facette du travail d'eL Seed : faire évoluer la calligraphie arabe dans l'espace public des villes arabes et changer leurs régimes de visibilité. La calligraphie arabe, traditionnellement associée à la calligraphie islamique, s'exprime ici dans un tout autre contexte : celui du graffiti et de la culture hip-hop dans l'espace public arabe. Un projet d'une telle importance demande des ressources financières considérables (plus de 1200 canettes Montana), des autorisations et l'appui d'acteurs publics importants. Il faut remarquer que les projets de la mosquée de Jara et de Salwa Road sont supportés par des acteurs de la péninsule arabique, acteurs disposant de ressources financières importantes.

En France, il expose à la galerie Itinérance et réalise une première murale à Montry en banlieue de Paris (voir Figure 127) :

« Il y a le mur à Paris, lors du festival à Montry, le fait d'avoir peint en arabe, le gars avait donné l'autorisation pour peindre en arabe, puis après il était énervé, « Je t'ai pas demandé cette merde, qu'est-ce que c'est que cela ? », etc. J'ai effacé le mur et en fait la Mairie m'a demandé de peindre sur un mur en face du gars. J'ai failli écrire « alla wajik » [« Dans ta face »] j'ai écrit « iftah ghalbik » [« Ouvre ton cœur »]. *Le plus gros clash que j'ai eu c'était cela* » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed, italique ajouté).

Cette première murale d'eL Seed dans son pays natal, ce retour de celui qui affirme vivre une crise d'identité par rapport à sa nationalité française¹⁴³, est marquée par un conflit avec un résident local. Et pourtant, eL Seed réalisera une percée importante de l'art urbain parisien dans les années suivantes (voir le segment suivant, Chapitre 7). Les murales de Tunisie, de Doha et de

¹⁴² Source : Blog de l'artiste eL Seed (<http://elseedindoha.tumblr.com/page/6>) consulté le 2017/08/19.

¹⁴³ Voir par exemple cette entrevue donnée à Smart magazine (<https://www.smart-magazine.com/en/el-seed-street-art/>) consulté le 2017/08/19.

Montry de même que les autres murales réalisées ailleurs dans le monde révèlent déjà la détermination et l'habileté de cet artiste à s'afficher dans plusieurs espaces publics différents en «jouant» de son remix physique et en adaptant chaque œuvre à son contexte local tout en affirmant sa complexe identité.



Figure 127 : La murale de l'artiste urbain eL Seed (Montry, 2012)

Source : Photo @ eL Seed sur le site FatCap (<https://www.fatcap.com/graffiti/177220-el-seed-montry.html>) consulté le 2017/07/15.

Un an après sa murale sur la mosquée Jara, eL Seed entreprend son projet « Murs perdus » en Tunisie durant lequel il parcourt plusieurs régions de la Tunisie pour peindre une trentaine de murales (voir Figure 128) :

« J'ai commencé à faire les murs perdus un an après avoir réalisé la mosquée de Gabès en 2012. Il y avait en fait un impact médiatique assez intéressant. Tous les médias internationaux en ont parlé de cette mosquée. Quand je rencontrais les gens, ils me disaient : je vais à Gabès pour aller voir cela. Donc après je me suis dit juste après, pourquoi je n'irai pas dans des endroits où dans les villes qui ont été oubliées. Donc ça a pris quelques semaines où j'ai choisi 17 villes et villages en Tunisie et on est parti pendant un mois et à chaque ville on savait où on allait, mais des fois, comme par exemple à

Tataouine, on était arrêté par l'armée et donc c'était très spontané. Il y avait plus de villes et villages à faire, mais malheureusement ce n'était pas possible de tout faire par manque de temps. L'objectif était de montrer quelque chose sur notre pays d'après révolution où on ne parlait que de problèmes sociaux, politiques et économiques. J'ai senti qu'on avait oublié notre culture et tout l'héritage culturel que nous avons » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

LOST WALLS/Tunisia

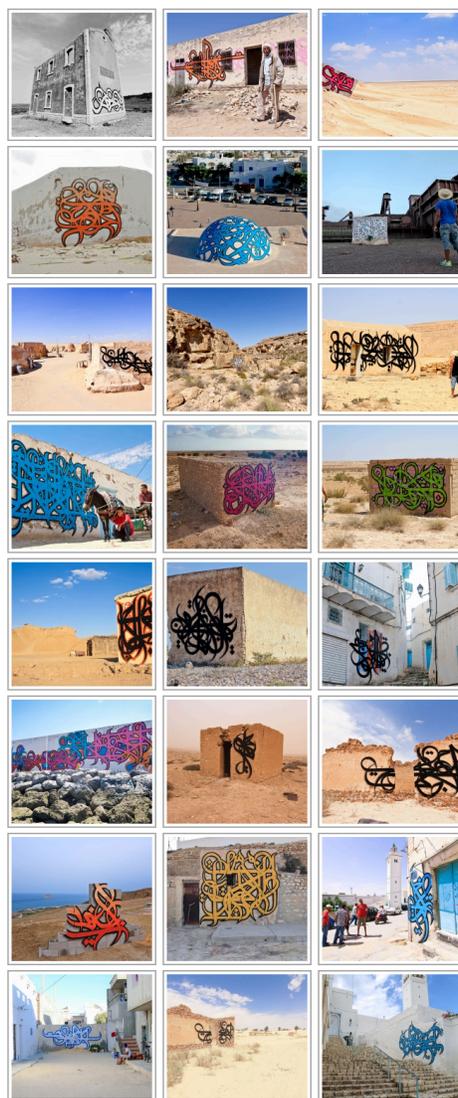


Figure 128 : Une trentaine de murales de l'artiste urbain eL Seed dans les villes du Sud tunisien (2013)

Source : Site web de l'artiste urbain eL Seed (<http://elseed-art.com>) consulté le 2017/07/15.

Dans chaque village ou en plein désert, eL Seed réalise une murale à partir d'une phrase, d'un proverbe ou d'une citation que lui inspire le lieu. Il profite de ces réalisations pour interagir avec les habitants qui sont souvent très étonnés de le voir peindre ainsi sur des murs publics (voir Figure 129). Il faut s'imaginer l'effet que ces calligraphies provoquent dans ces espaces publics uniformes et dénués de toute forme d'art public : les gens s'interrogent, discutent, questionnent. Ils veulent savoir ce qui est écrit. Parfois l'œuvre est vandalisée ou repeinte rapidement.



Figure 129 : Une murale de l'artiste urbain eL Seed du projet « Murs perdus » (Douz, Tunisie, 2013) portant le message : « Someone who doesn't leave a mark behind has not really lived (traduction anglaise) »

Source : Photo @ eL Seed publiée sur le site al.art. magazine (<http://www.alartemag.be/en/en-culture/el-seeds-graffiti-road-trip-through-tunisia/>) consulté le 2017/07/12.

Le segment tunisien illustre la visibilité croissante de l'artiste urbain eL Seed. L'œuvre de la mosquée de Jara lui permet de multiplier sa production tant en Tunisie que dans les mondes occidental et arabe. Cet artiste sait créer des œuvres qui, tout en portant une signature arabe caractéristique, apporte également un message d'ouverture et une connexion avec les

communautés locales où ses œuvres s’inscrivent. Durant ce segment tunisien eL Seed devient un modèle pour de nombreux jeunes artistes. Malgré le peu de résonance de son travail en Tunisie, eL Seed accompagne et provoque l’ouverture de l’espace public et installe progressivement sa présence dans la péninsule arabe et en Europe.

Au cours de ce segment tunisien, le travail des artistes Karim Jabbari, Shoof et Inkman devient plus présent. Ils sont inspirés par le succès d’eL Seed et réussissent progressivement à réaliser des œuvres à l’extérieur de la Tunisie. Malgré l’ouverture de l’espace public, la Tunisie ne réussit pas à capter et à développer ce souffle artistique nouveau. Empêtrée dans ses problèmes politiques, manquant de ressources et frappée par les attentats terroristes, la frange « autorisée » du régime de visibilité tunisien n’arrive pas à se structurer pour absorber et développer l’énergie créatrice libérée par la révolution. C’est grâce au système d’articulation triangulaire, développé initialement à Montréal et se poursuivant par la suite entre la Tunisie et Paris que les œuvres de ces artistes commencent à avoir plus de visibilité dans plusieurs lieux différents.

6.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l’espace numérique

Au cours du segment Tunisien, et tel que déjà dit, la présence numérique d’eL Seed se développe sur les plateformes socionumériques. Ces plateformes deviennent très importantes dans la visibilité de son travail. Elles lui permettent de diffuser ses remixes physiques que sont les œuvres tunisiennes, plus particulièrement la mosquée de Jara (Gabès). Elles lui permettent également de visibiliser son travail ailleurs dans le monde arabe et occidental et la nature très spécifique de ses remixes qui intègrent un message pertinent à chaque lieu tout en diffusant la signature de sa calligraphie arabe contemporaine. Dans un monde traversé par des tensions arabo-occidentales, cette affirmation d’une identité arabe se remarque par son audacité.

Il est présent sur Instagram dès janvier 2012 et utilise également Twitter depuis 1 an déjà. Il crée une page Facebook en janvier 2012 et continue à alimenter son nouveau site web. À la figure 130, on peut voir que durant le segment tunisien eL Seed effectue 142 publications sur une période de dix-huit (18) mois, soit environ le double du segment montréalais. Les réactions à ces publications passent de 1700 pour le segment montréalais à plus de 19,000 pour le segment tunisien. Les publications des premiers mois de 2012 portent sur les œuvres du segment

montréalais. La publication du 30 avril 2012 est la première à porter sur une œuvre du segment tunisien (Kairouan) et elle obtient très peu de réactions (21) comparativement à l'œuvre de Montry (Paris) publiée quelques jours auparavant (203) et à une petite murale de Tunis publiée au début mai (314). Le style de la murale de Kairouan, fort éloigné du style des autres œuvres du segment tunisien, est peut-être l'une des raisons qui expliquent ce peu de réactions. Trois (3) publications du 16 août 2012 sur la mosquée Jara de Gabès obtiennent en moyenne 250 réactions chacune. Trois jours plus tard, une autre publication sur la mosquée Jara obtient 475 réactions. Contrairement aux œuvres précédentes du segment tunisien, l'artiste effectue un nombre important de publications distinctes sur la mosquée de Jara durant les semaines qui suivent la réalisation de la murale.

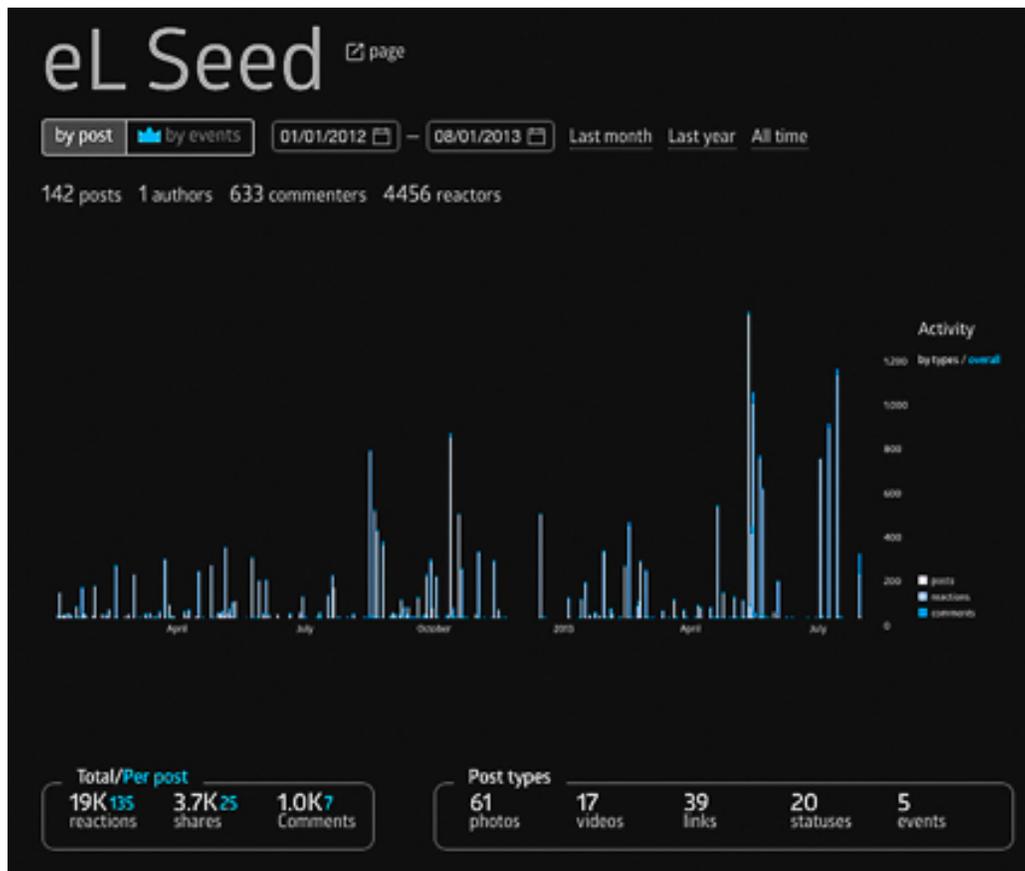


Figure 130 : Visualisation du nombre de réactions des publications de l'artiste urbain eL Seed sur Facebook (Janvier 2012 à Juillet 2013)

Source : <https://sociograph.io/report.html> - Hela Zahar, 2017.

Contrairement au segment Montréal, eL Seed ne crée plus d’albums d’images de ces différentes œuvres sur sa page Facebook. Sous l’onglet « Projects¹⁴⁴ » de son site web, on retrouve trois agrégats d’images : le projet « Autour du monde » qui regroupe une sélection d’œuvres autour du monde (12 images), le projet des « Murs perdus » en Tunisie (24 images) et le projet de la mosquée de Jara à Gabès (4 images). La présence d’agrégats d’images d’œuvres en Tunisie pour deux projets sur trois reflète possiblement l’importance que l’artiste leur accorde témoignant ainsi de sa volonté d’accroître la présence du calligraffiti arabe dans son pays d’origine.

De façon générale, au cours du segment tunisien, on remarque que les publications numériques d’eL Seed sur Facebook et Instagram produisent un nombre beaucoup et plus élevé de réactions que celles de Karim Jabbari (791 vs 19,000) (voir Figure 131). On peut conclure qu’eL Seed « travaille » beaucoup plus efficacement les régimes de visibilité de ces plateformes socionumériques. Contrairement à Karim Jabbari, il utilise presque exclusivement ces plateformes pour visibiliser son travail d’artiste par des images numériques de ces œuvres, par la progression de son travail sur ces mêmes œuvres, par des comptes rendus des entrevues et des reportages retrouvés sur le Web et aussi par des republications de ses œuvres antérieures. Il agrandit son réseau d’amis et d’adhérents (followers), ce qui lui apporte plus de visibilité dans les fils d’événements de ceux qui le suivent.

¹⁴⁴ Voir : Site web de l’artiste urbain eL Seed (<http://elseed-art.com>).

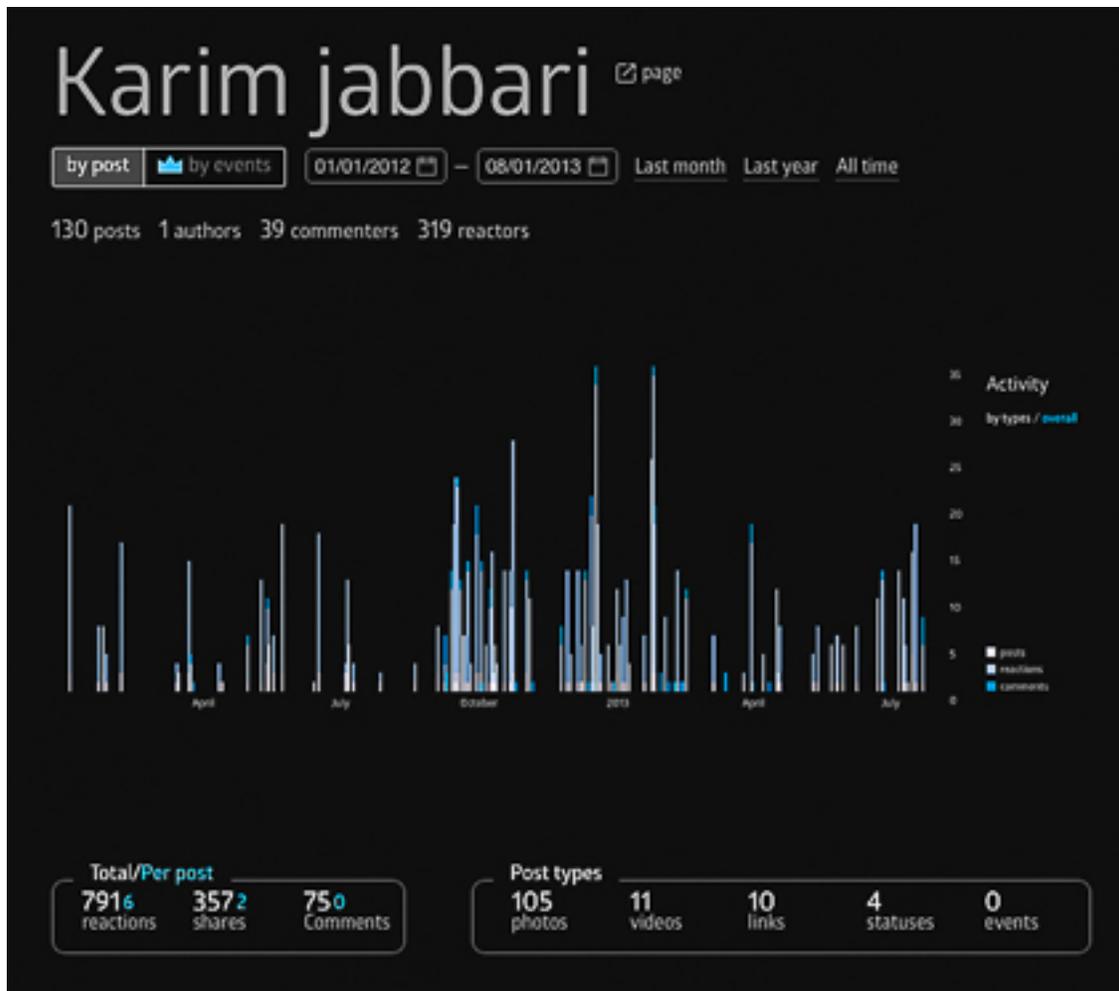


Figure 131 : Visualisation du nombre de réactions des publications de l'artiste urbain Karim Jabbari sur Facebook (Janvier 2012 à Juillet 2013)

Source : <https://sociograph.io/report.html> - Hela Zahar, 2017.

Pour le segment tunisien, la présence numérique de trois œuvres est analysée plus systématiquement : l'œuvre sur la mosquée de Jara, l'œuvre de Montry en France et la série de murales sur Salwa Road à Doha au Qatar. Ces œuvres sont choisies car elles représentent le travail d'eL Seed dans trois régimes de visibilité différents : la Tunisie, la France et la péninsule arabe.

Au tableau 11, on peut constater que l'artiste visible fortement son calligraphie arabe réalisée sur la mosquée de Jara sur Facebook, Instagram et sur son site web (voir Figure 132). Sur ses pages Facebook et Instagram, il publie une série d'images numériques durant les mois d'août et septembre 2012 puis il republie des images numériques de cette œuvre à chaque année jusqu'en

2017. Cela semble indiquer l'importance qu'il accorde à cette œuvre par opposition aux images du segment Montréal qui ne seront pas republiées par la suite.

Tableau 11 : Présence numérique de l'œuvre de la mosquée Jara sur les supports numériques utilisés par l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	12-08-16	393	153	47	Non	O+L
FB2	12-08-17	426	165	49	Non	O+L
FB3- FB1	12-08-18	130	30	6	Non	O+L
FB4	12-08-19	612	311	71	Non	O+L
FB5	12-08-21	200	22	22	Non	O+L
FB6	12-08-22	341	79	42	Non	O+L+A
FB7	12-08-25	351	47	22	Non	O+L
FB8-FB6	12-09-10	484	54	41	Non	O+L+A
FB9-FB4	12-08-19	612	311	71	Non	O+L
FB10-FB5	13-04-06	200	22	22	Non	O+L
FB11-FB6	13-04-06	484	54	38	Non	O+L
FB12-FB4	13-11-24	1100	14	28	Non	O+L
FB13-FB6	14-07-07	1200	64	32	Non	O+L+A
FB14-FB7	14-07-08	986	65	22	Non	O+L
FB15	15-08-13	1200	40	30	Non	O+L
FB16-FB6	16-07-09	2800	69	37	Non	O+L+A
FB17	16-09-24	2000	64	23	Non	O+L
FB18-FB5	17-06-24	654	20	15	Non	O+L
IN1-FB2	12-08-15	271	0	10	Non	O+L
IN2	12-08-15	184	0	3	Non	O+L
IN3	12-08-15	281	0	13	Non	O+L
IN4-FB7	12-08-18	209	0	8	Non	O
IN5	12-08-18	241	0	13	Non	O+L
IN6	12-08-18	207	0	7	Non	O
IN7-FB5	12-08-27	258	0	22	Non	O+L
IN8	12-08-27	338	0	14	Non	O+A
IN9-IN6	12-08-31	209	0	3	Non	O
IN10	12-08-31	190	0	10	Non	O
IN11	12-08-31	93	0	3	Non	O+L
IN12	12-09-01	106	0	1	Non	O
IN13	12-09-01	132	0	1	Non	O
IN14	12-09-01	258	0	13	Non	O+L
IN15	12-11-02	701	0	24	Non	O
IN16	12-11-03	372	0	13	Oui	O, O+L
IN17	13-08-12	1372	0	59	Non	O+L
IN18-FB6-FB13	14-07-07	2018	0	61	Non	O+L+A
IN19-FB7	14-07-08	1578	0	25	Non	O+L
IN20	15-05-03	1123	0	9	Non	O+L
IN21-FB15	15-08-13	1795	0	28	Non	O+L
IN22-IN18-FB6	16-07-09	3427	0	29	Non	O+L+A
IN24-IN7-FB5	17-06-24	2479	0	27	Non	O+L
SW1					Oui	O+L
SW2-IN18-FB6-FB13					Non	O+L+A
SW3-FB12-FB4					Non	O+L
SW4-FB1					Non	O+L

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.



"Mosquée Jara' (eL Seed, Gabès, 2012)

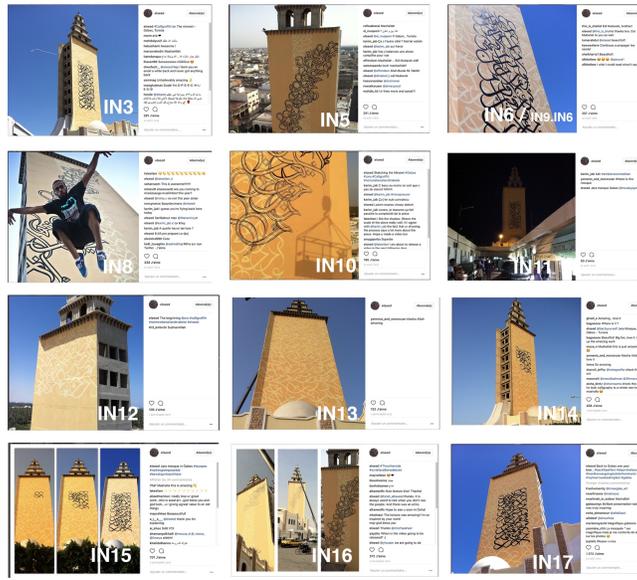


Figure 132 : Les remixes photographiques de l'œuvre de la mosquée Jara sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (2012 - 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Si l'on compare le nombre de réactions de chaque publication Facebook sur l'œuvre de la mosquée de Jara avec la moyenne annuelle de réactions pour toutes les publications d'eL Seed

(voir Tableau 12), on remarque que les réactions liées aux publications sur cette œuvre sont presque toujours supérieures à la moyenne annuelle de réactions pour l'ensemble des publications d'eL Seed, ce qui peut être interprété comme un indicateur de la popularité de cette œuvre et de son statut d'œuvre déterminante dans la carrière de cet artiste.

Tableau 12 : Moyenne annuelle de réactions pour les publications d'eL Seed sur Facebook

2012	91
2013	341
2014	671
2015	832
2016	1294

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.

eL Seed publie plus d'une vingtaine d'images différentes sur cette œuvre, mais il ne constitue pas d'album Facebook sur cette œuvre ni d'ailleurs sur aucune autre œuvre par la suite à l'exception de son exposition à la galerie Itinérance à l'automne 2012. La majorité des images représentent l'œuvre avec le lieu et l'image FB6 (voir Figure 132) est réutilisée à plusieurs reprises. Il faut remarquer la présence très discrète de l'artiste sur cette image (sur le toit de la mosquée), une entorse visuelle à la tradition proverbiale qui amène eL Seed à ne pas signer ses œuvres.

Le tableau 13 présente la recherche inversée d'images sur les sites web pour l'image FB6. Cette image se retrouve sur 421 sites web différents et le premier site affiché par l'algorithme de Google est le site du média de masse CNN. Les dix premiers sites présentent des agrégats d'images et toutes les images de ces sites proviennent de l'artiste. Plusieurs sites offrent des liens vers la page web de l'artiste et vers d'autres liens reliés à eL Seed. L'œuvre semble être visibilisée de façon prédominante sur des sites plus associés au monde occidental et il n'y a que deux sites d'intermédiaires culturels du monde arabe, mais aucun n'est tunisien.

Tableau 13 : Recherche inversée de l'image FB6 pour l'œuvre de la mosquée Jara (Gabès, Tunisie, 2012)

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB6	Page en langue anglaise	4	Agrégation d'images de l'artiste	10
Date de la recherche	14-09-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	0
Mots-clés	eL Seed mosque	Page en langue arabe et anglaise	1	Image(s) provenant de l'artiste (FB, Web)	10
Nombre de pages web retournées pour cette image	421	Page en langue française	5	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	1
Présentation de l'artiste	6	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	9
Présentation d'un événement d'art urbain	4	Page d'un intermédiaire culturel	4	Lien externe à la page web de l'artiste	5
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	2	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	1
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	2	Autres liens externes sur l'artiste	3

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.

L'ethnographie numérique de la mosquée de Jara révèle l'effort important que l'artiste apporte à la visibilité de cette œuvre et sa résonance subséquente dans l'espace numérique. Les images de cette œuvre sont constamment réutilisées pour caractériser le travail d'eL Seed en soulignant la tolérance de cette sourate coranique et l'audacité du geste créateur. Ces caractéristiques du remix d'eL Seed deviennent sa « marque de commerce » dans les années qui suivent (voir Chapitres 7 et 8).

La deuxième analyse numérique porte sur les œuvres de « Salwa Road » à Doha au Qatar (voir Figure 133). Cette œuvre importante est constituée de cinquante-deux (52) murales réalisées en 4 mois de janvier à avril 2013. Un blog¹⁴⁵ Tumblr et un album Flickr¹⁴⁶ sont créés pour l'occasion et plusieurs ateliers sur le graffiti sont donnés concurremment au projet. Le projet fait l'objet de reportages par la chaîne de télévision Qatar TV. L'analyse de la promotion numérique d'eL Seed de cet important projet révèle un nombre plus restreint de publications sur Facebook (voir Tableau 14) que pour son œuvre de la mosquée de Jara (Gabès).

¹⁴⁵ Voir : <http://elseedindoha.tumblr.com>.

¹⁴⁶ Voir : <https://www.flickr.com/photos/91563760@N02/>.



'Salwa Road' (eL Seed, Doha, 2013)

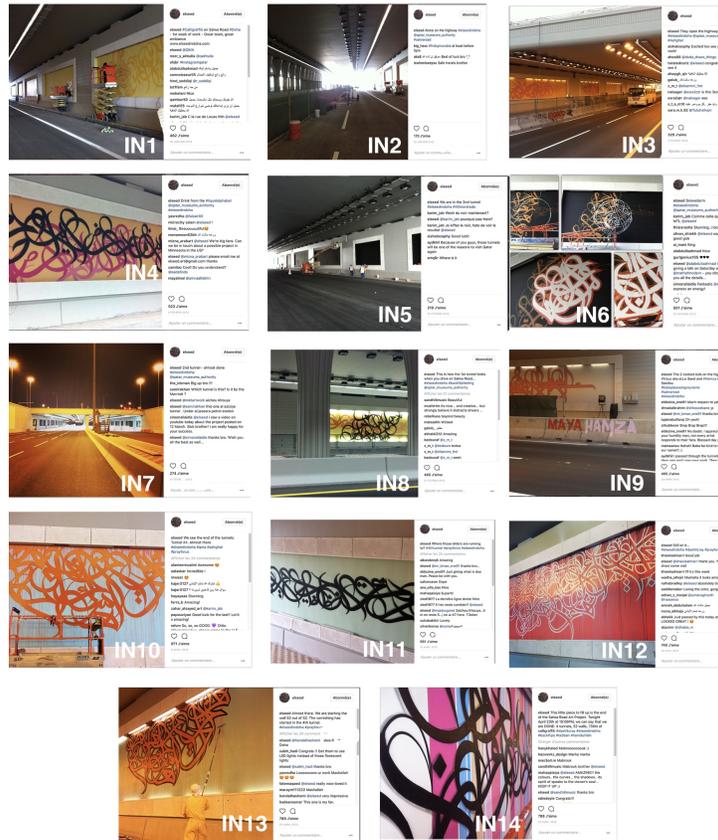


Figure 133 : Les remixes photographiques de l'œuvre « Salwa Road » sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (2013 - 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 14 : Présence numérique des œuvres « Salwa Road » (Doha, Qatar) sur les supports numériques utilisés par l'artiste eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1-1/52	13-01-30	407	25	24	Non	O+L+A
FB2-FB1	13-02-03	183	0	8	Non	O+L+A
FB3-13/52	13-02-13	127	0	6	Non	O+L+A
FB4-FB3	13-02-21	123	0	5	Non	O+L+A
IN1	13-01-16	462	0	20	Non	O+L
IN2	13-01-25	170	0	3	Non	O+L
IN3	13-02-03	329	0	10	Non	O+L
IN4	13-02-08	523	0	9	Non	O+L
IN5	13-02-12	219	0	6	Non	O+L
IN6	13-02-20	501	0	17	Non	O+L
IN7	13-02-21	274	0	6	Non	O+L
IN8	13-02-21	465	0	21	Non	O+L
IN9	13-03-28	405	0	12	Non	O+L
IN10	13-04-09	971	0	24	Non	O+L
IN11	13-04-15	661	0	25	Non	O+L
IN12	13-04-16	748	0	21	Non	O+L
IN13	13-04-22	789	0	24	Non	O+L
IN14	13-04-23	788	0	46	Non	O+L

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.

La pratique de l'image d'eL Seed devient plus importante sur Instagram. Deux images seulement ont été partagées et repartagées sur sa page Facebook et quatorze images de différents angles de vue ont été partagées sur son Instagram. Au regard de ses images, l'œuvre est rarement prise de façon frontale et plusieurs œuvres sont prises en oblique avec des flous de mouvement. Les images de son Instagram scénarisent la progression dans la réalisation de son œuvre. Aucune de ses images n'est publiée sur son site web. Les images numériques des murales de Doha ne sont pas republiées dans les années suivantes. L'artiste semble donc moins enclin à visibiliser sur Facebook et encore moins sur son site web ce travail qui fait l'objet d'un investissement matériel et humain considérable. En multipliant ses plateformes de visibilité, eL Seed diminue sa visibilité numérique sur la plateforme numérique Facebook comparativement aux centaines d'images sur le blog Tumblr et l'album Flickr consacrées à l'événement. Par contre, sur Google il apparaît une

certaine « modulation » de la présence numérique de l'artiste : les images de Salwa Road sont fortement visibilisées au Qatar, mais très peu présentes sur sa page Facebook.

La recherche inversée de l'image FB1-1/52 va dans le même sens. Cette image ne se retrouve que sur 18 pages web (voir Tableau 15). Le mot-clé généré par Google Images, « eL Seed, [إل سيد](#) », en arabe, associe la majorité de ces sites au monde arabe (7 sites d'intermédiaires culturels arabes, 4 sites en arabe, 1 site en arabe et en anglais).

Tableau 15 : Recherche inversée de l'image FB1-1/52 pour l'œuvre de Salwa Road (Doha, Qatar)

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB1-1/52	Page en langue anglaise	3	Agrégation d'images de l'artiste	7
Date de la recherche	14-09-17	Page en langue arabe	4	Agrégation d'images (artiste et autres)	2
Mots-clés	ال سيد	Page en langue arabe et anglaise	1	Image(s) provenant de l'artiste	10
Nombre de pages web retournées pour cette image	18	Page en langue française	3	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	2
Présentation de l'artiste	6	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	8
Présentation d'un événement d'art urbain	4	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	3
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	7	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	1	Autres liens externes sur l'artiste	1

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.

L'analyse numérique de l'œuvre de Montry (voir Figure 134) ressemble à celle de l'œuvre de Salwa Road. Même s'il s'agit de la première murale d'eL Seed en France, il n'effectue que deux publications Facebook sur cette œuvre (voir Tableau 16). La recherche inversée pour l'image FB1 de cette œuvre révèle sa présence sur 64 sites web (voir Tableau 17). Dans les dix premiers sites, huit sont en langue française et deux sont des sites de médias de masse (CNN et FranceInfo).



'Montry' (eL Seed, Paris, 2012)



Figure 134 : Les remixes photographiques de l'œuvre « Montry » (Paris, 2012) sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (Août 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 16 : Présence numérique de l'œuvre de Montry (Paris, 2012) sur les supports numériques utilisés par l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	12-04-26	293	93	26	Non	O+L
FB2	13-05-22	102	77	14	Non	O
IN1	12-04-10	49	0	2	Non	O+L
IN2-FB1	12-04-24	117	0	5	Non	O+L
IN3	12-04-24	64	0	5	Non	O
IN4	12-04-24	151	0	9	Non	O
IN5	12-09-12	305	0	22	Non	O+L
IN6-IN2-FB1	14-04-29	1538	0	37	Non	O+L
SW1-IN6-IN2-FB1					Non	O+L

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.

Tableau 17 : Recherche inversée de l'image FB1 pour l'œuvre de Montry (France)

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB1	Page en langue anglaise	1	Agrégation d'images de l'artiste	9
Date de la recherche	14-09-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	0
Mots-clés	open your heart arabic	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	8
Nombre de pages web retournées pour cette image	64	Page en langue française	8	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	1
Présentation de l'artiste	6	Page d'un intermédiaire en art urbain	3	Images(s) de plusieurs événements	7
Présentation d'un événement d'art urbain	2	Page d'un intermédiaire culturel	4	Lien externe à la page web de l'artiste	2
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	2	Autres liens externes sur l'artiste	3

Source : Hela Zahar, 2017/09/14.

L'analyse numérique des œuvres de Gabès, Doha et Montry révèlent des différences dans la résonance numérique de ces œuvres. L'œuvre de Gabès est fortement visibilisée sur la page Facebook de l'artiste et se retrouve plus dans les médias de masse « occidentaux » que dans les médias numériques tunisiens ou arabes. L'œuvre de Salwa Road se retrouve sur très peu de sites, est faiblement médiatisée sur Facebook et se retrouve beaucoup plus sur des sites web associés au monde arabe. L'œuvre de Montry est peu médiatisée également sur Facebook, se retrouve plus sur des sites web français et sur des médias de masse occidentaux. Ces différences peuvent s'expliquer par plusieurs facteurs. Comme les images des sites web sont probablement fournies par l'artiste, il apparaît que celui-ci module sa visibilité numérique en fonction des lieux physiques où il réalise son œuvre. Cette modulation peut prendre la forme d'une plus ou moins

grande utilisation de Facebook et d'Instagram, de la sélection d'images que l'artiste fait parvenir aux médias qui désirent réaliser une publication web sur son travail ou encore de l'utilisation d'autres médias numériques comme un blog Twitter ou un album Flickr.

L'analyse des remixes, circulations et agrégations numériques de ce 2^{ème} segment, montre que l'artiste eL Seed continue à développer sa mise en visibilité numérique. Ce développement se caractérise par une diversité de cadrages cherchant à illustrer l'iconosphère des lieux et la présence de l'audience dans ses images. L'artiste « module » également la visibilité des images de ces différents événements en fonction de leur présence dans le monde arabe ou dans le monde occidental. Par exemple, les images des œuvres effectuées au Qatar n'apparaissent pas sur son site web. Pour ce qui est des systèmes d'articulation dans l'espace numérique, les images de cet artiste apparaissent maintenant sur les sites des intermédiaires en art urbain, des intermédiaires culturels du monde arabe et occidental ainsi que sur les sites de médias de masse.

6.5 Le calligraffiti arabe ailleurs dans le monde (2012 – 2013)

Les figures 135 et 136 montrent de façon sommaire les œuvres réalisées par d'autres artistes urbains du calligraffiti arabe qui ne sont pas présents localement sur le terrain tunisien (2012 – 2013). Les deux figures illustrent les œuvres réalisées dans le monde arabe (partie supérieure) ainsi que dans le monde occidental et autres pays (partie inférieure).



Figure 135 : Le calligraphie arabe ailleurs dans le monde (2012 – 2013)

Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 136 : Le calligraphie arabe ailleurs dans le monde (2012 – 2013)

Source : Hela Zahar, 2017.

Julien Breton réalise des performances de calligraphie lumineuse au Qatar, en Inde, en France, collabore avec eL Seed lors de l'exposition « Calligraphie 1983-2013 » à la galerie Leila Heller à

New York et avec Marko93 à Paris. Zepha réalise des œuvres au Kuwait, à Berlin, au Maroc. Alone réalise une exposition à la galerie Mathgoth à Paris, crée des œuvres en Allemagne, à Amsterdam, à Paris et à Vitry sur Seine. Tarek Benaoum et L'Atlas continuent à développer leur travail en France, l'un des fresques élaborées (voir Figure 137), l'autre avec son travail sur l'alphabet Kufi à Paris et au Dakar (voir Figures 138 et 139).

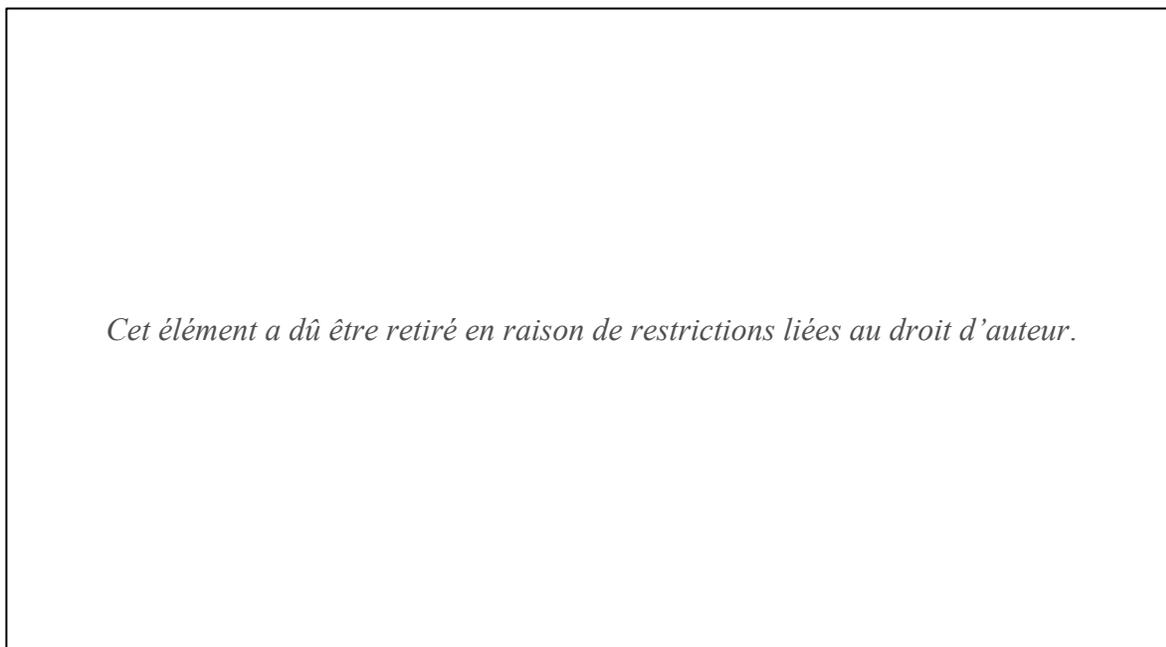


Figure 137 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum (Paris, 2013)

Source : Site web Les Bains (<http://residence.lesbains-paris.com/clone>) consulté le 2017/11/18.

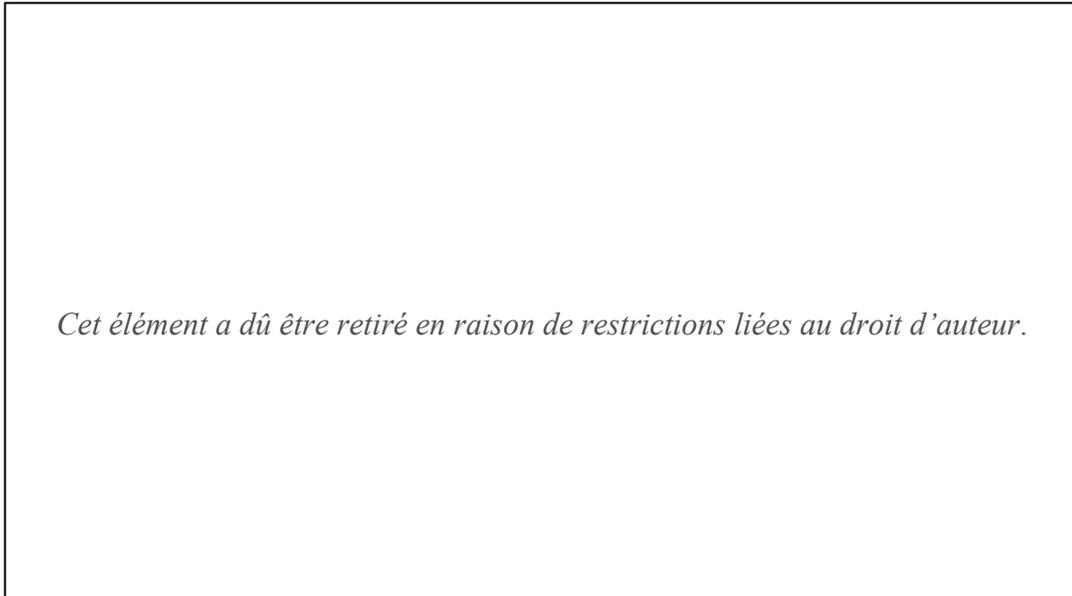


Figure 138 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas (Paris, 2012)

Source : Site web FatCap (<https://www.fatcap.org/graffiti/164510-atlas-paris.html>) consulté le 2017/11/18.

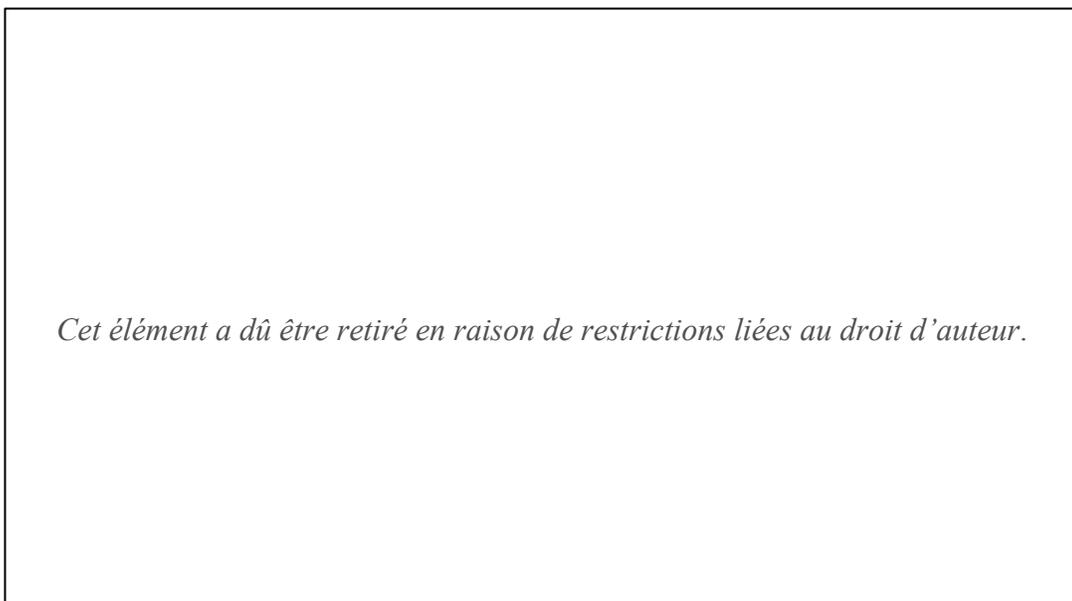


Figure 139 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas (Dakar, 2012)

Source : Site web FatCap (<https://www.fatcap.org/graffiti/164514-atlas-dakar.html>) consulté le 2017/11/18.

Le libanais Yazan Halwani commence à faire du graffiti de style new-yorkais en 2007 après avoir été influencé par la musique française hip-hop. Il décide d'utiliser la calligraphie arabe dans un remix combinant la figuration et la calligraphie et orne la ville de Beyrouth d'une série de murales-portraits dont les traits sont définis par le script arabe (voir Figure 140). Son style s'inscrit déjà dans le mouvement muraliste développé en Occident. Il indique sur sa page

Facebook que son style révèle un changement d'attitude face à la connotation de vandalisme associé au graffiti. Dans une ville marquée par la guerre civile et la corruption, ses murales lui permettent ainsi de donner une nouvelle image de Beyrouth et de rejoindre ainsi la scène d'art urbain mondialisée. Sa présence sur les plateformes socionumériques est assez importante. Ses œuvres sont souvent en relation avec le régime de visibilité libanais, car elles donnent une importance considérable aux artistes engagés, comme cette icône culturelle du monde arabe, la chanteuse Fayrouz. Cet artiste rejoindra par la suite le système d'articulation franco-tunisien en participant par la suite à l'événement Djerbahood en Tunisie (voir Chapitre 7).

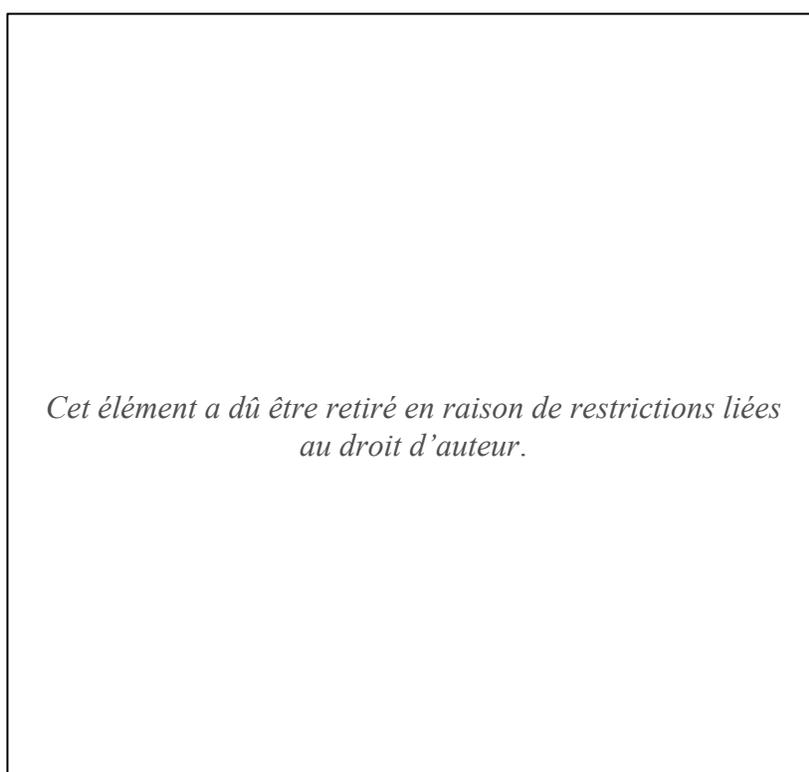


Figure 140 : Une œuvre de l'artiste urbain Yazan Halwani (Beyrouth, 2013)

Source : Photo @ Yazan Halwani publiée sur le site web The Guardian (<https://www.theguardian.com/cities/2015/sep/22/beirut-graffiti-artist-yazan-halwani-lebanese>) consulté le 2017/11/18.

Khadiga El-Ghawas est égyptienne et réside à Alexandrie. Elle réalise des graffitis depuis 2010 et commence à faire de la calligraphie lumineuse en 2013 (voir Figure 141). Dans le contexte post-révolutionnaire du printemps arabe, elle réalise de nombreuses œuvres et performances :

« After the revolution, it was all political. It is more risky to do light calligraphy on the street in Alexandria because you are standing in the street with a light and people start

asking what you are doing. Alexandria is much smaller than Cairo. I choose my spots relative to the meaning of the work. For example, I light-painted the word « Dignity » in a very old setting that is related to our civilization, our history. If I light-paint the word « Love », I choose the places that I love, along the sea for example » (Entrevue avec l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas).



Figure 141 : Une œuvre de l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas (Alexandrie, 2013)

Source : Photo @ Khadiga El-Ghawas publiée sur le site Islamic Arts Magazine

(http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/wamda_team_an_upcoming_light_calligraphy_team_in_egypt/) consulté le 2017/11/18.

Bien qu'elle n'ait pu participer à des événements en dehors de l'Égypte, elle est en contact, via les médias numériques, avec les autres artistes qui pratiquent le calligraphie arabe et collaborent occasionnellement avec des artistes qui viennent en Égypte :

« I know other light calligraphers outside Egypt but I have not been able to travel outside. In social media conversations, we know each other. I know Karim Jabbari in Tunisia, JZ

Amir¹⁴⁷ in Pakistan and Julien Breton in France. When Julien [Breton] came here, I made a piece with him and we had a little show together. Julien is the more popular light calligrapher right now and he was invited by the consulat » (Entrevue avec l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas).

Pour cette artiste, les médias numériques sont très importants car ils lui permettent de faire connaître son travail. Elle utilise principalement Instagram et d'autres réseaux sociaux du monde arabe :

« I don't have a website. I love social media and I have a presence on Instagram and I have some of my art for sale on web sites. When you show a light calligraphy picture on the web, people think that it is Photoshop manipulated. That is why performing in the street is important when people can see you prepare your show but it is also more dangerous. Internet for me is very important because I have all my work on it but I don't really get opportunities through it for light calligraphy but for my graffiti work, it gave me opportunities. For light calligraphy, it is more that I meet with other artists (sufi music and dancers) and we do a show together. Here in Egypt we don't really have sponsors to have shows like that so it is more an informal thing through social media » (Entrevue avec l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas).

Lorsqu'on lui demande si son travail de graffiteuse et de calligraphie lumineuse est dangereux, elle répond :

« Regarding being a woman, you can be harassed even if you are a man. When I am harassed, I try to explain to people that I am not writing a terrorist message. I offer them to be photographed with the light calligraphy. If you are insulted, you just talk to them and explain what you are doing, let them draw with you, share some ideas. Sometimes they insult you because they don't have the opportunity to do what you do, to have this freedom » (Entrevue avec l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas).

¹⁴⁷ Voir : Galerie en ligne d'Islamic Arts Magazine (http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/jz_aamir_a_pakistani_light_calligraphy_artist/).

Questionnée sur l'importance d'utiliser la calligraphie arabe dans son travail d'artiste urbaine et sur l'aspect religieux associé à la calligraphie, elle répond :

« People see the graffiti as a rebellious act even if it is a very positive message. We don't have a street culture here and people see it like that. When I write messages on woman harassment for instance, I write it in arabic because it reaches people more. In Arabic, it is really the language that people understands here so I don't see the interest in writing in English or an other language. About the relationship between calligraphy and the Coran, there is something there but I am writing in modern arabic and not the classic arabic that is more associated to Coran. Many of the graffiti artists and calligraffiti artists shifted their work to an Arabic style because it has a lot of energy to deliver a message. Sometimes it is necessary to deliver your work in a western style but to have something in your own culture and your own calligraphy style, it is really more powerful than having it in western style » (Entrevue avec l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas).

Elle reconnaît finalement l'importance du travail d'eL Seed par une anecdote :

« About eL Seed work on the Jara Mosque, writing something on a holy place, it is much related and no one can't ignore that. His work is really good. I was asked once to redo one of his works in Bahrain because it was damaged and eL Seed did not have time to redo it. They wanted me to redo his work exactly as it was. This gives you an idea about how powerful his work is. I didn't do it because it is not my work and you have to respect the work of an other artist » (Entrevue avec l'artiste urbaine Khadiga El-Ghawas).

6.6 Remarques récapitulatives

Le segment tunisien se caractérise notamment par une production nombreuse d'œuvres d'eL Seed dont le remix s'est stabilisé autour de la tradition proverbiale. Contrairement au segment montréalais, ses œuvres existent dans des espaces publics de visibilité accessibles à une large audience. À chaque lieu visité correspond une œuvre d'un style calligraphique épuré et d'un message adapté au contexte. L'expérimentation du segment montréalais se stabilise et eL Seed commence à travailler sur des projets complexes qui nécessitent des ressources importantes. Par

son remix puissant du lieu sacré d'une mosquée avec un message coranique prônant la tolérance entre les peuples, cet artiste réussit à se visibiliser auprès des médias de masse occidentaux et d'intermédiaires de l'art urbain mondialisé. Il intègre ainsi la scène locale, translocale et numérique de l'art urbain. Malgré le peu de résonance numérique de son travail en Tunisie, l'artiste attire l'attention de jeunes graffiteurs avec son travail de Gabès et la série des murs perdus. C'est ainsi que la visibilité croissante d'eL Seed, ses circulations physiques dans plusieurs villes du monde occidental et arabe et aussi le travail de fond de Karim Jabbari dans le Sud tunisien amènent de jeunes graffiteurs comme Shoof et Inkman à s'orienter vers la calligraphie arabe.

Le projet des murs perdus peut être considéré comme une agrégation temporelle de plusieurs œuvres dispersées dans l'espace physique tunisien. Ce projet donne lieu à un livre édité en 2013 par la même maison d'édition berlinoise « From Here To Fame » qui avait édité « Arabic Graffiti » en versions anglaise et française en 2011 et 2012. Ce livre devient un artefact important qu'eL Seed promeut en Tunisie à chacun de ses passages dans le pays. Au cours du segment tunisien, les autres œuvres d'eL Seed (en Tunisie et ailleurs dans le monde) sont réalisées dans des contextes où il n'y a pas d'agrégation d'autres œuvres.

Par ailleurs, le travail de visibilité numérique d'eL Seed devient de plus en plus systématique. Les remixes photographiques sont multiples et leurs cadrages intègrent les caractéristiques des lieux d'inscription. Les images des œuvres sont rapidement publiées sur Facebook et Instagram et le site Internet de l'artiste recense les œuvres importantes. Les publications sont fréquentes et ne concernent que le travail professionnel de l'artiste. À mesure que le segment tunisien se déroule dans le temps, les images publiées sur les blogs d'art urbain deviennent de plus en plus post-montréalaises et recensent les images des œuvres récentes un peu comme si l'artiste cherchait à se dissocier de cette première période davantage expérimentale (voir Chapitre 5). Grâce à cette visibilité croissante d'eL Seed, d'autres artistes commencent à intégrer le système d'articulation franco-tunisien et circulent également de plus en plus dans la péninsule arabe et dans les villes occidentales. Une communauté de pratique prend forme entre les artistes à travers les médias sociaux et les contacts informels. Des intermédiaires de la péninsule arabe rendent possible des œuvres d'importance comme la mosquée de Jara et de Salwa Road. Les intermédiaires numériques d'art urbain commencent également à s'intéresser au calligraffiti arabe et cela ouvrira

la voie aux artistes comme Inkman. Le segment tunisien révèle une scène locale d'art urbain, effervescente mais encore chaotique. La présence d'un gouvernement islamiste de 2012 à 2014 et le manque de ressources des intermédiaires (associations communautaires) permettent peu à l'art urbain tunisien de se développer et de s'affirmer dans l'espace public à l'instar des développements observés dans le monde occidental. Dans ce contexte, le calligraffiti arabe résonne peu localement mais s'affiche numériquement et translocalement par la prédominance des œuvres d'eL Seed. Dans le segment suivant, ce système d'articulation local, translocal et numérique se renforcera et permettra au calligraffiti arabe de s'installer à Paris, haut lieu de l'art urbain mondialisé.

CHAPITRE 7 : LE CALLIGRAFFITI ARABE À PARIS : LÉGITIMITÉ DANS L'ESPACE PUBLIC (2013-2015)

Le segment parisien (2013-2015) introduit réellement le calligraffiti arabe dans la scène visuelle de l'art urbain. Plusieurs facteurs expliquent ce rôle important : certes, Paris est une ville toujours à l'affût des plus récents mouvements artistiques, mais comme le mentionne Fieni (2016), la montée de l'art urbain y résulte aussi :

« [of] historical transformations of French society and cultural production in combination with the globalization of France, both in terms of the influx of immigrants and cultures of immigrations, but also the influence of graffiti and hip-hop cultures from outside the hexagon, or mainland France » (288-89).

L'un des éléments déterminants de ces développements est à la fois géographique et démographique : dans les dernières décennies, les banlieues parisiennes se sont peuplées d'immigrants qui y ont introduit la culture hip-hop et le graffiti new-yorkais. En empruntant les trains de banlieue qui se dirigent vers Paris, les graffiti et les tags ont progressivement migré vers les arrondissements centraux et se sont progressivement remixés avec la riche culture artistique au cœur de la ville lumière. Des artistes comme Taki 183 ou Bando voyagent aux États-Unis dans les années 80 et rapportent dans les banlieues parisiennes le style new-yorkais. Leurs œuvres se retrouvent rapidement sur les quais de la Seine et sur les sites de construction de la pyramide du Louvre (Fieni 2016). Cette visibilité « centrale » au cœur de la clientèle touristique attire d'autres graffiteurs et des artistes urbains provenant de l'extérieur de Paris. Très rapidement, des styles plus proprement parisiens se mettent à émerger : la figuration y prend plus d'importance comme dans le travail au pochoir de Blek le Rat ou de Miss Tic, travail d'illustration combinant rapidité d'exécution et messages parfois percutants. Ces remixes parisiens et la cohabitation avec les graffitis plus traditionnels occupent aujourd'hui plusieurs arrondissements et constituent la signature visuelle de l'art urbain parisien. Comme le souligne encore Fieni (2016) « Hip-hop style graffiti in Paris have [...] long blurred the line between « graffiti », as something that primarily experiments with the shape and volume of letters, and « street art », as a play of figures and images, of lines and colors » (291).

Le développement rapide de l'art urbain dans les quartiers centraux et touristiques de Paris atteint un seuil critique le 1^{er} mai 1991 lorsque la station de métro Louvre-Rivoli est recouverte de tags en une seule nuit. Cet événement, fortement visibilisé dans les médias¹⁴⁸, provoque une réaction importante des autorités municipales et amorce une période de répression intense des graffitis dans les quartiers plus touristiques de la ville. Parallèlement à ces développements, l'art urbain s'intègre progressivement dans l'important marché de l'art parisien ainsi que dans le réseau muséal. Futura 2000 est le premier artiste urbain à présenter une exposition dans une galerie parisienne, il sera suivi de Basquiat en 1987 puis de JonOne, un artiste new-yorkais, à partir de 1991. Les galeries s'approprient de plus en plus l'art urbain et on dénombre aujourd'hui plus de soixante (60) galeries d'art urbain, soit près de 10% de toutes les galeries parisiennes. Dans les années 2000, le réseau muséal commence à s'intéresser à l'art urbain et plusieurs expositions d'envergure l'inscrivent dans un contexte institutionnel : *Né dans la rue* à la fondation Cartier en 2009, *Le Tag au Grand Palais* en 2010 et l'exposition *La flamme éternelle* de Thomas Hirshcom au Palais de Tokyo en 2014 (Fieni 2016). L'art urbain fait maintenant partie du paysage de l'art contemporain et obtient même ses espaces exclusifs sur les Champs Élysées lors de la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) de 2016.

Comme le mentionne le photographe Guillaume Bordeaux, l'art urbain tend à se scinder en deux grandes familles :

« Je distingue deux mouvements de street art à Paris : *le street art contemporain qu'on voit en galerie, les muralistes, au pinceau, un street art qui a une vraie recherche au niveau des messages et celui qui est plus territorial hérité du tag complètement où on a quasiment que des lettrages*. Je connais beaucoup de tagueurs qui ont une mentalité territoriale derrière leur geste, c'est le clan, le crew, c'est mon territoire. Il y a un côté revendicateur et on met le nom du groupe à chaque fois... L'un alimente l'autre, la bombe, l'énergie, etc. C'est très géographique. Ce qui est contemporain on le voit à Paris-centre, le Marais, ou la Butte aux cailles parce que les artistes ont aussi leurs ateliers dans

¹⁴⁸ Voir le journal télévisé du 2 mai 1991 (<https://www.youtube.com/watch?v=hlW5i8ELEpw>) consulté le 2017/12/28.

ce quartier. Les commerçants connaissent les street artistes, ça devient des lieux de rencontre et de connexion » (Entrevue avec l'intermédiaire Guillaume Bordeaux, italique ajouté).

Dans ce segment, il sera question plus spécifiquement de l'art urbain dans le 13^{ème} arrondissement de Paris au cours de la période 2013-2015. Sous l'initiative du maire de l'arrondissement, M. Jérôme Coumet et du franco-tunisien Mehdi Ben Cheikh, propriétaire de la galerie Itinerrance, le 13^{ème} devient l'un des arrondissements où l'art urbain s'est le plus développé depuis 2010. En 2013, l'événement Tour 13¹⁴⁹ obtient une visibilité médiatique très importante qui propulse le 13^{ème} arrondissement dans la liste des quartiers urbains les plus importants de la scène mondiale de l'art urbain. Comme le mentionne encore Fieni (2016) :

« ... Jérôme Coumet, mayor of the thirteenth Arrondissement in the southeastern part of the city, has been a notable advocate and promoter of public graffiti and street art projects. Among these projects was the Tour 13, which opened up an entire building set for demolition to graffiti writers and street artists, and ballots sent to residents that allowed them to vote for one of several proposed compositions in their neighborhood » (299).

Un programme soutenu de création y a permis depuis la réalisation de plus d'une soixantaine de grandes murales. À ces grandes murales s'ajoutent d'autres espaces de visibilité comme le quartier de la Butte-aux-Cailles où d'innombrables œuvres d'art urbain ornent de façon anarchique plusieurs ruelles. Plusieurs galeries d'art urbain sont présentes dans le 13^{ème} arrondissement de même qu'une librairie spécialisée (voir l'exemple de la librairie Lavo//Matik au Chapitre 2, section 2.3.2). Des expositions d'envergure s'y tiennent fréquemment comme celle de Shepard Fairey (Obey) à la galerie Itinerrance en 2016. Comme il s'agira de le voir, les intermédiaires du 13^{ème} arrondissement deviennent des éléments importants du système d'articulation qui unit le calligraffiti arabe à la scène de l'art urbain.

¹⁴⁹ Teaser de la Tour 13 (<http://www.tourparis13.fr/#/fr/teaser>) consulté le 2017/10/24.

7.1 Espace et régimes de visibilité

Face à l'accroissement des graffitis et des tags et suite au marquage répété de hauts-lieux touristiques, les autorités augmentent la répression et organisent l'effaçage des graffitis plus particulièrement dans les arrondissements à fort achalandage de visiteurs (Lemoine 2012). L'article 322-1 du Code Pénal français, voté en 1994, sert de base légale pour imposer des amendes qui peuvent aller jusqu'à 25,000 euros selon la gravité de l'offense. Les coûts d'effaçage grimpent à plusieurs millions d'euros et sont défrayés par la Ville de Paris et les organismes publics comme le réseau de transport public parisien (RATP). Plusieurs compagnies privées sont engagées pour constituer des brigades anti-tags qui parcourent Paris pour effacer systématiquement les graffitis. Dans les années 90 et durant les années 2000, l'art urbain continue à se développer sous des formes plus élaborées et figuratives qui s'éloignent du graffiti et du tag. À partir des années 2000, certaines initiatives visent à promouvoir cet art urbain comme l'un des attraits de Paris et le pouvoir municipal, tout en maintenant les mesures de répression et d'effaçage, commence à favoriser des formes « autorisées » d'art urbain. Ainsi une certaine compétition s'instaure entre certains arrondissements de Paris pour être reconnus comme « arrondissement de street art » et attirer des clientèles touristiques :

« Il semble qu'aujourd'hui les cultures dites « alternatives » fassent partie des stratégies urbaines, et que la culture en général peut devenir pour le 13^{ème} un gage d'identité et d'unité. La municipalité du 13^{ème} tente de promouvoir l'art urbain, elle compte même devenir l'arrondissement du « street art » à Paris en concurrence avec le 19^{ème} et le 20^{ème} qui se revendiquent également comme des lieux où l'art urbain est très présent » (Talamoni 2014, 33).

Le 13^{ème} arrondissement est situé au sud de Paris le long du boulevard périphérique. Son urbanisation est relativement récente. Au début du 20^{ème} siècle, c'est l'un des arrondissements les moins bâtis avec seulement 26% de surfaces couvertes. Quartier industriel qui se développe le long de la Seine et de la vallée de la Bièvre qui le traverse, il héberge la manufacture des Gobelins et l'hôpital de la Salpêtrière depuis le 17^{ème} siècle et compose jusqu'en 1950 un assemblage urbain assez hétéroclite. Des travaux de rénovation urbaine sont alors entrepris

successivement surtout dans le contexte du projet « Paris Rive Gauche » qui verra s'édifier la bibliothèque François Mitterrand et des quartiers universitaires tout autour. Comme le mentionne le maire d'arrondissement socialiste Jérôme Coumet, l'art urbain permet de construire l'identité de cet arrondissement :

« Ce qui est intéressant, c'est que les habitants adhèrent, que le 13^{ème} acquiert une nouvelle identité, qu'on devient un quartier touristique. Moi j'essaye de persuader les habitants de l'arrondissement, j'y crois beaucoup. Les villes ont besoin de se construire une identité, une fois qu'elle est installée, elle perdure dans le temps. On le voit avec le quartier Montparnasse, c'est une identité qui s'est créée au moment des punks de Montparnasse, une scène culturelle. L'histoire est restée et l'image est restée. Le 13^{ème} est en train de se construire une identité, installer des lieux culturels, des cafés Beaubourg, à faire venir des touristes ; le 13^{ème} n'était pas du tout pour le tourisme avant, [...] le moteur de tout cela aura été quand même le street art. Du moment où on surfe intelligemment et le fait d'avoir commencé les premiers, cela permet de ramener des artistes internationaux. Shepard Fairey [Obey] est venu déjà dans le 13^{ème} et puis Paris garde une aura de ville internationale, ça reste la ville des arts, historique et il lui manquait de raviver tout cela avec des artistes. Paris avait perdu tout cela au moment de la 2^{ème} guerre mondiale, Paris a perdu beaucoup de ses artistes qui sont partis sur le continent américain et où à cette époque l'Amérique a repris la domination. Je pense qu'on peut faire aujourd'hui l'inverse. D'ailleurs il y a des artistes réfugiés artistiques qui sont revenus s'installer à Paris. Pour les artistes, Paris est le continent américain ici » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet).

La Mairie du 13^{ème} arrondissement dispose d'un atout important dans le développement de l'art urbain : environ 33% des appartements de cet arrondissement sont des logements sociaux qui appartiennent en partie à la ville de Paris. Il devient alors plus facile de négocier la réalisation d'une murale sur une propriété qui appartient à la ville. Sous l'impulsion du maire Jérôme Coumet et du propriétaire de la galerie Itinérance Mehdi Ben Cheikh, l'arrondissement voit ainsi se multiplier les œuvres d'art urbain depuis 2010 :

« La vie est faite de hasard et de rencontres et tout cela est né avec une rencontre avec un galeriste passionné qui est Mehdi Ben Cheikh de la galerie Itinérance qui était la 1^{ère}

galerie à venir s'installer dans le 13^{ème} arrondissement. Je suis passionné par l'art contemporain, mais je ne connaissais pas particulièrement le domaine du street art. Il est venu me dire, il y a une dizaine d'années, « tu sais je mène un projet dans une petite ville de Seine et Marne, c'est sur les murs, j'aimerais bien te montrer cela, j'aimerais bien vous convaincre par la suite de faire cela en grand, en 3X dans le 13^{ème}. J'ai dit pourquoi pas ». Je suis allé voir et je trouvais cela très intéressant. C'est vrai qu'à l'époque il y a eu des artistes préalablement, mais rien d'organisé, rien d'accompagné. À l'époque aussi le graffiti, le tag, le street art mêlaient cela dans une espèce de mayonnaise. On s'est lancé, et on a essayé d'inventer une méthode, c'était notre méthode » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet).

La combinaison du parc immobilier de la ville de Paris, d'une volonté politique, d'une implication citoyenne et d'une alliance avec le secteur privé permet de développer rapidement une série de murales dans le 13^{ème} arrondissement à partir de 2009. Ces murales s'inscrivent dans un parcours, le Street Art 13, qui transforme l'espace de visibilité de cet arrondissement et lui confère une signature visuelle fortement associée à l'art urbain. Le maire Jérôme Coumet décrit cette « méthode » :

« Après une première intervention d'ailleurs plutôt réussie, on a souhaité mettre en place une méthode où on faisait choisir aux habitants l'œuvre à réaliser, en suggérant aux artistes de nous faire trois propositions, comme ici ça a été le cas. On fait choisir aux habitants, par l'intermédiaire de flyers, du net aussi, l'œuvre. Donc ils savent, ils sont partie prenante. Ils sont au courant et donc ils savent ce qui va être représenté. C'est comme cela qu'on a développé la plupart des murs du 13^{ème} dans cet état d'esprit. On a aussi mis à disposition des murs sans défrayer les artistes. Ça c'est de grandes questions et de grandes interrogations, mais en même temps le street art à l'époque, les artistes ne se posaient pas la question. Ils intervenaient gratuitement dans la rue et puis le succès est tant qu'ils vendaient leurs toiles dans les galeries. C'est un peu toujours le même système aujourd'hui. Un projet en a poussé un autre. Moi je ne me permets pas d'intervenir dans le choix des artistes. On travaille avec plusieurs galeries. On fait en sorte qu'ils ne produisent pas des œuvres dans la rue reproduites dans les galeries. Avec la galerie

Itinerrance, on a monté une structure associative indépendante, et on est très attentifs à ce qu'il n'y ait pas que des artistes de la galerie qui interviennent » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet).

Cette « méthode » s'étend aussi à la galerie Itinerrance qui développe un modèle d'exposition adapté à l'art urbain, le « street art indoor », dans lequel l'artiste utilise la totalité de l'espace de la galerie (planchers, murs, plafond, extérieur) pour créer une installation qui « prolonge » la rue à l'intérieur de la galerie, mais qui permet également à la galerie de vendre certaines œuvres qui s'inscrivent dans cette installation (voir Figure 142).



Figure 142 : Une exposition « Dripping Point » de l'artiste urbain Shoof à la galerie Itinerrance (Paris, Mai 2015)

Source : Photo @ Galerie Itinerrance (<http://itinerrance.fr/expositions/>) consultée le 2017/10/21.

D'autres galeries comme par exemple la galerie Mathgoth s'installent aussi à partir de 2010 dans le 13^{ème} arrondissement et contribuent à transformer ce régime de visibilité. Lors de l'inauguration d'une immense murale en origami de l'artiste urbaine Mademoiselle Maurice, le propriétaire de cette galerie explique :

« Avec ma femme on a créé la galerie Mathgoth depuis 6 ans [...]. Notre rôle de galeriste n'est pas uniquement d'exposer des œuvres sur des murs, mais c'est de trouver des places d'expression in situ pour les artistes et réaliser des murs légaux. Pour le mur de Mademoiselle Maurice, c'est la mairie et l'aménageur de la zone, qui nous ont sollicité parce que cet immeuble existe depuis 60 ans. Pour les gens qui vont être relogés et vont voir leur immeuble de logement social repris, c'est toujours une douleur et donc l'idée était de réaliser une opération artistique qui permet de faciliter cette épreuve et c'est en ce

sens que Mademoiselle Maurice a travaillé pour voir comment on pouvait rendre la pilule plus facile à digérer. À partir du moment que l'immeuble va être détruit on peut y voir un parallèle. Pour la Tour 13, les artistes sont venus travailler dans l'anonymat et personne n'était au courant. Ils ont fini de travailler et ils ont ouvert les portes du public. Ici c'est l'inverse. Mademoiselle Maurice travaille à l'extérieur, au grand jour pendant 3 semaines, ce qui fait que les gens ont pu voir l'œuvre évoluer tous les jours avec elle. Ce genre d'événement, en quelques heures, minutes, s'est diffusé sur les réseaux sociaux, liké, partagé, aux 4 coins du monde. On trouve un retentissement mondial. On n'est pas en recherche permanence d'artistes, etc. Le but est de donner de l'expression aux artistes, *l'art ce n'est pas tout le temps du business* » (Entrevue avec l'intermédiaire Gauthier Jourdain, italique ajouté).

« La mise en valeur du « street art » effectuée par la Galerie Itinérance n'a pas lieu exclusivement dans l'espace urbain. En effet, elle organise également des expositions au sein de sa galerie, dans un espace institutionnel et culturel. En février [2014], la galerie a proposé une exposition de l'artiste portugais Pantonio, considéré comme un « street artist » car son travail a débuté dans la rue [Voir Figure 143]. Cet artiste a notamment participé à l'exposition de la Tour Paris 13 au mois d'octobre 2013. La première chose intéressante est de noter l'intitulé de l'exposition, « street art indoor ». Comme je le disais précédemment cela démontre une stratégie de contournement, le « street art » confère à l'exposition une dimension subversive, alors que le « indoor » vient légitimer la présence de la pratique dans un cadre institutionnel. Cette manière de catégoriser l'exposition est à la fois un signe que le terme de « street art » est flou. Ici il est légitime du fait de l'origine de l'artiste qui a effectivement débuté son travail en peignant dans les rues » (Talamoni 2014, 51).



Figure 143 : Une exposition « Exodus » de l'artiste urbain Pantonio à la galerie Itinerrance (Paris, février 2014)

Source : Photo @ Galerie Itinerrance (<http://itinerrance.fr/expositions/>) consultée le 201710/21.

L'espace de visibilité du 13^{ème} se dote ainsi de nouveaux lieux de visibilité, lieux hybrides entre la rue et la galerie, lieux hybrides entre un art urbain de rue autorisé et la commercialisation de cet art. Ces lieux hybrides se multiplient à Paris que ce soit dans un contexte commercial comme les galeries et les librairies ou par des collectifs d'artistes dans des entrepôts à des fins non lucratives (l'exposition « Le grand 8 » à la Réserve Malakoff, par exemple)¹⁵⁰ ou encore dans les musées comme l'exposition d'art urbain dans les souterrains du Palais de Tokyo. Ces multiples adaptations du régime de visibilité parisien permettent ainsi à la scène de l'art urbain de se moduler et de croître en effervescence. De nouveaux intermédiaires apparaissent continuellement sur la scène parisienne et permettent à des artistes anciennement graffiteurs de réaliser des murales légalement sur des rames de train. Par exemple, Brusk en réalise une à la gare de Lyon en octobre 2017 :

« J'ai fait du vandalisme pendant des années. Ce mur à la gare de Lyon, c'est une boîte de production qui s'appelle quai 36 qui gère de gros projets artistiques dans la ville de Paris surtout et ils sont en lien avec la Société Nationale des Chemins de Fer (SNCF) depuis quelques temps. Ils ont déjà fait des projets dans d'autres gares, la gare St Lazare, la gare du Nord, etc. Le but est de démocratiser le graffiti et le street art et les mettre en avant d'une bonne manière » (Entrevue avec l'artiste urbain Brusk).

¹⁵⁰ Voir le parcours urbain « le Grand 8 » publié sur le site de la Réserve malakoff (<http://www.expo-legrand8.com>) consulté le 2017/12/13.

Avec le développement d'un art urbain autorisé et la volonté de faire du 13^{ème} un arrondissement d'art urbain, qu'en est-il alors des mesures de répression et d'effacement ? Le maire explique :

« Je fais effacer les graffitis, la verbalisation [la répression], c'est le sort de la police et non de la ville. La police n'est pas contrôlée par la Ville. Il y a eu un procès qui a fait beaucoup de buzz ici. Je suis allé défendre un artiste qui est intervenu dans le métro avant qu'on pose les carreaux, sur le béton, et pourtant je suis contre les tags et compagnie et la RATP l'avait poursuivi ; j'ai écrit sur Twitter, etc. je suis allé les voir, arrêtez vos bêtises quoi, le type a zéro dommages, vous allez poser vos carreaux blancs, c'était en plein travaux, ça peut même les égayer, c'est pas plus mal. On allait jusqu'au procès. Je leur ai dit : on est censé être partenaire et vous me faites une merde et le juge était tellement pas content, d'avoir un responsable institutionnel, qui assumait sans assumer, qu'il a tout annulé. Il a même refusé de siéger. Je suis contre les détériorations à condition que cela soit une détérioration. Dans la rue on donne des autorisations à des artistes. On leur donne un papier pour qu'il ne se fasse pas arrêter par la police, et après on référence toutes les œuvres. On les donne à l'entreprise qui est chargée du nettoyage anti-graffiti, donc s'ils ont des questions, ils ont le catalogue des œuvres à conserver. Si elles sont détériorées, on dit : on nettoie et ils m'envoient une photo et je leur dit ok, vous pouvez l'effacer. Ceux qui ne sont pas référencés, ils risquent d'être effacés. *Quand c'est un truc beau, on s'aperçoit que le bon sens prend le dessus et ça se passe très bien comme cela* » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet, italique ajouté).

Le Répondant #14 ancien graffiteur et maintenant photographe de l'art urbain explique que ces mesures continuent à poser problème pour certains artistes :

« Il y a toujours une répression jusqu'à maintenant. Monsieur Chat a des problèmes judiciaires en ce moment. Il y a des endroits où c'est mieux accueilli qu'ailleurs, les municipalités se rendent compte de l'intérêt de travailler avec des artistes de graffiti, pochoir, etc. En même temps, ça reste illégal et il y a toujours des risques pour les artistes, il y a une sorte d'ambiguïté » (Entrevue avec le répondant #14).

Plusieurs artistes très connus, comme Invader ou Levalet, continuent du coup à pratiquer un art illégal car il semble y avoir une certaine tolérance implicite de la police et des brigades anti-tags.

Durant l'observation ethnographique du mois de juin 2016, l'artiste Invader est venu réaliser une œuvre importante et non autorisée, en pleine nuit, avec nacelle sur les murs de l'hôpital de La Salpêtrière et n'a pas été embêté (voir Figure 43). L'artiste urbain Levalet va dans le même sens :

« 90% de mon travail c'est de l'illégal. Cela me permet de travailler rapidement, d'autant plus dans la rue. Je fais sur des bâtiments privés, c'est compliqué d'obtenir des autorisations des bâtiments privés que publics. Je perdrais beaucoup de temps... Je n'ai jamais eu de problème avec la police. On essaye de ne pas croiser les propriétaires des immeubles. Je signe même mes œuvres. J'ai l'impression que mon travail respecte les lieux. C'est une technique très facilement nettoyable. Je viens du milieu de l'art. Comme c'est des dessins originaux, c'est une seule œuvre qui est collée, ça peut durer 2 jours, ou 2 ans. Ça dépend plus de la situation du collage. S'il est en hauteur, etc., il dure plus longtemps » (Entrevue avec l'artiste urbain Levalet).

Selon Talamoni (2014), ces transformations du régime de visibilité du 13^{ème} visent à faire de l'arrondissement un quartier branché qui attire les clientèles de visiteurs internationaux de l'art urbain :

« Le « street art » est un élément d'une compétition interurbaine, des hiérarchies *se dressent*. Des villes comme New York ou Lisbonne deviennent des emblèmes du mouvement. Cette logique induit donc de la part des pouvoirs publics une volonté de devenir la ville dans laquelle le « street art » se développe le plus... La promotion de Paris au rang de ville attractive pour les « street artists » a donc une portée importante. Cela lui confère un rôle de centralité culturelle à différentes échelles, un lieu privilégié par les artistes. Les classements réalisés sur les villes où le « street art » est très présent sont variés. Il y a quelques années Paris ne figurait pas parmi ces classements, elle devient aujourd'hui une des villes incontournables. [Dans l'un de ces classements], pour la ville de Paris, c'est une photographie de la Tour 13 qui a été retenue, cela montre bien le fait que le 13^{ème} arrondissement aspire à être le lieu central du « street art » dans Paris et commence à le devenir. A une compétition interurbaine s'ajoute donc une rivalité intra-urbaine dans laquelle les arrondissements de Paris tentent de se voir attribuer le titre d'« arrondissement du street art », c'est une lutte qui oppose notamment les 20^{ème} et 13^{ème} arrondissements. Dans cette mise en valeur du « street art » qui a notamment pour but de

donner une visibilité du 13^{ème} et de Paris à l'échelle mondiale, la Galerie Itinerrance joue un rôle essentiel » (48-49, italique ajouté).

Paradoxalement, cette compétition inter-arrondissement peut donner lieu à des collaborations entre le 13^{ème} et des banlieues parisiennes. Vitry-sur-Seine est une banlieue située à quelques kilomètres à l'extérieur de Paris tout près du 13^{ème} arrondissement. Cette banlieue est un haut-lieu de l'art urbain grâce au travail soutenu de quelques artistes urbains dont C215. La photographe Brigitte Silhol a réalisé 2 livres sur l'art urbain dans cette banlieue, elle explique :

« Le street art à Vitry, ce n'est pas un festival, c'est inscrit dans la ville. Ça a toujours été une ville de graff et ça s'est développé très vite. En général, quand les artistes viennent à Paris, ils essaient d'avoir un mur à Vitry parce qu'à Vitry ça reste. C215 habitait à Vitry. Les habitants sont très attachés. Tu as des fresques aujourd'hui qui ont été faites en 2009. Mehdi [Ben Cheikh de la galerie Itinerrance] est en train d'essayer de créer cette tendance d'inscrire les murales dans l'arrondissement du 13^{ème}. Il y a un projet de relier le 13^{ème} à Vitry en passant par Paris. D'ailleurs ce sont les mêmes artistes entre Vitry et Paris. Entre la Tour 13 et Vitry, il y a eu des artistes communs. Pantonio est à la Tour 13 et à Vitry, Pita et Dado. Je pense que Vitry et le 13^{ème} c'est la même scène. Vitry est plus spontané. Ce n'est pas organisé par les galeries. C'est plutôt gérer par le local en fait, les habitants et les artistes locaux et l'autorité publique est derrière. D'ailleurs il n'y a pas de galerie à Vitry. Mais je pense qu'à partir du moment qu'on les regroupe ces murs, un phénomène de lien social peut se créer entre Paris et Vitry. La Mairie est extrêmement partie prenante à Vitry. D'ailleurs on a une centaine de commandes de nos livres par la Mairie, ce qui a encouragé l'éditeur à éditer. Et le livre est sorti dans le cadre des fêtes de la ville et on a organisé l'expo photo en même temps » (Entrevue avec l'intermédiaire Brigitte Silhol).

Dans un tel contexte d'institutionnalisation et de commercialisation, l'art urbain est-il encore capable de générer des tensions socioculturelles et de conserver son caractère transformateur de la culture visuelle urbaine ? Lors de son passage en France, l'artiste urbain Inti réalise deux versions de sa Madonne, l'une à Paris (voir Figure 14), l'autre à Marseille (voir Figure 144). Il raconte sa relation complexe avec la censure et la commercialisation :

« Je travaille beaucoup avec les symboles et c'est différent d'un endroit à un autre. Une image au Chili est différente à Paris, au niveau de sa signification, surtout sur le contexte politique du moment. Il faut tenir compte de tout cela tout le temps. Souvent je prends le sujet religieux, pas particulièrement une religion. La religion m'intéresse pour comprendre l'être humain. Je ne suis pas religieux, je me considère un être plus spirituel. On comprend la société par la religion. C'est un sujet transversal à la culture. Mais il n'y a jamais de symboles religieux [dans mes œuvres]. C'est juste la composition qui rappelle la religion. [Ici] La pub m'a dérangé, je déteste cela. Ce mur ce n'est pas une commande, c'est organisé. On se censure tout le temps. Je pense qu'il y a plus de liberté maintenant, il y a plusieurs festivals, si un festival te dit non tu ne fais pas, tu pars, il y en a d'autres... Pour moi le mur, c'est un dialogue avec les gens, je ne peux pas arriver avec quelque chose et l'imposer. On est toujours dans la limite, si on dépasse un peu, le dialogue est cassé » (Entrevue avec l'artiste urbain Inti).



Figure 144 : L'œuvre de l'artiste urbain Inti (Marseille, Septembre 2016)

Source : Photo @ Hela Zahar, 2016.

Dans la « méthode » du 13^{ème} arrondissement, le maire Coumet explique que les artistes sont encouragés « à faire attention » :

« Quand on fait venir les artistes sur les murs autorisés, on dit aux artistes et les galeristes leur disent : « Vous vous adressez à des habitants, vous n'êtes pas là forcément pour faire la provocation du street art ». *On n'est pas là pour les censurer, on est là pour les accompagner.* On est dans ce rapport là en disant qu'à partir du moment où ils interviennent de façon autorisée, ils ont eu aussi la responsabilité, sans casser l'histoire, qu'il faut éviter de faire un truc de trop ou déplacé » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet, italique ajouté).

L'espace et le régime de visibilité de Paris et plus spécifiquement ceux du 13^{ème} arrondissement présentent ainsi des caractéristiques très différentes de ceux de Montréal et de la Tunisie. L'art urbain y est fortement présent sous toutes ses formes depuis plusieurs années et la tradition artistique de cette capitale mondiale a amené progressivement la coexistence de plusieurs formes d'art urbain qui s'étendent de pratiques transgressives non autorisées à une promotion dynamique d'un art urbain autorisé plus ou moins associé à des pratiques de commercialisation et d'institutionnalisation. C'est dans ce contexte que le calligraffiti arabe s'introduit dans la scène d'art urbain de Paris durant les années 2013 à 2015. Il y acquerra une visibilité supplémentaire avec une série d'œuvres marquantes entre 2013 et 2015, série qui prendra fin abruptement avec les attentats terroristes successifs de Charlie Hebdo et du Bataclan en 2015 (voir Chapitre 8).

7.2 Présentation des acteurs

Pour le calligraffiti arabe, l'importance du segment parisien réside dans sa capacité à fédérer un certain nombre d'artistes dans l'espace de visibilité hautement médiatisé de la ville lumière. La réalisation d'une série d'événements d'importance sur une période d'environ deux ans permet au calligraffiti arabe de dépasser la visibilité acquise par les réalisations entre autres d'eL Seed en Tunisie et de s'établir comme un genre d'art urbain dans l'une des capitales artistiques les plus importantes. Il a été question à la section précédente du rôle déterminant que jouent deux acteurs importants du 13^{ème} arrondissement, son maire Jérôme Coumet et le galeriste Mehdi Ben Cheikh, dans la visibilité accrue de l'art urbain à Paris. Mais ces deux acteurs s'insèrent dans une dynamique plus générale qui anime l'État français dans sa reconnaissance et sa promotion de l'art urbain depuis quelques années. Dans plusieurs autres villes françaises : Marseille, Lyon,

Toulouse, pour n'en nommer que quelques-unes, l'art urbain est reconnu et fait l'objet de mesures de promotion, de festivals ou d'événements spéciaux. L'effervescence parisienne s'inscrit donc dans un contexte plus général où des artistes urbains comme Julien Breton, Zepha ou Tarek Benaoum réalisent des œuvres et des performances de plus en plus associées à l'expression de l'arabité et à l'art urbain.

Dans le 13^{ème} arrondissement, il a déjà été question dans le segment précédent (voir Chapitre 6, section 6.3) de l'exposition d'eL Seed à la galerie Itinérance en octobre 2012. Cette exposition représente la première incursion d'importance du calligraffiti arabe dans la « méthode » de promotion de l'art urbain mise en place par le maire Coumet et le galeriste Mehdi Ben Cheikh. Le calligraffiti arabe ne s'affiche pas encore dans l'espace public de Paris sous la forme de murales. Certes il y a eu la petite murale d'eL Seed à Montry en banlieue de Paris au printemps 2012, mais il faut attendre le mois d'août 2013 pour qu'apparaisse enfin une murale de calligraffiti arabe au cœur de Paris. Sur sa page Facebook, le 5 août 2013, l'artiste eL Seed publie l'image suivante (voir Figure 145) accompagnée de ce commentaire :

« Finally a wall in Paris. Big Thanks to Galerie Itinérance and Mehdi Ben Cheikh for making this possible. The calligraphy says : “The shape of the city changes faster than people's heart” – الإنسان قلب من اسرع يتغير المدينة منظر – Baudelaire. Quai d'Austerlitz/Pont de Bercy - Paris 13 »¹⁵¹.

¹⁵¹ Lien du témoignage d'eL Seed sur sa page Facebook : (<https://www.facebook.com/elseed.artist/posts/595042303882055:0>) consulté le 2017/10/19.



Figure 145 : Image de l'œuvre de l'artiste urbain eL Seed publiée sur sa page Facebook. (Paris, Août 2013)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/posts/595042303882055:0>) consulté le 2017/10/19.

Le projet de la Tour 13 s'inscrit dans la foulée du projet Street Art 13¹⁵² objet des premières collaborations entre le maire Coumet et le galeriste Mehdi Ben Cheikh. Celui-ci raconte la genèse du projet Tour 13 :

¹⁵² Depuis quelques années, la Galerie Itinérance s'affiche à l'extérieur. Elle propose à tous curieux et amateurs de street art, de découvrir le 13^{ème} arrondissement de Paris à travers tout un parcours de fresques réalisées par des artistes d'envergure internationale. Cette ballade ludique, en collaboration avec la mairie du 13^{ème} arrondissement, a pour objectif de réaliser un véritable musée à ciel ouvert et d'initier le public aux pratiques artistiques actuelles. Par la métamorphose de ce quartier à l'aide des différentes interventions, elle apporte non seulement un rayonnement international et une dimension culturelle au 13^{ème}, mais elle offre surtout un support et un lieu

« Montry a été une première expérience en la matière. Il s’agissait de faire intervenir des artistes d’origines différentes dans un petit village français de Seine-et-Marne, en l’occurrence le village de mes grands-parents... L’aboutissement des deux autres projets [Street Art 13 et Tour 13], *je le dois à la rencontre et au soutien de Jérôme Coumet, maire du 13^{ème} arrondissement de Paris, qui a su comprendre ma démarche. Là où bien d’autres s’étaient frileusement arrêtés, il m’a soutenu, grâce à son ouverture et sa passion de l’art, au risque de bouleverser la mentalité de certains de ses administrés.* Après lui avoir fait visiter Montry transformé par les interventions des street artists, je lui exposé ma volonté de faire de même dans son arrondissement : constituer un musée de street art à ciel ouvert aux dimensions du 13^{ème} arrondissement...[le projet Street Art 13]. Nous en sommes aujourd’hui à une vingtaine d’interventions dans le 13^{ème} sur des supports allant de 15 à 66 mètres de hauteur.¹⁵³ *À force de côtoyer différents bailleurs sociaux pour négocier des murs pour les artistes, m’est venue l’idée d’une intervention qui n’aurait pas besoin d’être approuvée par les habitants du lieu, autrement dit qui ne se ferait pas sur un immeuble habité et qui serait donc plus libre et moins conventionnelle...* Le bailleur ICF-La Sablière possédait en effet un immeuble condamné à moyen terme à la destruction. Je ne vous dirai pas ma stupeur et ma joie lorsque j’ai découvert son emplacement... Sur les bords de Seine, en face du pont de Bercy et du métro aérien et même visible de puis le boulevard périphérique » (Ben Cheikh 2014, 8-9, italique ajouté).

Pour la Tour 13, le maire du 13^{ème} arrondissement, Jérôme Coumet, s’implique aussi activement :

« On a eu envie de monter un gros projet. On est tombé sur cet immeuble en bord de Seine, les hasards des opérations d’urbanisme qu’on mène, on s’est dit pourquoi on ne ferait pas un projet où on demanderait aux artistes d’investir entièrement un immeuble ; le bailleur social qui est proche des chemins de fer français, les questions d’accès, les sorties incendie, l’immeuble n’était pas du tout adapté. Mais on a réussi à décrocher les autorisations très à l’avance et c’est là où le rôle du Maire que je suis peut avoir tout

d’expression à tous ces artistes globetrotters. Source : <http://itinerrance.fr/hors-les-murs/le-parcours-street-art-13/>.

¹⁵³ Depuis 2013, le projet Street Art 13 (<http://www.streetart13.fr>) s’est poursuivi et comporte maintenant plus de 50 murales.

l'intérêt. Ils auraient fait cela tout seul, je pense qu'ils n'auraient pas réussi à organiser la visite de cet immeuble » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet).

Le projet de la Tour 13 réunit plus d'une centaine d'artistes de 18 nationalités différentes qui peindront en secret les trente-six (36) appartements puis l'extérieur de cette tour d'habitation vouée à la destruction. L'intermédiaire responsable de la logistique à la Tour 13 et assistant du galeriste Mehdi Ben Cheikh, souligne l'importance de ce projet pour la visibilité des artistes :

« Pour la plupart c'est leur premier grand mur aussi, Pantonio (80 par 75 mètres de haut). Pantonio est arrivé à la Tour, personne ne le connaissait. Il est passé avec un groupe de portugais. Mehdi l'a vu et il n'a pas forcément flashé sur son travail. Moi je suis devenu ami avec lui, donc là, ils se sont plus connus. Mehdi a senti quelque chose chez lui, [lui a fait] une expo et hop c'est devenu Pantonio » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefeuvre).

Parmi ces artistes, on retrouve réunis pour la première fois plusieurs artistes urbains de la scène émergente du calligraffiti arabe (voir Figure 146). eL Seed a la part du lion avec l'immense murale qui orne la façade extérieure (voir Figure 145), mais il réalise aussi des œuvres dans l'appartement #971. Shoof réalise de petites fresques à l'extérieur et peint l'appartement #972. Shuck2 fait l'appartement #914 et peint le sous-sol de la tour. A1one peint l'appartement #972 et Marko93 l'appartement 972. Grâce à ses contacts dans la péninsule arabique, eL Seed fait venir quatre jeunes artistes d'Arabie Saoudite : Azooz, Deyaa, Maz et Maryan. Dabro vient de la Tunisie. Parmi ceux-ci, Maz, Deyaa et Azooz utilisent la calligraphie arabe. Cet événement représente la 1^{ère} concrétisation des systèmes d'articulation mises en place dans le segment précédent. La Tour 13 réunit à la fois des artistes provenant de la Tunisie et des artistes provenant de la péninsule arabique sous le chapeau d'un intermédiaire franco-tunisien. Comme il en sera question, cette rencontre permettra par la suite de faire circuler certains de ces artistes à Djerbahood accentuant ainsi l'aller-retour translocal entre ces deux terrains et facilitera le déplacement subséquent d'autres artistes vers la péninsule arabique.

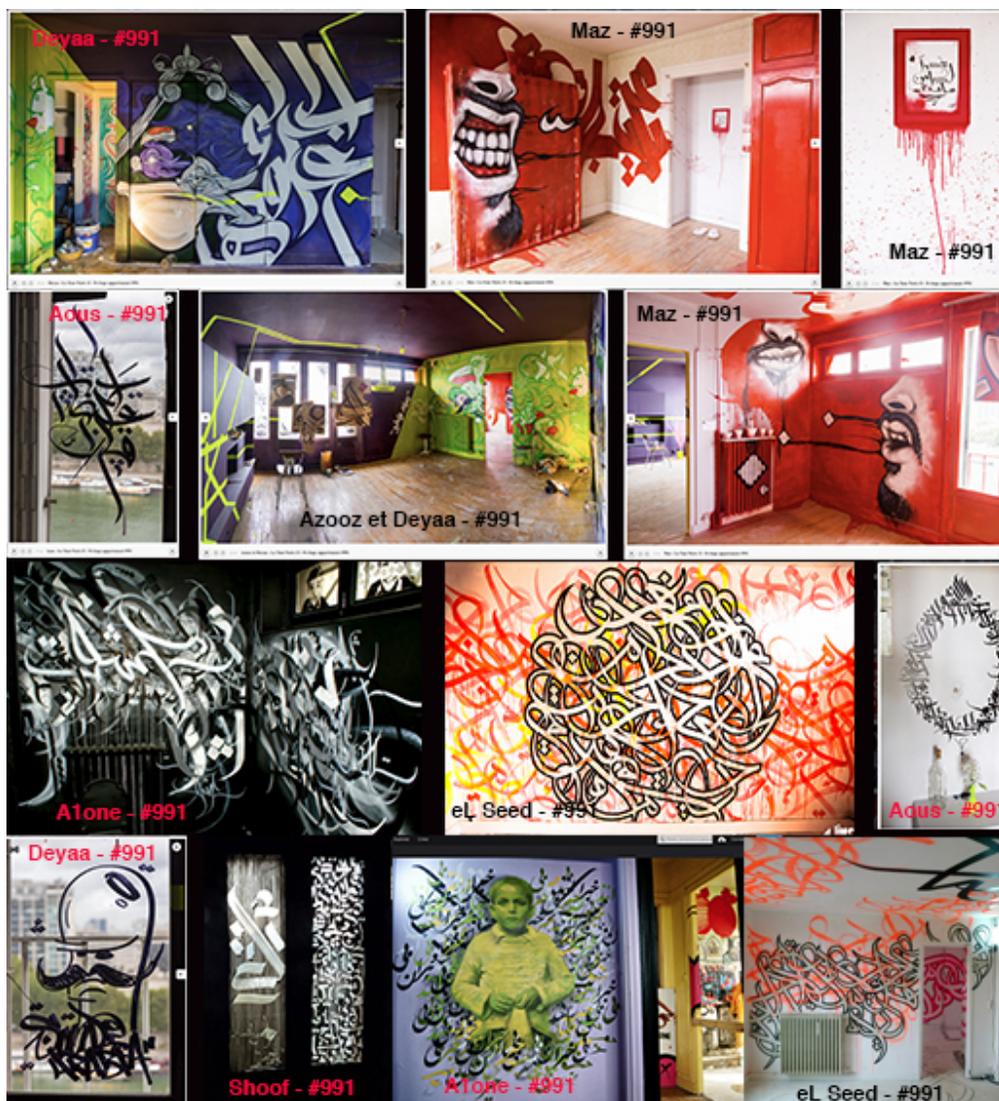


Figure 146 : Plusieurs œuvres de calligraphiti arabe agrégés au 9^{ème} étage de la Tour 13 (Paris, 2013)

Source : Photos @ Lionel Belluteau publiées sur son blog Un œil qui traîne... (http://www.unoeilquitraine.fr/?page_id=3067) consulté le 2017/12/28. Montage @ Hela Zahar, 2017.

En dehors de la scène du 13^{ème} arrondissement et ailleurs en France, plusieurs artistes de calligraphiti arabe sont actifs. Cela révèle l'aspect fractal de la scène d'art urbain européenne et l'effervescence grandissante du calligraphiti arabe. Ces artistes dont Julien Breton, Zepha et Tarek Benaoum entretiennent déjà des relations avec les artistes présents à la Tour 13 et intégreront progressivement le système d'articulation du calligraphiti arabe et de la scène d'art urbain à travers l'événement de Djerbahood et le muralisme de la péninsule arabique (voir Chapitre 8).

Julien Breton participe au festival de « light painting » de Paris en septembre 2013 et à des performances à la Cité de la musique-Philharmonie de Paris (voir Figure 147) et réalise de nombreuses performances ailleurs en France comme à Nantes.



Figure 147 : Performance de l'artiste urbain Julien Breton à la Cité de la musique Philharmonie de Paris (Paris, 2013)

Source : Photo @ David Gallard / Julien Breton / Anuj Mishra publiée sur le site de la Cité de la musique-Philharmonie de Paris (<http://www.citedelamusique.fr/francais/evenements/shiva.aspx>) consulté le 2017/12/13.

Zepha est surtout actif à Toulouse, mais il participe à une installation à Paris à l'automne 2013 et réalise une grande murale à Paris en juillet 2014 (voir Figure 148). Dans cette murale, il utilise une technique participative avec les passants :

« J'ai une technique qui s'appelle le palimpseste qui est un terme archéologique que j'ai trouvé très intéressant par rapport à ce qui se passait par rapport à la ville et avec ma pratique du graffiti où tu donnes quelque chose à la rue pendant la nuit et le lendemain peut-être qu'il n'y est déjà plus ou repassé ou effacé, mais il y aura toujours une trace du lettrage même s'il est effacé. En fait, on n'est plus trop visible. Je pense que j'ai essayé de garder cette démarche là. J'ai essayé de garder un lien avec cette pratique là du côté très éphémère, mais aussi du côté où tu enlèves la couche, il y a d'autres choses en dessous.

Tu peux l'appliquer à l'être humain aussi et à la ville. Elle est en constante évolution. On a tous une histoire qu'on garde en nous et si on creuse on trouve des choses autres que celles qu'on veut montrer en fait. Donc cette technique, c'est calligraphier des choses avec du latex qui va garder en fait ou préserver le mur. Enfin ce qu'il y a en dessous, c'est comme un cache et donc ensuite je repeins par-dessus et ça me permet d'avoir des messages qui sont en-dessous et qui peuvent être découverts si on frotte le mur. Je fais cela pour des murs à hauteur humaine. Parfois quand c'est de grands murs, j'peux pas, ça ne marche pas esthétiquement. Je le fais à proximité des gens qui accèdent au mur pour qu'ils se frottent et c'est souvent les enfants en fait et c'est tout ce processus de déchiffrement qui est intéressant » (entrevue avec l'artiste urbain Zepha).



Figure 148 : Les passants révèlent les couches successives de l'œuvre « Jalousie urbaine » de l'artiste urbain Zepha (Paris, 2014)

Source : Photo @ Zepha publiée sur le site FatCap (<https://www.fatcap.org/live/jalousie-urbaine.html>) consulté le 2017/12/13.

Tarek Benaoum effectue une résidence artistique à Paris en mai 2014 puis une exposition au Centre d'animation Ken Saro Wiwa où il mélange script arabe et autres scripts plus orientaux (voir Figure 149).



Figure 149 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum à l'extérieur du Centre d'animation Ken Saro (Paris, 2014)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consulté le 2017/12/13.

Invité par la galerie Itinérance, Inkman effectue un travail en studio à Paris en avril 2015, mais le projet n'aboutit pas en exposition (voir Figure 150). Son travail est tout de même mis aux enchères par la maison Digard quelques mois plus tard.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Voir la vidéo qu'il réalise lors de son passage à Paris (<https://www.facebook.com/TheInkman.art/videos/1584655468441327/>) consultée le 2017/09/12.

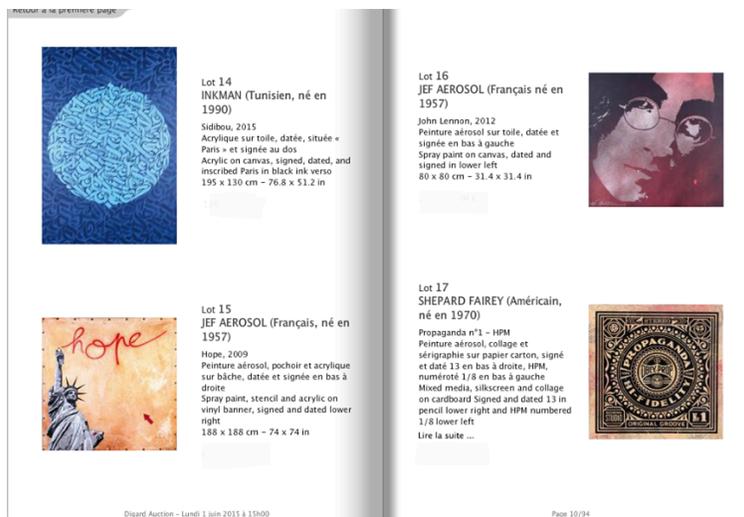


Figure 150 : Une œuvre de l’artiste urbain Inkman (en haut, à gauche) au catalogue des enchères par la maison Digard à l’hôtel Drouot (Paris, 2015)

Source : Photo @ Inkman publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/TheInkman.art/>) consulté le 2017/12/12.

L’artiste urbain L’Atlas, quant à lui, réalise une exposition à Paris à la galerie Magda Sanysz et une exposition à New York en octobre 2013 puis la Nuit Blanche à Paris en juillet 2014. Son script Kufi s’inscrit sur la place d’un marché à Rabat (Maroc) en mars 2015 (voir Figure 151) sur une vitrine sur le Ministère de la Culture à Paris un peu plus tard la même année dans le cadre de l’événement d’art urbain Oxymores (voir Figure 152).

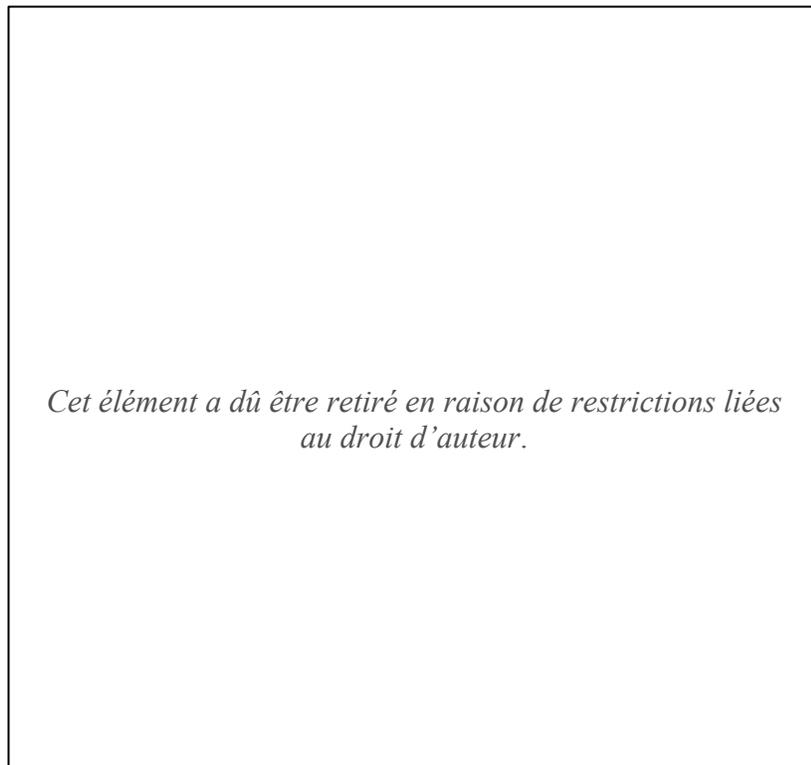


Figure 151 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas à Rabat (Maroc, 2015)

Source : Photo publiée sur la page Facebook de l'artiste (<https://www.facebook.com/LAtlasArt/>) consulté le 2017/12/12.

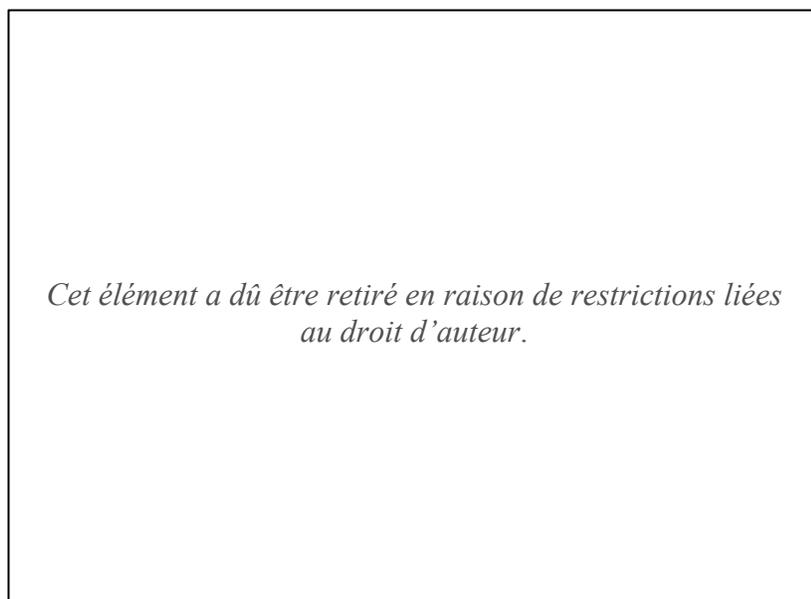


Figure 152 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas dans le cadre de l'événement d'art urbain Oxymores organisé par le Ministère de la Culture (Paris, 2015)

Source : Photo publiée sur la page Facebook de l'artiste (<https://www.facebook.com/LAtlasArt/>) consulté le 2017/12/12.

Après la Tour 13, eL Seed réalise trois autres projets d'importance à Paris : une murale sur la Maison de la Tunisie en décembre 2013 (voir Figure 153), une autre sur l'Institut du Monde Arabe en juin 2014 (voir Figure 154) et la décoration du fameux Pont des Arts (le pont des cadenas) sur la Seine en juin 2015 (voir Figure 155).



Figure 153 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed sur la Maison de la Tunisie (Paris, 2013)

Source : Photo @ eL Seed publiée dans l'article « eL Seed New Mural At The Maison De Tunisie – Paris, France » sur le site Street Art News (<https://streetartnews.net/2013/12/el-seed-new-mural-at-maison-de-tunisie.html>) consulté le 2017/12/12.



Figure 154 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed sur l'Institut du Monde Arabe (Paris, 2014)

Source : Photo @ Hela Zahar, 2016.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 155 : L'œuvre de l'artiste urbain eL Seed sur le Pont des Arts (Paris, 2015)

Source : Photo @ Angie Kordic publiée dans l'article « Graffiti Replace Love Locks on Pont des Arts Bridge in Paris » sur le site WideWalls (<https://www.widewalls.ch/graffiti-street-art-replace-love-locks-on-pont-des-arts-bridge-in-paris-el-seed/>) consulté le 2017/12/12.

Paris réunit donc l'ensemble des artistes de calligraphie arabe durant ce segment 2013-2015. Pour la plupart de ces artistes, cela résulte du travail de médiation culturelle du galeriste Mehdi Ben Cheikh (Galerie Itinérance) qui arrive presque à créer une petite scène locale de calligraphie arabe. Ce travail de médiation va se poursuivre en 2014 dans un autre projet d'envergure : Djerbahood¹⁵⁵ en Tunisie. Cet événement regroupe plus de 100 artistes de 30 nationalités différentes dans le petit village d'Erriadh au cœur de l'île de Djerba (voir Figures 156 et 157). Presque tous les artistes de calligraphie arabe présents à la Tour 13 se retrouvent à Djerba (voir Figure 158).

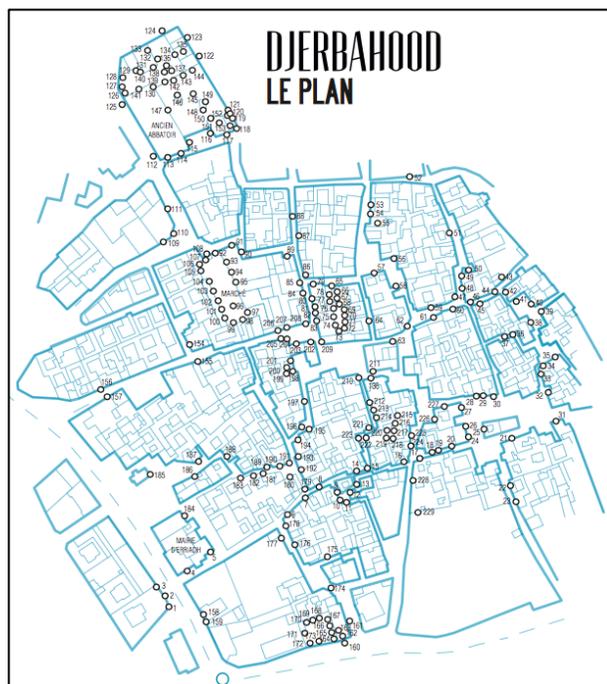


Figure 156 : Le plan des œuvres d'art urbain à Djerbahood (Djerba, 2014)

Source : Plan de Djerbahood (http://itinerrance.fr/wp-content/uploads/2014/08/Plan_Djerbahood_Itinerrance.pdf) consulté le 2017/12/25.

¹⁵⁵ Site officiel de l'événement (<http://www.djerbahood.com>)- Voir aussi l'onglet « Portfolio » de toutes les œuvres (<http://www.djerbahood.com/portfolio/>) consultés le 2017/01/11.

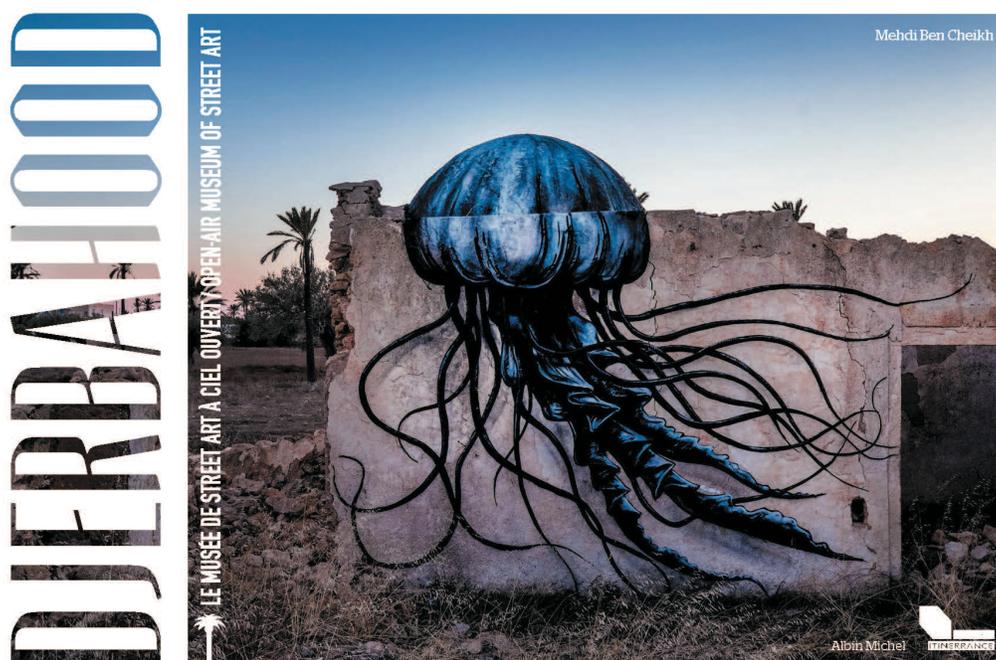


Figure 157 : La couverture du livre Djerbahood illustrant une œuvre de l’artiste urbain Roa sur une friche djerbienne (2014)

Source : Photo de la couverture du livre @ Hela Zahar, 2017.

L’événement Djerbahood représente en quelque sorte une *translocalisation* de la scène locale du 13^{ème} arrondissement vers un petit village du sud de la Tunisie. Comme il a été question dans le segment précédent (Chapitre 6), le calligraffiti arabe prend son essor en Tunisie, se déplace à Paris où il s’intègre au régime de visibilité parisien selon les modalités du modèle du 13^{ème} puis retourne sous la forme de ce modèle dans le régime de visibilité tunisien. Mais, comme il en sera question, Djerba n’est pas Paris et la présence d’un art urbain muraliste y soulèvera de nombreuses tensions et n’arrivera pas à subsister au delà de la durée de l’événement. Son « existence » tunisienne sera essentiellement numérique, grâce à la stratégie de visibilité élaborée par Mehdi Ben Cheikh. En translocalisant le modèle parisien à Djerba, cette forme d’art urbain trouve difficilement sa place dans le régime de visibilité de ce village traditionnel. Cet événement soulève également les tensions liées aux pratiques de l’image d’artistes occidentaux dans un contexte arabe, à l’inverse des tensions mises en évidence par le calligraffiti arabe dans les villes occidentales. Paradoxalement, la visibilité associée à cet événement profite plus à l’art urbain parisien qu’à celui tunisien. Comme il en sera question dans les deux sections suivantes, l’analyse des remixes, circulations et agrégations met en évidence ce paradoxe de Djerbahood.

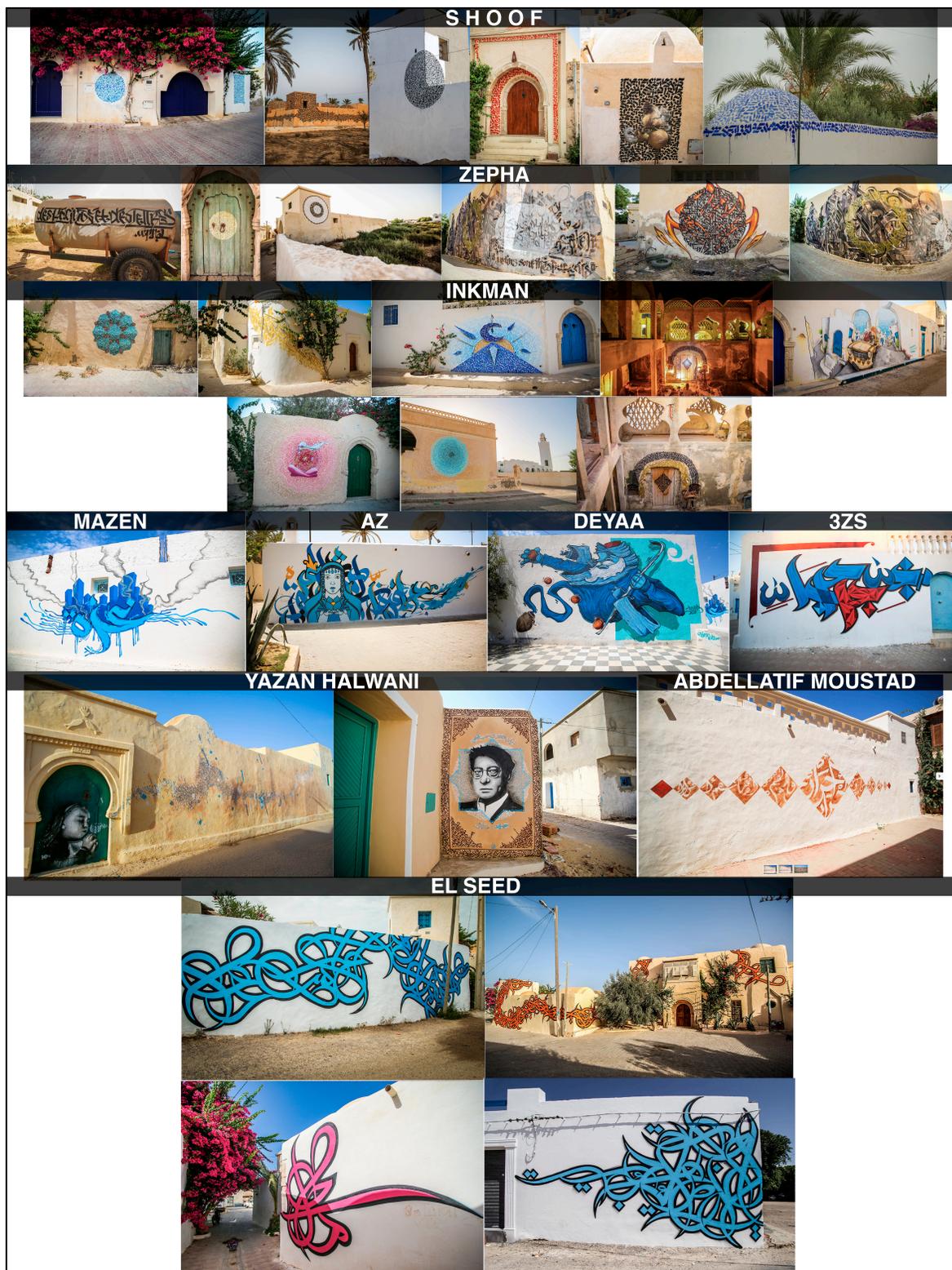


Figure 158 : Les œuvres de calligraphiti arabe à Djerbahood (Djerba, 2014)

Source : Photos @ Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/>) consultées le 2017/12/25 – Montage @ Hela Zahar, 2017.

À Djerba, Zepha, Abdellatif Moustad, Inkman, Yazan Halwani, Az, Mazen, Deyaa et 3ZS s'ajoutent à eL Seed et Shoof pour former un noyau de calligraphistes arabes. S'ajoutent également plusieurs artistes urbains de renommée internationale dont Roa, Pantonio, Seth, Swoon, Axel Voix, C215, Logan Hicks pour n'en nommer que quelques-uns. L'événement dure plusieurs semaines et nécessite une logistique importante : transport des artistes et du matériel, logement, attribution des murs, règlement des différents avec les habitants, etc. Gaël Lefeuvre, chargé de la logistique à la Tour 13 et à Djerba, raconte l'une des difficultés associées à l'événement de Djerbahood :

« Pour la peinture, on a débarqué à la douane tunisienne avec plus de 1000 bombes dans le camion. Ils l'ont arrêté, ils ont tout fouillé, ils ont interdit cela. C'est resté gelé 3 semaines à la douane. On avait le droit de faire rentrer une centaine de bombes seulement. Mais 100 bombes pour une dizaine d'artistes déjà arrivés. Après ils nous ont laissé prendre notre camion. C'était un peu à l'arracher tout cela. C'est comme cela que c'était magique » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefeuvre).

L'événement Djerbahood est intéressant en ce qu'il transpose le modèle du 13^{ème} dans un petit village tunisien. Son organisateur, Mehdi Ben Cheikh, est franco-tunisien et explique sa vision de Djerbahood :

« On n'appelle pas les artistes juste pour faire des murs, il faut eux aussi les faire rêver et les faire rêver en racontant une histoire. Il faut donc que tout le travail que tu fais à travers les murs, l'artiste aussi doit être aussi englobé dans une vision, une vision globale qui elle fera rêver les gens. Par exemple pour *Djerbahood*, pendant un été cela a été la capitale du monde quelque part du street art. Cela a été le centre du monde alors qu'ici physiquement c'est perdu au milieu de nulle part. Pourquoi ? Parce qu'il y avait une histoire à raconter : un vieux village, les 3 religions, un autre support, des coupoles, des voûtes, ramener tout le monde ici à ce moment là, donc ça c'est une histoire : 9 synagogues, 3 mosquées, etc. En fait je prépare une trame énorme qui existe sans même le travail des artistes, c'est-à-dire que si on faisait n'importe quel travail à Djerbahood, déjà l'endroit est lourd de sens et avec le street art il devient encore plus lourd de sens. Donc tu ajoutes un discours par dessus celui du village, celui des plus de 100 artistes qui viennent de 34 pays différents, là

c'est encore plus autre chose, c'est-à-dire que tout cela mêlé les uns aux autres, ça donne le résultat de Djerbahood » (Entrevue avec l'intermédiaire Mehdi Ben Cheikh, italique ajouté).

La mise en scène événementielle de l'art urbain est l'une des caractéristiques du travail de cet intermédiaire. En novembre 2015, il fait venir l'un des artistes phares de l'art urbain mondial, Shepard Fairey (Obey) lors de la COP 21, la conférence mondiale sur les changements climatiques. Il réussit un tour de force en installant l'œuvre de cet artiste, une sphère représentant la planète et les abus environnementaux qu'elle subit, entre le premier et le deuxième étage de la tour Eiffel (voir Figure 159). Quelques mois plus tard, à l'été 2016, il fait revenir l'artiste à Paris où il réalise trois murales pour le parcours Street Art 13 et une exposition sur le thème de l'environnement à la galerie Itinérance. Mehdi Ben Sheikh décrit son approche avec l'artiste :

« Obey tu peux lui ramener tout le fric que tu veux, il ne viendra pas. Il a plein d'argent et il n'est pas vénal en plus. Tu te dis : bon j'ai envie d'avoir le meilleur street artiste, tu essayes de combiner pleins de trucs et tu arrives à lui offrir la Tour Eiffel. Il te croit pour un fou, il croit que tu ne vas pas y arriver. Il vient, tu payes tout gratuitement, la fabrication du ballon, son accrochage, 135000 euros cela m'a coûté parce que la Mairie de Paris s'est rétractée, elle n'a rien payé, la Tour Eiffel aussi. Du coup, c'est moi qui a tout payé. Il me l'a bien rendu, il a fait une superbe belle expo derrière. Du coup la boule est à moi, je la ramène à nouveau devant la galerie lors de l'expo de l'artiste, l'artiste a joué le jeu jusqu'au bout » (Entrevue avec l'intermédiaire Mehdi Ben Cheikh).

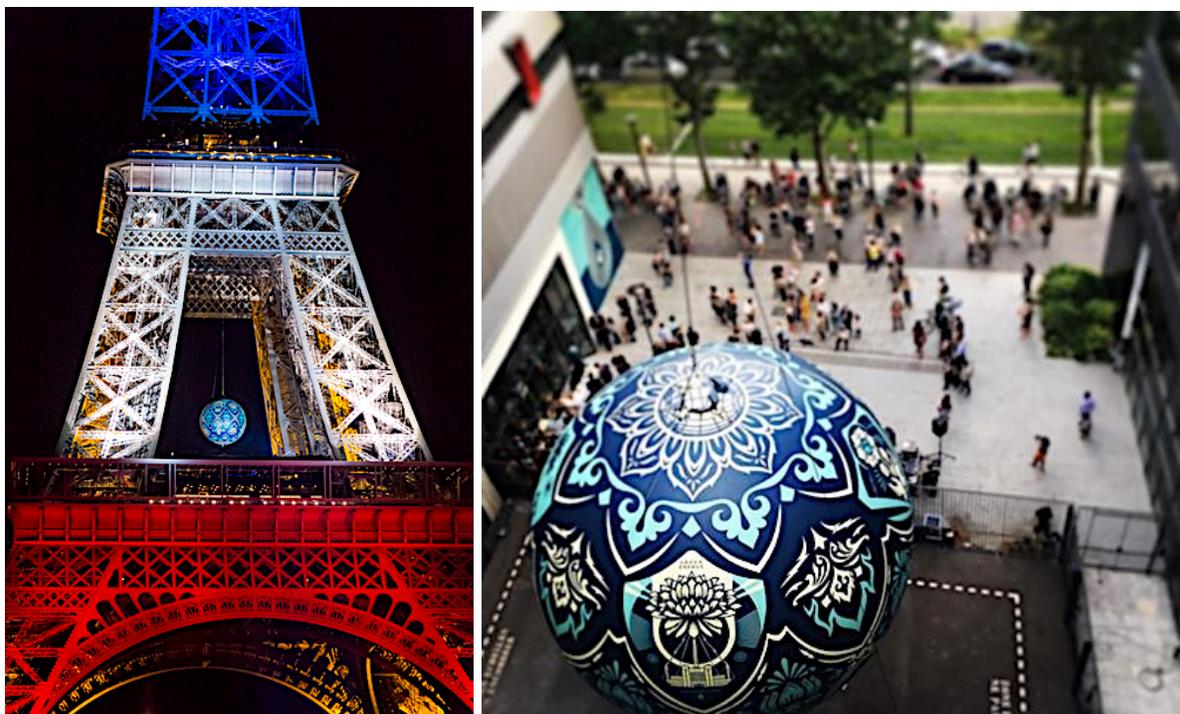


Figure 159 : L'œuvre de l'artiste urbain Shepard Fairey (Obey) sous la tour Eiffel et la sphère installée au vernissage de l'exposition d'Obey à la galerie Itinerrance (Paris 2015, 2016)

Sources : Photos @ Lionel Belluteau publiées sur son blog Un œil qui traîne... (<http://www.unoeilquitraine.fr/?p=5206> et <http://www.imgrum.org/>) consultés le 2017/12/27.

Des événements comme Street Art 13, la Tour 13, Obey à la tour Eiffel, Djerbahood révèlent les « systèmes d'articulation » (Straw 1991, voir Chapitre 3) de la scène visuelle du 13^{ème} arrondissement et de son extension jusqu'en Tunisie pour l'événement Djerbahood. La chronologie et l'observation ethnographique de tous ces événements révèlent un système de relations complexes entre les artistes, les intermédiaires (physiques et numériques) et l'audience. Un noyau fort et localisé d'acteurs (à Paris) utilise tout un système de liens faibles (Granovetter 1973) pour activer en d'autres lieux et dans l'espace numérique d'autres noyaux forts qui actualisent à leur tour les événements d'art urbain. C'est l'absence de noyaux forts en Tunisie qui limite la pérennité de Djerbahood, c'est la faiblesse des noyaux à Gabès (Mosquée Jara) qui restreignent l'effervescence locale de l'art urbain, mais c'est la présence d'un noyau fort dans le numérique (gatekeepers numériques) qui leur assure leur visibilité et leur pérennité. Il sera question au chapitre 9, de l'importance de ces liens faibles dans la translocalisation du calligraphiti arabe. Bien que Mehdi Ben Cheikh souligne l'importance de ces noyaux forts, il

apparaît que ces noyaux n'étaient pas suffisamment localisés à Djerba pour que le régime de visibilité absorbe cette forme d'art urbain :

« C'est une scène parce que tu implique tout le monde. Il y a tout le temps des tensions et il s'agit de jouer avec aussi, avec les artistes, les riverains, les décideurs, les politiques, etc. Il faut être le maillon au milieu de tout cela et que tout le monde ait un intérêt. Tu fais en sorte que chacun à la fin en sorte grandi, heureux, cultivé. Si tu arrives à cela c'est bon. Chacun doit faire partie de l'expérience, qu'il ressente qu'il a réellement participé à cet événement. Quand tu as une idée en tête, où que tu ailles la culture est fédératrice »
(Entrevue avec l'intermédiaire Mehdi Ben Cheikh).

Dans la plupart des événements d'art urbain de la scène mondiale, le coût de transport et du matériel des artistes est défrayé et s'y ajoute parfois une rémunération modeste pour leur travail. L'événement est habituellement de courte durée et parfois récurrent d'année en année (le festival d'art mural de Montréal par exemple). À l'extérieur de ces événements, l'artiste doit se débrouiller pour survivre en s'associant. Mais dans le « système » du 13^{ème} arrondissement, cette structuration de la scène va plus loin. Un acteur public important est impliqué sur le long terme, le maire de l'arrondissement Jérôme Coumet. Cela donne aux événements d'art urbain du 13^{ème} une *continuité différente* des événements typiques de la scène de l'art urbain. Cette volonté politique et son association avec une partie importante du parc immobilier du 13^{ème} arrondissement (via les bailleurs et les logements sociaux) facilite l'obtention de murs pour la réalisation des fresques murales. La création d'une association indépendante pour l'attribution des murs minimise les conflits d'intérêts avec les galeristes. Ces derniers ont maintenant pignon sur rue dans cet arrondissement et utilisent l'association pour réaliser des murales. L'intérêt des galeristes réside dans les retombées commerciales des expositions d'artistes qui accompagnent la réalisation de murales. Le marché des collectionneurs d'art urbain est bien développé à Paris et les œuvres sont souvent déjà toutes vendues lors des vernissages. Comme le mentionne l'assistant de Mehdi Ben Chiekh :

« [Le galeriste] sait à qui il va vendre, avant même que la toile est faite. C'est un autre truc en fait, c'est du bouche à oreille, c'est du réseau, c'est du placement d'œuvres. Les gens [les collectionneurs] vont garder les œuvres et ne vont pas les revendre l'année prochaine aux enchères pour se faire 1000 euros sur l'œuvre. [Le galeriste] ne s'est pas

fait avoir, il n'a pas vendu à des spéculateurs qui vont revendre les œuvres et ont cassé le business des artistes. Le plus dangereux, ce sont les spéculateurs dans ce milieu là » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefeuvre).

L'intérêt des artistes réside dans la visibilité obtenue par les murales des événements et le gain financier résultant de la vente d'œuvres en galerie. Contrairement à la tendance autopromotionnelle des artistes en art urbain, certains laissent même leur médiatisation au soin de leur galeriste :

« Je poste sur Facebook, mais pas tant que cela. Je travaille avec une galerie. C'est mon galeriste qui me vend, donc je ne suis pas dans cette représentation ou médiatisation. C'est un confort et un luxe. Je n'ai pas d'Instagram ni de site web. Si je matraque en communication, Facebook, etc., je choisis le carrefour où il y a le plus de visibilité et c'est du réel ; je ne suis pas de la génération de... Je me centre sur l'essentiel, sur le plastique, avec le minimum de matériel, le maximum de liberté. La galerie n'est pas aussi dans le matraquage de visibilité, ils sont dans les projets, et quand ça vaut le coup » (Entrevue avec l'artiste urbain Shoof).

Mais ce ne sont pas tous les artistes qui apprécient ce système et les tensions peuvent être vives à l'intérieur de la scène :

« Moi je joue beaucoup le rôle de médiateur, tu sais comment c'est un artiste et un galeriste, des conflits d'intérêt et machin. J'étais là pour défendre Mehdi face aux artistes et défendre les artistes face à Mehdi et arranger les choses. C'est le problème de l'argent, des concepts qui fait que ça ne marche pas tout le temps. Une expo c'est difficile. L'artiste qui vient pendant 2 mois, il fait toute sa réalisation. C'est beaucoup de stress pour le galeriste comme pour l'artiste. Des fois ce n'est pas la meilleure période pour l'artiste de créer, donc c'est là, mon rôle aussi de le motiver. Les artistes sont tous dans l'incertitude » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefeuvre).

Un artiste comme eL Seed profite du modèle du 13^{ème} pendant un certain temps pour s'en retirer par la suite. D'autres comme Shoof y demeurent alors que certains, comme Inkman, ne parviennent pas à l'intégrer complètement. Le « passage » par ce modèle accentue fortement la

visibilité du calligraffiti arabe entre 2013 à 2015. Cela permet à un artiste comme eL Seed d'obtenir une reconnaissance entre autres dans son pays natal, cela permet à d'autres artistes comme Shoof, Zepha et Inkman d'augmenter leur visibilité au niveau translocal, mais toute cette visibilité reste en majorité occidentale. C'est aussi et surtout la reconnaissance de l'art arabe dans l'un des hauts lieux occidental de l'art urbain. Cependant, cela révèle également que les tensions arabo-occidentales existent également à l'intérieur de la scène de l'art urbain puisque le calligraffiti arabe « doit » d'abord sa visibilité initiale à la métropole montréalaise et son pic de visibilité à la métropole parisienne. Mais, pour les artistes du calligraffiti arabe, le segment parisien (Tour 13) et son extension à Djerbahood sont l'occasion aussi de se retrouver ensemble dans les mêmes projets. Des collaborations se tissent, des œuvres communes sont réalisées et des contacts sont échangés, des noyaux forts se forment et des liens faibles sont activés pour enrichir les scènes locales. Il sera question de l'importance de ces liens dans le segment suivant (voir Chapitre 8) qui illustre un nouveau déplacement du calligraffiti arabe vers la péninsule arabe tout en transportant dans cette nouvelle circulation l'occidentalité du mouvement muraliste.

7.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique

Les figures 160, 161, 162 et 163 présentent la chronologie des œuvres du segment parisien par les principaux artistes du calligraffiti arabe. Les œuvres réalisées à Paris et ailleurs en France sont dans la bande horizontale du milieu, les œuvres réalisées ailleurs dans le monde arabe sont dans la bande horizontale du haut et celles réalisées ailleurs dans le monde occidental sont dans la bande horizontale du bas.



Figure 160 : Chronologie des œuvres du segment Paris (Août 2013 à Octobre 2013)
 Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 161 : Chronologie des œuvres du segment Paris (Novembre 2013 à Mars 2014)
 Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 162 : Chronologie des œuvres du segment Paris (Avril 2014 à Octobre 2014)

Source : Hela Zahar, 2017.

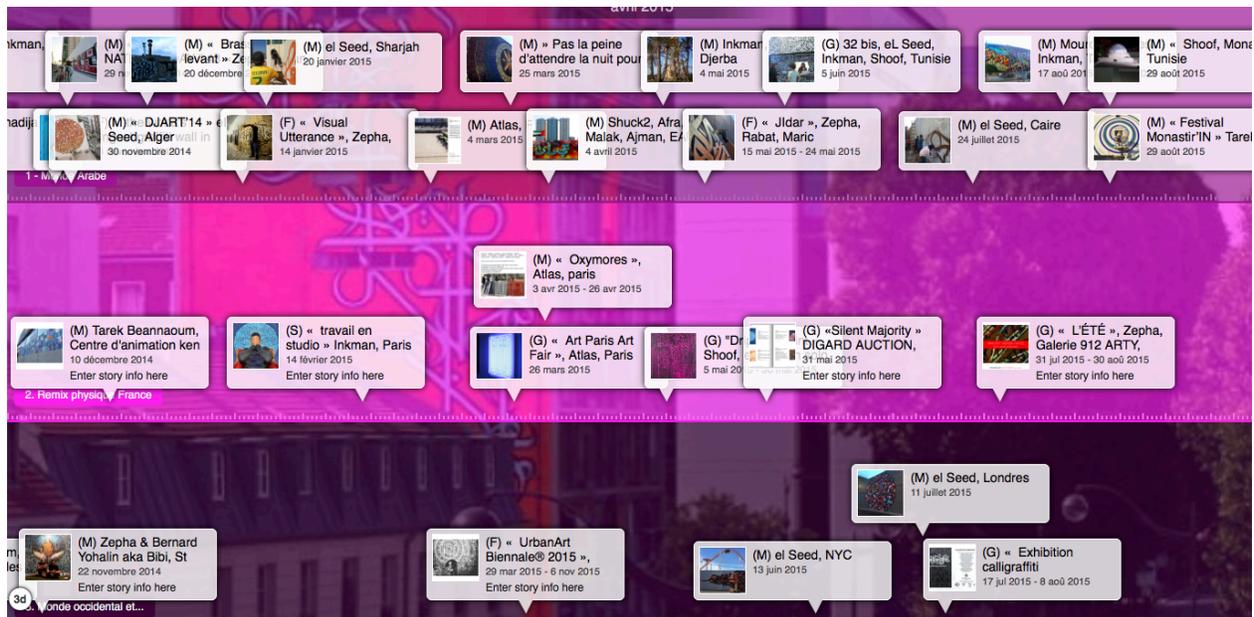


Figure 163 : Chronologie des œuvres du segment Paris (Novembre 2014 à Août 2015)

Source : Hela Zahar, 2017.

Tel qu'il en a été question au cours du segment tunisien, le calligraphiti arabe d'eL Seed fait son apparition à Paris au printemps 2012 avec une murale à Montry puis à l'automne 2012 par une exposition à la galerie Itinerrance. Mais c'est véritablement à l'été 2013 que sa présence se fait

sentir fortement à Paris par la réalisation de cette immense murale qui orne la façade de la Tour 13 avec ce vers de Baudelaire calligraphié en arabe : « La forme de la ville, hélas, change plus vite que le cœur de l'homme » (voir Figure 145). eL Seed a passé le début de l'année 2013 à Doha au Qatar pour l'important projet de Salwa Road (voir Chapitre 6, sections 6.3) puis il retourne en Tunisie au printemps et à l'été pour avancer le projet des murs perdus. Il arrive à Paris en juillet et intègre de façon spectaculaire le projet de la Tour 13.

Le projet Tour 13 est déjà en marche, mais tout est gardé secret et une certaine aura de mystère entoure le projet. De grosses gouttes sont tout d'abord peintes par le galériste et promoteur de l'événement Mehdi Ben Cheikh sur le bâtiment et cela provoque déjà plusieurs réactions (voir Figure 164) comme en témoigne le maire du 13^{ème} :

« Paradoxalement on a eu des réactions très fortes au début. Parce qu'on voulait faire un truc un peu subtil où on disait qu'on allait donner un signal qu'il allait se passer quelque chose : donc ces énormes gouttes, comme si l'immeuble débordait, un écoulement fluo sur toute la façade. Je me rappelle, j'ai été interpellé par l'opposition municipale qui m'avait dit des trucs : « qu'est-ce que c'est cela ces coulures de sang, monsieur le Maire, vous ne pouvez pas laisser cela comme cela, c'est scandaleux, c'est une atteinte à notre paysage, c'est horrible ». Alors moi en plus je ne pouvais pas répondre parce qu'on faisait ce projet et je voulais le garder secret. J'ai dit : c'est un débordement, mais ne vous inquiétez pas l'immeuble sera détruit et je ne racontais pas l'histoire. » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet)

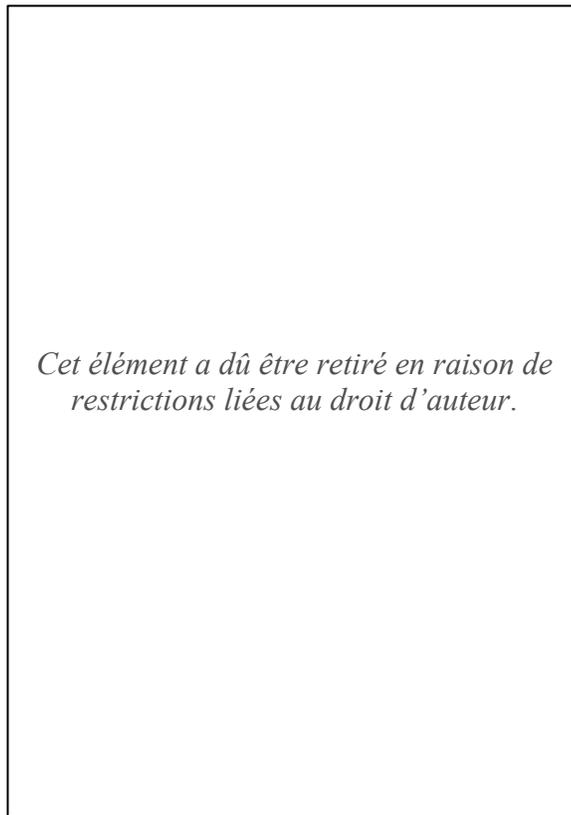


Figure 164 : Les grosses gouttes sur la Tour 13 réalisées par le galériste et promoteur de cet événement Mehdi Ben Cheikh (Paris, 2013)

Source : Photo @ Corinne Pelissier publiée dans l'article « La tour Paris 13 : du street-art à grande échelle » sur le site Mouv' (<http://www.mouv.fr/diffusion-la-tour-paris-13-du-street-art-a-grande-echelle>) consulté le 2017/12/29.

Lorsqu'eL Seed réalise sa murale de calligraphie arabe quelques semaines plus tard, cela provoque également d'autres réactions :

« Ça a été super controversé avec la couleur orange. Des voisins autour qui disaient qu'ils allaient perdre la vue, mais en fait on l'a fait sans demander rien du tout parce que ce bâtiment là on pouvait faire ce qu'on voulait. Ça a été posé en 2 ou 3 jours. Après cela il y a eu des gens du voisinage autour qui ont demandé de ramener des spécialistes de calligraphie arabe pour analyser les textes parce qu'ils pensaient que c'était des versets du Coran et qu'il y avait un rapport religieux et qu'ils ne voulaient pas cela dans Paris. En fait c'était un texte de Baudelaire : « le cœur des hommes change moins vite que les murs de la ville hélas » traduit en arabe et il l'a déformé, c'est complètement illisible. Donc ils ont analysé le mur avec un expert qui n'a jamais réussi à comprendre ce qui était marqué dessus. Alors ils nous ont dit : oh il y a des versets sataniques du Coran. C'est une voisine qui était énervée et qui a réussi à ramener des personnes avec elle. Après il y a eu l'Union

pour un Mouvement populaire (UMP) qui s’y est mis pour mettre dans bâtons dans les roues à Coumet, Maire du 13^{ème} en lui disant : qu’est-ce que c’est cela en plein Paris dans votre arrondissement ? Il y a eu un article dans un journal parisien où il dénonçait le procédé assez abusif du street artiste, de la colère politique face à ce qui se passe dans leur ville » (Entrevue avec l’intermédiaire Gaël Lefeuvre).

Dans le projet Tour 13 comme dans ses autres projets à Paris, eL Seed s’assure toujours d’ajuster son remix de calligraphiti arabe en fonction du lieu où il s’inscrit. À l’Institut du Monde Arabe (voir Figure 154), il cite Stendhal : « L’amour est le miracle des civilisations » : « Pour moi, elle [cette citation] résume l’esprit de l’IMA, qui est de rapprocher les cultures, d’être un pont entre Orient et Occident¹⁵⁶ ». Pour la Maison de la Tunisie (voir Figure 153), les calligraphitis arabes réalisés reprennent des extraits du poète tunisien Abou el Kacem Chebbi : « L’ambition est la flamme de la vie et l’essence de la fortune si les êtres aspirent à la vie, le destin ne peut qu’obéir ». Sur le Pont des Arts (voir Figure 155), il cite Balzac : « Paris est un véritable océan. Jetez-y une sonde, vous n’en connaissez jamais la profondeur ». eL Seed trouve que « c’est une belle métaphore de peindre sur un pont quand j’essaie avec mon travail de créer un lien entre les cultures et les peuples¹⁵⁷ ». Mais comme son calligraphiti arabe est très stylisé, il est à peu près impossible, même pour un lecteur de l’arabe, de déchiffrer la phrase inscrite dans son calligraphiti. Par contre, les textes utilisés apparaissent sur sa page Facebook et dans les nombreuses publications qui sont consacrées à ses œuvres sur le Web. Par ailleurs, les œuvres de calligraphiti arabe se retrouvent remixées avec des lieux « arabes » au cœur de Paris que ce soit l’Institut du Monde Arabe et la maison de la Tunisie pour eL Seed ou les œuvres de Tarek Benaoum à l’Institut des cultures de l’Islam.

Pour la plupart des artistes de calligraphiti arabe, le script arabe est rarement utilisé sous une forme pure et lisible. Certes son arabité reste présente, mais il est souvent remixé avec des éléments figuratifs, comme pour l’œuvre de Shoof (Figure 165) ou mélangé avec d’autres scripts comme chez Zepha et Tarek Benaoum (voir Figures 166 et 167). Inkman, quant à lui donne une

¹⁵⁶ Entrevue d’eL Seed pour France Info (<http://culturebox.francetvinfo.fr/arts/street-art/le-graffeur-el-seed-prepare-une-fresque-geante-sur-l-ima-157791>) consultée le 2017/11/24.

¹⁵⁷ Entrevue d’eL Seed pour Artist Up (<https://www.artistup.fr/staging/articles/853/le-calligraphiti-d-e-l-seed-un-pont-entre-l-orient-l-occident>) consultée le 2017/11/24.

stylisation arabe à des lettres latines (voir Figure 168). Il apparaît ainsi que la modulation des remixes représente l'une des caractéristiques principale du calligraffiti arabe.

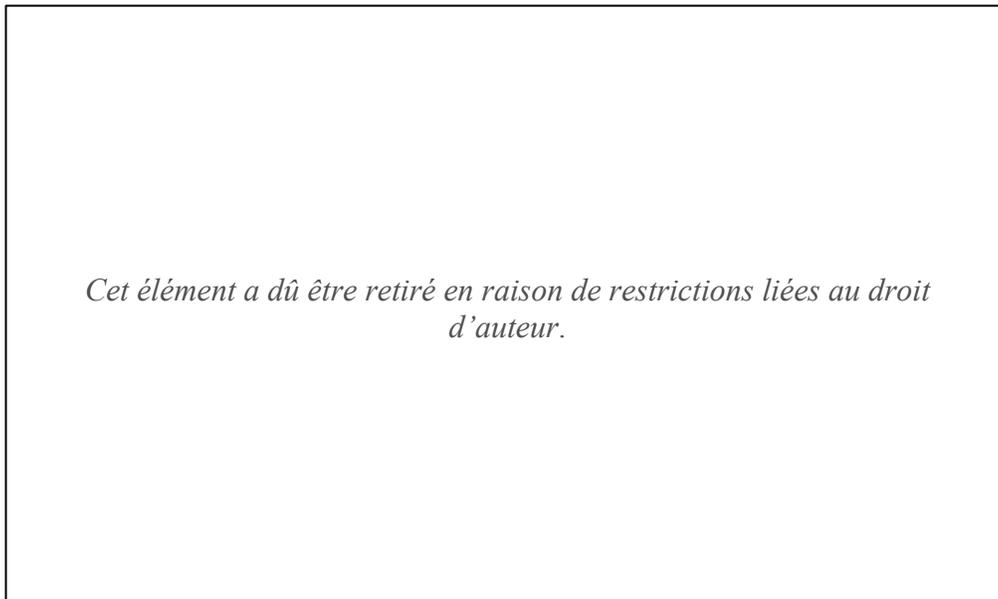


Figure 165 : Mélange de script arabe et de figuration de l'artiste urbain Shoof à la Tour 13 (Paris, 2013)

Source : <http://writingsonthestreetwalls.blogspot.ca/2013/11/shoof-tour-paris-13.html> consulté le 2017/12/29.



Figure 166 : Mélange de scripts de l'artiste urbain Zepha à l'événement Rosa Parks (Paris, 2015)

Source : Photo publiée sur le blog « Rupestre » (<https://hiveminer.com/Tags/paris.zepha>) consulté le 2017/12/29.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 167 : Mélange de scripts de l'artiste urbain Tarek Benaoum à l'Institut des cultures de l'Islam (Paris, 2016)

Source : Photo publiée sur le blog « Rupestre » (<https://hiveminer.com/Tags/handwriting%2Cparis>) consulté le 2017/12/20.

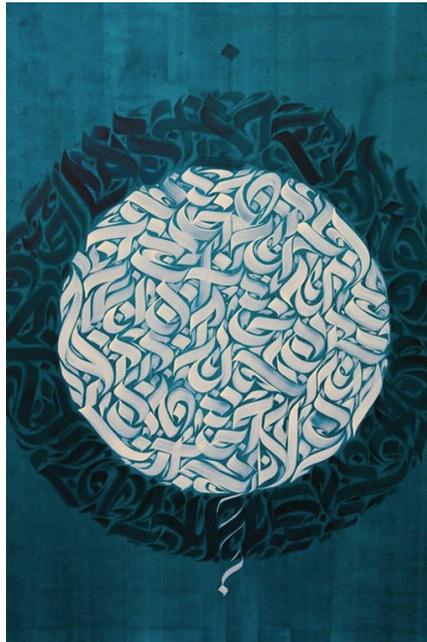


Figure 168 : Script latin arabisé de l'artiste urbain Inkman (Paris, 2015)

Source : Photo @ Inkman publiée sur le Blog AllCity (<http://www.allcityblog.fr/74408-inkman-paris/>) consulté le 2017/12/19.

Pour revenir à cet exemple important, l'événement de Djerbahood offre aussi la possibilité de considérer la modulation des remixes dans un espace et un régime de visibilité arabe. Comme il

en a été question au segment précédent sur la Tunisie, le régime de visibilité tunisien est fort différent. Les procédures d'autorisation sont arbitraires et les villageois ne sont pas familiers avec l'art urbain. Le village d'Erriadh sur l'île de Djerba est un village typique du Sud tunisien : ruelles en dédale, maison blanches et basses décorées de volets bleus, arches et dômes ornent les habitations et il existe un nombre important de mosquées et de synagogues puisque une importante population juive y a vécu durant des siècles¹⁵⁸. De plus, lors de la tenue de l'événement à l'été 2014, le parti islamiste Ennahdha est encore au pouvoir et des élections sont prévues à l'automne. Dans ce contexte :

« Choisir la Tunisie, c'était amener la preuve que ce pays peut engendrer des expériences innovantes, non conventionnelles, par rapport aux stratégies créatrices usitées localement. La révolution tunisienne était encore en cours... Faire venir des artistes de partout juste avant les élections, c'était déjà participer à l'ouverture culturelle du pays dans son ensemble surtout au vu de son succès médiatique (1200 articles) » (entrevue avec l'intermédiaire Mehdi Ben Cheikh 2015, 10)

Pour organiser l'événement, Mehdi Ben Cheikh doit s'assurer de la collaboration des villageois et vaincre les multiples résistances au projet. Le président de l'association pour la sauvegarde de l'île de Djerba témoigne de cette collaboration :

« Mehdi a demandé l'autorisation auprès de la municipalité, mais moi en tant président de l'association, j'ai trouvé que cela avait un grand avantage pour l'île de Djerba à part aussi le côté artistique. Nous on a accepté qu'Erriadh soit un musée à ciel ouvert, qu'il y aura des œuvres sur les murs des riverains, mais il fallait que ça ne dérange pas les riverains. Notre association représente les riverains d'Erriadh. On connaît les traditions, les mentalités des riverains, etc. Mehdi nous a présenté son projet en novembre 2013 puis en mai 2014 et puis il y a eu une entente avec Mehdi que si les œuvres ne plaisent pas aux riverains, tout serait repeinturé en blanc. Il n'y avait donc pas de risque. Certains auraient préféré qu'Erriadh reste en bleu et blanc, d'autres voient dans des œuvres une orientation politique, d'autres voient l'impact économique et culturel de ce projet. Mais on ne peut

¹⁵⁸ Pour un aperçu visuel de Djerbahood, voir le vidéo par drone disponible sur le site du magazine al.art (<http://www.alartemag.be/en/en-art/djerbahood-an-open-air-museum/>) consulté le 2017/11/21.

pas plaire à tout le monde. On a essayé de trouver un compromis avec la majorité. Mais au début du projet, on a reçu beaucoup de plaintes : c'est quoi ce projet ? Vous avez délabré Erriadh etc. de la part des riverains surtout et même des gens en dehors d'Erriadh. J'ai donné à Mehdi une stratégie. Je lui ai conseillé de commencer par les lieux publics, le marché, les murs de municipalité. Il faut que cela soit très beau aussi, des œuvres magnifiques, qui passent plus facilement et seront appréciées. Au début on a eu des refus à 100% et à la fin on a eu des demandes. Chacun voulait que son mur soit fait » (Entrevue avec l'intermédiaire Mongi Daghari).

Pour faciliter la réalisation du projet, Mehdi Ben Cheikh module les différentes œuvres en fonction des lieux de visibilité (Ben Cheikh 2015, 9). Le centre du village et le marché sont réservés à des artistes comme eL Seed ou des artistes dont le travail sera moins polémique. En périphérie du village, il y a un abattoir et des maisons abandonnées (voir Figure 157) : « Les artistes se sont beaucoup inspirés de la culture, du lieu, etc. L'endroit ne te permet pas de faire n'importe quoi. Ils se sont beaucoup adaptés. Les artistes qui voulaient se défouler ont travaillé dans l'abattoir » (Entrevue avec l'intermédiaire Mongi Daghari).

Pour les artistes de calligraphie arabe, eL Seed, comme toujours dans son travail, se laisse inspirer par la culture locale et inscrit la phrase « Petit village, grande histoire » dans ses œuvres de Djerba (voir Figure 169).



Figure 169 : Une œuvre d'eL Seed à Djerbahood sur le mur de la galerie G2L (Djerba, 2014)

Source : Hela Zahar, 2016.

Un propriétaire de l'espace galerie G2L au village Erriadh raconte qu'il a fait refaire son mur extérieur pour accueillir cette œuvre d'eL Seed :

« J'ai fait refaire le mur, qui était à la chaux, en ciment parce que Mehdi m'avait dit qu'eL Seed allait faire le graff. J'étais très heureux. Je connaissais l'artiste avec la mosquée de Gabès et surtout la Tour 13 a été l'événement détonateur pour moi... J'ai préféré refaire le mur en ciment sachant que ça durerait plus. Je n'ai pas fait de pression pour avoir eL Seed, on a passé une espèce de vernis sur le graff après. D'ailleurs c'est pourquoi le graff tient encore aujourd'hui. eL Seed est venu d'abord dessiner la calligraphie, et ensuite il l'a peint, cela s'est fait en 3 jours. Il en a 3 dans le village. Le mur n'est abimé qu'en bas à cause des mobylettes qu'on gare sur le mur et qui grattent le graff sur toute la partie du bas. J'ai demandé à plusieurs reprises en expliquant et sensibilisant que ce mur est fait par le plus grand graffeur tunisien, un des grands graffeurs mondiaux. Ils ne savent pas. Je leur ai dit que je souhaitais que les mobylettes ne soient plus là, qu'ils pouvaient les garer

ailleurs pour acheter leur pain sur le mur d'en face. Au bout d'un moment j'ai arrêté [de demander] parce que je vais m'attirer des ennuis » (Entrevue avec l'intermédiaire George Lathourakis).

Inkman, quant à lui, improvise chacune de ses œuvres, mais comme il utilise l'alphabet latin pour écrire des mots en anglais, les résidents de Djerba lui demandent pourquoi il n'écrit pas en arabe puisqu'il est tunisien (voir Figure 170). En 2015, il réalise une autre œuvre à Djerba et raconte l'anecdote suivante qui illustre bien les particularités du régime de visibilité tunisien :

« J'ai eu la même chose à Djerba, 2 ans en arrière, en 2015. J'ai passé 8h d'investigation au poste parce qu'il y a un mot qui n'a pas été compris sur le mur que j'ai réalisé. Je suis allé à Djerba chez un ami. Du coup il y a un vieux château d'eau. J'ai écrit dessus « heart » (cœur). Le lendemain alors que je m'apprêtais à terminer, un policier civil est arrivé qui m'a demandé ce que je faisais. Je lui ai expliqué, il ne m'a rien dit et il est reparti. Le lendemain, j'ai choisi un autre mur et j'ai écrit « Musk » (l'odeur, le parfum), qui n'a aucune arrière pensée. C'est un mur abandonné. Un gardien d'hôtel m'a vu, il m'observait. Je vais vers lui et je lui montre mon croquis et comment cela va être au final, etc. Je lui disais qu'on est là pour promouvoir le tourisme. Cela va être photographié et il m'a dit ok. Une heure après, je suis allée chercher de la peinture et au retour je trouve 2 voitures de policiers en civil. J'étais avec mon photographe. Ils nous ont arrêté, fouillé et ils nous ont emmené au poste. Ils nous ont dit qu'on écrivait des choses obscènes, etc. 8h au poste. Puis on est passé devant le gouverneur et on a été libéré. Ils ont fouillé ma maison familiale. En fait, j'ai fait cela au mauvais moment. Il y avait la ghriba [fête juive annuelle de Djerba], mais moi je ne savais pas. Donc ce n'est pas facile jusqu'à aujourd'hui, et même si tu as l'autorisation, certains riverains peuvent créer beaucoup de problèmes en s'opposant à la réalisation de ton mur » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman).



Figure 170 : Une œuvre d’Inkman à Djerbahood (Djerba, 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/inkman/>) consulté le 2017/12/29.

À Djerbahood, plusieurs d’autres artistes urbains de calligraphiti arabe vivent des tensions similaires :

« À Djerba, je me suis effacé, à cause d’un voisin. Une dame m’a demandé de travailler sa maison. Je ne veux pas travailler avec les textes coraniques. Pour une fois, je lui ai dit : « Ok je vais peindre le verset La Fatiha ». Deux heures à travailler. Un voisin est passé, il m’a dit : « C’est quoi cela ? De l’hébreu ? ». Je lui ai dit : « non c’est de l’arabe ». Il m’a dit : « Non, c’est de l’ébreu ». Parce qu’en fait c’était en bleu [la couleur du drapeau d’Israël]. Trois heures après, il a appelé la police. Il a fait une pétition. J’ai dû effacer. Il avait amené un rabbin » (Entrevue avec l’artiste urbain Shoof).

Les principaux artistes de calligraphiti arabe sont donc présents à Djerbahood, mais aussi des artistes « occidentaux » qui doivent cette fois adapter leur remix à des lieux arabes. Gaël Lefeuvre, en charge de la logistique de Djerbahood, explique certaines tensions arabo-occidentales et parle de l’expérience des artistes :

« Mais, Shoof plutôt, c'est un travail de calligraphie au pinceau, mais vraiment très carré. C'est de l'arabe, mais ce sont des symboles, c'est un mec qui fait des saturations, il complète ses trous. Du coup cela fait penser un peu à l'hébreu et c'est vrai que lui son mur bleu, ils ont dit c'est la couleur d'Israël, mais le village est un des plus vieux villages juifs. Il y a eu un attentat, les vieux sont presque tous partis, c'est devenu plus ou moins arabe et musulman... Beaucoup d'artistes étrangers ont découvert le monde arabe en fait, qui étaient hallucinés sur l'accueil, sur l'ambiance. C'était en plus la période de ramadan. C'était une période importante quand même. Les gens de l'Amérique du Sud n'étaient jamais sortis de leur pays comme Tutta, un péruvien. On a fait venir un artiste juif, israélien, Neuroc. On lui a dit quand tu es israélien, tu ne rentres pas en Tunisie. Du coup il a un passeport américain avec tout le risque que les gens sachent qu'il est israélien. Il pouvait être arrêté et le projet aussi. Il ne fallait pas que le gouvernement sache cela. Mehdi a pris beaucoup de risque pour ce projet... Il y a eu juste un petit groupe dans le village qui était un peu salafistes qui ont abimé des œuvres où il y avait des animaux, des femmes. Ils ont interprété les œuvres comme des symboles péchés de la représentation. Ça s'abîmait, on rénovait direct pour montrer qu'on revient et on refait. *On a fait la guerre pacifique*. Au final, ces gens qui étaient contre notre projet, se sont rapprochés de nous et tout s'est bien passé. Leur famille leur disait : « vous êtes stupides, regarde ceux qu'ils font pour notre village ». Les touristes venaient » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefevre, italique ajouté).

Zepha aussi vit ces tensions lorsqu'il commence une murale près d'une synagogue :

« Djerbahood c'est le 2^{ème} projet que j'ai fait après Kasserine, et j'ai découvert Djerba que je ne connaissais pas du tout. Mes amis tunisiens ne m'ont pas fait part aussi de l'histoire de Djerba, alors j'ai croisé l'histoire de Djerba. Ça s'est fait de rencontres de peuples, de brassage, etc. Avec mon travail sur les murs, là où j'avais peur, le mur était proche d'une vieille synagogue bleue et dans la rue il y avait une famille tunisienne musulmane, une famille qui ne lisait pas et n'écrivait même pas, on va dire des gens du peuple et j'imaginai pas ça comme cela. C'était assez intéressant de voir ça donc on tient compte de tout cela et ça touche » (Entrevue avec l'artiste urbain Zepha).

À Djerbahood, Zepha réalise des œuvres où il mélange script arabe et latin (voir Figures 158 et 171) :

« J’ai attendu d’être sur place et de m’imprégner des ambiances du lieu, de découvrir et sentir les vibrations de ce village insulaire. Une fois le support choisi, j’ai tracé ma composition globale en rapport avec les perspectives et les éléments spécifiques des murs. Pour les gammes de couleurs, j’ai puisé dans les codes couleurs locaux en restant dans des camaïeux de bleus et des gammes minérales » (cité dans Ben Cheikh 2015, 252).



Figure 171 : Une œuvre de Zepha à Djerbahood (Djerba, 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/zepha/>) consulté le 2017/12/29.

Comme eL Seed, Zepha ajoute qu’il « s’appuie sur la tradition proverbiale arabe en calligraphiant la sagesse suivante : « La rencontre des gens est un trésor » (Ben Cheikh 2015, 252). Dabro, l’un des artistes tunisiens invités, raconte l’accueil difficile que rencontrent les premiers artistes arrivés à Djerbahood :

« J’ai fait partie des premiers artistes qui ont débarqué à Djerbahood. Étant tunisien, j’ai essayé de convaincre les villageois de nous confier leurs murs et façades. Les

négociations ont été ardues et la chasse aux murs « accessibles » riche de mille aventures et rencontres. Heureusement, au bout de quelques jours et au fur et à mesure que les fresques apparaissent, les villageois ont fini par adopter le projet et nous ont offert généreusement leur aide » (cité dans Ben Cheikh 2015, 58).

Quant à lui, l'artiste Abdellatif Moustad raconte son interaction avec les habitants du village dans les termes suivants :

« La population dans ce village est mélangée entre les juifs et les arabes et au moment où j'étais en train de calligraphier le mur, la voisine arabe est venue et me demander qu'est-ce que j'écrivais parce qu'ici on vit en paix et « Je n'ai pas envie que vous écriviez quelque chose qui risque de chiffonner ma voisine juive ». Je trouvais cela formidable. Mais je sais qu'il y a eu des œuvres qui ont été vandalisées, où on voyait un sein, etc. mais pour moi ces petits incidents peuvent arriver même à Paris » (Entrevue avec l'artiste urbain Abdellatif Moustad).

Bien que les murales de calligraphie arabe semblent plutôt bien être acceptées à Djerbahood : « À Djerba il n'y a pas eu de tension liée au calligraphie arabe. Au contraire, là il est adoré » (Entrevue avec Gaël Lefeuvre), d'autres tensions sont soulevées et celles-ci sont reliées à la présence massive des artistes internationaux d'art urbain. L'un d'entre eux, Logan Hicks, discute de ses appréhensions en arrivant à Djerbahood et de l'œuvre qu'il a choisi de réaliser (voir Figure 172) :

« Pour Djerbahood, j'ai décidé de reprendre mon travail à base de motifs car le mur que je peignais était juste en face d'une mosquée. Je suis sensible aux différences culturelles et je ne voulais offenser personne, alors j'ai jugé qu'il serait mieux de ne pas créer une œuvre figurative. J'ai compris que si l'art musulman utilisait tant les motifs, c'était parce que l'islam interdisait de peindre des représentations humaines. Même s'il aurait été possible de trouver un terrain d'entente, j'ai pris cela comme l'occasion de faire quelque chose de différent. En tant qu'américain, je dois avouer que j'étais curieux de la manière dont je serais perçu. Je suis conscient qu'il peut y avoir des tensions entre les États-Unis et les pays musulmans. Quand je suis arrivé, je ne savais plus que penser : tout le monde était génial, prévenant et conciliant. Chaque jour, un grand nombre d'adultes et d'enfants

venaient me montrer qu'ils appréciaient ce que je faisais en levant le pouce » (cité dans Ben Cheikh 2015, 128)



Figure 172 : L'œuvre de l'artiste urbain Logan Hicks à Djerbahood (Djerba, 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/logan-hicks/>) consulté le 2017/12/19.

L'artiste français Brusik n'hésite pas, lui, à se lancer dans la figuration (voir Figure 173). En France, ses œuvres sont assez polémiques et il avoue ouvertement vouloir faire réagir les gens :

« Pour Djerbahood, j'ai imaginé Le CamelHood : cet animal, le chameau, harnaché de différentes choses, je l'ai vu comme un symbole de ce si beau Maghreb avec un tas d'éléments posés sur son dos comme le poids de cet « Occident » qui fait tant de dégâts par son consumérisme démesuré et idiot... Mais avoir à peser ma création en fonction des habitants, sur le plan politique aussi pour ne heurter personne, tout en gardant en tête l'idée de faire passer certains messages, pour moi, c'était une grosse claque » (cité dans Ben Cheikh 2015, 44).



Figure 173 : L'œuvre « Camelhood » de l'artiste urbain Brusk à Djerbahood (Djerba, 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/brusk/>) consulté le 2017/12/20.

Il ajoute : « Les gens étaient un peu réticents quand j'ai commencé mon chameau, et plus j'avancais et plus ils adoraient. Après ils m'ont nourri, à boire haha ! Ils ont vraiment adhéré à mon idée. Mais à Djerba les gens ne sont pas habitués à voir cela, donc c'était le jour et la nuit de passer de rien à tout cela » (Entrevue avec l'artiste urbain Brusk).

Djerbahood est l'occasion de rencontres multiples entre les artistes et certaines œuvres en collaboration occasionnent de nouveaux remixes entre calligraphie arabe et figuration (voir Figures 174, 175 et 176). Certains artistes de calligraphie arabe réalisent des œuvres conjointement avec d'autres artistes urbains en créant de nouveaux remixes de leurs styles respectifs :



Figure 174 : Une œuvre collaborative des artistes urbains Bom.K et Shoof (Djerba 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/shoof/>) consulté le 2017/12/29.



Figure 175 : Une œuvre collaborative des artistes urbains Brusk et Inkman (Djerba 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/brusk/>) consulté le 2017/12/29.



Figure 176 : Une œuvre collaborative des artistes urbains Zepha et Katre (Djerba 2014)

Source : Photo @ Aline Deschamps, Galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/katre/>) consulté le 2017/12/29.

Après la Tour 13, Djerbahood est l'occasion de tisser de nouveaux liens entre les intermédiaires et les artistes de l'art urbain parisien et international. Le calligraffiti arabe est très présent à Djerbahood et profitera de la visibilité internationale de cet événement. De plus, à l'inverse du calligraffiti arabe à Paris, les artistes dont le style est plus occidental se confrontent au défi de remixer leur travail avec un espace de visibilité arabe et aux tensions générées dans un régime de visibilité bien différent de celui des grandes capitales occidentales.

Si Djerbahood constitue ainsi un événement important au niveau des remixes arabo-occidentaux qui s'y pratiquent, il constitue également un événement remarquable par les pratiques de circulation des artistes d'art urbain et particulièrement des artistes de calligraffiti arabe qui s'y rendent : Shoof, Zepha, eL Seed, Inkman, Mazen, Jasm, Az, Deyaa, 3ZS, Yazan Halwani, Abdellatif Moustad. Plusieurs artistes proviennent de France, mais aussi de Tunisie, d'Arabie Saoudite, du Liban, de Palestine et du Maroc. C'est la première fois qu'un événement d'art urbain attire autant d'artistes pratiquant le script arabe sous l'une ou l'autre de ses formes de remix.

Pour plusieurs artistes, Djerbahood est la 1^{ère} occasion de circuler à l'intérieur du monde arabe. Pour d'autres, comme Zepha, Inkman ou encore eL Seed, c'est l'occasion de renforcer des liens avec d'autres acteurs du monde arabe. Pour eL Seed, ces liens se renforcent également par la réalisation d'une murale à Alger en novembre 2014 (voir Figure 177) et plusieurs murales dans la péninsule arabique dont une au Kuwait à l'automne 2013 et des murales à Jeddah en février 2014 (voir Figure 178) et à Sharjat aux Émirats Arabes Unis en janvier 2015 (voir Figure 179).

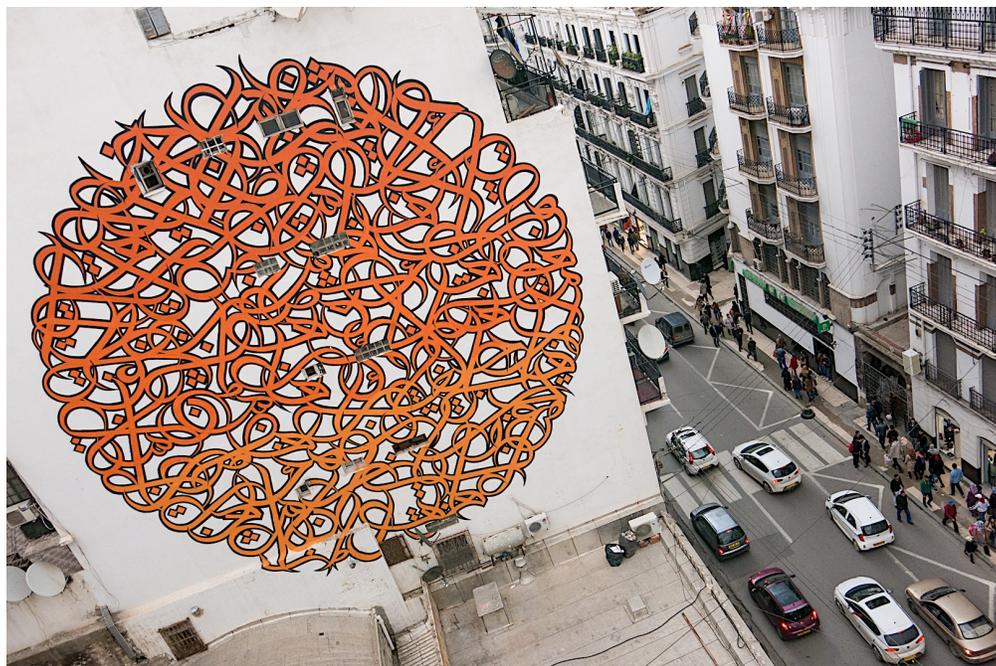


Figure 177 : Une œuvre de l'artiste urbain eL Seed à Alger (Alger 2014)

Source : Photo @ eL Seed (<http://elseed-art.com>) consulté le 2017/11/27.



Figure 178 : Une œuvre de l'artiste urbain eL Seed à Jeddah (Arabie Saoudite 2014)

Source : Photo @ eL Seed (<http://elseed-art.com>) consulté le 2017/11/27.



Figure 179 : Une œuvre de l'artiste urbain eL Seed à Sharjah (Émirats Arabes Unis 2015)

Source : Photo @ eL Seed (<http://elseed-art.com>) consulté le 2017/11/27.

Sur cette murale de Sharjah, il écrit les mots d'un poète iraquien ayant vécu dans la ville : « Je vous parle, mais vous ne répondez pas ; je viens vous visiter, mais vous ne me visitez jamais ». Interviewé sur son choix de texte pour cette murale l'artiste explique :

« I chose it firstly because the poet was a calligrapher, he taught many people calligraphy in Sharjah and the poem was well-known by everyone. But I also liked its meaning : it was

written in the 19th century but it is relevant to our time where we use social media so much that we are end up having conversations with ourselves¹⁵⁹ » (eL Seed).

eL Seed se déplace également aux États-Unis pour une performance à Georgetown et une exposition à la galerie Leila Heller à New York. Finalement, il effectue un autre mur sur le campus de l'université d'Exeter en Angleterre à l'automne 2013 (Voir Figure 180) et dans le quartier de Shoreditch.

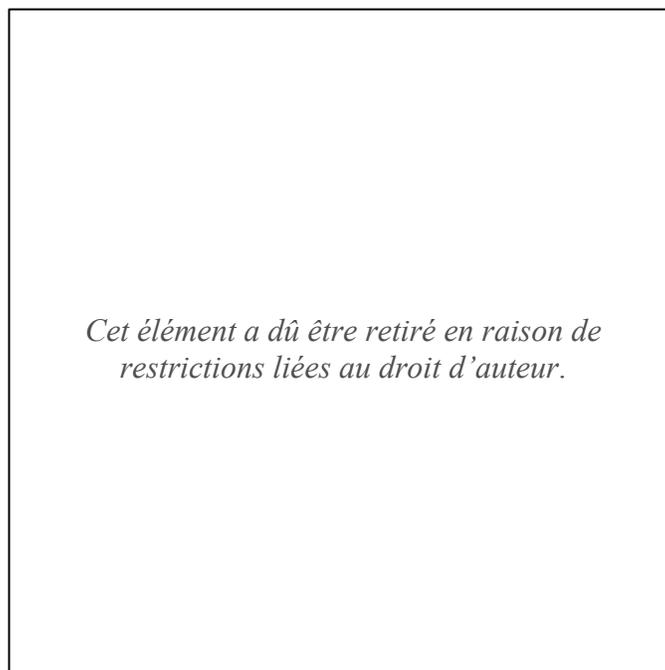


Figure 180 : Une œuvre de l'artiste urbain eL Seed à l'Université d'Exeter (Angleterre 2013)

Source : Photo publiée dans l'article « El Seed New Mural At the University of Exeter – Exeter, UK » sur le site web Street Art News (<https://streetartnews.net/2013/10/street-art-el-seed-exeter-uk.html>) consulté le 2017/11/28.

L'artiste urbain Zepha est également très actif. Dans le monde arabe, en plus de Djerbahood, il participe à une exposition collective au Maroc puis au festival de graffiti avec Yazan Halwani à Beyrouth ainsi qu'au Street Art Festival organisé par Karim Jabbari à Kasserine dans le sud de la Tunisie à l'automne 2013. En 2014, il se rend à Dubaï pour une exposition collective avec plusieurs autres artistes, retourne au Liban pour une autre œuvre ainsi qu'à Dubaï une autre fois

¹⁵⁹ Source : Voir article « Sharjah building is canvas for eL Seed's first public artwork in the UAE » dans The National (<https://www.thenational.ae/arts-culture/sharjah-building-is-canvas-for-el-seed-s-first-public-artwork-in-the-uae-1.60384>).

de même qu'au Maroc pour une murale imposante à Rabat en 2015 dans le cadre du festival d'art urbain Jihar (voir Figure 181).



Figure 181 : Une murale de l'artiste urbain Zepha à Rabat (Maroc 2015)

Source : Photo @ Zepha (<https://www.abadiafez.com>) consultée le 2017/11/28.

Dans les pays occidentaux à l'extérieur de la France, il participe à une exposition de groupe à Berlin à l'automne 2013, une autre à San Francisco au printemps 2014 et réalise une murale en Espagne à la même période. À l'automne de la même année, il réalise une grande murale à Copenhague puis une autre au festival Asalto à Saragosse en Espagne (Voir Figure 182).



Figure 182 : Une murale de l'artiste urbain Zepha au festival Asalto (Espagne 2014)

Source : Photo @ Zepha (<https://www.abadiafez.com>) consulté le 2017/11/30.

Inkman réalise un projet d'envergure dans une usine abandonnée de calcaire, en Tunisie à l'automne 2014 ; usine qu'il entreprend de calligraphier en l'honneur des ouvriers qui ont travaillé en ce lieu durant de nombreuses années (voir Figure 183).



Figure 183 : Une murale du projet Usina de l'artiste urbain Inkman (Tunisie 2014)

Source : Photo @ Inkman publiée sur le site web I Support Street Art (<http://www.isupportstreetart.com/artist/inkman/>) consulté le 2017/11/28.

Il participe également au projet Mourouj Airlines où plusieurs artistes urbains de la Tunisie et de la France principalement graffent un avion abandonné par la compagnie Tunis Air. Cet événement a été organisé par l'association française Kif Kif Internationale (voir Chapitre 6, section 6.1). À Copenhague, il participe à une murale collective avec Zepha.

Parmi les calligraffitistes arabes du segment parisien qui ne participent pas à Djerbahood, A1One, Julien Breton et Tarek Benaoum sont ceux qui se déplacent le plus à l'étranger. A1One a quitté l'Iran et vit maintenant en Allemagne. Il réalise, entre autres des murales à Düsseldorf et à Essen (voir Figure 184). Julien Breton effectue des performances de calligraphie lumineuse avec l'artiste urbaine Khadiga au Caire en 2014 et se déplace également en Islande. En 2015, Tarek Benaoum participe au festival de Monastir en Tunisie (voir Figure 185), à la biennale Urban Art et à l'exposition « Calligraffiti Ambassadors » en Allemagne et voyage également aux États-Unis. À propos de son œuvre à Monastir, Tarek Benaoum raconte : « Je pense que Monastir aussi c'était pas très longtemps après la tuerie et la destitution, du coup j'ai choisi le message « mon corps et mon pays » qui était adressé aux tunisiens, oui mes messages sont un peu politisés, mais je suis apolitique » (Entrevue avec l'artiste urbain Tarek Benaoum).

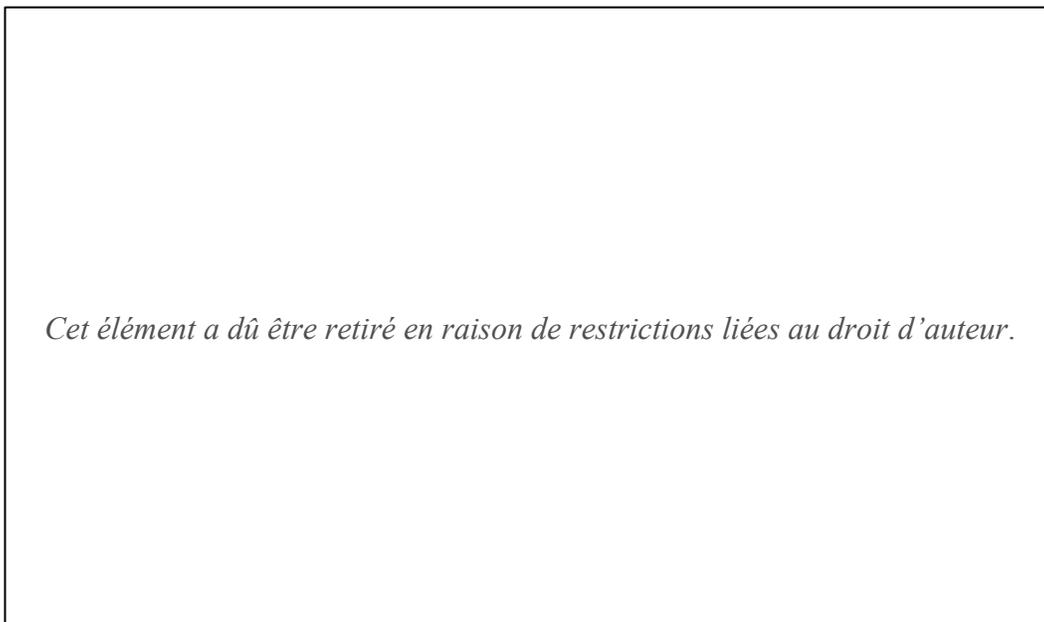


Figure 184 : Une murale de l'artiste urbain A1One à Düsseldorf (Allemagne 2013)

Source : Street Art News (<https://streetartnews.net/2013/03/a1one-new-mural-in-dusseldorf-germany.html>) consulté le 2017/11/28.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 185 : Une murale de l'artiste urbain Tarek Benaoum à Monastir (Tunisie 2015)

Source : Photo @ 2Walls1Boat_frotage_04 (<http://www.calligraffitiambassadors.com/projects/two-walls-one-boat/>) consulté le 2017/10/18.

Au cours du segment parisien, le calligraffiti arabe se retrouve à quelques reprises dans des contextes d'agrégation que ce soit pour la Tour 13 à Paris, ou encore en Espagne, en Allemagne et au Danemark pour le monde occidental. Dans le monde arabe, il se retrouve très présent à Djerbahood, mais aussi à Kasserine et à Monastir pour la Tunisie.

Ces contextes d'agrégation et plus particulièrement la Tour 13 et Djerbahood agissent comme des phares, d'où vont irradier une résonance numérique importante. À travers ces lieux phares se renforcent les systèmes d'articulation qui unissent le calligraffiti arabe à la scène d'art urbain locale, translocale et numérique. L'effervescence de ces deux pôles fait en sorte que plusieurs acteurs sont attirés en leur sein tout en créant une circulation fractale de ces mêmes acteurs ailleurs dans le monde. Mais il faut bien réaliser que cette effervescence est occidentale, qu'elle est parisienne, que Djerbahood est avant tout une excroissance du 13^{ème} arrondissement.

Le calligraffiti arabe se retrouve également dans des festivals au Maroc, au Liban, en Arabie saoudite à Jeddah et à Dubaï. Dans la péninsule arabique, ses débuts sont modestes et certains pays comme les Émirats Arabes Unis démontrent plus d'ouverture face à cette calligraphie contemporaine. De façon générale, le calligraffiti arabe devient plus visible en Europe et dans le monde arabe. La visibilité d'eL Seed augmente ainsi que d'autres artistes comme Shoof, Zepha,

Julien Breton et Tarek Benaoum deviennent de plus en plus présents dans les événements d'art urbain. La présence du calligraffiti arabe dans les pratiques d'agrégation caractéristiques de l'art urbain mondialisé augmente aussi sa visibilité et dénote une « acceptabilité » grandissante de cette forme d'art dans les espaces de visibilité arabes et occidentaux.

7.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique

Au cours du segment parisien, la présence numérique d'eL Seed augmente de façon exponentielle, ce qui en fait l'un des acteurs principaux de cette scène. Par rapport au segment tunisien (voir Chapitre 6, section 6.4 et Figure 130), son nombre de publications Facebook augmente significativement, passant de 142 publications sur une période de 20 mois à 331 publications sur une période un peu plus longue (24 mois) pour le segment parisien (voir Figure 186). Le nombre de réactions par publication quintuple (744 pour le segment parisien versus 135 pour le segment tunisien). Sa présence numérique sur Instagram est également de plus en plus importante, ses publications sont en nette augmentation et obtient du coup plusieurs centaines de réactions (like) par publication (voir Figure 187) par rapport au segment tunisien (voir Figure 188).

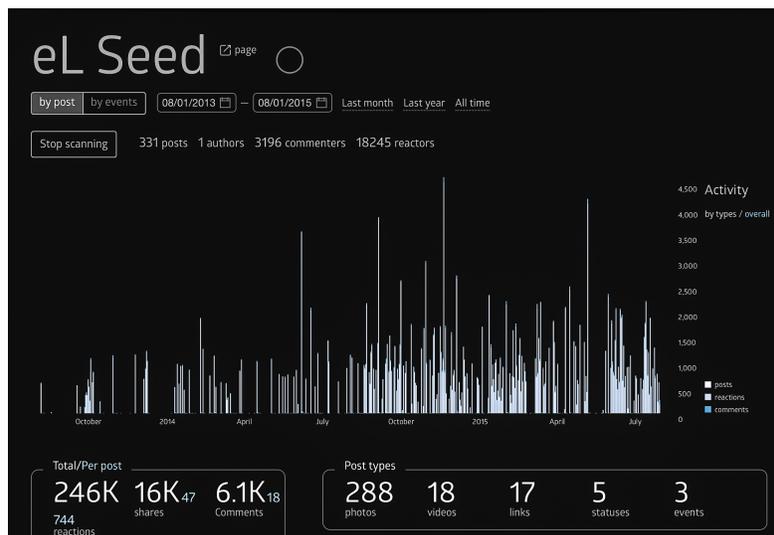


Figure 186 : Les publications Facebook de l'artiste urbain eL Seed (Août 2013 à Juillet 2015)

Source : <https://sociograph.io/report.html> - Hela Zahar, 2017.

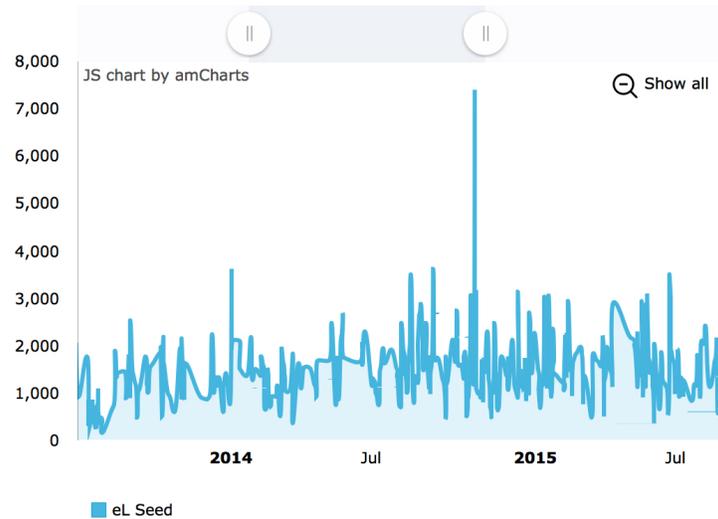


Figure 187 : Les publications Instagram (Nb de likes) de l'artiste urbain eL Seed (Août 2013 à juillet 2015)

Source : <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.

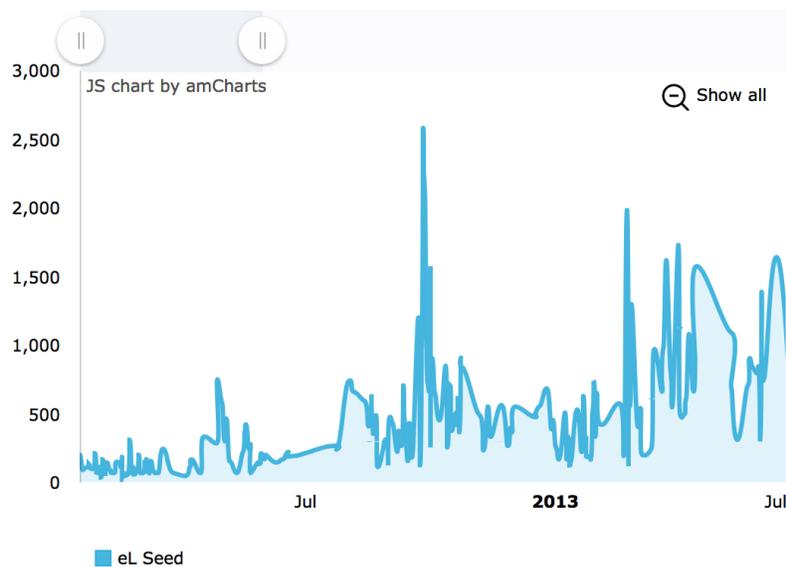


Figure 188 : Les publications Instagram (Nb de likes) de l'artiste urbain eL Seed (Janvier 2012 à Juillet 2013)

Source : <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.

Pour la période du segment parisien, la présence numérique de Zepha est plus modeste. Il effectue 132 publications et obtient en moyenne 65 réactions par publication (voir Figure 189).

La présence numérique des autres artistes de calligraphie arabe s'accroît également et leurs pratiques sur les plateformes socionumériques (Facebook et Instagram) deviennent généralisées.

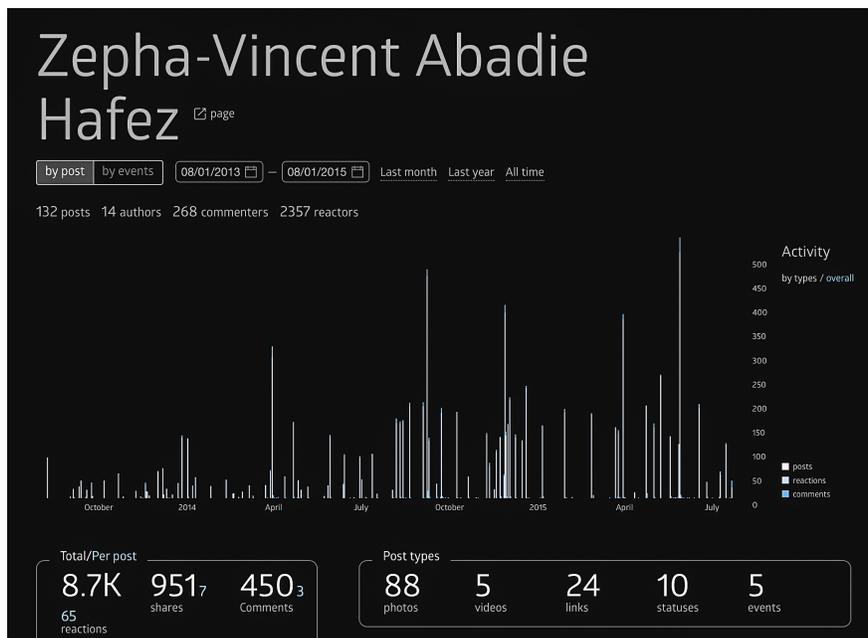


Figure 189 : Les publications Facebook de l'artiste urbain Zepha (Août 2013 à Juillet 2015)

Source : <https://sociograph.io/report.html> - Hela Zahar, 2017.

La figure 190 présente les remixes photographiques numériques publiés par eL Seed pour son œuvre sur la façade extérieure de la Tour 13 (août 2013). Le tableau 18 donne les statistiques liées à la publication de ces différents remixes sur les supports numériques de l'artiste. Les images FB1, FB2, FB4, FB7, les images IN6, IN7, IN8 et IN9 ainsi que l'image SW1 offrent des cadrages larges qui intègrent des éléments du lieu et la totalité de l'édifice. D'autres images (IN1, IN3 et IN5) présentent des points de vue sur Paris (La Seine, Bibliothèque François-Mitterrand) à partir de la Tour 13. Enfin une image (FB6) présente la couverture du livre Tour 13 (Ben Cheikh 2014), l'artiste au travail (IN2) et deux plans serrés sur l'œuvre (FB3 et IN4). L'ensemble de ces remixes photographiques est dominé par une prédominance des cadrages larges et des indications sur sa localisation à Paris. L'utilisation de ces différents cadrages à Paris relève un souci constant et une préoccupation pour la « traduction » numérique de ses remixes physiques. La relation avec le lieu est souvent importante pour eL Seed et ce n'est que par des cadrages larges qu'il peut les traduire (voir Chapitre 2, section 2.2.2). Cela permet de transporter numériquement certaines des tensions soulevées par le calligraphie arabe.



'Tour 13' (eL Seed, Paris, 2013)

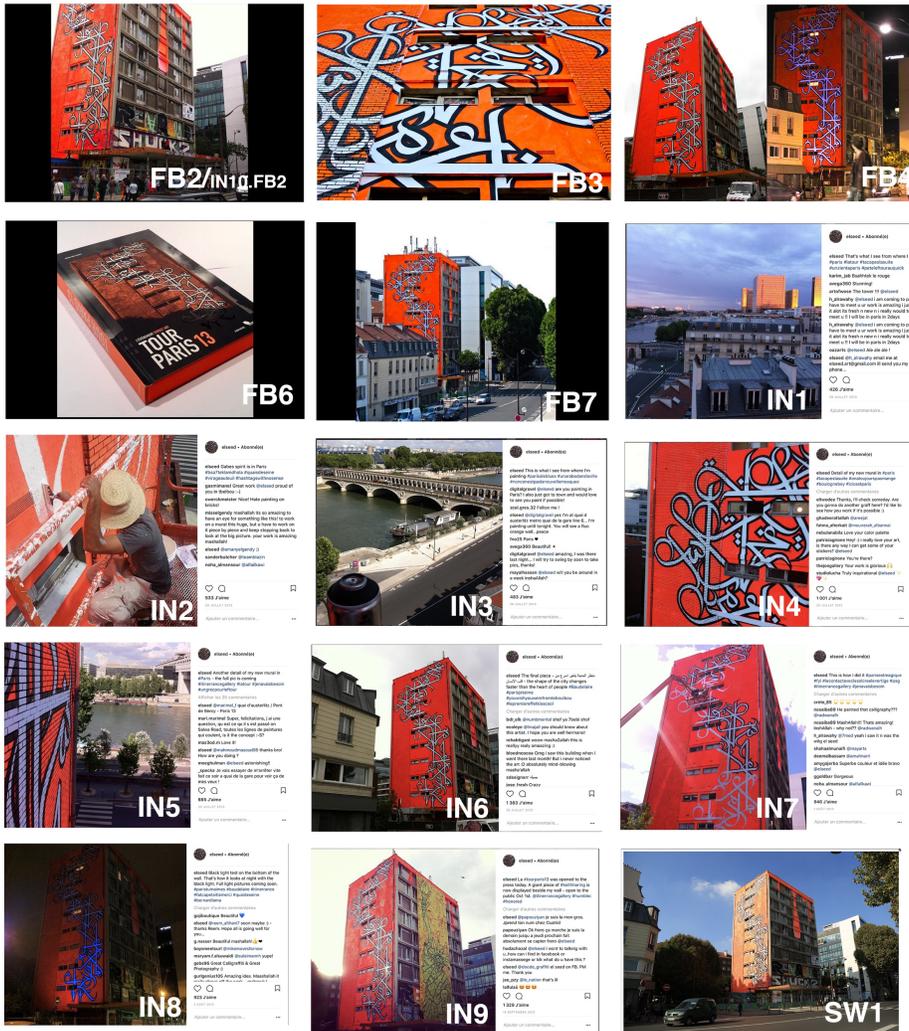


Figure 190 : Les remixes photographiques de l'œuvre de la Tour 13 sur les pages Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain eL Seed (2013 - 2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 18 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre Tour 13 sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	13-08-05	572	115	27	N	O
FB2	13-10-01	504	51	19	N	L-O
FB3	13-10-02	243	2	6	N	O
FB4	13-10-05	596	70	17	O	L-O
FB5-FB1	14-08-11	972	65	19	N	O
FB6	14-09-27	655	34	13	N	O
FB7	15-06-23	638	20	14	N	L-O
IN1	13-07-28	426	0	20	N	L
IN2	13-07-29	533	0	6	N	O-A
IN3	13-07-29	483	0	15	N	L
IN4	13-07-30	1001	0	63	N	O
IN5	13-07-30	665	0	25	N	L-O
IN6	13-07-30	1383	0	103	N	L-O
IN7	13-08-01	946	0	50	N	O
IN8	13-08-02	923	0	42	N	L-O
IN9	13-09-16	1329	0	66	N	L-O
IN10-FB2	13-10-01	1026	0	49	N	L-O-Au
IN11-FB5-FB1	14-08-11	1892	0	72	N	O
IN13-FB6	14-09-27	961	0	27	N	O
IN14-FB7	15-06-23	1379	0	25	N	L-O
SW1					0	

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

La recherche inversée de l'image FB1 offre les résultats présentés au Tableau 19. Le nombre de pages web comprenant ces images est de 29 et il est intéressant de constater que les dix premières pages web retournées par Google sont situées sur le site d'archives d'images Pinterest qui est un site agrégateur d'images mélangeant des fonctions de réseau social avec l'archivage d'images. Chaque usager peut créer des tableaux d'épingles (« pins ») qui sont en fait des images téléchargées par l'usager ou des images découvertes sur le web et « épinglées » sur le tableau d'un usager. Ces épingles peuvent être par la suite partagées vers d'autres usagers des plateformes socionumériques. Pinterest vend les informations de « réépinglage » aux entreprises pour qu'elles perfectionnent leurs stratégies de mise en marché. Pinterest est une plateforme très

populaire (52^{ème} rang mondial¹⁶⁰) et les résultats de cette recherche inversée contrastent avec les résultats précédents de recherche inversée sur les remixes photographiques d'eL Seed. Pourquoi est-ce le cas ? Dans le cadre de la présente recherche, la plateforme Pinterest n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie, mais on peut supposer que la stratégie multimédia utilisée par l'intermédiaire culturel di Ben Cheikh pour la Tour 13 est reliée à ces résultats. En effet, étant donné la destruction complète de l'immeuble, celui-ci a axé sa stratégie médiatique sur la participation populaire en invitant l'audience à faire « survivre » la Tour 13 par les remixes photographiques. La dominance de Pinterest dans les résultats de recherche inversée est peut-être, sinon sans doute une résultante de cette stratégie de participation « populaire ».

Pinterest est un média à l'image d'Instagram, mais qui prend de plus en plus d'ampleur parce que son interface est visuelle. Instagram est plus un réseau social visuel, tandis que Pinterest est plutôt un agrégat. Cela révèle que l'agrégation numérique joue un grand rôle dans le régime de visibilité de Google, puisque la quantité élevée d'inter-liens augmente son positionnement dans la hiérarchie de Google.

¹⁶⁰ Recherche effectuée sur SimilarWeb le 17 novembre 2017 (<https://www.similarweb.com/website/pinterest.com>).

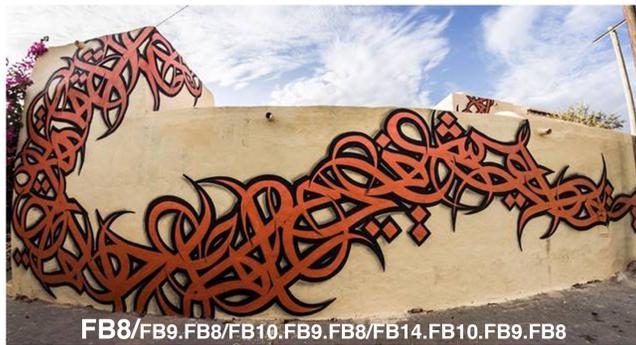
Tableau 19 : Recherche inversée de l'image FB1 pour l'œuvre extérieure d'eL Seed sur la Tour 13

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB1	Page en langue anglaise	10	Agrégation d'images de l'artiste	1
Date de la recherche	15-10-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	9
Mots-clés	_tour paris 13, extérieur by el seed	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	0
Nombre de pages web retournées pour cette image	29	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	0	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	10
Présentation d'un événement d'art urbain	0	Page d'un intermédiaire culturel	0	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	10	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

La figure 191 présente les remixes photographiques numériques publiées par eL Seed pour ses œuvres réalisées à Djerbahood en août 2014. Le tableau 20 donne les statistiques liées à la publication de ces différents remixes sur les supports numériques de l'artiste. Tous ces remixes photographiques intègrent le lieu et plusieurs remixes (FB1, FB3, FB4, FB5, FB7, FB15, FB16) intègrent également l'audience. Il faut remarquer également au tableau 18 que le nombre de réactions est généralement plus élevé sur la plateforme Instagram reflétant la popularité grandissante de cette plateforme et son importance dans la stratégie de visibilité d'eL Seed. Cela

reflète le rôle accru du Web dans la culture visuelle tel qu'il en a été question au chapitre 1, section 1.4.



'Djerbahood' (eL Seed, Tunisie, 2014)

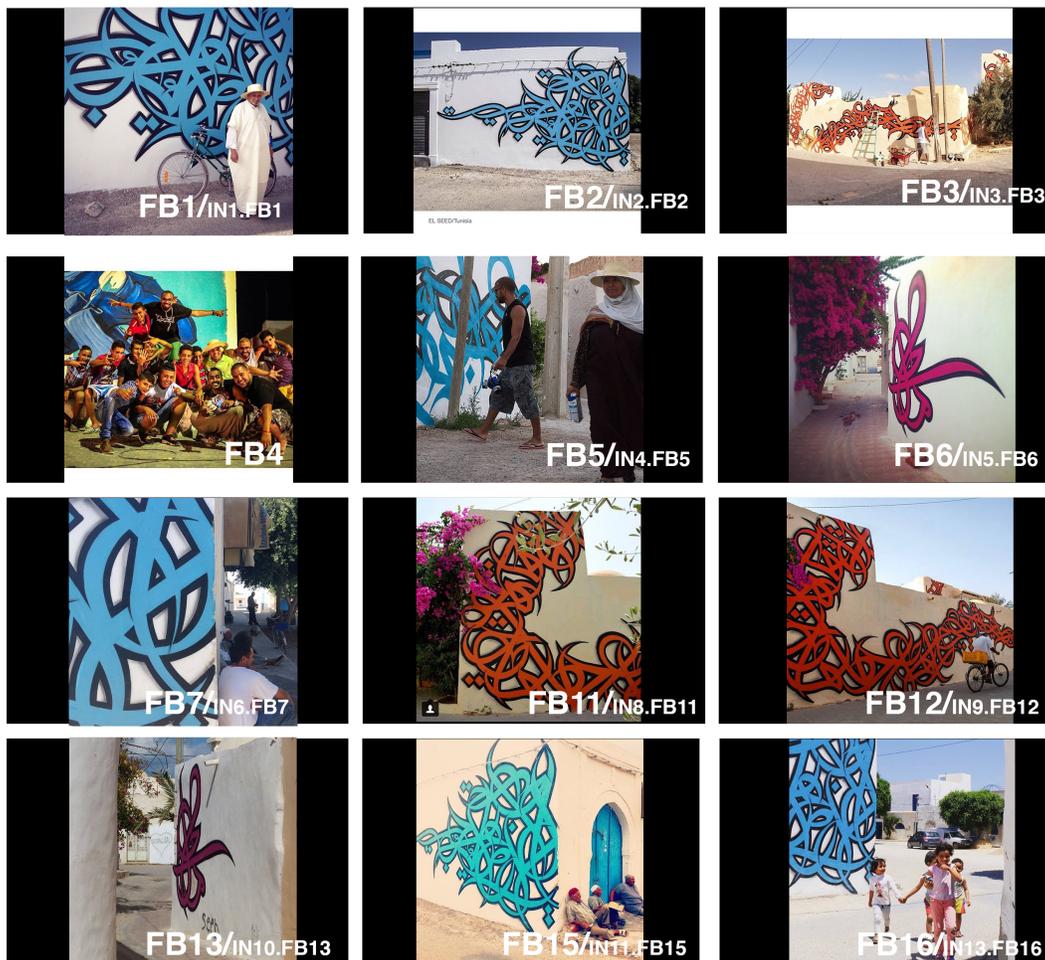


Figure 191 : Les remixes photographiques des œuvres d'eL Seed à Djerbahood (2014-2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 20 : Présence des remixes photographiques numériques des œuvres de Djerbahood sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	14-08-02	1,1k	135	34	N	O-Au
FB2	14-08-04	1k	74	23	N	O
FB3	14-08-19	866	41	24	N	O-Ar
FB4	14-08-23	341	1	6	N	Au - Ar
FB5	14-08-24	538	16	7	N	O-Ar-Au
FB6	14-08-27	1,3k	117	31	N	L-O
FB7	14-08-30	474	14	6	N	L-O-Au
FB8	14-09-04	507	29	10	N	O
FB9-FB8	14-09-04	1k	110	27	N	O
FB10	14-09-26	724	53	5	N	O
FB10-FB9-FB8	14-09-25	26	1	6	N	O
FB11	14-09-26	724	53	5	M	O
FB12	14-12-22	969	72	9	N	O-Au
FB13	15-02-14	635	17	8	N	L-O
FB14-FB10-FB9-FB8	15-07-04	359	12	8	N	O - texte
FB15	15-04-27	1,7k	161	18	N	O-Au
FB16	15-07-07	678	28	15	N	L-O-Au
IN1-FB1	14-08-02	1939	0	42	N	O-Au
IN2-FB2	14-08-04	1625	0	49	N	O
IN3-FB3	14-08-19	1350	0	24	N	O-Ar
IN4-FB5	14-08-24	1059	0	10	N	O-Ar-Au
IN5-FB6	14-08-27	1844	0	35	N	L-O
IN6-FB7	14-08-30	988	0	7	N	L-O-Au
IN7-FB10-FB9-FB8	14-09-04	1678	0	59	N	O
IN8-FB11	14-09-26	1331	0	26	N	O
IN9-FB12	14-12-22	1764	0	50	N	O-Au
IN10-FB13	15-02-14	1073	0	9	N	L-O
IN11-FB15	15-04-27	1958	0	42	N	O-Au
IN12-FB14-FB10-FB9-FB8	15-07-04	1208	0	26	N	O-texte
IN13-FB16	15-07-07	1112	0	11	N	L-O-Au

Source : Hela Zahar, 2017/10/17.

Les résultats de la recherche inversée de l'image FB8 présentée au tableau 21 ressemblent aux résultats des recherches inversées pour les œuvres d'eL Seed du segment précédent. Il faut remarquer que huit (8) pages présentent l'artiste et que six (6) pages définissent le calligraphie arabe. Sept (7) pages se retrouvent sur les sites d'intermédiaires culturels, trois (3) du monde arabe. Toutes les images proviennent de l'artiste et six (6) pages représentent des œuvres de plusieurs événements. Enfin plusieurs pages renvoient au site web de l'artiste et à ses liens Facebook et Instagram. Il faut remarquer que contrairement aux artistes visibilisés dans le cadre

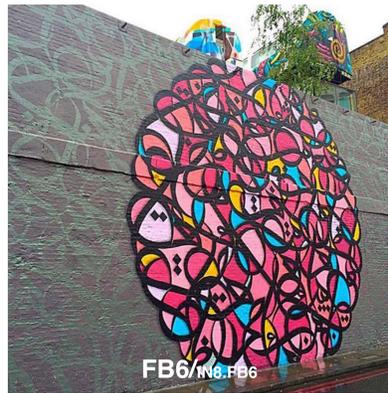
de l'événement Djerbahood, les images se retrouvent majoritairement sur des sites présentant l'artiste plutôt que l'événement.

Tableau 21 : Recherche inversée de l'image FB8 pour les œuvres d'eL Seed à Djerbahood

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB8	Page en langue anglaise	2	Agrégation d'images de l'artiste	6
Date de la recherche	15-10-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	2
Mots-clés	calligraphie arabe el seed	Page en langue arabe et anglaise	3	Image(s) provenant de l'artiste	10
Nombre de pages web retournées pour cette image	27	Page en langue française	5	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	8	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	6
Présentation d'un événement d'art urbain	2	Page d'un intermédiaire culturel	4	Lien externe à la page web de l'artiste	5
Présentation du calligraffiti	6	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	3	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	3
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	1	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	3
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	3

Source : Hela Zahar, 2017/10/17.

La figure 192 présente les remixes photographiques numériques publiés par eL Seed pour son œuvre de Shoreditch réalisée en 2015. Plusieurs remixes intègrent le lieu et l'audience. Le tableau 22 donne les statistiques reliées à la publication de ces différents remixes sur les supports numériques de l'artiste.



'Shoreditch' (eL Seed, Shoreditch, 2015)

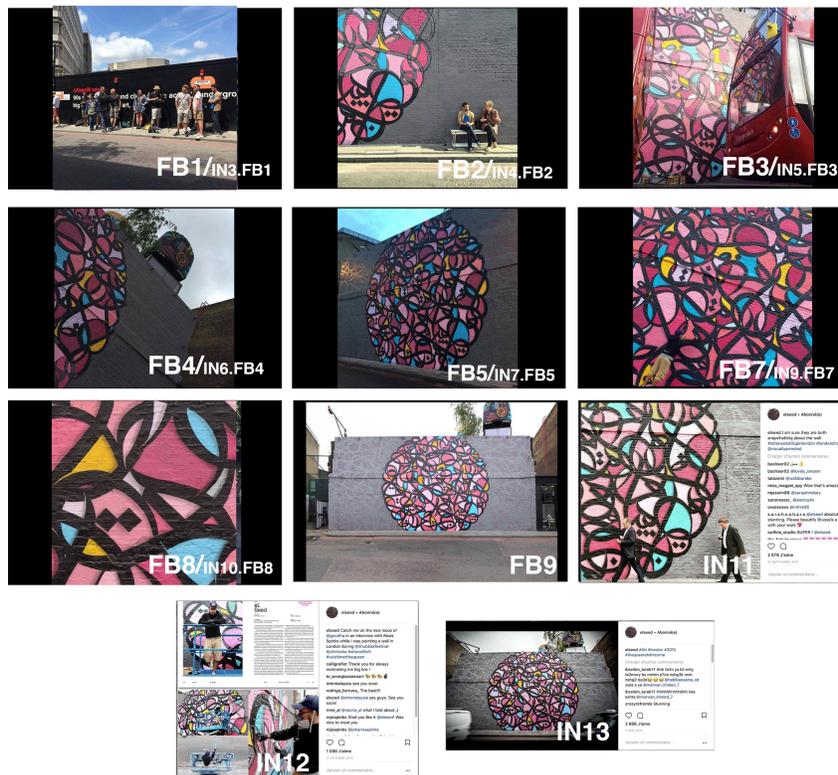


Figure 192 : Les remixes photographiques des œuvres d'eL Seed à Shoreditch (2015-2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 22 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Shoreditch sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	15-07-11	91	1	1	N	Au
FB2	15-07-11	1,4k	44	17	N	O-Au
FB3	15-07-11	787	32	19	N	O
FB4	15-07-12	456	14	4	N	O
FB5	15-07-12	1,7k	88	50	N	L-O
FB6	15-07-13	2,1k	121	27	N	L-O
FB7	15-07-15	729	35	13	N	O-Ar
FB8	15-07-18	699	16	7	N	O
FB9	15-07-18	1,1k	48	16	N	L-O
IN1	15-07-10	713	0	43	N	M-Nacelle
IN2	15-07-10	836	0	11	N	O-Int
IN3-FB1	15-07-11	488	0	8	N	Au
IN4-FB2	15-07-11	1687	0	37	N	O-Au
IN5-FB3	15-07-11	1304	0	32	N	O
IN6-FB4	15-07-12	1003	0	15	N	O
IN7-FB5	15-07-12	1961	0	76	N	L-O
IN8-FB6	15-07-13	1919	0	86	N	L-O
IN9-FB7	15-07-15	1336	0	25	N	O-Ar
IN10-FB8	15-07-18	1266	0	13	N	O
IN11	15-09-10	2078	0	48	N	O-Au
IN13	15-10-21	1096	0	12	N	Montage
IN14	16-05-11	2888	0	43	N	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/10/17.

Le tableau 23 présente la recherche inversée de l'image FB6. Cette image se retrouve sur trois (3) sites de médias de masse égyptiens. Elles font partie d'agrégats d'images présentant le travail d'eL Seed à la suite de la réalisation de la murale « Perception » réalisée au Caire en 2016. On peut émettre l'hypothèse que l'image de Shoreditch a été fournie à ces médias par l'artiste comme autre exemple d'œuvre récente. Cinq (5) pages Pinterest regroupent cette image de Shoreditch et elle est toujours présente dans un agrégat d'autres images de l'artiste.

Tableau 23 : Recherche inversée de l'image FB6 pour l'œuvre de Shoreditch

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB6	Page en langue anglaise	6	Agrégation d'images de l'artiste	6
Date de la recherche	15-10-17	Page en langue arabe	4	Agrégation d'images (artiste et autres)	4
Mots-clés	eL Seed	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	7
Nombre de pages web retournées pour cette image	37	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	3
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	1
Présentation de l'artiste	4	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	9
Présentation d'un événement d'art urbain	4	Page d'un intermédiaire culturel	0	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	5	Page personnelle (audience)	1	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	3	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/10/17.

La figure 193 présente les nombreux remixes photographiques numériques publiés par eL Seed pour son œuvre de Sharjah (Émirats Arabes Unis) réalisée en 2015. Quelques remixes (FB1, FB15, FB16) sont constitués de cadrages larges du lieu où se situe l'œuvre. D'autres cadrages offrent des vues en plongée ou en contre-plongée. L'ensemble des images constitue ainsi un *portfolio diversifié de cadrages divers* qui met en évidence les caractéristiques sinueuses de l'œuvre par opposition à la trame rectangulaire des immeubles et l'attention portée par l'artiste à ses remixes. Le tableau 24 donne les statistiques reliées à la publication de ces différents remixes

sur les supports numériques de l'artiste. On peut remarquer que l'image FB14 est republiée à plusieurs reprises et obtient le plus grand nombre de réactions.



'Sharjah' (eL Seed, EAU, 2015)

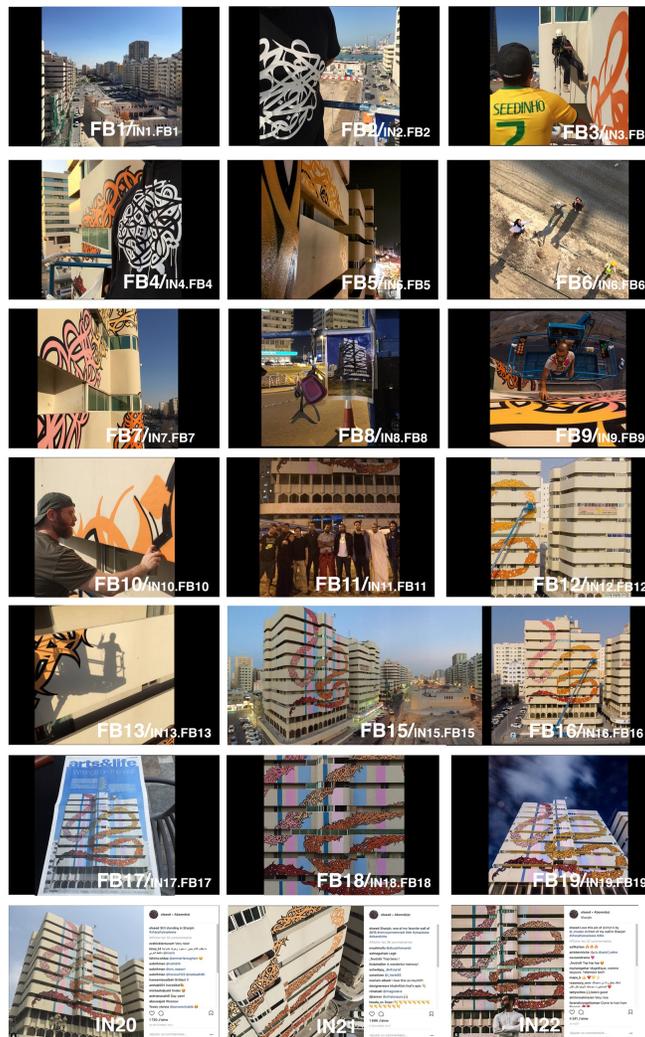


Figure 193 : Les remixes photographiques des œuvres d'eL Seed à Sharjah (2015-2017)

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 24 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Sharjah sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	15-01-20	256	1	4	N	L
FB2	15-01-21	435	17	10	N	L-A
FB3	15-01-23	309	11	10	N	O-A-Int
FB4	15-01-24	602	21	19	N	O-A
FB5	15-01-24	458	1	12	N	L-O
FB6	15-01-25	239	0	2	N	Au
FB7	15-01-26	482	19	9	N	L-O
FB8	15-01-26	261	2	5	N	L
FB9	15-02-04	771	21	13	N	O-A
FB10	15-02-05	354	0	4	N	O-Int
FB11	15-02-06	194	2	6	N	O-A-Au-Int
FB12	15-02-07	711	28	10	N	O-Int
FB13	15-02-10	490	11	4	N	O-A
FB14	15-02-11	1,6k	282	74	N	L-O
FB15	15-02-12	900	53	25	N	L-O
FB16	15-02-16	652	24	7	N	L-O-A
FB17	15-02-17	423	3	6	N	O
FB18	15-03-10	679	28	9	N	O
FB19	15-03-28	1,3k	89	28	N	O
IN1-FB1	15-01-20	833	0	18	N	L
IN2-FB2	15-01-21	1135	0	40	N	L-A
IN3-FB3	15-01-23	978	0	30	N	Au-Ar-Int
IN4-FB4	15-01-24	1446	0	22	N	O-A
IN5-FB5	15-01-24	1226	0	33	N	L-O
IN6-FB6	15-01-25	1066	0	6	N	Au
IN7-FB7	15-01-26	1271	0	33	N	L-O
IN8-FB8	15-01-26	794	0	11	N	L
IN9-FB9	15-02-04	1428	0	22	N	O-A
IN10-FB10	15-02-05	1069	0	12	N	O-Int
IN11-FB11	15-02-06	663	0	6	N	O-A-Au-Int
IN12-FB12	15-02-07	1329	0	17	N	O-Int
IN13-FB13	15-02-10	1180	0	12	N	O-A
IN14-FB14	15-02-11	2174	0	160	N	L-O
IN15-FB15	15-02-12	1795	0	64	N	L-O
IN16-FB16	15-02-16	1571	0	39	N	L-O
IN17-FB17	15-02-17	1109	0	22	N	O
IN18-FB18	15-03-10	1241	0	29	N	O
IN19-FB19	15-03-28	1815	0	42	N	O
IN20	15-09-18	1730	0	32	N	L-O
IN21	15-12-08	1696	0	36	N	L-O
IN22	17-08-20	4241	0	31	N	O-Au
SW1-IN14-FB14						L-O

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

La recherche inversée de l'image FB14 révèle que six (6) sites présentent l'artiste et que cette image se retrouve sur plusieurs sites d'intermédiaires culturels tout en étant agrégée avec

plusieurs autres images de l'artiste (voir Tableau 25). Plusieurs pages réfèrent également au site web de l'artiste.

Tableau 25 : Recherche inversée de l'image FB14 pour l'œuvre d'eL Seed à Sharjah

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB14	Page en langue anglaise	4	Agrégation d'images de l'artiste	7
Date de la recherche	20-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	0
Mots-clés	el seed sharjah	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	8
Nombre de pages web retournées pour cette image	59	Page en langue française	6	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	1	Image(s) de l'événement uniquement	2
Présentation de l'artiste	6	Page d'un intermédiaire en art urbain	2	Images(s) de plusieurs événements	6
Présentation d'un événement d'art urbain	3	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	5
Présentation du calligraffiti	2	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	2	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	1	Page personnelle (audience)	3	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	1
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	1

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Un peu à l'image de cette forme sinueuse et tel qu'il en a été question dans le chapitre 2, les remixes, circulations et agrégations créent un mouvement circulaire entre la circulation de l'artiste, l'inscription physique de l'œuvre, ses remixes photographiques, les partages et likes des plateformes socionumériques et le retour éventuel de l'artiste dans un nouveau lieu. Cette recherche ethnographique dans ce segment parisien montre l'explosion numérique des œuvres et

accentue une visibilité qui aurait été plus restreinte si elles avaient été confinées à l'espace physique.

La figure 194 présente les remixes photographiques numériques publiées par l'artiste urbain Zepha pour une œuvre réalisée à Paris en 2014. On peut remarquer que la plupart des cadrages ne capturent que l'œuvre ou des détails de l'œuvre. Le tableau 26 donne les statistiques liées à la publication de ces différents remixes sur les supports numériques de l'artiste. La plupart des images sont publiées sur le site web de l'artiste. Sur les plateformes socionumériques, le nombre de réactions Facebook est beaucoup plus faible que les réactions sur Instagram. Dans l'ensemble, l'artiste Zepha obtient moins de réactions que l'artiste eL Seed par exemple.



'Jalousie urbaine' (Zepha, Paris, 2014)

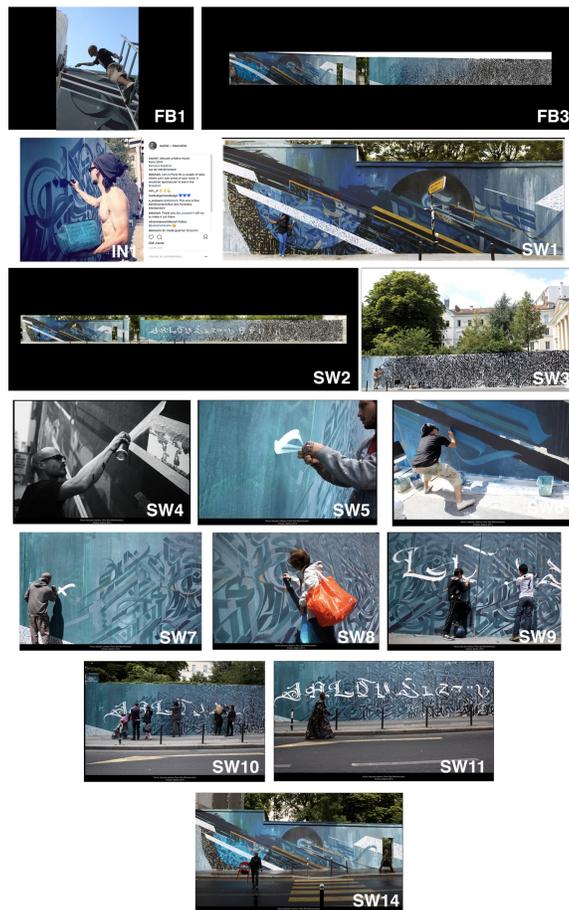


Figure 194 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Zepha à Paris (2014-2017)

Source : Photos @ Zepha – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 26 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Paris sur les supports numériques de l'artiste urbain Zepha

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	14-06-29	82	0	3	N	O-A
FB2	14-07-01	37	1	2	N	O-Au
FB3	14-07-04	63	1	4	N	O-Au
IN1	15-04-06	336	0	11	N	O-A
IN2	16-10-31	455	0	14	N	O-Au
SW1					O	L-O-Au
SW2					O	L-O-Au
SW3					O	L-O-A
SW4					O	O-A
SW5					O	O-Au
SW6					O	O-A
SW7					O	O-Au
SW8					O	O-Au
SW9					O	O-Au
SW10					O	L-O-Au
SW11					O	O-Au
SW12-IN2					O	O-Au
SW13-FB2					O	O-Au
SW14					O	L-O-Au

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Pour plusieurs images, la recherche inversée ne produit aucun résultat. Le tableau 27 présente les résultats pour l'image SW1. Le nombre total de pages retournées par le moteur de recherche de Google est de sept (7) et il n'y a que deux (2) de ces pages qui présentent l'artiste et trois (3) pages offrent des agrégats d'images de ses œuvres. Il faut noter également que quatre (4) pages sont des sites d'intermédiaires en art urbain.

Tableau 27 : Recherche inversée de l'image SW1 pour l'œuvre de Zepha à Paris

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	SW1	Page en langue anglaise	5	Agrégation d'images de l'artiste	3
Date de la recherche	20-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	1
Mots-clés	Jalousie	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	5
Nombre de pages web retournées pour cette image	7	Page en langue française	2	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	1	Image(s) de l'événement uniquement	1
Présentation de l'artiste	2	Page d'un intermédiaire en art urbain	4	Images(s) de plusieurs événements	5
Présentation d'un événement d'art urbain	2	Page d'un intermédiaire culturel	0	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	2	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	1

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

La figure 195 présente les remixes photographiques numériques publiées par l'artiste urbain Zepha pour une autre œuvre réalisée cette fois à Saragosse en 2014. Là encore, les cadrages sont encore assez serrés bien que certaines images donnent un aperçu de la ville. Le tableau 28 donne les statistiques reliées à la publication de ces différents remixes sur les supports numériques de l'artiste.



'Dia logo' (Zepha, Saragosse, 2014)

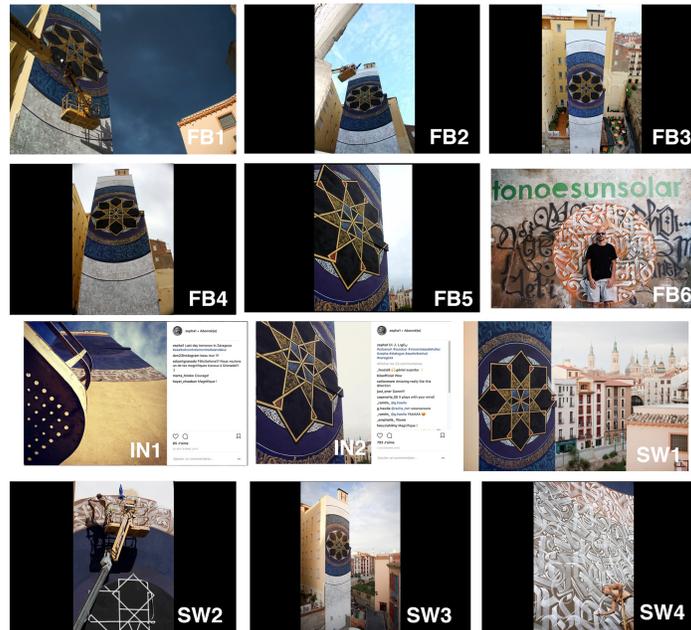


Figure 195 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Zepha à Saragosse (2014-2017)

Source : Photos @ Zepha – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 28 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Saragosse sur les supports numériques de l'artiste urbain Zepha

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	14-09-22	177	4	13	N	L-O
FB2	14-10-20	42	2	2	O	L-O-A
FB3	14-10-20	60	1	2	O	L-O
FB4	14-10-20	33	3	1	O	L-O
FB5	14-10-20	89	1	8	O	L-O
FB6	14-11-30	151	1	1	N	O-A
FB7	15-07-28	105	2	10	N	O
IN1	14-09-20	85	0	4	N	O
IN2	16-11-05	455	0	14	N	L-O
SW1					O	L-O
SW2					O	O-A
SW3					O	L-O
SW4					O	O-A
SW5					O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Le nombre de réactions est assez faible comparativement aux réactions obtenues par eL Seed par exemple et la plupart de ces images ne génèrent aucun résultat de recherche inversée. Le tableau 29 présente les résultats de recherche inversée pour l'image FB3 et les sept (7) pages retournées proviennent du site Pinterest.

Tableau 29 : Recherche inversée de l'image SW5 pour l'œuvre de Zepha à Saragosse

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB3	Page en langue anglaise	7	Agrégation d'images de l'artiste	0
Date de la recherche	20-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	7
Mots-clés	Saragosse	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	7
Nombre de pages web retournées pour cette image	7	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	0	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	7
Présentation d'un événement d'art urbain	0	Page d'un intermédiaire culturel	0	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	7	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

La figure 196 présente les nombreux remixes photographiques numériques de l'œuvre réalisée à Djerbahood par l'artiste urbain Zepha. Encore une fois, on peut remarquer que les cadrages sont serrés et laissent peu découvrir le lieu. Le tableau 30 donne les statistiques reliées à la publication de ces différents remixes sur les supports numériques de l'artiste et ces résultats sont similaires aux résultats des images des œuvres de Paris et de Saragosse rapportées plus haut.

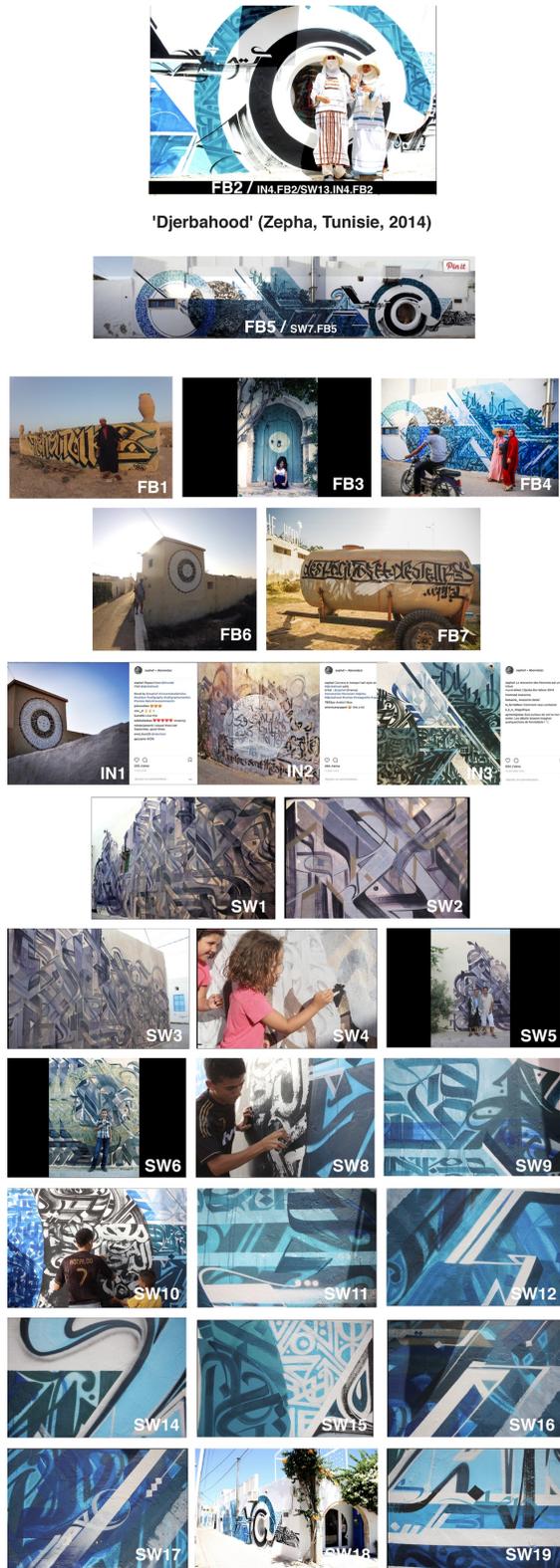


Figure 196 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Zepha à Djerbahood (2014-2017)
 Source : Photos @ Zepha – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 30 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Djerbahood sur les supports numériques de l'artiste urbain Zepha

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	14-08-06	155	0	8	N	O-Au
FB2	14-08-10	154	41	6	N	O-Au
FB3	14-08-13	158	12	4	N	O-Au
FB4	14-08-19	162	35	7	N	O-Au
FB5	14-09-03	190	19	15	N	O
FB6	14-09-09	119	11	3	N	L-O-Au
FB7	15-01-28	130	4	6	O	L-O
IN1	15-05-11	255	0	7	N	L-O
IN2	15-08-11	294	0	2	N	O
IN3	16-10-13	734	0	5	N	O
IN4.FB2	16-11-08	484	0	9	N	O-Au
SW1					O	O
SW2					O	O
SW3					O	L-O
SW4					O	O-Au
SW5					O	O-Au
SW6					O	O-Au
SW7.FB5					O	L-O
SW8					O	O-Au
SW9					O	O
SW10					O	O-Au
SW11					O	O
SW12					O	O
SW13.IN4.FB2					O	O-Au
SW14					O	O
SW15					O	O
SW16					O	O
SW17					O	O
SW18					O	O
SW19					O	O

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Le tableau 31 donne les résultats de la recherche inversée sur l'image FB2. Malgré le faible nombre de pages retournées (6), il est intéressant de constater que cinq (5) pages présentent l'événement Djerbahood et sont sur les sites d'intermédiaires. Il faut remarquer également que la

moitié des pages retournées présentent des agrégats d'images d'œuvres de plusieurs artistes présents à Djerbahood.

Tableau 31 : Recherche inversée de l'image FB2 pour l'œuvre de Zepha à Djerbahood

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB4	Page en langue anglaise	3	Agrégation d'images de l'artiste	3
Date de la recherche	20-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	3
Mots-clés	untitled by zepha	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	4
Nombre de pages web retournées pour cette image	6	Page en langue française	3	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	5
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	4
Présentation de l'artiste	0	Page d'un intermédiaire en art urbain	4	Images(s) de plusieurs événements	2
Présentation d'un événement d'art urbain	5	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Même s'il ne s'agit pas d'une œuvre de calligraffiti arabe, il a semblé intéressant, à titre comparatif, d'effectuer l'ethnographie numérique d'une œuvre de Brusk à Djerbahood. La figure 197 présente les remixes photographiques numériques que l'on retrouve sur les supports numériques de l'artiste Brusk. Le tableau 32 donne les statistiques reliées à la publication de ces différents remixes. L'image FB7 obtient un nombre élevé de réactions (928) et la recherche

inversée de cette image génère un nombre élevé de pages (95) (voir Tableau 33). Plusieurs autres pages appartiennent à des intermédiaires en art urbain et sont en langue française. Six pages présentent des agrégats d'images des œuvres de l'artiste Brusk. La première page retournée par Google est celle de l'intermédiaire culturel « Galerie Itinerrance » ayant organisé l'événement Djerbahood et aussi une exposition de l'artiste Brusk en 2015. Cela traduit encore une fois l'intrication des systèmes d'articulation de la scène visuelle puisque même Google identifie le rôle prépondérant de cet intermédiaire parisien dans la mise en visibilité de Djerbahood.



'Camelhood-Djerbahood' (Brusk, Tunisie, 2014)

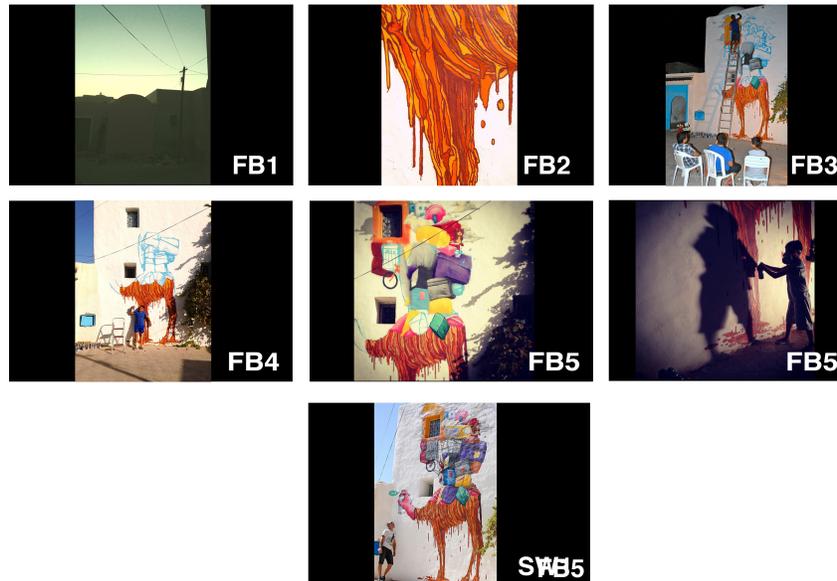


Figure 197 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Brusk à Djerbahood (2014-2017)

Source : Photos @ Brusk – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 32 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Djerbahood sur les supports numériques de l'artiste urbain Brusk

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	14-08-25	45	0	4	N	L
FB2	14-08-25	78	0	1	N	O
FB3	14-08-25	14	1	0	N	L-O-A-Au
FB4	14-08-25	303	1	7	N	L-O-Au
FB5	14-08-25	184	0	4	N	O
FB6	14-08-25	109	1	4	N	O-Au
FB7	14-08-27	928	141	39	N	L-O
SW1					O	L-O-A
SW2.FB7					O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

L'empreinte numérique de Brusk est plus importante que celle de Zepha et se rapproche de celle de eL Seed sans toutefois générer autant de réactions que celui-ci. La présence de pages présentant l'artiste, celle d'agrégats d'images de ce seul artiste sur des sites d'intermédiaires, des images d'œuvres provenant de l'artiste, la présence de la page de l'artiste dans les résultats de recherche inversée, des liens externes vers ses supports numériques de même qu'un nombre proportionnellement élevé de réactions apparaissent ainsi – et de manière croisé ou réseautique – être des marqueurs d'une visibilité numérique accrue dont la somme est plus que la totalité des parties.

Tableau 33 : Recherche inversée de l'image FB7 pour l'œuvre de Brusk à Djerbahood

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB7	Page en langue anglaise	2	Agrégation d'images de l'artiste	6
Date de la recherche	24-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	4
Mots-clés	Brusk street art	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	10
Nombre de pages web retournées pour cette image	95	Page en langue française	8	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	2
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	1	Image(s) de l'événement uniquement	4
Présentation de l'artiste	2	Page d'un intermédiaire en art urbain	5	Images(s) de plusieurs événements	6
Présentation d'un événement d'art urbain	3	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	1	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	2	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	1
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Les deux dernières recherches inversées indiquent que l'événement Djerbahood procure une visibilité numérique significative pour les artistes Zepha et Brusk. La figure 198 présente les remixes photographiques numériques d'une œuvre collaborative des artistes Brusk et Inkman, œuvre combinant figuration et calligraffiti arabe. Le tableau 34 donne les statistiques liées à la publication de cette image sur les supports numériques de l'artiste Inkman. Il faut noter que l'artiste Brusk n'a pas publié cette image de cette œuvre combinée sur ses propres supports numériques. Malgré un nombre relativement peu élevé de publications sur les plateformes socionumériques de l'artiste Inkman, l'image Fb2Ink génère un nombre élevé de pages

retournées par le moteur de recherche Google (108) (voir Tableau 35). Parmi les dix (10) premières pages, sept (7) pages portent sur l'événement Djerbahood, neuf (9) pages sont en langue française (la langue de l'intermédiaire organisateur de l'événement), plusieurs pages sont sur les sites d'intermédiaires et les agrégats présentés sont constitués d'images d'œuvres de plusieurs artistes de l'événement.



'Djerbahood' (Brusk et Inkman, Tunisie, 2014)

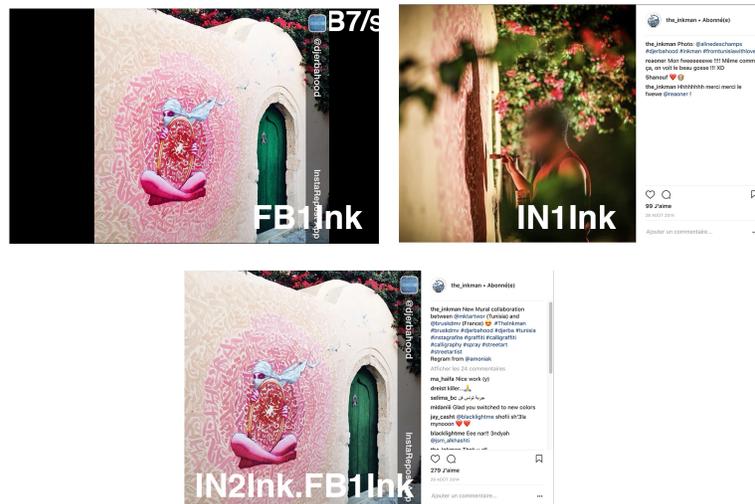


Figure 198 : Les remixes photographiques de l'œuvre Brusk-Inkman à Djerbahood (2014-2017)

Source : Photos publiées sur les pages Facebook et Instagram d'Inkman - Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 34 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre Brusk-Inkman à Djerbahood sur les supports numériques de l'artiste urbain Inkman

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1Ink	14-08-29	81	2	7	N	L-O
FB2Ink	14-09-20	163	15	2	N	L-O
IN1Ink	14-08-28	99	0	3	N	O-A
IN2Ink.FB1Ink	14-08-29	279	0	24	N	L-O
SW1Bru.FB2Ink					O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Tableau 35 : Recherche inversée de l'image FB2Ink pour l'œuvre Brusk-Inkman à Djerbahood

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB2Ink	Page en langue anglaise	1	Agrégation d'images de l'artiste	3
Date de la recherche	24-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	7
Mots-clés	peinture tunisienne art contemporain	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	6
Nombre de pages web retournées pour cette image	108	Page en langue française	9	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	4
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	1	Image(s) de l'événement uniquement	6
Présentation de l'artiste	0	Page d'un intermédiaire en art urbain	2	Images(s) de plusieurs événements	3
Présentation d'un événement d'art urbain	7	Page d'un intermédiaire culturel	5	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	1	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	1	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

Ce remixe combiné est un exemple « d'entraînement » de la visibilité produite par un artiste urbain plus connu (Brusk) sur un artiste de calligraphie arabe moins visible (Inkman). De façon générale, ce phénomène de visibilité accrue pour des artistes moins visibles se révèle également dans l'événement Tour 13. Dans l'optique des travaux de Bennett et Peterson (2004) sur les scènes locales, translocales et numériques (voir Chapitre 3, section 3.1) cela indique que *le numérique n'est pas du « virtuel mondialisé », mais du translocal*. Ceci signifie que dans le cas de l'art urbain, la dimension numérique renvoie à la localité et *produit* la translocalité. Le translocal se constitue de plusieurs pôles physiques (dans ce cas-ci Djerbahood et Tour 13) unis par la résonance numérique que chacun de ces pôles crée. Cela s'accroît lorsque les cadrages sont larges et renvoient à l'icosphère du lieu. Au contraire lorsque les cadrages sont serrés et ne comprennent que l'œuvre, c'est là qu'on assiste à un art urbain virtualisé dénué de contexte local et visant essentiellement la marchandisation de l'art. Par contre, la translocalité produite par le numérique assigne une visibilité événementielle (à la parisienne) à l'événement Djerbahood. De plus, les recherches inversées indiquent que ces deux pôles (Tour 13 et Djerbahood) entraînent la visibilité d'artistes moins connus (les artistes de calligraphie arabe) dans cette visibilité événementielle. Les résultats d'ethnographie numérique pour cette image (Brusk et Inkman) mettent donc en évidence l'influence d'un événement majeur (le pôle Djerbahood) sur la visibilité des artistes, la visibilité événementielle, produite entre autres par l'agrégat physique de nombreuses œuvres, retombant sur la visibilité numérique des artistes y ayant participé.

De façon encore plus spécifique, cette impression est renforcée par une recherche inversée de l'image d'une œuvre réalisée uniquement par l'artiste Inkman à Djerbahood (Figures 199 et Tableau 36). Cette recherche inversée produit un nombre important de pages retournées (60) et huit (8) des dix (10) premières pages *portent sur l'événement Djerbahood*. Huit (8) pages sont en langue française et sont sur les sites d'intermédiaires. Sept (7) pages présentent des agrégats d'images provenant de plusieurs artistes ayant participé à l'événement. En 2014, Inkman est un artiste émergent de la scène visuelle du calligraphie arabe, mais l'événement Djerbahood lui permet d'obtenir une visibilité intéressante *à la parisienne*.



Figure 199 : Une œuvre de l'artiste urbain Inkman à Djerbahood (Djerba 2014).

Source : Photo @ Aline Deschamps, galerie Itinerrance (<http://www.djerbahood.com/portfolio/inkman/>) consulté le 2017/10/21.

Tableau 36 : Recherche inversée pour l'œuvre d'Inkman à Djerbahood

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	Inkman - Djerbahood	Page en langue anglaise	2	Agrégation d'images de l'artiste	3
Date de la recherche	24-10-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	7
Mots-clés	Inkman street art	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	3
Nombre de pages web retournées pour cette image	60	Page en langue française	8	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	7
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	9
Présentation de l'artiste	1	Page d'un intermédiaire en art urbain	4	Images(s) de plusieurs événements	1
Présentation d'un événement d'art urbain	8	Page d'un intermédiaire culturel	4	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	1	Page personnelle (audience)	1	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	1

Source : Hela Zahar, 2017/10/15.

À terme, les résultats de l'ensemble de l'ethnographie numérique pour le segment Parisien révèlent une grande variabilité dans la visibilité des différents artistes du calligraffiti arabe. Cette variabilité est reliée aux pratiques des artistes, de l'audience et des intermédiaires numériques. Cette section montre que tous les artistes de calligraffiti arabe sont maintenant présents sur les plateformes socionumériques Facebook et Instagram, mais leurs pratiques numériques diffèrent quand à la nature de leur publication (éléments personnels, versus éléments professionnels) quand à la fréquence de leurs publications et aussi la variation de leur cadrage. Le nombre d'abonnés et amis de leurs pages reste certes beaucoup plus faible que celui d'eL Seed qui continue sur sa

lancée et accroît sa visibilité sur les plateformes socionumériques Facebook et Instagram tout en générant un intérêt soutenu chez les intermédiaires numériques. À la différence d'Inkman, de Shoof et de Zepha, eL Seed réussi à créer cette translocalité numérique sans avoir recours à la visibilité événementielle de Djerbahood, mais en faisant la promotion de ses propres remixes. Cela se vérifie également dans les résultats de recherche inversée de ses œuvres où les pages retournées portent plus sur l'artiste et moins sur les événements Djerbahood et Tour 13.

Dans le régime de visibilité Google, les événements de la Tour 13 et de Djerbahood permettent à d'autres artistes comme Inkman et Shoof d'accroître leur visibilité numérique, mais cet accroissement se fait par le biais de ces événements. Cette visibilité événementielle est particulièrement apparente dans les résultats de recherche inversée lorsque les images de l'événement prédominent et que les pages retournées présentent plutôt l'événement (Djerbahood) que l'artiste. En résumé, les résultats de l'ethnographie numérique permettent de saisir la nature translocale de la scène visuelle d'art urbain. Cette translocalité numérique émerge d'événements locaux renvoyant à une nouvelle forme *d'urbanité locale*, un Djerbahood parisien. Certes, les artistes urbains de calligraphie arabe accèdent alors à une plus grande visibilité « grâce » à l'occidentalité du système d'articulation de la scène visuelle de l'art urbain.

7.5 Le calligraphie arabe ailleurs dans le monde (2013-2015)

Parmi les artistes de calligraphie arabe qui ne sont pas présents à Paris, on retrouve Yazan Halwani, Karim Jabbari, Hest1 et Khadiga. Au cours du segment parisien (2013-2015), ces artistes sont surtout actifs dans le monde arabe et musulman, mais également à Djerbahood, à Beyrouth, au Koweït et à Dubaï. Ils se produisent aussi dans les villes occidentales comme en Allemagne et à New York, etc. (voir Figures 200 et 201). Hest1 est actif en Indonésie et réalise une exposition et une murale à Jakarta. Yazan Halwani réalise plusieurs murales à Beyrouth (voir Figure 202), à Dubaï, de même qu'une murale en Allemagne. Karim Jabbari réalise également une murale à Beyrouth et effectue plusieurs performances de calligraphie lumineuse dans la péninsule arabique à Jeddah, au Koweït, à Abou Dhabi et à Sharjah. Il performe également à New York et au Brésil tout en commençant une association commerciale avec le fabricant de voitures

Land Rover (voir Figure 203). Khadiga continue son travail de calligraphie lumineuse à Alexandrie et s'associe avec Julien Breton pour une performance conjointe en 2014.



Figure 200 : Chronologie des œuvres « Ailleurs dans le monde » du segment Paris (Juin 2013 à Mai 2014)

Source : Hela Zahar, 2017.



Figure 201 : Chronologie des œuvres « Ailleurs dans le monde » du segment Paris (Juin 2014 à Septembre 2015)

Source : Hela Zahar, 2017.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 202 : Une murale de l'artiste urbain Yazan Halwani à Beyrouth (Liban 2015)

Source : Photo publiée dans l'article « Magazine describes iconic Lebanese singer as a supporter of Syrian President Assad, causing anger on social media » sur le site web Al Jazeera (<http://www.aljazeera.com/news/2015/12/outrage-lebanon-article-slandering-fairuz-151215121817894.html>) consulté le 2017/11/11.



Figure 203 : Une performance de calligraphie lumineuse de Karim Jabbari pour Land Rover (Tunisie 2015)

Source : Photo @ Automobile.tn (<https://www.automobile.tn/magazine/actu/myland-interview-exclusive-de-karim-jabbari.14.488.html>) consulté le 2017/11/11.

Ces nombreuses circulations des artistes de calligraphiti arabe indiquent que le segment parisien est animé d'une double dynamique. D'une part, le calligraphiti arabe accentue sa visibilité par l'intermédiaire de sa visibilité parisienne translocalisée numériquement à Djerbahood. Les deux pôles que sont la Tour 13 et Djerbahood agissent comme des lieux phares qui aspirent le calligraphiti arabe et le projettent dans l'univers médiatisé de la scène visuelle de l'art urbain. D'autre part, plusieurs artistes de calligraphiti arabe circulent dans plusieurs villes du monde en s'inscrivant dans des événements qui ne disposent pas de la visibilité numérique de ces lieux phares, mais qui assurent tout de même une certaine diffusion locale qui se traduit peu par une visibilité translocale numérique. La circulation physique des artistes est locale – locale sans arriver à atteindre cette translocalité typique des événements phares mentionnés dans ce chapitre. Cette circulation locale – locale deviendra une caractéristique dominante du segment suivant lorsque les tensions arabo-occidentales seront exacerbées.

7.6 Remarques récapitulatives

Au cours du segment Parisien, le calligraphiti arabe acquiert une légitimité dans l'une des capitales mondiales de l'art urbain. Cette légitimité est en grande partie le fruit du travail de l'intermédiaire franco-tunisien Mehdi Ben Cheikh de la Galerie Itinerrance. Celui-ci a réussi un nouveau modèle pour le développement de l'art urbain dans le 13^{ème} arrondissement. Ce modèle est élaboré conjointement avec le maire de l'arrondissement Jérôme Coumet et repose sur la réalisation d'un grand nombre de murales « gratuites » sur les façades des logements sociaux, mais aussi sur la réalisation d'événements comme la Tour 13 et Djerbahood ainsi que sur la tenue d'expositions « rentables » pour l'intermédiaire et les artistes impliqués. La visibilité de Djerbahood est avant tout numérique et translocale. Sa résonance locale (Tunisie) est très faible et le nombre important de publications (plus de 1200 selon Mehdi Ben Cheikh) renforce avant tout la scène visuelle du 13^{ème}. Deux livres sont publiés chez l'éditeur Albin Michel et l'événement permet à ses instigateurs d'obtenir un rôle important dans la scène visuelle globale de l'art urbain, rôle confirmé l'année suivante (2016) par la venue de Shepard Fairey (Obey) à Paris pour une œuvre à la Tour Eiffel dans le cadre de la COP 21, la réalisation de trois murales dans le 13^{ème} arrondissement et une exposition majeure à la galerie Itinerrance en juin 2016.

Les événements de la Tour 13 et de Djerbahood mettent en évidence la double présence de lieux phares physiques et numériques et cela permet d'éclairer les rapports entre les dimensions locale, translocale et numérique de la scène visuelle de l'art urbain. Les allers retours entre les lieux physiques Paris et Djerba, trouvent leur écho dans les allers retours entre ces espaces physiques et l'espace numérique. C'est grâce à leur existence numérique que ces événements produisent la translocalité et malgré le côté éphémère de leur existence physique (démolition de la Tour 13, effacement des œuvres de Djerbahood) ces événements acquièrent une « permanence numérique » dont la texture est translocale. D'une certaine façon il faut que la scène physique s'exporte dans la scène numérique pour se consacrer, mais en même temps cette exportation vient donner de la « réalité » à cette chose qui est elle-même en train de disparaître physiquement. Cela illustre le lien subtil et complexe qui existe entre cette dimension locale et la production numérique de sa translocalité en images.

Cette dimension locale translocalisée également par la mise en visibilité numérique d'eL Seed s'accroît par la réalisation de plusieurs œuvres d'importance en plein cœur de Paris et leur mise en visibilité dans le système d'articulation du 13^{ème} arrondissement. Cela permet à cet artiste de rejoindre la cour des grands artistes d'art urbain internationaux et de poursuivre le travail de visibilité amorcé par la mosquée de Gabès. Cela montre que la scène visuelle n'est pas « plate » et que les artistes qui la composent peuvent être à la fois des artistes phares, mais qu'elle se compose aussi d'artistes de la marge qui la renouvellent constamment et qui accèdent également à cette visibilité institutionnelle. Le segment parisien regroupe ainsi plusieurs artistes de calligraphie arabe dans la mouvance du 13^{ème} arrondissement et certains artistes comme Shoof, Shuck2, Inkman et Zepha profitent des événements de la Tour 13 et de Djerbahood pour obtenir une visibilité croissante. Tout en se produisant à Paris et en France, d'autres artistes comme Tarek Benaoum et Julien Breton ne sont pas associés au modèle du 13^{ème}, mais ils profitent indirectement de la reconnaissance croissante du calligraphie arabe et de son acceptabilité sociale.

Les remixes d'eL Seed se poursuivent dans la tradition proverbiale et l'artiste apporte toujours un soin méticuleux à choisir son message en fonction du lieu où il s'inscrit. Il faut noter toutefois que les œuvres de la Maison de Tunisie et de l'Institut du Monde Arabe sont réalisées sur des bâtiments dont l'iconosphère est avant tout arabe même s'ils sont situés en plein cœur de Paris. Serait-ce que l'arabité de ces lieux rend « plus acceptable » le calligraphie arabe ? Comme il en

sera question au segment suivant, cette modulation du calligraffiti arabe en fonction de lieux de visibilité à connotation arabe se répète à certaines reprises. Il faut noter que les agrégations d'eL Seed se restreignent aux événements Tour 13 et Djerbahood. Ses autres œuvres à Paris ainsi que d'autres réalisées dans ses multiples circulations mettent plutôt en évidence une mise en visibilité numérique centrée sur le travail de cet artiste, créant alors une translocalité « à la eL Seed ». Il produit même une agrégation physique qui lui est propre lorsqu'il édite son livre sur la série des « Murs perdus ».

Dans le régime de visibilité de Google, il semble que les artistes ayant constitué une archive bien organisée (sur leur site web) profitent d'une certaine « récupération » de leurs images par différents intermédiaires culturels. Les artistes qui « placent » leurs images sur des sites populaires d'intermédiaires en art urbain comme WideWalls, Global Street Art, FatCap ou StreetArtNews¹⁶¹ disposent d'une visibilité numérique accrue en apparaissant dans les premiers rangs d'une recherche Google. Ces intermédiaires, bien que numériques et translocaux, sont aussi localisés d'une certaine façon et l'on voit, par le langage et le champ d'intérêt de chaque intermédiaire, que leur couverture se restreint souvent à un espace de visibilité déterminé que celui-ci soit arabe, français ou anglais. Pour les artistes, il faut donc chercher à être reconnu par les intermédiaires numériques populaires des espaces physiques où ils cherchent à réaliser des œuvres. Cela illustre un autre aspect de la dynamique entre les espaces physique et numérique, une mise en visibilité adéquate produisant éventuellement des œuvres physiques localisés, révélant ainsi le rôle translocal du numérique.

Sur les plateformes socionumériques, la constitution d'un réseau social intégrant des intermédiaires culturels semble aussi faciliter le nombre de réactions obtenues et l'intégration d'une publication dans le fil d'actualité des amis et adhérents (followers) d'un artiste. Lorsque ces pratiques sont efficaces, l'artiste semble alors passer à un autre niveau de visibilité. Des magazines web spécialisés font des reportages sur son travail et l'artiste accède éventuellement à des publications sur des médias de masse numériques. Mais ce travail de visibilité numérique commence tout d'abord par la pratique des remixes dans l'espace physique. Le caractère urbain

¹⁶¹ Sources : sites web WideWalls (<https://www.widewalls.ch/database/>), <http://globalstreetart.com>, FatCap (<https://www.fatcap.org>) et Street Art News (<https://streetartnews.net>) consultés le 2017/12/28.

de ces remixes, leur lisibilité, leur rapport avec le lieu servent de premier tremplin à la visibilité. Les pratiques de circulation dans l'espace physique permettent aussi à l'artiste de choisir des lieux dont l'iconosphère entre en relation « forte » avec l'œuvre. De plus, la présence des œuvres et leur importance dans des contextes d'agrégation physique peuvent également ajouter à leur visibilité. Là encore, le rôle des intermédiaires peut être déterminant pour l'accès à ces contextes et à ces lieux.

Le segment de Paris révèle les articulations subtiles qui unissent tous les acteurs de la scène et son intrication physico-numérique. Il souligne également les défis que doit rencontrer le calligraffiti arabe dans ce voyage complexe au travers de ces espaces de visibilité physiques et numérique. Pour se visibiliser, l'artiste de calligraffiti arabe doit négocier tous ces pouvoirs tout en respectant les caractéristiques stylistiques de ses remixes posant l'enjeu politique de sa visibilité. Comme il en sera question dans le segment suivant, cette négociation évolue au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales.

CHAPITRE 8 : LE CALLIGRAFFITI ARABE AU GRÉ DE L'EXACERBATION DES TENSIONS ARABO-OCCIDENTALES (2015-2017)

Au cours de ce dernier segment, le calligraffiti arabe conserve une vigueur soutenue malgré des tensions arabo-occidentales dont la cause principale est peut-être l'exacerbation politique générée par les attentats successifs de l'État Islamique. Pour se visibiliser, il se *fragmente* sur ce fond de tension, circule et s'agrège dans des lieux différents tout en modulant ses remixes pour s'adapter aux contraintes locales. Dans cette *fragmentation effervescente*, de nouveaux intermédiaires permettent aussi au calligraffiti arabe de faire un retour à Montréal à travers le mouvement graffitiste, de se développer en Tunisie à travers les associations bénévoles, mais le calligraffiti arabe est moins présent à Paris. Cette fragmentation s'accompagne également d'une présence plus importante dans la péninsule arabique où de nouveaux intermédiaires semblent vouloir importer le modèle occidental de l'art urbain dans le monde arabe.

Au cours du segment parisien, les artistes de calligraffiti arabe réalisent des murales géantes, des expositions rentables et participent à l'essor de l'art urbain dans plusieurs capitales européennes. Or, tout ce mouvement ralentit fortement durant l'année 2015 et le calligraffiti arabe se fait plus rare à Paris et en Europe au cours des années 2016 et 2017. Il peut être supposé qu'une augmentation des attentats terroristes de l'État islamique en Europe soit reliée à cette diminution. L'attentat de Charlie Hebdo en janvier 2015, puis celui du Bataclan en novembre de la même année sont suivis de l'attentat à l'aéroport de Bruxelles en mars 2016 puis de celui de Nice en juillet quelques mois plus tard. Aux États-Unis, l'attentat d'Orlando en juin 2016 et celui du marché de Noël à Berlin en décembre 2016 ajoutent à la réverbération numérique mondiale de tous ces événements. Deux attentats visant directement des touristes occidentaux ont lieu en Tunisie au musée du Bardo en mars 2015, puis à Sousse en juin en plus des dizaines d'attentats qui secouent les autres pays du monde arabe. À Paris, aux États-Unis et en Europe, un certain ressac anti-arabe et anti-musulman se fait sentir progressivement et plusieurs acteurs de la scène du calligraffiti arabe témoignent de la difficulté de réaliser des œuvres dans ce contexte tendu.

La réalisation d'une murale à connotation religieuse d'Inti à Paris en juin 2016 (voir Figure 14) révèle ces tensions sous-jacentes même si cette murale représente une madone catholique :

« On voit les gens qui s'arrêtent, qui regardent. Cette œuvre peut choquer et créer des controverses, c'est une femme voilée avec une pomme ha ha... Tantôt j'entendais une femme qui s'est arrêtée et elle disait que ça la gênait de voir une femme voilée, elle n'aimait pas le visage de la femme un peu soumise, les yeux fermés » (Entrevue avec la Répondante #13).

Le maire du 13^{ème} arrondissement témoigne aussi à propos de cette œuvre et des tensions qu'elle soulève :

« Même l'œuvre d'Inti est très taxée, etc. J'ai entendu les mots les plus fous. Mais au moment de la réalisation d'Inti, il travaille sur le synchrétisme et avec toutes sortes de codes américains. Il a représenté une madone sans forcément, une connotation religieuse, mais comme toute vision de la femme, disons la femme sud-américaine, a été très marquée par la vision catholique, même s'il y a toute une série d'autres références et d'autres codes, et donc effectivement, elle ressemble à une madone comme elle a un voile. On m'a tout dit. En plus avec les problèmes d'identité en France et pas seulement en France, qu'elle avait le Coran dans les mains. J'ai entendu les bruits les plus fous, mais aussi les gens inventent des histoires » (Entrevue avec l'intermédiaire Jérôme Coumet).

Et l'intermédiaire Gaël Lefevre ajoute : « Mais ce n'est pas demain qu'il y aura une grosse calligraphie arabe dans l'espace public. Regarde. Inti fait un voile, première remarque c'est cela la religion » (Entrevue avec l'intermédiaire Gaël Lefevre)

Les artistes aussi témoignent de ces tensions et de la difficulté de réaliser des œuvres à Paris et en Europe :

« Aujourd'hui depuis la distorsion avec Daech [État islamique] etc. la calligraphie a pris un sacré coup. Mon premier coup dur a été pour moi le 11 septembre. À l'époque je travaillais avec une galerie à Saint-Germain. Ça marchait super bien. Elle avait une clientèle qui était anglophone. Du jour au lendemain, on a tout annulé. *Ça a joué d'une manière très nette*. Il y avait aussi différentes autres activités où on pouvait participer avec

notre calligraphie, qu'on soit laïque ou pas laïque, mais suite à ces tensions, beaucoup de choses ont été supprimées. *Et maintenant depuis les attentats, les réfugiés, etc. il y a de plus en plus de réticence* » (Entrevue avec l'artiste urbain Abdellatif Moustad, italique ajouté).

Et Jabbari de rajouter : « L'Europe veut moins de calligraphie arabe. *Elle ne veut rien savoir de cela, mais il y a une demande ailleurs* : de l'Inde, l'Afrique du Sud, le Japon, l'Australie, la Malaisie. Il y a beaucoup de demandes dans ces endroits. Mais je vois en même temps eL Seed qui vient de monter une expo à Paris dans l'hôtel Royal Monceau [juillet 2017]. Et je lui dit : ça doit être tendu parce qu'en France, les lettres arabes, ce n'est pas ce que les gens aimeraient voir, vu les événements. Tu ressens franchement cette réticence » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari, italique ajouté).

Alors que le segment Parisien dénotait une forme d'acceptation de l'arabité, cet espace de visibilité se ferme de plus en plus durant les deux années subséquentes. Le calligraffiti arabe continue d'exister, mais il doit se déplacer et moduler encore plus ses pratiques de circulation en fonction de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales et de ce qu'elle génère dans la scène visuelle de l'art urbain à Paris.

Contrairement aux trois segments précédents, ce dernier segment (2015-2017) ne se centre pas sur un terrain physique spécifique, mais propose plutôt un tour d'horizon des trois terrains physiques étudiés (chapitres 5, 6 et 7) et de leur évolution récente en ce qui a trait à la visibilité du calligraffiti arabe. Il sera question également du développement récent de l'art urbain dans la péninsule arabique et de la forme particulière de sa visibilité muraliste. De plus, le terrain de Montréal sera ré-étudié à la lueur d'un événement de calligraffiti organisée par l'auteure de cette thèse. Des événements comme Perception au Caire, la réalisation de murales à Houston et en Australie soulignent également que le contexte tendu en Europe vient hanter la majorité des manifestations locales entre 2015 et 2017. Cette fragmentation met également en évidence la diversité des systèmes d'articulation permettant au calligraffiti arabe d'accéder à la visibilité. Tel qu'il en sera question dans ce chapitre, le calligraffiti arabe utilise des associations communautaires en Tunisie et au Caire, la scène locale de graffiti à Montréal, ou encore, le muralisme institutionnalisé dans la péninsule arabique.

8.1 Espaces et régimes de visibilité

Dans cette section, les espaces et régimes de visibilité des trois terrains physiques sont revisités pour évaluer leur évolution au cours de ce dernier segment. De plus, une description des espaces et régimes de visibilité de la péninsule arabique sera présentée.

Entre 2015 et 2017, l'art urbain continue sa progression à Paris et tend à s'intégrer de plus en plus à la scène de l'art contemporain¹⁶². Dans le 13^{ème} arrondissement, plusieurs murales supplémentaires sont venues orner les murs des logements sociaux. Le dernier projet du tandem galerie Itinerrance – Mairie se concrétise dans la réalisation de plusieurs murales le long du boulevard Vincent Auriol, œuvres visibles à partir de la section aérienne de la ligne 6 du métro de Paris. Ces œuvres s'ajoutent au parcours Street Art 13¹⁶³ qui comprend maintenant plus de cinquante (50) murales (voir Figures 204 et 205). Aucune de ces murales ne comporte de calligraphie arabe ou d'arabité sous quelque forme, bien que les artistes proviennent de plusieurs pays différents. L'effervescence de l'art urbain se manifeste aussi dans l'ouverture de nouvelles galeries. Dans le secteur de la galerie Itinerrance, le 13^{ème} arrondissement comporte maintenant cinq (5) galeries d'art urbain où se succèdent expositions et vernissages conjoints. Le régime de visibilité du 13^{ème} arrondissement a donc peu changé récemment, mais il peut être supposé que les différents processus d'attribution des murales mentionnés précédemment laisseraient tendanciellement moins de place au calligraphie arabe.

¹⁶² Voir par exemple l'exposition 8^{ème} Avenue organisée sur les Champs Élysées au cours de la Foire Internationale d'Art Contemporain (FIAC) (<https://streep.fr/2017/10/17/troisieme-edition-pour-8-eme-avenue-de-lart-urbain-sur-la-plus-belle-avenue-du-monde/>) consultée le 2017/12/25. Voir également la foire d'art urbain organisée dans le 13^{ème} arrondissement à l'automne 2017 (<http://13artfair.fr>) consultée le 2017/12/25.

¹⁶³ Voir le site web du projet Streetart13 (<http://www.streetart13.fr>) consulté le 2017/12/25.



Figure 204 : Parcours Street art 13 dans le 13^{ème} arrondissement visible du métro aérien (Paris, 2017)

Source : Photo @ galerie Itinerrance (<http://13artfair.fr/un-parcours-artistique-hors-du-commun-street-art-13/>) consultée le 2017/12/30.



Figure 205 : Parcours Street art 13 dans le 13^{ème} arrondissement visible du métro aérien (Paris, 2017)

Source : Photo @ galerie Itinerrance (<http://13artfair.fr/un-parcours-artistique-hors-du-commun-street-art-13/>) consultée le 2017/12/30.

À Montréal, l'art urbain s'est fortement développé depuis 2008 et 2011 (voir Chapitre 5). La tradition graffitiste y reste forte et le festival Under Pressure continue à le célébrer dans sa 22^{ème}

édition de 2017 et avec des expositions de graffiteurs à la Fresh Paint Gallery. Mélissa Proetti, directrice du festival explique l'évolution du festival :

« Au tout début du festival, c'était fait illégalement. On avait la permission des bâtiments pour peindre sur les murs, mais par contre on n'avait pas la permission d'autres personnes. Ce n'était pas du tout comme c'est maintenant, maintenant on est en train de mettre plus d'accessibilité, pas à la culture en tant que telle, mais aux artistes et aux talents, parce que pour nous aussi avec la galerie en particulier, on aime créer des moments de dialogue entre les artistes » (Entrevue avec l'Intermédiaire Melissa Proetti).

D'autres formes de médiation de l'art urbain se sont ajoutées dans les dernières années et de nouveaux intermédiaires culturels font sa promotion. Inspirées par le Mural Arts Program de Philadelphie, les fondatrices de l'organisation MU visent à faire de Montréal un Musée à ciel ouvert d'art urbain. Plus de quatre-vingt (80) murales ont été réalisées depuis 2007 et une approche communautaire caractérise le travail de cet organisation : revitalisation des HLM, implication des jeunes dans les différents quartiers de la ville, promotion d'artistes locaux et collaboration avec les organismes culturels du milieu¹⁶⁴. Une autre organisation d'importance a vu le jour en 2013 dans le cadre de la revitalisation du Boulevard Saint-Laurent. Le Festival d'art Mural de Montréal¹⁶⁵ y réalise, à chaque année au mois de juin, un événement d'envergure orienté vers la venue d'artistes urbains internationaux. L'art urbain ne constitue que l'une des facettes du festival Mural qui comporte également beaucoup d'événements musicaux (voir Figure 206). C'est un festival plus « commercial » dans lequel le rôle des commanditaires est important.

¹⁶⁴ Voir le site web de MU (<http://www.mumtl.org/a-propos/historique/>) consulté le 2017/12/30.

¹⁶⁵ Voir le site web de Mural (<http://2017.muralfestival.com/fr/murales/>) consulté le 2017/12/30.

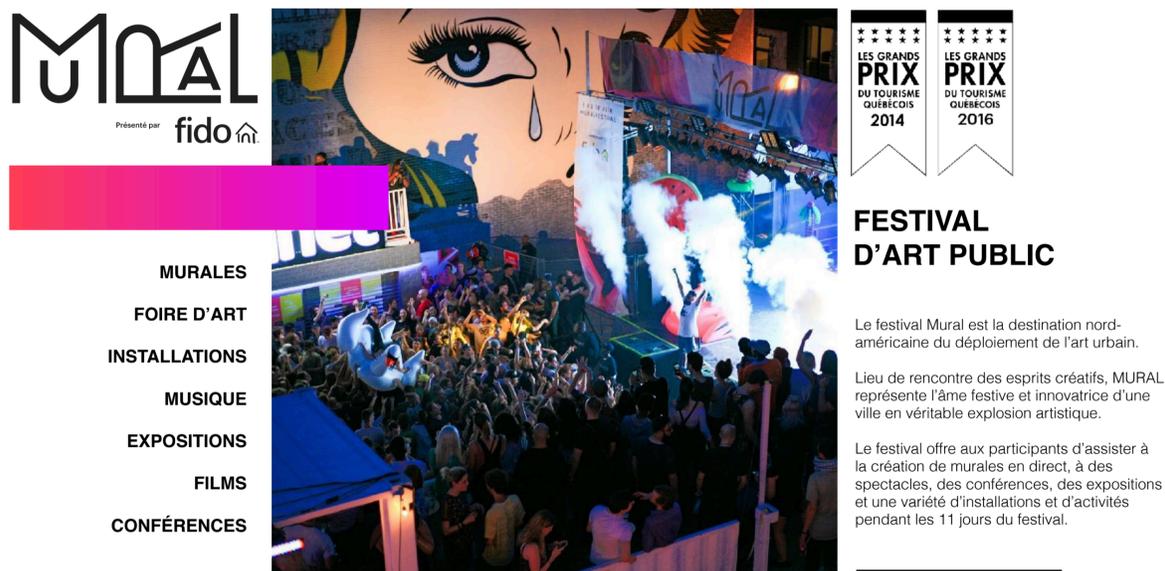


Figure 206 : 5^{ème} édition du Festival Mural (Montréal, 2017)

Source : Capture écran de la page d'accueil du site web Mural (<http://2017.muralfestival.com/fr/murales/>) consulté le 2017/12/30.

La galerie d'art urbain Station 16 l'est fortement associée et tient des expositions d'artistes urbains renommés durant la tenue du festival. À ce jour, aucune murale de MU ou du festival d'art Mural ne comporte de calligraphie arabe même si l'organisateur principal du festival Mural a indiqué son intention d'inviter un jour eL Seed malgré certaines réserves et ambiguïtés :

« En fait je veux un artiste en particulier, puis là il est pris. Je veux attendre le bon moment, c'est eL Seed. Si c'est pour faire des belles choses comme il a fait ailleurs, moi je peux pas y toucher. Jamais on pourrait faire un stand comme il a fait ailleurs. C'est un Montréalais aussi, il y a tellement de sens, c'est un fier représentant de Montréal. Nous on lui avait parlé à l'époque quand je travaillais au Cirque du Soleil avec un des cofondateurs de Mural, mais il n'a jamais accepté de faire cela. Les arts sont un véhicule de communication et un camouflage fou, donc quand on a compris cela, c'est comme cela en voyageant dans le monde à découvrir pleins de scènes artistiques qu'on a découvert le travail d'eL Seed. A ce moment il est parti dans son pays, on l'a connu ailleurs et on nous a dit après qu'il est montréalais. On s'est dit comment ça se fait qu'on ne connaît pas cela » (Entrevue avec l'intermédiaire André Bathalan).

D'autres galeries se sont impliquées dans l'art urbain comme la galerie Yves Laroche, mais le nombre de galeries d'art urbain est encore faible, une situation reflétant le marché de l'art en général à Montréal. Avec la présence de tous ces intermédiaires et l'existence d'une certaine tolérance face à son expression non autorisée, l'art urbain est bien vivant à Montréal et des artistes « vandales » comme Miss Me peuvent y exercer leur art sans trop de contraintes. La présence active de graffiteurs crée une scène visuelle effervescente qui fait dire à Waclawek (2016) : « Alive and well, Montreal's graffiti scene continues both to signal its presence throughout the metropolis and its arteries, and to push the boundaries of execution and visual disruption » (255).

Dans l'intention de « tester » le régime de visibilité montréalais, l'auteure de cette thèse a organisé un événement de calligraphie arabe à Montréal au mois d'août 2017. Après avoir contacté le festival Under Pressure, les organisateurs ont décidé de supporter la réalisation d'une murale de calligraphie arabe sur le mur de la mosquée Al-Omah Al-Islamiah, coin rue Sainte-Catherine et Saint-Dominique, durant la tenue du festival. Comme l'immeuble appartient à la mosquée, les autorisations nécessaires ont été obtenues auprès de l'Imam. Une murale défraîchie inspirée du calligraphe Hassan Massoudy ornaît déjà ce mur et il a été décidé de repeindre le mur pour qu'une nouvelle murale de calligraphie arabe puisse y être inscrite (voir Figure 207).



Figure 207 : Murale de calligraphie arabe sur la mosquée Al-Omah Al-Islamiah (Montréal, 2008)

Source : Photo @ flotsamjetsam (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosquée_Al-Omah_Al-Islamiah_.Al-Ummah_Al-Islamiah_Mosque_.Masjid_Al_Oumma_al_Islamaya_.Montreal_.-panoramio.jpg) consulté le 2017/12/30.

Sur le terrain tunisien, la réalisation de la mosquée Jara de Gabès par eL Seed en 2012, la série des murs perdus par le même artistes, l'événement de Djerbahood et l'émergence des calligraphistes Shoof et Inkman ont un effet d'entraînement pour de jeunes graffiteurs tunisiens comme Mohamed Koumenji ou Chouayeb Yahia qui orientent leur travail vers le calligraphiti arabe. Tel qu'expliqué au début de ce chapitre, les associations communautaires jouent un rôle prépondérant dans la mise en visibilité de l'art urbain émergeant en Tunisie. L'organisme à but non lucratif « Les Volontaires¹⁶⁶ » réussit à obtenir un peu de ressources financières du Ministère de la Culture pour réaliser des murales dans les gares de train et les écoles. L'intermédiaire « Art Solution » continue son travail auprès de la communauté hip-hop en organisant des événements de musique, de break dance et de graffitis, mais ne réussit pas à obtenir de subventions et doit s'autosaborder en 2016. Kif-Kif International, un organisme à but non lucratif franco-tunisien, réussit à obtenir un Boeing 727 désaffecté de la compagnie Tunis Air et le décore de graffitis en banlieue de Tunis à l'été 2015. Plusieurs graffiteurs français, dont Marko93, participent à cet événement « Mourouj Airlines¹⁶⁷ ». Du côté tunisien, Inkman a une place de choix aux côtés des graffiteurs ST4 crew et de Meen One. L'avion a été incendié par des jeunes en avril 2017 (voir Figures 208 et 209).

¹⁶⁶ Page facebook de l'association Les Volontaires (<https://www.facebook.com/lesvolontaires.tn/>) consultée le 2017/12/30.

¹⁶⁷ Le journal indépendant tunisien Nawaat discute de cet événement (<https://nawaat.org/portail/2015/08/24/mourouj-airlines-donne-de-lespoir-par-lart-urbain-aux-habitants-del-mourouj/>) consulté le 2017/12/30.

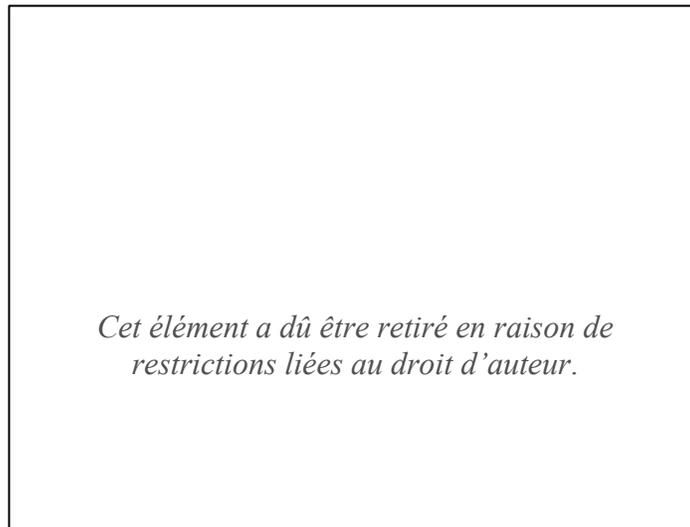


Figure 208 : Événement « Mourouj Airlines » – un mélange de graffiti et de calligraphie arabe (Tunis, 2015)

Source : Photo @ Tunisie Focus (<http://www.tunisiefocus.com/culture/street-art-graffiti-mourouj-airlines-le-boeing-graffiti-made-in-tunisie-127977/>) consulté le 2017/12/30.

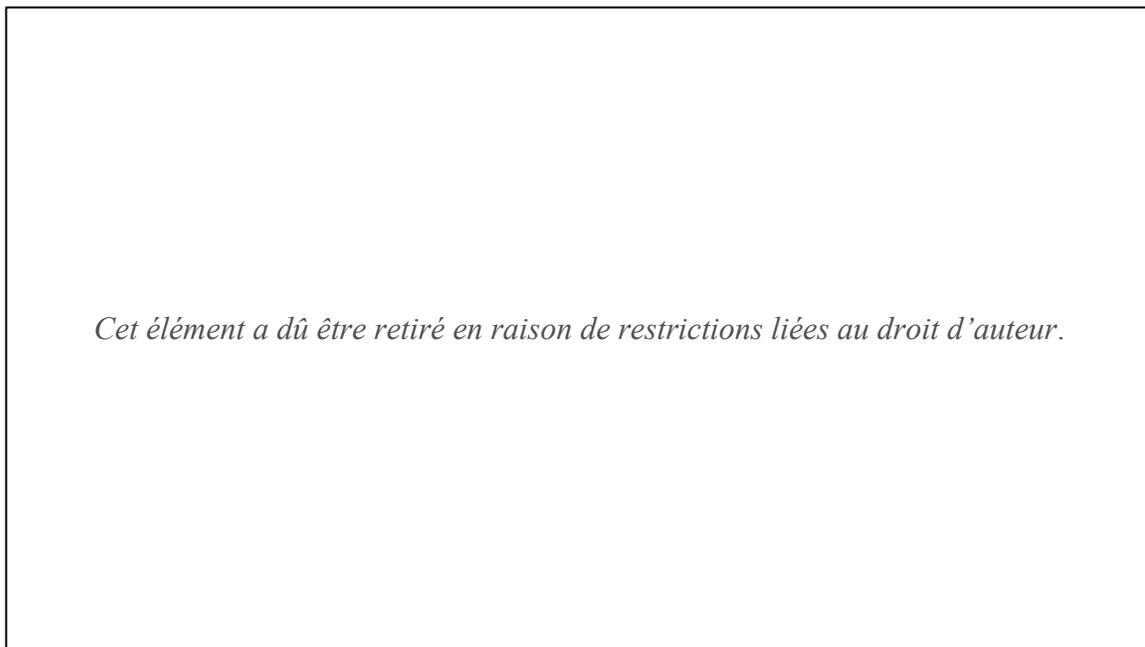


Figure 209 : Incendie de l'avion « Mourouj Airlines » (Tunis, 2017)

Source : Photo @ Kapitalis (<http://kapitalis.com/tunisie/2017/04/11/des-mineurs-derriere-lincendie-de-mourouj-airlines/>) consulté le 2017/12/30.

Hormis Djerbahood, d'autres événements modestes d'art urbain ont lieu dans de petites villes tunisiennes comme le festival de hip-hop Hammamet Urban Days en 2016 auquel participe le calligraffitiste français Tarek Benaoum et qui se répète en 2017 ainsi que le festival de Monastir

en 2015 qui réunit les calligraffitistes Shoof, Tarek Benaoum et Inkman. Du côté de l'art urbain plus commercial et avec la collaboration de l'intermédiaire Mehdi Ben Cheikh, la galerie 32bis à Tunis organise une exposition à l'été 2015 avec plusieurs artistes présents à Djerbahood l'année précédente : les calligraffitistes eL Seed, Shoof, Inkman, Dabro, mais aussi des artistes occidentaux comme Bruska, Swoon, Pantonio et David de la Mano. Finalement le calligraphe tuniso-suisse Abderrazek Hamouda organise un festival de calligraphie arabe à Gabès à l'automne 2017, festival auquel participent les jeunes calligraffitistes Mohamed Koumenji et Chouayeb Yahia.

Mais de façon générale, pour la période 2015-2017 et lorsque l'on compare la scène tunisienne de l'art urbain entre autres à celles des autres terrains étudiés, celle-ci apparaît fragmentée et peu dynamique. Les ressources financières sont très limitées et les artistes se plaignent souvent en entrevue qu'ils ne sont pas payés. Les événements ont de la difficulté à obtenir du financement public de façon récurrente et la gouvernance culturelle – l'État et les institutions culturelles entre autres – s'implique très peu dans la promotion de l'art urbain. Depuis le remplacement du parti islamiste Ennahdha par le parti modéré Nidaa Tounès aux élections de l'automne 2014, le premier président élu démocratiquement Béji Caïd Essebsi navigue prudemment entre la mouvance islamiste et le mouvement moderniste hérité de la période du président Bourguiba. Dans ce contexte, le développement de l'art urbain tunisien peut être considéré comme « décadent » par la mouvance islamiste et engendrer des tensions, ce qui ne favorise pas sa promotion par les instances gouvernementales. De plus les gouvernances locales sont fragiles, plusieurs villes ne disposent pas de maires et les mesures de répression (ou de promotion) de l'art urbain varient au gré des configurations politiques locales.

Les événements d'art urbain sont peu diffusés par les médias de masse tunisiens, pris également dans une certaine ambivalence culturelle et non dégagés totalement de la tonalité propagandiste ayant caractérisé le système journalistique de l'ère Ben Ali. Certes de nouveaux médias numériques indépendants comme le blog Nawaat¹⁶⁸, orientés vers des sujets comme la bonne gouvernance, les droits fondamentaux et plus sensibles aux évolutions culturelles comme l'art urbain, commencent à obtenir une certaine visibilité, mais ce mouvement reste encore limité. De plus, la situation économique précaire de la Tunisie ne favorise pas l'intervention

¹⁶⁸ Voir le site web Nawaat (<http://nawaat.org/portail/>) consulté le 2017/12/30.

d'intermédiaires plus fortunés qui pourraient soutenir le développement culturel. À titre d'exemple, et en dépit d'une volonté exprimée par les organisateurs et les acteurs économiques locaux, une grande partie des murales de Djerbahood sont maintenant effacées ou partiellement détruites, le manque de ressources n'ayant pas suffi à assurer un renouvellement de l'art urbain dans le quartier d'Erriadh. La trace de Djerbahood réside donc dans les archives numériques comme sur le site de Djerbahood¹⁶⁹ mis en place par l'intermédiaire Mehdi Ben Cheikh et la page Facebook de l'événement ne comporte que quelques publications depuis la fin de l'événement¹⁷⁰ (voir Chapitre 7, section 7.4).

Toutefois, la situation tunisienne de l'art urbain ne reflète pas adéquatement son évolution dans l'ensemble des pays du monde arabe et il faudrait une analyse détaillée pour circonscrire ses multiples transformations entre 2015 et aujourd'hui. Le Maroc semble vouloir suivre une trajectoire d'ouverture et une promotion plus active de l'art urbain avec des événements importants comme le Jidar Street Art Festival à Rabat. Le Liban, Beyrouth en particulier, offre une scène active de graffitis et d'art urbain depuis des dizaines d'années et en dépit des bouleversements politiques en Égypte, plusieurs artistes, comme Khadiga, continuent à travailler dans l'illégalité pour développer un art urbain très créatif malgré l'absence totale de support gouvernemental et le risque constant associé aux mouvances les plus radicales de l'islamisme.

La situation est aussi très différente dans les pays de la péninsule arabique où un pôle de développement de l'art urbain se forme progressivement. Doté de ressources financières importantes, les monarchies pétrolières sont plus stables politiquement et cherchent à convertir l'or noir en une forme de modernité conciliant régimes autoritaires, culture islamique et occidentalité. Au cours des dernières années, ce mouvement s'est accompagné d'un fort investissement dans le secteur des arts :

« For a decade, Qatar and the United Arab Emirates have loomed large in the Arab art market. With massive infusions of petrodollars into art and heritage, these countries established museums and foundations and acquired cultural cachet at breakneck speed : In 2007, Abu Dhabi disbursed \$525 million to use the name Louvre, and Qatar invested

¹⁶⁹ Site web de l'événement Djerbahood (<http://www.djerbahood.com>) consulté le 2017/12/30.

¹⁷⁰ Page Facebook de l'événement Djerbahood (<https://www.facebook.com/djerbahood/>) consulté le 2017/12/30.

\$434 million to build a national museum. Their astronomical acquisition budgets and insatiable buying sprees have spurred fears about bending Arab aesthetic standards and political narratives to fit the Gulf's culturally and politically conservative norms » (Kraidy 2016, 208).

Ce mouvement se développe dans l'ensemble de la péninsule arabe et plus particulièrement à Dubaï aux Émirats Arabes Unis. Pour Kraidy, ce mouvement origine d'un amalgame arabo-occidental d'institutions et d'individus qui supporte et promeut l'effervescence créative ayant accompagné les révolutions du printemps arabe :

« Gulf institutions grew as a major art force in tandem with a global network of distinguished institutions and individuals whose interest in Arab art was boosted by the uprisings : the Prince Claus Fund (Amsterdam), the Danish Center for Culture and Development, the Arab American National Museum (Dearborn, Michigan), Bryn Mawr College, the Brooklyn Artists Alliance, the Leila Heller Gallery (New York), the Institut du Monde Arabe (Paris), Sotheby's (London), the Barjeel Foundation (Sharjah), the Beirut Art Center, the American University in Cairo Press, Saqi Books (London), From Here to Fame Publishing (Berlin), corporate sponsors, festivals, dealers, collectors, and magazines. All promoted, funded, exhibited, screened, sold, or published creative insurgency. Together they constitute the creative-curatorial-corporate complex » (Kraidy 2016, 208-209).

Il a déjà été question par exemple, du support accordé à eL Seed par la fondation Barjeel lors de la réalisation de sa murale sur la mosquée de Gabès (voir Chapitre 6). En 2014, eL Seed entreprend une résidence artistique d'un an à la même fondation et s'installe de façon permanente à Dubaï l'année suivante où il occupe maintenant un studio dans le quartier artistique de l'avenue Arsekal¹⁷¹. Pour Kraidy, eL Seed n'est pas à l'abri d'une certaine critique politique et esthétique :

« In January 2015 alone, eL Seed featured calligraffiti adorning an art center in Sharjah and buildings in Doha, a photograph of the silk scarf he designed for Louis Vuitton, book publicity, an art show in Doha, a mural in Melbourne, a multistory orange mural in

¹⁷¹ Voir le site web (<http://myartguides.com/art-spaces/artists-studios/el-seed-studio/>) consulté le 2017/12/30.

Algiers, a lithograph at a Paris gallery, and a rooftop piece in a Brazilian favela, all cross-promoted on Facebook and Instagram in Arabic, French, and English. Does this strike you as the portrait of a local revolutionary artist? eL-Seed is at once artist, activist, self-promoter, jetsetter, and navigator of multiple worlds. Calligraffiti cunningly blends the gravitas of Islamic calligraphy with the hipness of street art and adroitly sidesteps that « you can never call yourself a calligrapher unless you get certification from a master. » Adept at cross-cultural lingo, eL-Seed rebuffs platitudes of East versus West but says that to use the Arabic script in his art is to « fight cultural imperialism » » (Kraidy 2016, 210).

En plus d'eL Seed, les possibilités offertes par la péninsule arabique attirent de nombreux artistes dont les calligraffistes arabes Inkman, Zepha et Karim Jabbari qui y ont réalisé des œuvres. La question est sans doute alors de se demander s'il n'est pas surprenant de voir ainsi l'art urbain se développer dans ces sociétés arabes traditionnelles. Ce que cette incursion reflète, c'est une autre facette de cette confrontation entre la société arabe traditionnelle et la modernité, confrontation assaisonnée cette fois de la manne pétrolière qui offre des capacités de développement extraordinaires. Dubaï est certainement l'exemple le plus frappant de cette confrontation dans un contexte urbain effervescent : architectures démesurées, pistes de ski en plein désert et présence d'une communauté d'étrangers qui représente près de 90% de la population totale aux Émirats Arabes Unis.

L'histoire récente de l'art urbain à Dubaï ne ressemble pas du tout à celle de la Tunisie, de Beyrouth ou du Caire. À peine quelques graffiteurs y exercent un art fortement censuré¹⁷². La culture hip-hop semble y être peu présente et l'art urbain « institutionnel » s'y est installé subitement dans la perspective d'un tourisme mondialisé et d'un développement culturel que l'on pourrait qualifier d'occidentalisé. Les intermédiaires sont riches et proviennent souvent d'un secteur immobilier qui souhaite donner un cachet « urbain » à des quartiers-champignons dont l'architecture est relativement uniforme. Ce développement s'accompagne de la sanction officielle des autorités qui encouragent de plus en plus ces projets muralistes et, contrairement

¹⁷² Voir cet article publié sur le site de la compagnie aérienne Emirates (<https://www.emirates.com/english/open-skies/2317692/dubai-street-art>) consulté le 2017/12/30.

aux autres pays arabes, les médias de masse locaux comme The National¹⁷³ offrent une large visibilité aux murales et le nombre de publications sur l'art urbain y est important.

À Dubaï, il n'y a pas ou peu de communauté de graffeur, pas ou peu d'art urbain communautaire, mais des projets de murales gigantesques et lucratives pour les artistes. À titre d'exemple le Dubai Canvas 3D Art Festival de 2017 organise un concours entre une vingtaine d'artistes où les trois gagnants se partageront une somme de 800,000\$¹⁷⁴. Même si un événement comme le Dubaï Street Museum¹⁷⁵ (voir Figure 210) est orienté vers la mise en valeur visuelle de la culture locale, d'autres événements comme Dubaï Walls¹⁷⁶ ou le développement du quartier Karama¹⁷⁷ semblent laisser plus de latitude à la créativité des artistes locaux ou à des artistes urbains internationaux comme Seth, D-Face, Blek Le Rat, Roa, Vhils ou Logan Hicks. Cette « ouverture » est toutefois très encadrée par les intermédiaires comme en témoignent les artistes ayant travaillé dans ces pays :

« Récemment j'étais au Qatar, il y a quelques jours, ils demandent beaucoup d'autorisations et ils vérifient tout. Tu es commissionné pour faire un travail, tu t'entends avec les organisateurs à l'avance : « qu'est-ce que tu vas faire, qu'est-ce que tu vas écrire, etc. » Tu as peu de liberté au niveau de la créativité » (Entrevue avec l'artiste urbain Karim Jabbari).

Inkman va dans le même sens :

« Pour les pays du Golfe, j'ai eu une expérience à Dubaï. Ils m'ont demandé des sketches et ils ont approuvé. Mais ce qui est dans le croquis doit être intégralement sur le mur. À

¹⁷³ Voir le site The National (<https://www.thenational.ae/international>) consulté le 2017/12/31.

¹⁷⁴ Voir le site DubaïCanvas (<http://www.dubaicanvas.ae>) consulté le 2017/12/31.

¹⁷⁵ Voir par exemple l'article sur l'artiste urbain Inkman « Inkman for Dubai Street Museum in UAE » (<https://streetartnews.net/tag/dubai-street-museum>) consulté le 2017/12/31.

¹⁷⁶ Voir le site Dubaï Walls (<http://www.dubaiwalls.com>) « Dubai Walls is an initiative created to promote street art in the Middle East. Street art, now a global recognised art movement, is being introduced to the region by Meraas, a Dubai-based holding company. Dubai Walls invites globally renowned street artists to create their art in public spaces across the region ». Consulté le 2017/12/31.

¹⁷⁷ Voir l'article « un quartier de Dubaï transformé par l'art urbain » sur le site Viago.ca (<https://viago.ca/un-quartier-de-dubai-transforme-par-lart-urbain/>).

chaque fois qu'un détail est différent du croquis, ils me disent : « non, on s'arrête là, il faut que cela soit comme dans le croquis ». J'ai dû effacer et refaire à deux reprises. Je peux l'expliquer par le fait que le gouverneur de Dubaï est l'instigateur de ce projet donc c'est lui qui a validé les croquis ou sketches. Du coup, il est tenu par un engagement à ce que cela soit comme sur le croquis validé » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman).

eL Seed offre une vision plus nuancée en fonction des différents pays arabes où il a travaillé :

« J'ai fait Ajman la semaine dernière. Je l'ai posté. Il y a des fois des projets qui ont moins de profondeur que les autres. *Quand tu es commissionné, il y a moins de profondeur que quand tu prends l'initiative de quelque chose.* Des fois les gens, ils m'imposent des choses, mais c'est toi l'artiste, alors tu as la peinture, vas y fais. Maintenant ça dépend où tu es, par exemple en Égypte je me suis fait un petit kif de peindre à côté des pyramides. C'est différent au Moyen Orient et après ils ne t'imposent rien du tout. En tout cas pour moi ils ne m'ont rien imposé. Je n'ai jamais fait de sketch à personne, je ne fais pas d'esquisse, ils me font confiance. Il y a de plus en plus d'initiatives dans le monde arabe que je trouve bizarre. En fait, des fois ce n'est pas de l'art, il y a beaucoup de gens qui font de la décoration. C'est contraire en fait, je pense, à l'expression artistique » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed, italique ajouté).

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 210 : Une murale de l'artiste urbain français Seth pour le Dubaï Street Museum (Dubaï, 2016)

Source : Photo publiée dans l'article « Seth GlobePainter for Dubai Street Museum in UAE » sur le site Street Art News (<https://streetartnews.net/2016/12/seth-globepainter-for-dubai-street-museum-in-uae.html>) consulté le 2017/12/18.

Le régime de visibilité de Dubaï et celui qui semble se répandre dans les dynasties pétrolières est donc pour le moins paradoxal : une modernité visuelle (le mouvement muraliste occidental) s'y confronte à des sociétés traditionnelles et souvent attachées aux mouvements fondamentalistes de l'Islam. Il est vrai que l'art urbain y est étroitement contrôlé et que son émergence récente semble plus associée à un phénomène de « rénovation – embellissement » urbain, mais il est tout de même étonnant que cet art puisse se développer dans une région dominée par l'idéologie wahhabite connue par le passé pour un iconoclasme virulent et la destruction d'un patrimoine culturel important¹⁷⁸. Il faudrait sans doute une étude ethnographique plus approfondie pour comprendre toutes les subtilités de ces développements.

Au cours de ce dernier segment, le calligraffiti arabe conserve ainsi une vigueur soutenue malgré des tensions arabo-occidentales exacerbées par les attentats successifs de l'État Islamique. Pour

¹⁷⁸ Voir l'article « The Destruction of Mecca » du New York Times sur la destruction du passé historique de La Mecque (https://www.nytimes.com/2014/10/01/opinion/the-destruction-of-mecca.html?_r=0) consulté le 2017/12/31.

se visibiliser, il circule et s'agrège dans des lieux différents tout en modulant ses remixes pour s'adapter aux contraintes locales. De nouveaux intermédiaires entrent en jeu à Paris, Montréal, en Tunisie, dans la péninsule arabique, aux États-Unis et en Australie. Dans chacun de ces lieux, il est accueilli et promu par des intermédiaires sensibles aux tensions locales et le plus souvent déterminés à utiliser son esthétisme politique dans le sens de leurs intérêts : à Montréal, il s'associe au mouvement graffitiste, en Tunisie aux associations bénévoles, à Paris au monde de l'art contemporain et dans la péninsule arabique aux promoteurs immobiliers.

8.2 Présentation des acteurs

Dans l'espace physique des villes, la visibilité du calligraffiti se mesure par le nombre d'œuvres réalisées (murales, expositions) d'un artiste et par la diversité géographique de ces réalisations – la scène au sens local et translocal. Dans l'espace numérique, cette visibilité se mesure par l'importance du réseau social d'un artiste et par le nombre de publications sur les sites web des intermédiaires et des médias de masse. Au total, cette scène locale, translocale et numérique du calligraffiti arabe se développe ainsi autour d'une quinzaine d'artistes urbains et forme différents cercles concentriques de visibilité dont certains acteurs comme eL Seed constitue l'un des centres. Les artistes à visibilité encore « intermédiaire » comme Zepha, Tarek Benaoum, Inkman, Shoof, Karim Jabbari, L'Atlas et Yazan Halwani tournent les uns et les autres comme un système gravitationnel. En périphérie de cette visibilité résident des artistes comme Julien Breton, Shuck2, A1one et Moustad Abdellatif. Finalement, la translocalisation de la visibilité locale des artistes émergents comme Mohamed Koumenji et Chouayeb Yahia en Tunisie ou d'autres artistes « établis » reste faible comme aussi pour Khadiga à Alexandrie ou Hest1 à La Réunion.

Pour se visibiliser concrètement entre les villes, il faut savoir se faire reconnaître localement puis voyager, disposer donc de ressources financières et être coopté par des intermédiaires situés à l'extérieur de son pays d'origine. Pour les artistes dont la nationalité est tunisienne comme Inkman ou Koumenji ou égyptienne comme Khadiga, sortir du pays et être invité dans un pays occidental peut présenter des défis importants :

« Je viens de recevoir deux invitations : une en Espagne et une autre à Bristol [Angleterre]. Du coup j'ai été déçu parce que tu payes tout : le billet d'avion, le matériel.

Ça va coûter très cher. J'ai annulé parce que je viens de financer toute mon expo [en Tunisie]. Les festivals financent tout. Par exemple à Dubaï, ils ont payé le billet d'avion, les coûts de production, le matériel etc. C'est l'Australie qui devient intéressante. Ils ont beaucoup de festivals et ils paient, mais du coup le choix est fixé par les curateurs et leur gouvernement investit aussi. L'impact du festival est grand car il y a en arrière de cela la nationalité de l'artiste, qu'est-ce qu'il écrit, etc. Du coup il y a pleins de festivals qui ne s'engagent pas » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman, Messenger).

Pour prendre un autre exemple des difficultés de circulation d'un artiste de calligraphie arabe, le cas de Mohamed Koumenji, un jeune artiste tunisien est pertinent. En janvier 2017, l'auteure de cette thèse organise un événement à Montréal pour lequel il est invité. Pour venir au Canada, celui-ci doit soumettre une demande de visa temporaire à l'ambassade du Canada à Tunis pour venir à Montréal au mois d'août 2017. Malgré les lettres d'invitation des intermédiaires montréalais impliqués dans le projet, cet artiste ne réussit pas à obtenir de visa, le blocage originant d'un manque de ressources financières de sa part. Après un appel à l'ambassade pour plaider la cause du jeune artiste, un responsable de l'ambassade révèle que la première phase du processus d'émission des visas est réalisé en fait par une entreprise privée multinationale qui applique un certain nombre de critères avant que le processus ne se poursuive avec l'Agence des Services Frontaliers du Canada. Par manque de preuves de ressources financières suffisantes en Tunisie, Mohamed Koumenji ne pourra venir au Canada même si tous ses frais de voyage sont défrayés par les intermédiaires.

L'événement sera finalement réalisé avec l'artiste urbain Karim Jabbari. Celui-ci est de nationalité tunisienne, mais possède également le statut de résident canadien puisqu'il a étudié et travaillé à Montréal dans le passé et qu'il effectue des séjours fréquents au Canada (voir entre autres ses débuts en calligraphie arabe dans le Chapitre 5). Inkman dispose de ressources financières suffisantes pour obtenir des visas pour l'étranger et d'autres artistes comme eL Seed, Zepha ou Tarek Benaoum sont de nationalité française et peuvent de ce fait voyager facilement de pays en pays, ce qui facilite la réalisation d'œuvres à l'étranger.

« Je veux percer partout dans le monde, mais par exemple l'Australie c'est un peu difficile d'avoir une résonance là-bas. Je vais à Singapour bientôt. Dans quelques jours, je serai au Maroc pour faire la bibliothèque nationale du royaume [...] à Rabat. C'est la première

fois que je vais aller faire un mur au Maroc. Après j'ai aussi le musée de la poste en février [à Paris]. J'aurais aussi un autre grand projet d'un mur d'un kilomètre à Marseille aussi » (Entrevue avec l'artiste urbain Tarek Benaoum).

Au cours de ce dernier segment (2015-2017), eL Seed ne réalise que trois événements en France et tous ont lieu en 2017 : une exposition à l'hôtel Royal Monceau à Paris en juillet 2017, une installation sur le quai Romain Rolland à Lyon en collaboration avec le Musée d'Art Contemporain (voir Figure 211) et une murale pour le Musée des Civilisations Europe et Méditerranée à Marseille en septembre 2017. En Tunisie, l'Association citoyenne de La Marsa le fait venir et il réalise une murale sur la façade d'un organisme communautaire en banlieue de Tunis (voir Figure 212).

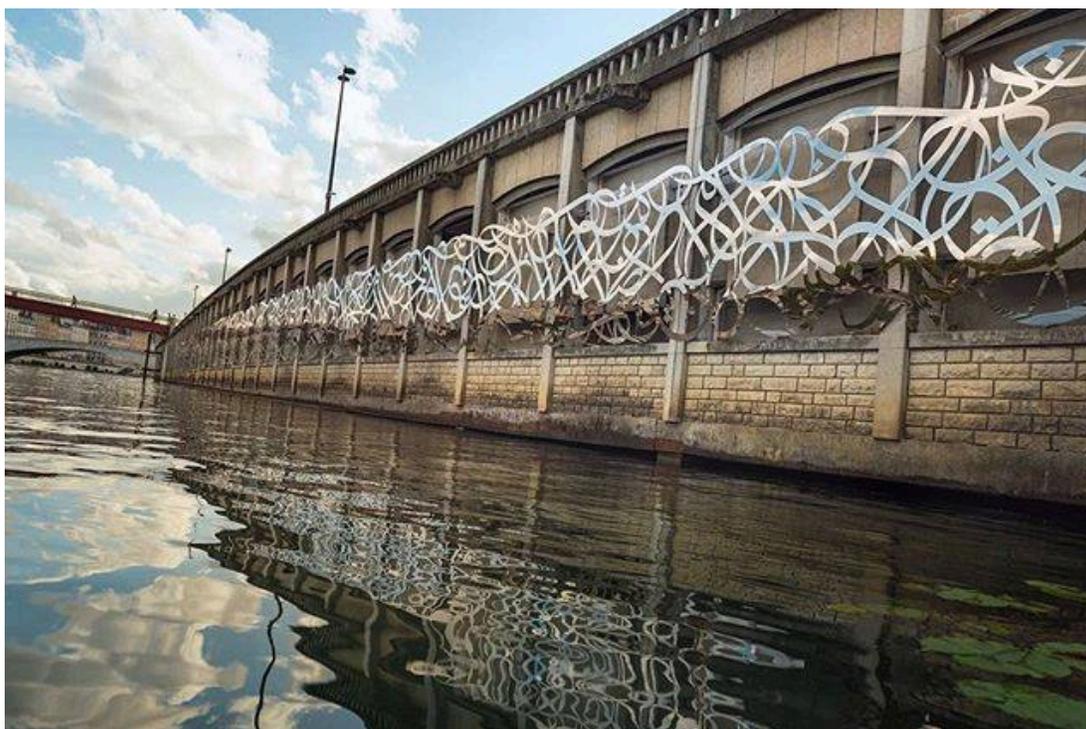


Figure 211 : Une installation de l'artiste urbain eL Seed à Lyon (France, 2017)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consultée le 2017/12/11.



Figure 212 : Une murale de l'artiste urbain eL Seed à La Marsa (Tunisie, 2016)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consultée le 2017/12/11.

Entre 2016 et 2017, il réalise plusieurs œuvres dans le monde arabe, deux œuvres aux Émirats Arabes Unis, l'une à Dubaï (voir Figure 213) et une œuvre à Ajman en collaboration avec l'artiste urbain Na7T (voir Figure 214). L'œuvre de Dubaï est peinte dans le cadre du projet d'art urbain City Walk alors que celle d'Ajman est réalisée pour le Ajman Murals Project, deux projets initiés par les autorités municipales.



Figure 213 : Une murale de l'artiste urbain eL Seed à Dubaï (EAU, 2016)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consultée le 2017/12/14.



Figure 214 : Une murale de l'artiste urbain eL Seed à Ajman (EAU, 2017)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://streetartnews.net/2017/07/el-seed-in-ajman-uae.html>) consultée le 2017/12/14.

Il réalise également une murale à Médine en Arabie saoudite (voir Figure 215) et une autre à Bahrain en 2016. Mais son œuvre la plus importante dans le monde arabe, « Perception », est réalisée au Caire en Égypte, une murale qui s'étend sur cinquante bâtiments (voir Figure 216 et il sera question plus loin de l'étude du remix, circulation et agrégation numérique de cette œuvre). eL Seed réalise également deux projets aux États-Unis, l'un dans le district d'art urbain de Winwood à Miami en décembre 2015, l'autre sur le campus de l'université de Houston au printemps 2016 (voir Figure 217). Il réalise également deux projets en Asie : une petite murale en Malaisie et une installation sur la barrière de séparation de la zone démilitarisée entre la Corée du Nord et la Corée du Sud en novembre 2017 (voir Figure 218). En 2017, il est récipiendaire du prix Unesco-Sharjah pour la culture arabe¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Source : Voir l'article « Les artistes Bahia Shehab (Égypte) et eL Seed (France), lauréats du Prix UNESCO-Sharjah pour la culture arabe publié sur le site de l'Unesco (<https://fr.unesco.org/news/artistes-bahia-shehab-egypte-seed-france-laureats-du-prix-unesco-sharjah-culture-arabe>) consulté le 2017/12/09.

Cet élément a dû être retiré en raison de restrictions liées au droit d'auteur.

Figure 215 : Une murale de l'artiste urbain eL Seed à Médine (Arabie Saoudite, 2017)

Source : Photo publiée sur le site Street Art News (<https://streetartnews.net/2017/07/el-seed-in-ajman-uae.html>) consulté le 2017/12/14.



Figure 216 : Le projet Perception de l'artiste urbain eL Seed au Caire (Égypte, 2016)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur son site web (<http://elseed-art.com/el-seed-perception-zaraceb-egypt/>) consulté le 2017/12/14.



Figure 217 : Une murale de l'artiste urbain eL Seed à Houston (États-Unis, 2016)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consultée le 2017/12/14.



Figure 218 : L'installation d'eL Seed sur la barrière de séparation de la zone démilitarisée (à l'arrière des soldats) (Corée du Sud, 2017)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consultée le 2017/12/14.

Au cours de ce dernier segment, Zepha réalise la murale collective de Rosa Parks à Paris à l'automne 2015, et participe également à la foire d'art urbain organisée par Mehdi Ben Cheikh dans le 13^{ème} arrondissement à l'automne 2017. Ses œuvres y sont exposées (avec celles de Shoof et d'eL Seed) par la galerie Yosr Ben Ammar, ancienne galerie 32bis de Tunis fondée également avec la participation de Mehdi Ben Cheikh. Zepha réalise aussi plusieurs projets dans le monde arabe : une exposition au Maroc, une autre à Riyad en Arabie Saoudite et une murale géante et une exposition à Dubaï (voir Figure 219). Cette dernière murale est réalisée dans le cadre du projet Dubaï Street Museum et est financée par l'organisation touristique Brand Dubaï¹⁸⁰.

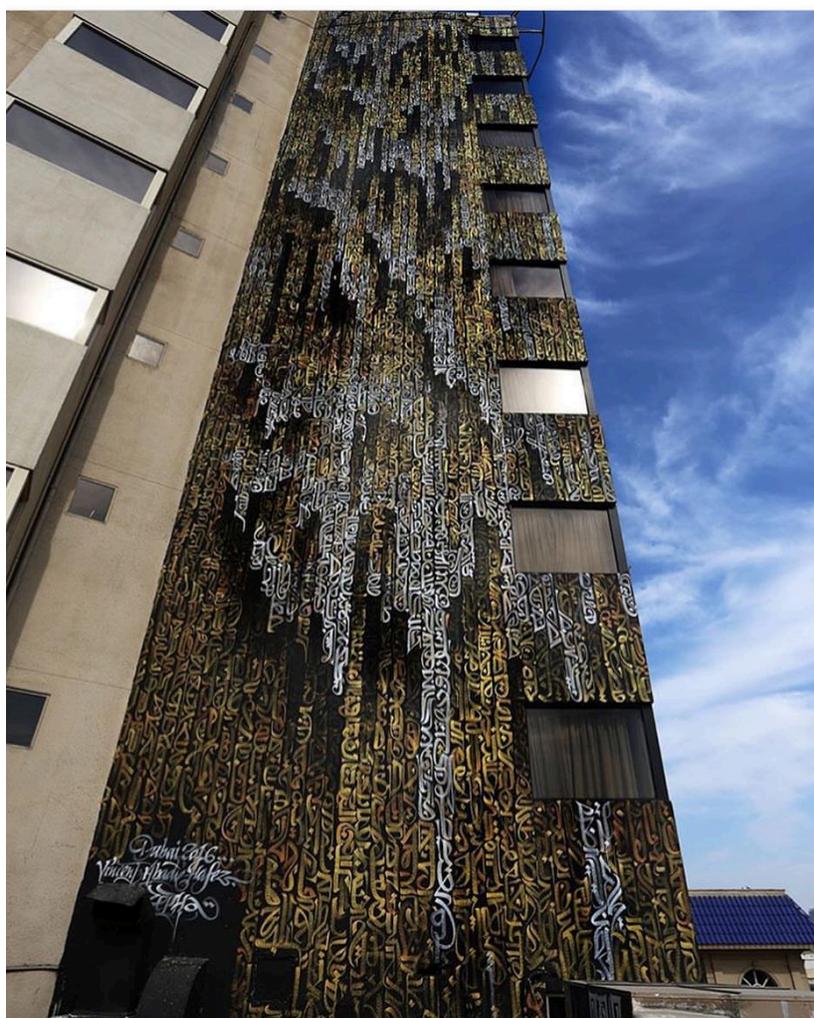


Figure 219 : L'œuvre « Poèmes suspendus » de l'artiste urbain Zepha à Dubaï (EAU, 2016)

Source : Photo @ Zepha publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/Zepha1/>) consultée le 2017/12/14.

¹⁸⁰ Voir le site Brand Dubaï (<http://www.branddubai.com/indexen.php/>).

Après la réalisation du projet « Mourouj Airlines », Inkman quant à lui participe au festival de Monastir'In (voir Figure 220) auquel participent également Tarek Benaoum et Shoof, festival organisé par une association locale. Il présente ensuite sa première exposition solo au printemps 2017 à la Galerie Ghaya de Sidi Bou Saïd, l'une des rares galeries tunisiennes en art contemporain où sont exposés également les travaux de Karim Jabbari et de Zepha. Inkman se déplace en Europe pour réaliser une exposition à Vienne au printemps 2016 et une œuvre extérieure à Prague au printemps 2017 dans le cadre d'un festival local d'art urbain. À Dubaï en novembre 2016, il réalise une murale dans le cadre du projet Street Art Museum organisé comme pour la murale de Zepha par Brand Dubaï (voir Figure 221).



Figure 220 : Une œuvre de l'artiste urbain Inkman au festival de Monastir'In (Tunisie, 2015)

Source : Photo @ Inkman publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/TheInkman.art/>) consultée le 2017/12/14.



Figure 221 : Une œuvre de l'artiste urbain Inkman à Dubaï (EAU, 2016)

Source : Photo @ Inkman publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/TheInkman.art/>) consultée le 2017/12/24.

Après son exposition solo à la galerie Itinerrance à Paris au printemps 2015 (voir Figure 142), Shoof réalise pour sa part une installation importante pour le spectacle White Spirit présenté au musée du Quai Branly en collaboration avec Mehdi Ben Cheikh. Celui-ci l'implique également dans la réalisation future de la façade d'une résidence pour étudiants tunisiens¹⁸¹ à Paris (voir Figure 222). En Tunisie, il participe au festival Monastir'In. Ses œuvres sont également exposées dans le cadre de la foire d'art urbain organisée par Mehdi Ben Cheikh dans le 13^{ème} arrondissement à l'automne 2017.



Figure 222 : Projet en cours de calligraphie arabe par l'artiste urbain Shoof sur le nouveau pavillon baptisé *Pavillon Habib Bourguiba* - Fondation de la Maison de Tunisie (Galerie Itinerrance, Paris 2016)

Source : Photo @ galerie Itinerrance (<http://itinerrance.fr/maison-tunisie-shoof/>) consulté le 2017/12/24.

¹⁸¹ Voir la description du projet (<http://www.ciup.fr/oblique/architecture-contemporaine-tunisienne-la-cite-internationale-universitaire-de-paris-67598/>) consulté le 2017/12/24.

Yazan Halwani continue son travail à Beyrouth où il réalise, à l'automne 2015, la murale d'un jeune enfant syrien mort sous les bombes (voir Figure 223). Il fait également une murale à Amman en Jordanie et une autre à Mannheim en Allemagne à l'été 2017 où son travail s'attache à représenter la dure réalité de l'émigration (voir Figure 224) :

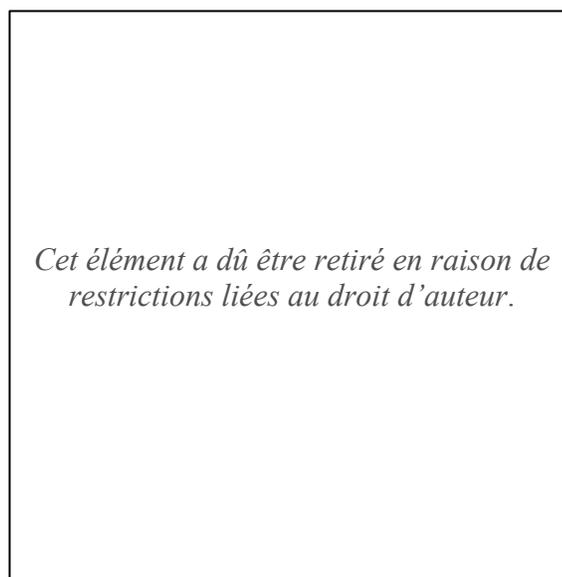


Figure 223 : Une œuvre de l'artiste urbain Yazan Halwani à Beyrouth (Liban, 2015)

Source : Photo @ Yazane Halwani publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/YazanOne/>) consultée le 2017/12/24.

« I think a real portrayal of identity should contain starker imagery : the chaos associated with the necessity to immigrate or the difficulty of seeing others do that. That moment where you, your sibling or your friend realise the need to move from home and become an expat because the economy and the political deadlock erase the prospects of a present there. The moment when you decide on obtaining a second passport to access better education or job prospects, the moment where you hear about someone struggling to get a work residency somewhere. That same moment when you become the target audience of banks' ads to sell you an « expat loan » ; and Lebanon becomes a future ambition that you intend to go back to « soon » And most importantly, the moment where in front of your

bag you have to decide what you take with you, and what you leave behind. » (Extrait de la page Facebook de Yazan Halwani pour l'œuvre de Mannheim, 24 juin 2017)¹⁸².

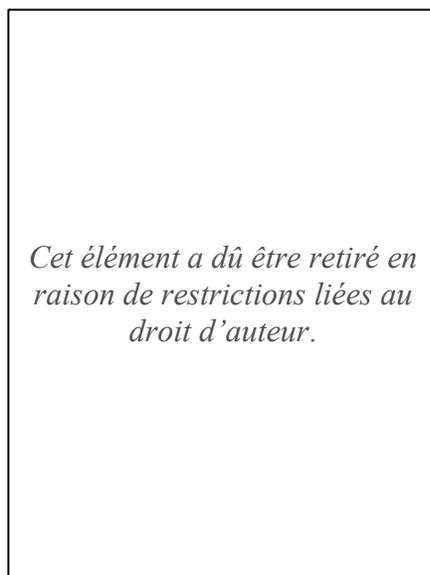


Figure 224 : Une œuvre de l'artiste urbain Yazan Halwani à Mannheim (Allemagne, 2017)

Source : Photo @ Yazane Halwani publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/YazanOne/>) consultée le 2017/12/29.

En Tunisie, Tarek Benaoum participe au festival Monastir'In (voir Figure 225) ainsi qu'au festival d'Hammamet (voir Figure 226). En France, il est l'un des rares artistes de calligraphie arabe à faire encore des œuvres non autorisées dans les banlieues parisiennes. (voir Figures 227 et 228).

¹⁸² Source : Page Facebook de Yazane halwani (<https://www.facebook.com/YazanOne/>) consultée le 2017/12/29.



Figure 225 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum à Monastir (Tunisie, 2015)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.



Figure 226 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum à Hammamet (Tunisie, 2016)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.

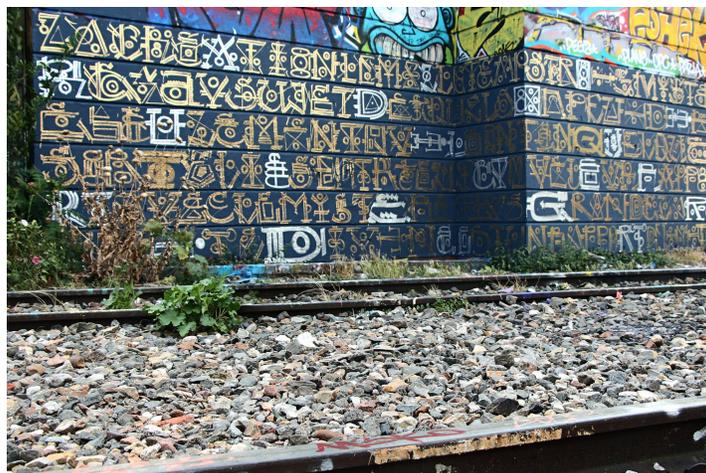


Figure 227 : Une œuvre non autorisée de l'artiste urbain Tarek Benaoum (France, 2016)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.



Figure 228 : Une œuvre non autorisée de l'artiste urbain Tarek Benaoum (France, 2016)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.

En septembre 2016, il participe à l'événement Radiografik organisé sur les murs de Radio-France par l'association ART AZOÏ, une association de promotion de l'art urbain à Paris (voir Figure 229).



Figure 229 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum sur la maison de Radio-France à Paris (France, 2016)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.

Il entreprend en 2016 un autre projet majeur à Paris à l'Institut des Cultures de l'Islam. Ce projet se termine en 2017 avec la réalisation d'une murale de plus de 350 m² (voir Figure 230 et 231). Durant la même année, il profite d'une exposition solo « Langages célestes » à la galerie Arts & Crafts dans le 13^{ème} arrondissement de Paris et participe à la rétrospective d'art urbain « Street Génération(s) » à Roubaix (voir Figure 232) organisée par « Condition publique », une friche industrielle reconvertie en lieu culturel et subventionnée par Crédit Mutuel. À l'étranger, il réalise une murale sur les murs de l'église catholique de la mission Dolorès à Los Angeles.



Figure 230 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum sur la façade de l'Institut des Cultures de l'Islam à Paris (France, 2016)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.



Figure 231 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum sur la façade de l'Institut des Cultures de l'Islam à Paris (France, 2017)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum/>) consultée le 2017/12/30.



Figure 232 : Une œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum à Roubaix (France, 2017)

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/tarekbenaoum>) consultée le 2017/12/30.

L'Atlas poursuit également ses activités en France avec plusieurs intermédiaires issus des galeries d'art et du secteur commercial : la mode avec Agnès b., les parfums avec Guerlain et les eaux Perrier pour laquelle il réalise des performances et des œuvres imprimées sur les produits de la compagnie. Issu du mouvement graffiti, il devient de plus en plus associé à l'art contemporain avec des expositions dans des galeries renommées à Paris et à New York. Il réalise des œuvres un peu partout dans le monde à New York, Moscou, Séoul (voir Figure 233), Dubaï, Miami, la Martinique (voir Figure 234). Il réalise une fresque sur le pourtour de la Maison de la Radio à Paris à l'automne 2017 et participe à une exposition collective à l'Institut des Cultures de l'Islam avec des calligraphes arabes reconnus comme Hassan Massoudy et le tunisien Nja Mahdaoui. Il est choisi pour faire partie de la collection permanente du nouveau Musée des Arts Urbains et du Street Art qui ouvre à Toulouse-Le-Château en 2017.

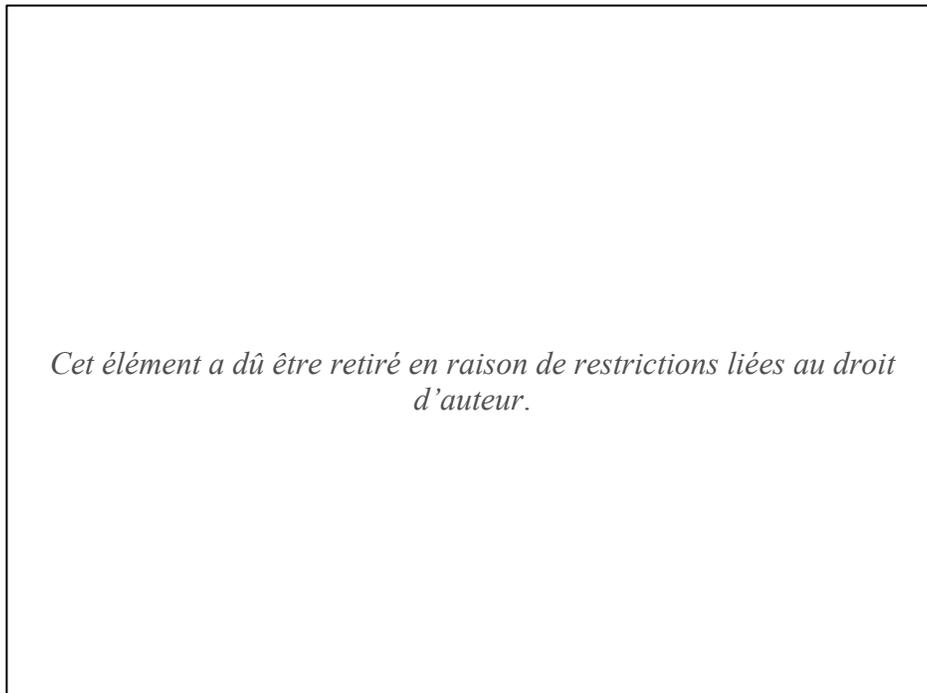


Figure 233 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas à Séoul (à gauche) (Corée du Sud, 2016)

Source : Photo @ l'Atlas publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/LAtlasArt/>) consultée le 2017/12/30.

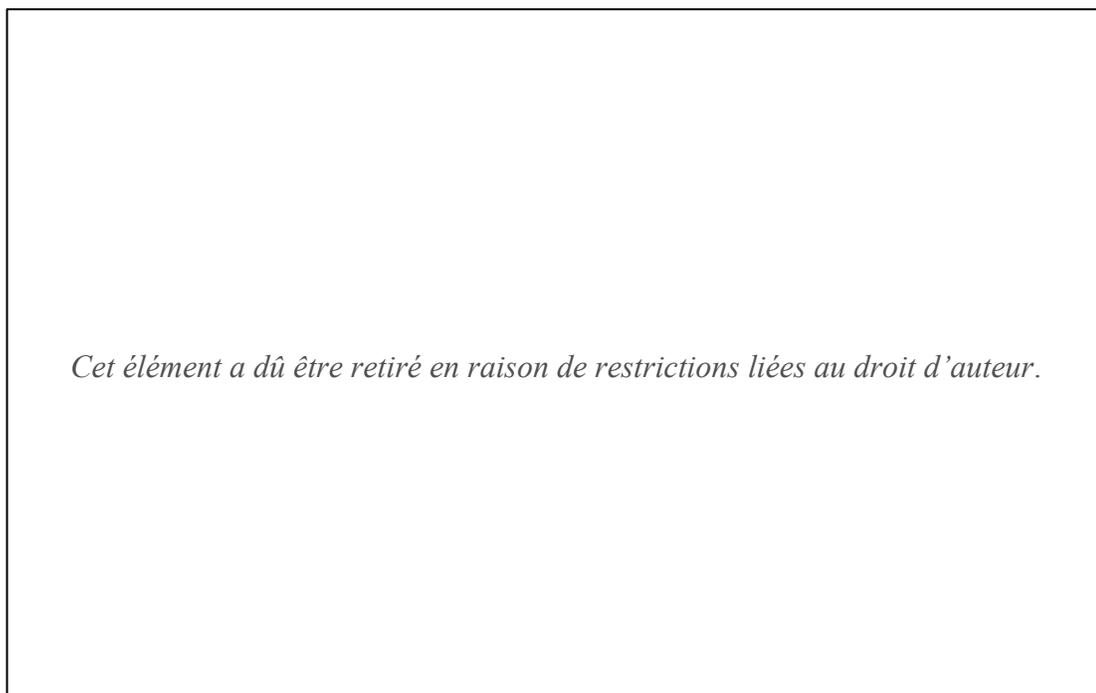


Figure 234 : Une œuvre de l'artiste urbain L'Atlas à la Martinique (2016)

Source : Photo @ l'Atlas publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/LAtlasArt/>) consultée le 2017/12/30.

Karim Jabbari installe à cette époque son atelier dans la région de Kasserine en Tunisie. Ses performances de calligraphie lumineuse sont toutefois réalisées à l'étranger : en Australie et aux États-Unis, mais également dans la péninsule arabique en Arabie saoudite à Riyad et à Jeddah (voir Figure 235), à Doha (Qatar) et au Kuwait où ses calligraphies lumineuses sont imprimées sur un mur de 40 mètres. À l'été 2017, il réalise une petite murale sur le campus de l'université Curtin dans l'ouest de l'Australie (voir Figure 236). À la suite de cet événement, en août 2017, il est invité par l'auteure de cette thèse à réaliser une large murale dans le même style sur le mur de la mosquée Al-Omah Al-Islamiah au centre-ville de Montréal en collaboration avec le festival de graffiti Under Pressure (voir Figure 237). Par la suite, il réalise deux autres murales dans le même style, l'une en Russie en octobre 2017 (voir Figure 238), l'autre dans l'Ouest de l'Australie à nouveau en novembre.



Figure 235 : Une calligraphie lumineuse de l'artiste urbain Karim Jabbari à Jeddah (Arabie Saoudite, 2017)

Source : Photo @ Karim Jabbari publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/karimlecalligraphe>) consultée le 2017/12/30.

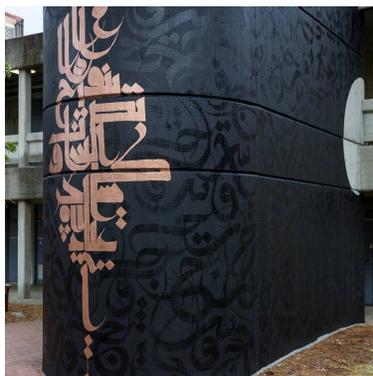


Figure 236 : Une murale de l'artiste urbain Karim Jabbari à l'université Curtin (Australie, 2017)

Source : Photo @ Karim Jabbari publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/karimlecalligraphe>) consultée le 2017/12/30.



Figure 237 : Une murale de l'artiste urbain Karim Jabbari sur la mosquée Al-Omah Al-Islamiah (Montréal, 2017)

Source : Photo @ Hela Zahar, 2017.



Figure 238 : Une murale de l'artiste urbain Karim Jabbari à Kazan au Tartarstan (Russie, 2017)

Source : Photo @ Karim Jabbari publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/karimlecalligraphe>) consultée le 2017/12/30.

En Tunisie, la popularité d'eL Seed, celle grandissante d'Inkman, le travail de Karim Jabbari dans le sud du pays et la venue de calligraphistes comme Tarek Benaoum encouragent de jeunes calligraphistes comme Mohamed Koumenji (Medone) (voir Figure 239) et Chouayeb Yahia (voir Figure 240). Ceux-ci font du travail non autorisé dans les rues de Tunis ou de Gabès et profitent aussi de la tenue de festivals populaires et du travail associatif auprès des écoles et des gares pour réaliser des murales. Pour ces artistes, et tel que mentionné précédemment, le matériel et les ressources sont peu accessibles et leur travail est rarement rémunéré.



Figure 239 : Une murale de l'artiste urbain Mohamed Koumenji à Nabeul (Tunisie, 2017)

Source : Photo @ Mohamed Koumenji publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/mouhamed.medone>) consultée le 2017/12/30.



Figure 240 : Une murale de l'artiste urbain Chouayeb Yahia à Gabès (Tunisie, 2017)

Source : Photo @ Chouayeb Yahia publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/chouayebayahia>) consultée le 2017/12/30.

Hest1 et Khadiga réalisent des œuvres non autorisées durant ce dernier segment alors que leurs œuvres laissent peu de traces numériques. Julien Breton est très actif et continue à réaliser de nombreuses performances de calligraphie lumineuse un peu partout en France, mais également au Maroc et dans la péninsule arabique. Shuck2 travaille un peu partout en France et se déplace également à Ajman (EAU), mais son style s'éloigne de l'arabité. Abdellatif Moustad effectue surtout un travail d'atelier et ne réalise pas d'œuvre extérieure entre 2015 et 2017.

Au cours du segment 2015-2017, les principaux artistes du calligraffiti arabe continuent en l'occurrence à avoir une production soutenue, mais le noyau formé autour des intermédiaires du 13^{ème} arrondissement au cours du segment précédent semble se disloquer et s'éloigner du centre de la capitale française pour se répartir autour d'une plus grande diversité d'intermédiaires. En Tunisie, ces intermédiaires ont peu de moyens et sont issus du milieu communautaire, des associations citoyennes et des mouvements associés au graffiti et au hip-hop. Ce sont eux qui invitent eL Seed et organisent les festivals d'Hammamet et de Monastir pour Tarek Benaoum, Inkman et Shoof. À Montréal, ce sont également les milieux communautaires et celui du graffiti auquel était associé Karim Jabbari lors du segment Montréal (2008-2011) qui offre son soutien à la réalisation de sa murale sur une mosquée. À Paris, les quelques événements de calligraffiti arabe se font dans le cadre d'expositions dans des galeries privées ou lors de foires commerciales comme 8^{ème} Avenue ou la foire du Street Art du 13^{ème}, à l'exception des murales et expositions de l'Institut des Cultures de l'Islam, un lieu évidemment associé à l'arabité. Ailleurs dans le monde, ce sont soit des festivals d'art urbain, des musées, des universités ou de petites organisations locales qui invitent les calligraffittistes arabes à venir réaliser des œuvres dans leurs villes. Dans la péninsule arabique, les intermédiaires sont le plus souvent des entités commerciales associées à l'immobilier, entreprises chapeautées par les pouvoirs publics et les organismes de promotion touristique. Ainsi pour se visibilité au gré des tensions arabo-occidentales exacerbées, le calligraffiti arabe quitte les grands espaces publics qu'il avait pu occuper au centre de la capitale française pour migrer vers une multitude d'intermédiaires qui lui offrent des lieux de diffusion variés et « ajustés » à son remix particulier. Les artistes de calligraffiti arabe montrent ainsi leur flexibilité pour s'adapter aux différents systèmes d'articulation de la scène visuelle de l'art urbain.

Le calligraffiti arabe semble ainsi vouloir s'intégrer aux contextes locaux via plusieurs types d'intermédiaires et en fonction des espaces de visibilité et des contraintes implicites ou explicites de leurs régimes de visibilité. Dans le monde arabe, les pays du Maghreb comme le Maroc ou la Tunisie offrent une voie d'accès par les associations communautaires et des intermédiaires culturels ayant peu de moyens et ne disposant pas de support gouvernemental. Les événements sont modestes, fragiles et intègrent le calligraffiti arabe comme l'une des nombreuses manifestations d'un certain renouveau culturel issu, entre autres, de la culture hip-hop. En Égypte, le calligraffiti arabe reste marginal et souvent réprimé. Le support gouvernemental est absent et les pratiques sont non autorisées. Par contraste, dans la péninsule arabique, le calligraffiti arabe participe d'une modernité « occidentalisée » et résulte d'un effort autorisé et rémunéré de présenter les espaces de visibilité de ses nouveaux quartiers sous l'apparence de l'art urbain des villes globales. Le message politique de cet art urbain semble étroitement contrôlé pour ne pas activer les tensions politiques locales, même si ce désir de modernité semble surpasser les traditions visuelles très conservatrices qui ont animé ces sociétés jusqu'à récemment. Les volutes colorées d'eL Seed par exemple semblent contraster résolument avec le script arabe restreint des écritures coraniques.

À Paris, en Europe et dans le reste du monde occidental, le calligraffiti arabe s'affiche peu dans l'espace public et, s'il le fait, c'est dans le contexte de lieux « arabisés » comme l'Institut des Cultures de l'Islam ou par le biais de certaines institutions affichant une certaine ouverture face aux différences culturelles comme les musées ou les universités. Sinon le calligraffiti arabe s'expose davantage dans les galeries et les foires de l'art contemporain. À Montréal finalement, sa réapparition lors de l'événement Calligraphie Transfrontières résulte de l'implication d'acteurs sensibles à la diversité culturelle de Montréal (le festival Under Pressure, entre autres) et d'une volonté d'y ajouter le calligraffiti arabe à son paysage visuel.

Ce dernier événement a été initié et réalisé par l'auteure de cette thèse et constitue, à ce titre, une extension de son statut ethnographique « d'observatrice participante » au rôle d'intermédiaire dans la scène visuelle de l'art urbain à Montréal. Cet événement d'une semaine au mois d'août 2017 était constitué d'une performance de calligraphie lumineuse à l'intention des jeunes étudiants du quartier du Petit Maghreb, d'une conférence sur la calligraphie arabe et d'une visite de la mosquée Al-Omah Al-Islamiah pour les stagiaires de l'Institut du Nouveau Monde et de la

réalisation d'une murale sur la façade extérieure de la même mosquée. Le rôle joué par l'auteure offre un éclairage intéressant sur le rôle d'un intermédiaire dans la scène visuelle de l'art urbain à Montréal. À la suite d'une conférence donnée par l'auteure en juin 2016 sur la scène du calligraffiti arabe à Montréal, Tunis et Paris, conférence donnée à l'association des étudiants de l'INRS Terrains Vagues, l'auteure a lancé l'idée d'un événement de calligraffiti arabe à Montréal en janvier 2017 en collaboration avec cette association étudiante cofondée par Joëlle Rondeau et participante dans l'organisation de l'événement. Cet organisme devait assurer le financement de la peinture et du matériel de peinture pour la réalisation de la murale :

« Le but était de regarder l'urbanisation dans les relations sociales, politiques et culturelles. On voulait avoir l'opportunité de sortir à l'extérieur et de pouvoir explorer l'urbain par différents moyens, de tester la recherche sur le terrain, de tester les idées des chercheurs. [...] On a ramassé des fonds du comité de programme et on est allé chercher d'autres partenaires et d'autres fonds. L'événement a pris de l'ampleur par rapport à l'idée de départ » (Entrevue avec l'intermédiaire Joëlle Rondeau).

En février 2017, le festival Under Pressure décide d'intégrer l'événement à son festival annuel du mois d'août et contribue financièrement par la fourniture d'une nacelle et le revêtement du mur à la peinture noire. La compagnie d'aviation Tunis Air accepte de fournir gratuitement un billet d'avion à l'artiste choisi. En mai 2017, l'auteure rencontre l'imam de la mosquée Al-Omah Al-Islamiah pour lui présenter le projet de murale. Celui-ci accepte le projet sous certaines conditions (voir la section suivante). L'auteure doit par la suite trouver un artiste urbain de calligraffiti arabe pour réaliser la murale. Elle invite l'artiste tunisien Mohamed Koumenji qui accepte de réaliser l'œuvre et qui entreprend les démarches pour obtenir son visa et préparer une esquisse. Malheureusement, tel que décrit plus haut, ce jeune artiste ne peut satisfaire les conditions requises pour obtenir son visa. L'auteure communique alors avec l'artiste eL Seed au début du mois de juin pour l'inviter à venir faire la murale. Celui-ci ne peut accepter car il a déjà des engagements pour la même période et suggère de contacter l'artiste Karim Jabbari. Celui-ci a des disponibilités entre une performance en Australie et la réalisation d'une murale en Russie et accepte de participer au projet. Il fait parvenir des photographies d'une murale qu'il vient de réaliser en Australie et suggère de faire la murale de Montréal dans le même style. L'auteure

communiqué alors avec l'imam pour lui présenter ces photos et celui-ci accepte définitivement le projet en signant une entente avec le festival Under Pressure.

Au cours des semaines qui précèdent l'événement, l'auteur contacte une journaliste du Devoir pour l'informer de l'événement. Celle-ci se montre intéressée et souhaite faire une entrevue avec l'artiste en cours de réalisation de sa murale. L'auteure contacte également un journaliste de Radio-Canada qui accepte de venir faire un topo durant la réalisation de l'événement et réaliser également des entrevues avec l'artiste et l'imam. La façade de la mosquée est déjà recouverte d'une murale réalisée en 2005 par trois graffiteurs de la région montréalaise dont le graffiteur Stare, bien connu à Montréal. Cette murale s'inspire d'une calligraphie de Hassan Massoudy (voir Figure 207). Présente depuis douze (12) ans, la murale est défraîchie et la peinture écaillée est déjà tombée à plusieurs endroits. La journée précédant l'événement, il est prévu de gratter le mur pour enlever les résidus de peinture et le recouvrir entièrement de peinture noire qui servira de couche de fond pour le calligraffiti de Karim Jabbari. Au matin de cette journée, la responsable du festival Under Pressure communique avec l'auteure pour lui dire que l'artiste Stare a communiqué avec le festival et qu'il est très insulté que la murale actuelle soit effacée, qu'il menace de faire un esclandre et d'ameuter la communauté de graffiteurs pour protester contre cet effacement, affirmant qu'il est de tradition de demander la permission à un artiste avant d'effacer l'une de ses œuvres. Pour éviter ces problèmes en cours d'événement, le festival Under Pressure décide de reporter d'une journée la peinture en noir de la couverture de fond. L'auteure réussit finalement à communiquer avec l'artiste Stare, à lui expliquer la genèse et l'intérêt du projet tout en soulignant qu'elle aurait dû communiquer avec lui auparavant pour mieux l'informer. Devant ces explications, l'artiste Stare accepte la réalisation du projet et la peinture en noir du fond peut commencer le lendemain. Au cours de la réalisation de la murale, de nombreux problèmes logistiques se présentent (voitures à déplacer et conflit avec le propriétaire du stationnement où la nacelle doit être placée, manque de peinture, gestion de l'audience et des journalistes, etc.) et c'est le rôle de l'intermédiaire de les solutionner pour que l'artiste puisse réaliser son œuvre.

Cette description du travail d'un intermédiaire ressemble aux nombreuses descriptions de situations similaires obtenues dans le cadre de l'enquête ethnographique à Montréal, Paris et en Tunisie. La scène de l'art urbain est constituée de cette multitude d'acteurs qui entretiennent entre

eux de nombreuses relations, parfois conflictuelles, et souvent assorties d'autorisations diverses plus ou moins formelles reliées au régime de visibilité dans lequel l'œuvre s'inscrit.

8.3 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace physique

Dans ce dernier segment, les principaux artistes et les différents intermédiaires de la scène visuelle de l'art urbain ont l'occasion de visibiliser le calligraffiti arabe dans une multitude de contextes différents. Les figures 241, 242 et 243 présentent la chronologie des œuvres de calligraffiti arabe réalisées d'août 2015 à novembre 2017. Ces figures sont divisées en cinq bandes horizontales. Dans la bande du haut, on retrouve les œuvres réalisées dans le monde arabe à l'exception de la Tunisie. Les œuvres tunisiennes se retrouvent dans la seconde bande à partir du haut, celles réalisées à Paris et en France dans la bande du milieu. Les œuvres réalisées à Montréal sont dans la quatrième bande à partir du haut et la dernière bande du bas représente les œuvres réalisées ailleurs dans le monde occidental. Les œuvres réalisées ailleurs dans le monde arabe, principalement dans la péninsule arabique sont les plus nombreuses alors que les œuvres réalisées à Paris, en Tunisie et ailleurs dans le monde occidental ont une fréquence moindre. La bande de Montréal ne comprend que l'œuvre et les performances réalisées par Karim Jabbari dans le cadre de l'événement Calligraffiti Transfrontières. De façon générale, les pratiques de circulation des artistes s'effectuent vers la péninsule arabique et vers les pays du Maghreb.

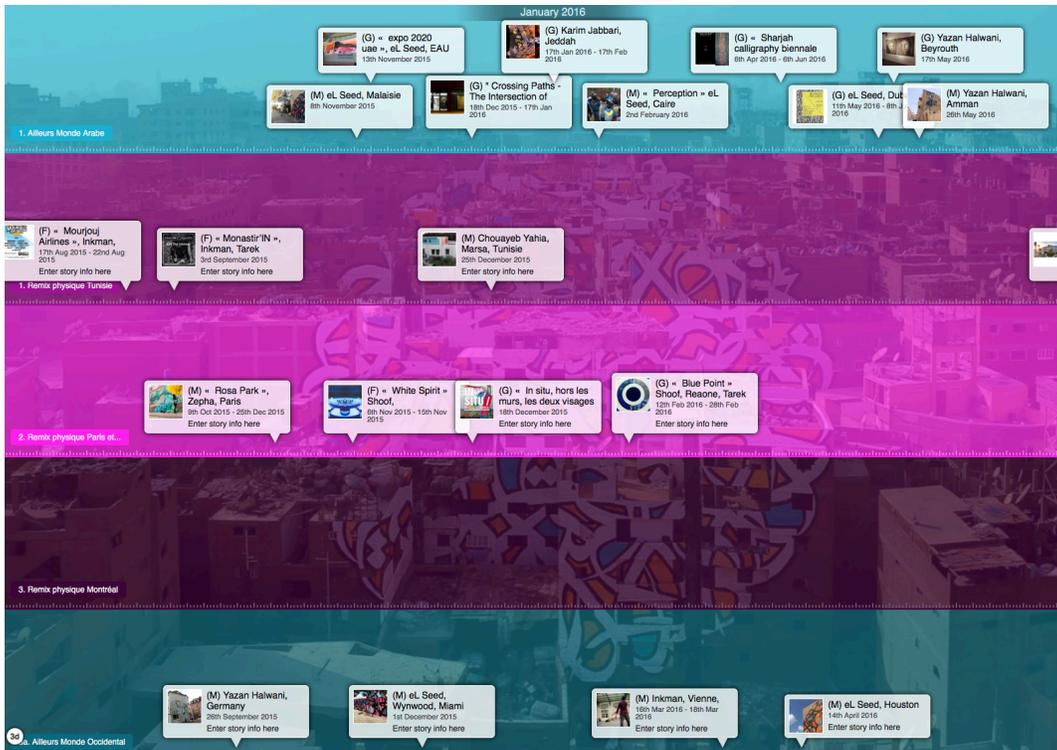


Figure 241 : Chronologie des œuvres du segment 2015 - 2017 (Août 2015 à Août 2016)
 Source : Hela Zahar, 2017.

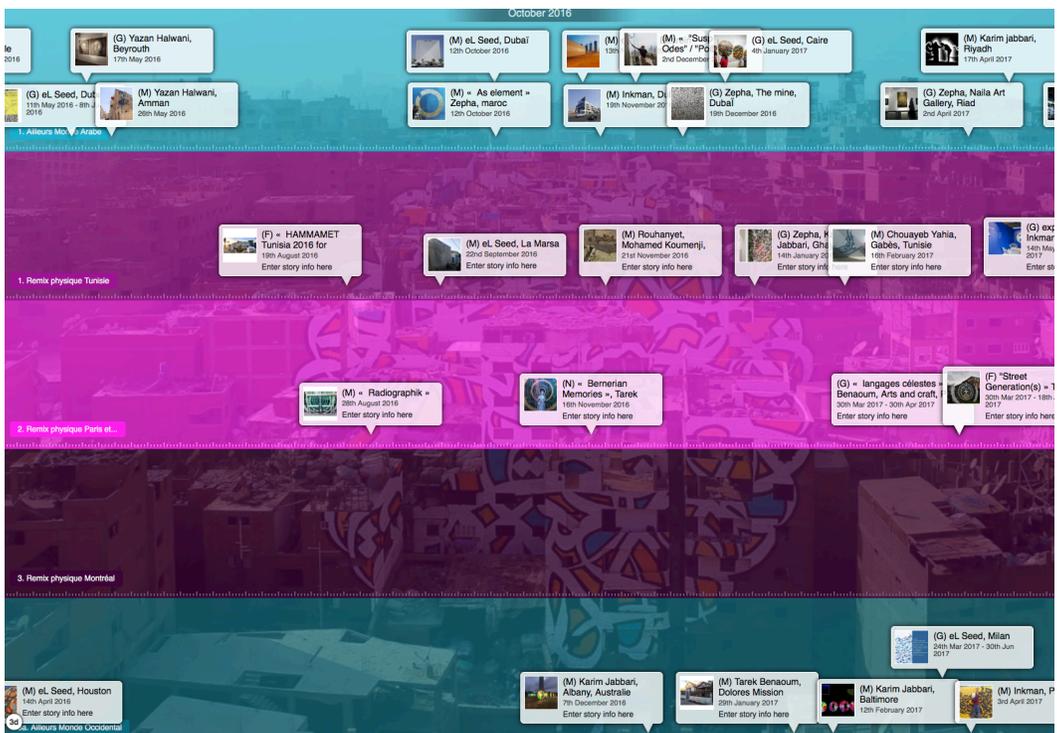


Figure 242 : Chronologie des œuvres du segment 2015 - 2017 (Août 2016 à Avril 2017)
 Source : Hela Zahar, 2017.

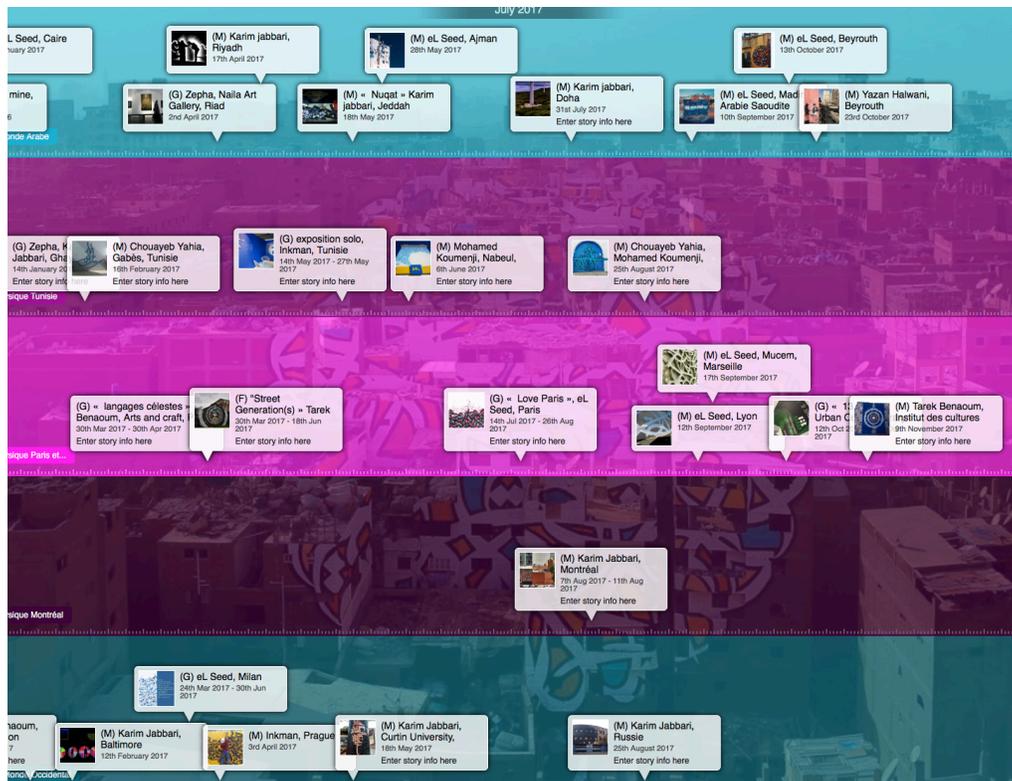


Figure 243 : Chronologie des œuvres du segment 2015 - 2017 (Avril 2017 à Novembre 2017)
 Source : Hela Zahar, 2017.

Les pratiques de circulation des artistes sont souvent initiées par les intermédiaires qui les invitent à réaliser leurs projets. L'artiste doit alors réfléchir au remix particulier qu'il décidera de réaliser à chaque lieu de visibilité, prendre en compte l'iconosphère du lieu et son contexte politique de même que les différentes contraintes associées au régime de visibilité ambiant et les intérêts des intermédiaires impliqués. Une fois réalisée, chaque œuvre entre alors « en tension » avec le tissu urbain. Si cette œuvre existe « agrégée » à d'autres œuvres, sa visibilité pourra être altérée ou atténuée en fonction de son intégration à ce contexte. Les pratiques de circulation, de remix et d'agrégation forment ainsi *un tout indissociable qui reflète et traduit la dynamique interactive qui anime les acteurs de la scène visuelle de l'art urbain*. Pour se visibilitéer, le calligraffiti arabe doit constamment s'ajuster à cette dynamique en choisissant ses lieux de circulation et d'agrégation tout en modulant ses remixes au contexte local.

Ce travail de modulation est plutôt limpide dans les différentes réalisations de l'artiste urbain eL Seed entre autres exemples. Au cours de ce segment 2015-2017, il réalise une œuvre monumentale à l'hiver 2016 dans le quartier Manshiyat Nasr au Caire. Ce quartier est habité par

la communauté copte Zaraeeb qui s'occupe depuis des décennies de ramasser et de recycler les déchets de la ville. Cette communauté est mal perçue et marginalisée et les coptes, une communauté chrétienne autrefois majoritaire en Égypte, font maintenant l'objet d'attentats de la part d'intégristes musulmans. Avec l'aide de la communauté locale, eL Seed crée une fresque anamorphique gigantesque de calligraphie arabe sur plus de cinquante bâtiments (voir Figures 216 et 244) où il écrit les mots suivants de l'évêque copte Saint-Athanase d'Alexandrie : « Si quelqu'un veut voir la lumière du soleil, il faut qu'il se frotte d'abord les yeux »¹⁸³. La pièce, intitulée « Perception » utilise un procédé d'anamorphisme et ne peut être vue dans sa totalité que d'un seul point de vue¹⁸⁴. En utilisant ce procédé et cette phrase dans ce lieu avec une iconosphère aussi « chargée », l'artiste crée un remix puissant qui interroge la notion même de perception et se pose comme un élément transformateur dans la toile visuelle de ce quartier.



Figure 244 : L'œuvre Perception de l'artiste urbain eL Seed au Caire (Égypte, 2016)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consultée le 2017/12/30.

¹⁸³ Texte original en langue arabe : 'عينيه يمسح أن عليه فإن الشمس، نور أنيبصر أحد أراد إن'.

¹⁸⁴ Voir ce vidéo « eL Seed: 'Perception » (<https://www.youtube.com/watch?v=erxS4IAgenE>) consulté le 2017/12/24 .

Au sujet des tensions générées par son travail, il déclare :

« Je n'ai jamais eu de tensions dans le monde arabe. Personne ne m'a demandé qu'est-ce que tu allais écrire, ou même en Occident. Même le mur qu'on a fait en Égypte, le copte m'a dit : écris cela. J'ai dit non, moi je veux écrire autre chose. Je pense qu'il faut rechercher. C'est important de réfléchir au message et tu as besoin de t'immerger et de comprendre la culture dans laquelle tu es. Il faut faire des recherches ; J'ai beaucoup de projets qui sont en attente, je sais la forme, je sais exactement ce que je vais faire, mais c'est que je n'ai pas de message. Ça met du temps, je ne peux pas écrire n'importe quoi » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Ce travail sur le « message » et son inclusion dans les remixes d'eL Seed est évidemment central dans son travail. Il s'agit de comparer le remix de Perception à trois autres remixes de cet artiste réalisés en 2016 : ses œuvres de La Marsa (voir Figure 212), de Dubaï (voir Figure 213) et de Houston (voir Figure 217). À La Marsa, eL Seed est l'invité de l'Association citoyenne de La Marsa Corniche et peint son œuvre gracieusement sur la façade de l'Association Générale des Insuffisants Moteurs, une association qui s'occupe des enfants ayant des troubles de motricité. Dans son œuvre, il écrit : « Réalisons les rêves des enfants, respectons la différence »¹⁸⁵. À Houston, eL Seed est l'invité du festival CounterCurrent qui se tient au Mitchell Center for the Arts de l'Université de Houston, l'une des universités les plus multiculturelles des États-Unis. L'œuvre est peinte sur la façade de l'École de Travail Social dont la mission est de promouvoir « social, racial and political justice »¹⁸⁶. Sur cette œuvre, il cite Sam Houston, politicien et militaire du 19^{ème} siècle dont la ville tire son nom : « Knowledge is the food of genius, and my son, let no opportunity escape you to treasure up knowledge », une référence très claire au lieu universitaire où eL Seed inscrit son œuvre. À Dubaï, eL Seed réalise la façade du tout nouvel immeuble Green Planet qui héberge une forêt tropicale. Le travail est subventionné et l'artiste

¹⁸⁵ Voir le reportage « eL Seed produit une oeuvre devant l'Association Générale des Insuffisants Moteurs » sur le Huffington Post (http://www.huffpostmaghreb.com/2016/09/23/el-seed-graffitis-art_n_12154428.html) consulté le 2017/12/27.

¹⁸⁶ Voir l'article « Global 'calligraffiti' star creates a Houston mural » du Houston Chronicle (<http://www.houstonchronicle.com/news/houston-texas/houston/article/Global-calligraffiti-star-creates-a-Houston-7249938.php>) consulté le 2017/12/27.

inscrit un verset d'un poème du Sheikh Mohammed Ibn Rashid, premier ministre de l'émirat : « A positive spirit resides in our soul/It demands our attention and plays a strong role »¹⁸⁷.

Ces quatre remixes illustrent le travail de modulation effectué par eL Seed. Contacté par des intermédiaires divers (association tunisienne, communauté copte, intermédiaire immobilier, université), l'artiste doit inscrire ses œuvres de calligraphie arabe dans des régimes de visibilité fort différents. Il y réussit par un travail graphique complexe où la nature du script arabe se révèle dans une abstraction colorée illisible, mais dont le message véhiculé par l'artiste et les différents médias, traduit une adaptation à chaque réalité locale. Chaque œuvre réussit à « pénétrer » la culture visuelle locale, que ce soit par un message politique fort comme celui du Caire, par la présence de l'arabité sur un campus américain, par la présence d'une calligraphie arabe contemporaine dans une culture traditionnelle (Dubai) ou par la mise en visibilité d'une obscure association humanitaire en Tunisie. Il faut remarquer également qu'à l'exception de Dubai où l'œuvre s'affiche comme l'un des éléments du projet d'art urbain City Walk, toutes les autres œuvres d'eL Seed sont des œuvres « isolées » hors de tout contexte d'agrégation. Il apparaît qu'il recherche peu (ou n'a pas besoin) de la visibilité que pourraient lui offrir de tels contextes. Au contraire, pour cet artiste situé au centre des cercles concentriques de la visibilité, cela n'est pas nécessaire et pourrait même diluer l'effet de visibilité recherché par la réalisation d'événements jugés « exceptionnels ».

Depuis son œuvre du Pont des Arts en juin 2015, eL Seed n'a réalisé aucun événement à Paris ou en France. Ce n'est qu'à l'été 2017 qu'il revient à Paris pour son exposition « Love Paris » à l'hôtel Royal Monceau où il présente des toiles inspirées par des mots d'auteur sur Paris, l'amour et le romantisme. Interviewé à propos de l'étiquette calligraphie arabe qu'il a longtemps apposé à son travail, l'artiste se définit à l'été 2017 comme plus proche du mouvement de l'art contemporain :

« Moi je fais de l'art contemporain et j'utilise la calligraphie arabe comme un médium principal. Mais je ne veux pas me mettre dans une boîte. Je ne fais pas du calligraphie, je ne fais pas de l'art ou de la calligraphie pour les arabes. Tu vois, là je fais une expo qui

¹⁸⁷ Voir l'article « Artist eL Seed reaches new heights with huge calligraphic painting in Dubai » du média de masse The National (<https://www.thenational.ae/arts-culture/artist-el-seed-reaches-new-heights-with-huge-calligraphic-painting-in-dubai-1.180222>) consulté le 2017/12/27.

s'appelle Love Story « Paris je t'aime » qui est une sorte de déclaration d'amour à Paris, où je reprends tous les messages en fait que j'ai peint à Paris ces dernières années » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Un peu plus tard à l'automne, il réalise des œuvres extérieures à Lyon et à Marseille. Il est possible de spéculer sur cette longue absence de Paris de l'artiste franco-tunisien, mais il semble raisonnable de supposer que la série d'attentats de l'État islamique en France ait créé un tel climat de tension que la réalisation d'œuvres de calligraphie arabe extérieures y soit devenue difficile.

À l'exception de la fresque de Zepha sur la murale collective de Rosa Parks dans un secteur désaffecté du 19^{ème} arrondissement, le seul artiste que l'on peut associer au calligraphie arabe et qui réalise plusieurs œuvres extérieures à Paris durant le segment 2015-2017 est Tarek Benaoum. Or le style de Tarek Benaoum résulte d'un remix de différents scripts dont le script arabe.

Sur un mur de près de 350 mètres carrés, il peint une fresque intitulée « La dernière phrase » en hommage à Hélène Cixous, écrivaine d'origine française, née en Algérie, de parents juifs. Selon l'artiste : « Elle incarne la France dans tout son état cosmopolite. On est tous des mélanges, ce qui nous rend forts¹⁸⁸ ». Tarek reprend des phrases de son livre, mais aussi « *des passages choisis de textes et poèmes de célèbres auteurs du Maghreb et du Moyen-Orient ... dans des styles inspirés des cultures africaine, berbère, amérindienne ou latine*¹⁸⁹ ». Lorsqu'on lui demande en entrevue si son travail à l'Institut des Cultures de l'Islam (18^{ème} arrondissement) a généré des tensions, il répond :

« Moi je ne sens pas cette tension parce que ma calligraphie n'est pas arabe. Elle est arabisante, elle est hybride en fait. On peut y voir un côté pluriculturelle. Elle parle à tout le monde. Je l'ai vu l'année dernière pour un mur quand j'ai collé des femmes berbères en photo et j'ai fait des calligraphies autour. Pleins de gens de cultures différentes et de religions différentes se retrouvaient dans mes écritures. Du coup, ils me disaient : mais

¹⁸⁸ Voir l'article « Tarek Benaoum peint une fresque monumentale de 350 m2 à Paris » du Art Trope (<https://www.art-trope.fr/mouvements-artistiques/tarek-benaoum-fresque-paris/>).

¹⁸⁹ Voir l'article sur l'exposition « lettres ouvertes » sur le site de Fatcap : (<https://www.fatcap.org/article/expo-lettres-ouvertes.html>) consulté le 2017/12/27.

cela ressemble à un alif¹⁹⁰ par exemple. D'autres voyaient la croix chrétienne ou encore du celtique. Donc il y a cette pluralité que j'essaye de développer et que chacun va chercher à partir de ses référents. La réception de ce mur sur l'Institut des Cultures de l'Islam, les gens ne savaient pas forcément que c'était l'Institut des Cultures de l'Islam. J'ai mélangé de grandes écritures sur les côtés. Ce sont des écritures que j'appelle aériennes parce qu'elles sont mixées avec différentes écritures : de la calligraphie, du berbère, des signes amérindiens. Il y a beaucoup beaucoup de mélange en fait » (Entrevue avec l'artiste urbain Tarek Benaoum).

Les différents remixes du calligraffiti arabe peuvent donc « atténuer » l'arabité de leur iconographie, que ce soit par l'abstraction colorée et les messages d'eL Seed ou par l'intégration d'autres scripts dans le travail de Zepha ou de Tarek Benaoum. Les descriptions de leur travail que font d'autres artistes associés au calligraffiti arabe vont aussi dans le même sens. Ainsi L'Atlas décrit ainsi son approche artistique dans sa page Facebook :

« He studied calligraphy in different countries and cultures, in this way creating his own original fonts. He was particularly interested in the idea of creating a universal pictorial language, a balance between form and letter, between act and intent ; a game with endless variations, drawing near and diverging from optical art and the abstract and geometric art movements¹⁹¹ ».

La description de Yazan Halwani est aussi révélatrice :

« Yazan's work *tries to reinvent Arabic calligraphy and make it more universal*. Most of the time, he removes the meaning of words to preserve shape only and infuses meaning by making calligraphic compositions where the letters become pixels of a face, a tool for musical notation, or express movement. As a calligrapher, Yazan says that traditional Arabic calligraphy is highly associated with the meaning of the Arabic sentence it writes,

¹⁹⁰ L'alif correspond à la première lettre de l'alphabet arabe, l'équivalent de la lettre « A » de l'alphabet latin.

¹⁹¹ Voir la page « À propos » sur le profil Facebook de L'Atlas (https://www.facebook.com/pg/LAtlasArt/about/?ref=page_internal) consulté le 2017/12/27.

whereas the calligrapher's work should be revolving around the shape, stroke and visual meaning. By breaking away from the meaning of the word, Yazan makes calligraphy understood to everyone¹⁹² » (italique ajouté).

L'analyse des remixes physiques de Karim Jabbari montrent que l'intérêt premier de cet artiste est d'entretenir la tradition du script arabe traditionnel Kufi (voir Chapitre 3, section 3.2.1 et Figure 60) sans nécessairement y intégrer l'aspect religieux. Cet artiste circule principalement dans la péninsule arabique et en Australie au cours du segment 2015-2017, et c'est dans ce contexte que l'auteure de cette thèse organise sa venue à Montréal dans le cadre de l'événement Calligraphie Transfrontières au mois d'août 2017. Pour la réalisation de cette œuvre sur la mosquée Al-Omah Al-Islamiah et pour obtenir son accord, l'imam de la mosquée pose les conditions suivantes : l'œuvre ne doit pas comporter d'éléments figuratifs « comme des femmes, des animaux ou des végétaux¹⁹³ ». Lors de son arrivée à Montréal, l'artiste Karim Jabbari rencontre l'imam de la mosquée et lui expose son projet d'inscrire en script kufi un extrait d'un poème du poète tunisien Abou eL Kacem Chebbi : « Je suis stupéfait ! Je veux comprendre l'univers, mais je suis incapable de me comprendre moi-même ». L'imam accepte le projet et l'artiste peut commencer dès le lendemain à réaliser sa murale. Ce remix spécifique, les conditions d'autorisation posées par l'imam et les réactions durant la réalisation de l'œuvre mettent en évidence les différentes tensions entourant la réalisation d'une murale dans l'espace de visibilité montréalais. Sur un lieu à l'iconosphère musulmane comme une mosquée, la non-figuration de l'œuvre représente une exigence clairement reliée à certains courants de la tradition artistique de l'Islam. Par contre, alors que l'inscription d'eL Seed sur la mosquée de Gabès représentait un verset du Coran, l'inscription de Karim Jabbari dénote une vision plus universelle. En entrevue avec la journaliste Sophie Chartier du quotidien Le devoir, Karim Jabbari raconte qu'il était déjà familier avec l'ancienne murale :

« Depuis les années 2000 lorsque je vivais encore à Montréal, j'ai identifié ce mur parce que tu arrives dans un pays où tu ne connais personne et brusquement tu arrives sur un

¹⁹² Voir la page « À propos » sur le profil Facebook de Yazan Halwani (https://www.facebook.com/pg/YazanOne/about/?ref=page_internal) consulté le 2017/12/27.

¹⁹³ Entretien non enregistré de l'auteure avec l'imam en juin 2017.

truc qui t'est familier avec des lettres arabes. Ça parlait en plus de la joie de vivre, « essaada » qui est un mot arabe qui veut dire bonheur. *Donc ça fait toujours plaisir de passer devant ce mur et c'est ce que je veux créer comme continuité en fait. Je veux faire un truc universel où tout le monde peut s'identifier.* Quelque chose de beau et frappant et qui a aussi du sens. [...] La murale précédente était un icône à Montréal. Elle a vécu presque 20 ans. C'est rare. Pour moi c'est une grande responsabilité, je dois créer aussi quelque chose à la hauteur. Les responsables de la Mosquée ont certainement ressenti le besoin de renouveler la murale, et de m'accepter en tant que jeune tunisien ayant fait partie de Montréal, j'ai la chance de faire cela et que le message soit universel. » (Entrevue enregistrée par l'auteure, Montréal, Août 2017, italique ajouté).

Pour réaliser sa murale (voir Figures 237 et 245), l'artiste crée une toile de fond avec deux caractères kufi et insère les mots du poème au hasard dans cette trame de fond :

« Il y aura un lettrage répétitif. A l'intérieur de cette répétition, il y aura un poème qui sera plus ou moins caché. Donc un pattern répétitif. Les mots du poème seront différents de sorte qu'ils sautent aux yeux si on comprend l'arabe et si on ne comprend pas, il y aura une traduction. Le poème dit : je suis en train de comprendre l'univers, mais je suis incapable de me comprendre moi-même. Le message en fait c'est qu'il faut ramener le changement à l'intérieur de soi-même. Hier on a eu une rencontre avec l'imam et il est très content de cette murale. Le message n'a rien de religieux là-dedans. Les lettres sont en arabe, les gens vont certainement penser que cela a une connotation religieuse. Les deux lettres que je vais utiliser sont le Alif et le Lem. Quand on les met ensemble pour n'importe quel mot, celui-ci devient connu, personnifié. Je les utilise en matrice comme un code binaire 1 et 0. Moi j'utilise le Alif, le Lem et le point. Il s'agit de créer un impact visuel, les gens qui passent doivent accrocher rapidement sur la murale. J'utilise une couleur cuivre sur du noir. [...] Le style que j'utilise est le vieux Kufi, qui est le premier style d'écriture arabe. Je suis retourné en arrière car l'arabe est extrait d'une langue qui s'appelle le rabatique qui aussi extrait de l'araméen qu'on appelle the « mother of langage ». *Donc, en fait mon message, c'est que toutes les langues viennent de la même source.* Il n'y a pas lieu de chercher les différences. » (Entrevue enregistrée par l'auteure, Montréal, Août 2017, italique ajouté).



Figure 245 : L'artiste Karim Jabbari au travail sur la murale de la mosquée Al-Omah Al-Islamiah (Montréal, 2017)

Source : Photo @ Hela Zahar, 2017.

Interviewé par le journaliste de Radio-Canada¹⁹⁴ sur le message inscrit sur la murale, l'imam déclare :

« Nous devons vivre ensemble. Toujours nous demandons à nos frères de la mosquée d'être un exemple pour les autres. Il faut aussi donner les vraies histoires, les vrais visages de notre religion et notre communauté aussi. Je sais que c'est un bon message et nous attendons les finitions pour voir le résultat final, Inchallah » (Entrevue enregistrée par l'auteure, Montréal, Août 2017).

Lorsque le journaliste lui demande s'il a senti un changement d'attitude chez les montréalais depuis l'attentat à la mosquée de Québec, l'imam répond :

« Vraiment nous avons reçu beaucoup de compassion, d'aide, comme nous sommes avec vous. J'ai reçu un appel d'un monsieur qui a pleuré au téléphone. Même encore hier j'ai reçu une carte avec un bouquet de fleurs dans la mosquée. Nous sommes contre le

¹⁹⁴ Voir le reportage sur la murale « l'art urbain s'invite sur une mosquée à Montréal » de Radio-Canada (<http://ici.radio-canada.ca/info/videos/media-7764499/lart-urbain-sinvite-sur-une-mosquee-a-montreal>) diffusion le 2017/08/08.

terrorisme. Si un musulman pratiquant fait quelque chose contre la communauté, ce n'est pas acceptable. Nous sommes solidaires avec la communauté du Québec et nous travaillons pour la paix » (Entrevue enregistrée par l'auteure, Montréal, Août 2017).

La réalisation de la murale dure près de cinq (5) jours et de nombreux passants viennent discuter avec l'artiste. La plupart de ceux qui s'approchent de la murale trouvent qu'elle est belle, mais s'interrogent sur la signification de ce qui est écrit :

« Ce serait bien d'avoir la traduction en français de la citation. J'ai assisté à la formation de l'école d'été de Percé organisée par l'université Laval et il y a eu une formation à la calligraphie ; il n'y avait aucune personne qui a travaillé sur la calligraphie arabe. Moi je suis artiste et cette murale m'intéresse beaucoup. Pour le public c'est une toute autre question, pas seulement le public général, mais le public graffiti. C'est toujours un sujet de contestation. Il y en a pour et il y en a contre. Il y a toujours eu beaucoup de tensions. Mais cette murale, ce n'est pas du graffiti c'est de l'art, mais de l'art qui s'inscrit dans le festival de graffiti. [...] En voyant le mur, je ne lis pas l'arabe, mais c'est la beauté qui attire l'attention. En même temps, j'aimerais savoir ce que cela veut dire. C'est pour cela que je trouve important d'avoir un texte qui traduit le poème. Moi je suis juif et cela m'intéresse parce qu'il y a beaucoup de ressemblance avec l'hébreu. » (Entrevue avec la Répondante #24).

« Ce que je saisis de cette murale, c'est qu'il y a une trame et les mots du poèmes sont accrochés dans cette trame. C'est comme une forme de tissage. On n'a jamais vu la murale précédente, c'est sûr qu'on est des cantons de l'Est. Ici à Montréal, je ne pense pas qu'il y a un grand choc de l'étranger. Par contre, j'entends le choc étranger dans d'autres régions, notamment dans les cantons de l'Est, parce qu'il y a une assez grande homogénéité et c'est une réaction à l'immigrant. Moi ce qui m'attire c'est le côté artistique de première vue, la beauté. En plus c'est aussi bien d'avoir un petit bout de la Tunisie dans Montréal. Moi c'est cela que j'aime aussi » (Entrevue avec le Répondant #26).

« C'est très beau, ça parle à l'âme. C'est vraiment intéressant que le mur soit craquelé. C'est sûr ce serait intéressant s'il y avait une traduction parce que c'est intéressant de savoir » (Entrevue avec le Répondant #25).

Quelques passants s'informent également sur les autorisations qu'il a fallu obtenir pour réaliser la murale et font référence à la Loi sur l'affichage, mais sans démontrer de réprobation. Au cours des cinq jours de réalisation de la murale, quelques centaines de personnes se sont approchées de la murale et plusieurs ont discuté avec l'artiste. Pour le festival Under Pressure, les gens déambulent sur la rue Sainte-Catherine et la murale est visible, mais tout de même distante d'une trentaine de mètres. Deux mois après l'événement, une visite de la murale révélait qu'elle n'avait pas été vandalisée ou repeinte avec d'autres graffitis.

Dans ce segment 2015-2017, plusieurs œuvres de calligraphie arabe sont inscrites dans des contextes d'agrégation. Dans la péninsule arabique, plusieurs projets d'art urbain réunissent plusieurs murales dans les lieux de visibilité adjacents d'un quartier, mais aucun de ces projets ne réunit uniquement des murales de calligraphie arabe. Cela est le cas toutefois au petit festival de Monastir qui présente les œuvres de Shoof, Tarek et Inkman. Les autres contextes d'agrégation ne réunissant que des œuvres de calligraphie arabe sont ceux des expositions solo à Paris d'eL Seed et celle de Tarek Benaoum ainsi que l'exposition « Lettres ouvertes » à l'Institut des Cultures d'Islam qui réunit artistes urbains et calligraphes. En Tunisie, il faut mentionner également l'exposition d'Inkman à Sidi Bou Saïd. En Occident, quelques œuvres de calligraphie arabe sont présentes dans des contextes d'agrégation qui réunissent plusieurs genres d'art urbain dont le calligraphie arabe comme à Roubaix avec Tarek Benaoum ainsi qu'à Lyon, Marseille et Wynwood avec eL Seed. Dans un tel contexte de fragmentation, il est intéressant de se demander si un festival ne comportant que des œuvres de calligraphie arabe pourrait un jour exister et si oui, dans quelle ville arabe ou occidentale. Il en sera question dans la synthèse de la thèse (Chapitre 9).

8.4 Analyse des remixes, circulations et agrégations dans l'espace numérique

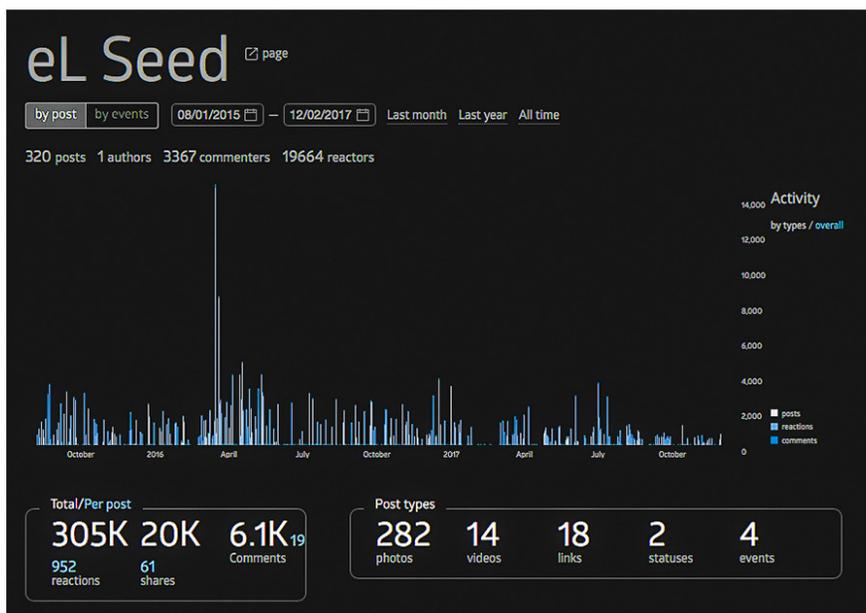
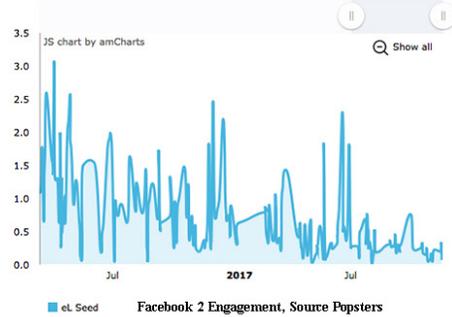
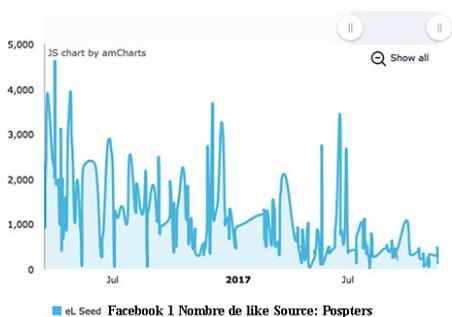
Au cours de ce dernier segment, la présence numérique d'eL Seed sur les plateformes socionumériques continuent notamment d'augmenter avec un nombre d'abonnés qui atteint près

de 160,000 abonnés sur sa page Facebook et 92,000 sur sa page Instagram. Son site web, par contre, change très peu. Seuls les derniers événements majeurs comme « Perception » au Caire ou encore, ses expositions à Paris et à Milan ou le prix de l'Unesco apparaissent sur l'agrégat d'images de sa page d'accueil. L'artiste discute ici de la stratégie de visibilité numérique qu'il a mis en place avec son équipe :

« Ça fait 6 mois qu'on est sur le site [web]. On doit le refaire. On a aussi une stratégie de com qui est mise en place. J'ai une équipe qui bosse avec moi, on est dans ce débat où on me dit : « tu ne partages plus, il faut que tu te montres plus » et moi, des fois j'ai rien à dire, ça ne m'intéresse pas. Tu peux passer une heure avec ta famille, et tu restes muet. Tu n'as rien à dire, mais les gens ils ne comprennent pas. Moi je gère le site web et Instagram : tous les posts c'est moi, mais c'est concerté. Je réponds à tous messages privés. C'est connecté à Twitter et Facebook. J'ai quelqu'un qui rentre sur Facebook et qui répond à mes messages. Moi je les consulte aussi, je redirige directement les messages. Depuis quelques mois je suis sorti de ma société. J'ai mis quelqu'un à la tête de tout cela en lui disant, tu gères le stratégique, je veux me concentrer que dans l'artistique, je ne veux plus répondre aux e-mails, parler avec des gens qui vont me faire perdre 2h. J'ai juste envie de peindre, j'ai besoin de peindre c'est tout. Ça demande beaucoup de logistique. Les gens me disent : « tu ne m'as pas rappelé », je leur dis : « viens passer une journée avec toi et tu verras ». J'ai quelqu'un qui bosse avec moi, il se charge des expos. Là je prépare l'expo qui s'appelle « Paris je t'aime » et je reprends tous les messages des murs que j'ai fait à Paris. Je n'ai rien posté encore, j'avais l'expo, alors j'ai posté le pont des arts que j'ai fait en 2015. Ce soir je poste le mur de l'Institut du monde arabe et demain on va poster pour l'exposition. Pour les murs perdus, j'ai pensé au projet du livre avant même de faire le projet des murs. [La maison d'édition] From here to Fame ils ne l'ont pas publié, ils ont fait juste la distribution. C'est moi qui l'ai payé. J'ai un nouveau livre qui va sortir en octobre sur le projet en Égypte [Perception] » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed).

Une analyse plus fine de sa présence sur les plateformes socionumériques de 2015 à 2017 (voir Figure 246) révèle que la tendance du nombre de « J'aime » et du taux d'engagement¹⁹⁵ sur Facebook est en baisse légère durant le dernier segment (les deux graphiques du haut). Au cours des derniers mois de 2017, le nombre de « J'aime » se situe autour de 1000 et le taux d'engagement autour de 0,5%.

¹⁹⁵ Le taux d'engagement représente la proportion d'abonnés qui réagissent à une publication. Ainsi si 100,000 personnes sont abonnées à une page Facebook et que 2000 personnes réagissent à une publication, cela représente un taux d'engagement de 2%.



Facebook 3, Source Sociograph

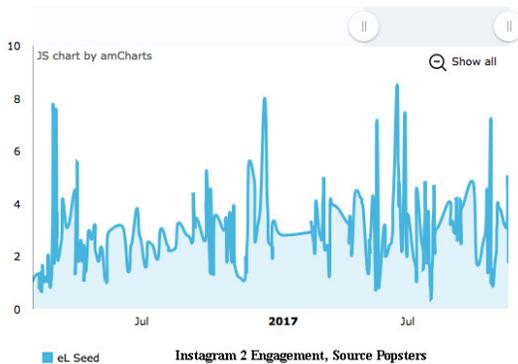
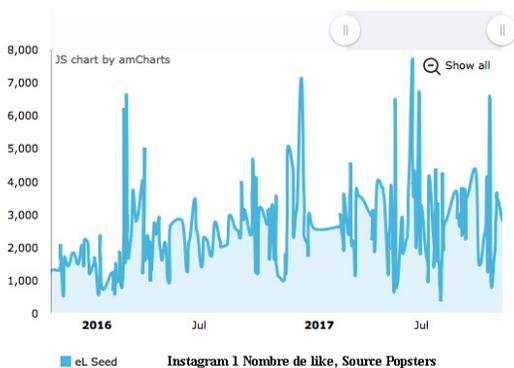


Figure 246 : La visibilité numérique d’eL Seed sur Facebook et Instagram (2015- 2017)
 Source : <https://sociograph.io/report.html> et <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.

Sur Instagram, la situation est inverse (les deux graphiques du bas, voir Figure 246), les « J'aime » et le taux d'engagement augmentent au début du segment pour se stabiliser autour de 4000 « J'aime » et de 4% de taux d'engagement en fin de segment. Pour toute la période, l'artiste obtient en moyenne 952 réactions sur Facebook (graphique du milieu) et la grande majorité de ses publications (282) sont des images. On observe un pic important de réactions pour les publications de l'événement Perception à l'hiver 2016 avec près de 14,000 « J'aime » et un taux d'engagement d'environ 12,5%. Les tableaux 37 et 38 comparent les statistiques d'abonnés et de publication (et d'auteurs sur Facebook) pour les principaux artistes de calligraphiti arabe.

Tableau 37 : Abonnés, publications et auteurs des principaux artistes de calligraphiti arabe sur Facebook

Facebook			
Artiste	Nb d'abonnés	Nb Publications	Nb d'auteurs
eL Seed	159 441	320	1
Zepha	11 338	129	10
L'Atlas	10 872	239	1
Inkman	10 651	141	7
Tarek Benaoum	8 360	65	11
Karim Jabbari	3 302	38	1

Source : Hela Zahar, 2017/11/30.

Tableau 38 : Abonnés et publications des principaux artistes de calligraphiti arabe sur Instagram

Instagram		
Artiste	Nb d'abonnés	Nb Publications
eL Seed	91 600	965
L'Atlas	19 900	639
Zepha	18 800	470
Inkman	8 540	373
Karim Jabbari	7 269	1992
Tarek Benaoum	5 881	679

Source : Hela Zahar, 2017/11/30.

Il apparaît qu'eL Seed dispose d'un nombre d'abonnés largement supérieur aux autres artistes. Malgré un nombre très élevé de publications sur Instagram, Karim Jabbari ne suscite pas un nombre élevé de réactions. À ce titre, il est intéressant de constater que les publications de cet artiste portent sur un éventail de sujets (personnels, professionnels) alors que les publications d'eL Seed ne portent que sur ses œuvres avec un rappel régulier des œuvres effectuées dans le passé. Ce rappel entretient l'aspect translocal de son travail par le numérique car il évoque les lieux successifs de leur réalisation. Les pages Facebook et Instagram des quatre autres artistes se rapprochent plus du style de visibilité numérique d'eL Seed avec des publications sur les événements reliés aux œuvres, mais avec des rappels d'œuvres antérieures moins systématiques. L'analyse détaillée de leur présence sur les plateformes socionumériques (voir Figures 248 à 252) montre une utilisation accrue d'Instagram durant le dernier segment alors qu'une certaine stagnation ou même un léger déclin s'observe sur la plateforme Facebook. On observe également la présence de « pics » importants dans le nombre de réactions. Ces pics peuvent parfois s'expliquer par l'importance du remix physique de l'œuvre publiée comme dans le cas de « Perception » pour eL Seed. Ces pics peuvent être observés dans le Facebook de Karim Jabbari (au printemps 2016, voir Figure 252) et sur le Facebook de Zepha en janvier 2016 (voir Figure 248). Ce dernier pic observé à l'occasion d'une œuvre de Zepha au festival Jidar tenu au Maroc (voir Figure 247) obtient plus de 15,000 « J'aime » et un taux d'engagement se 138%, ce qui dépasse largement la moyenne obtenue par cet artiste.

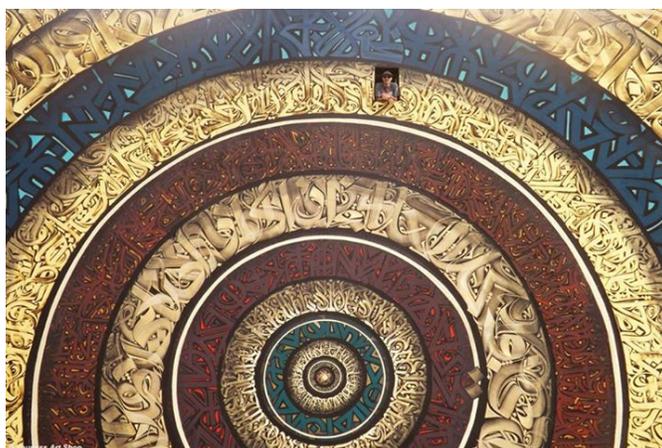
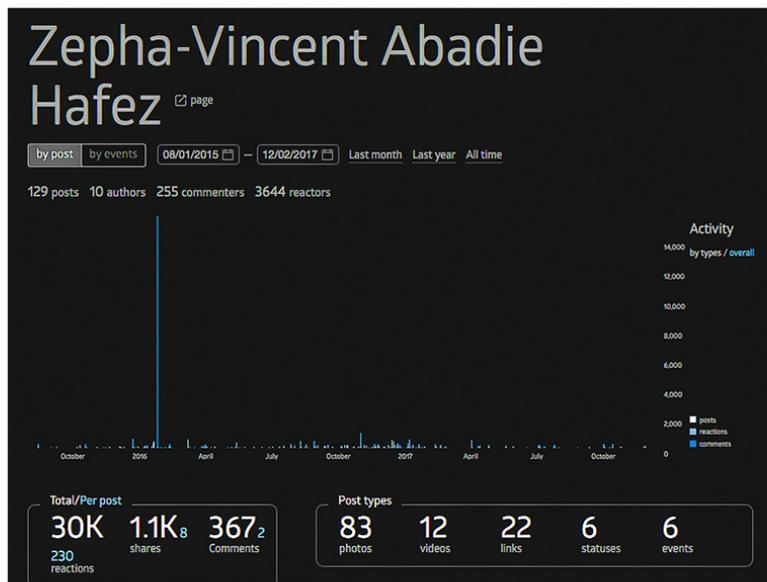
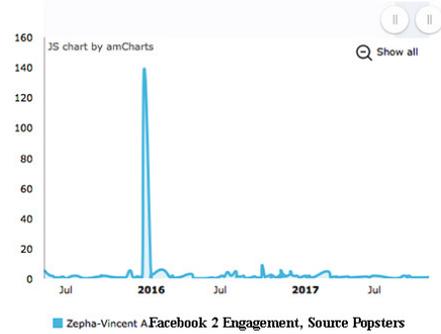
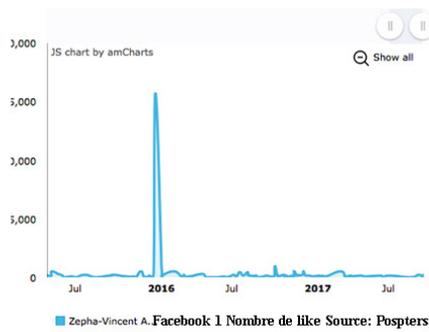


Figure 247 : L'œuvre de l'artiste urbain Zepha au festival Jidar (Maroc 2016)

Source : Photo @ Zepha publiée sur sa page Facebook (<https://www.facebook.com/Zepha1/>) consultée le 2017/12/23.



Facebook 3, Source Sociograph

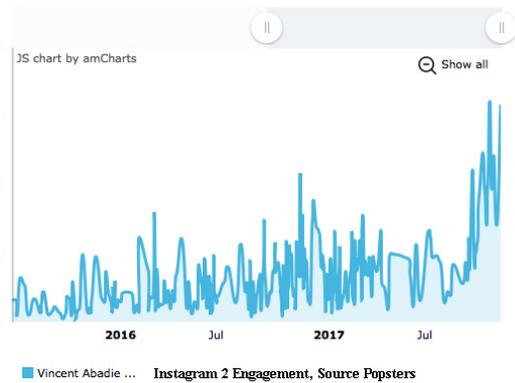
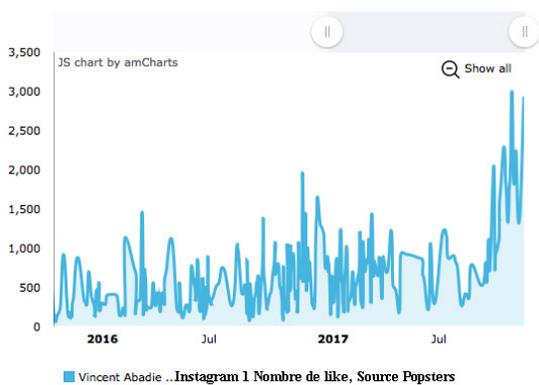
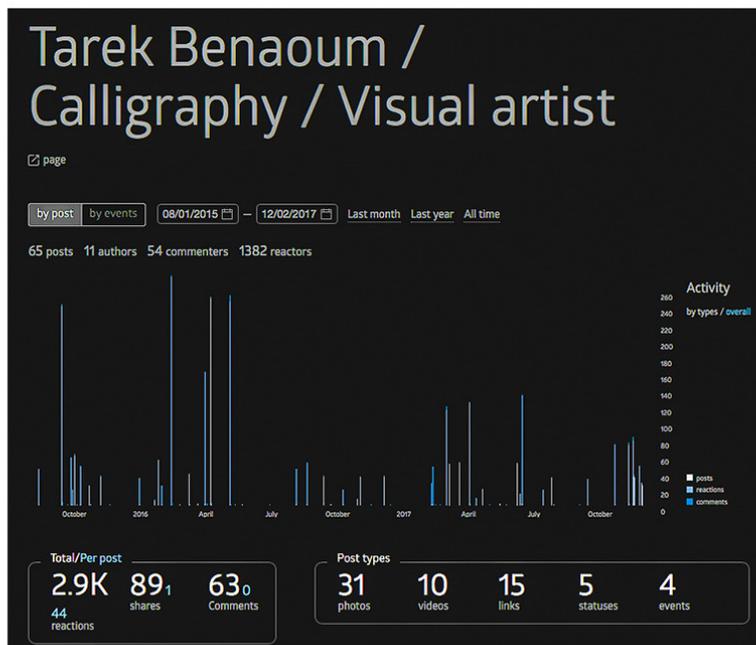
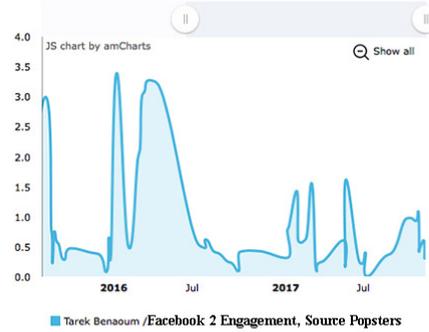
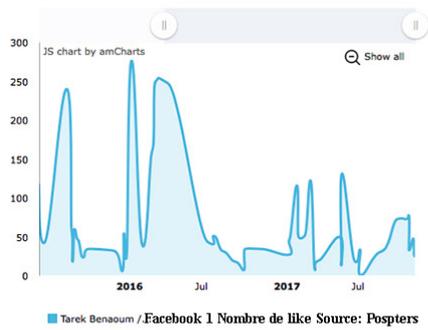


Figure 248 : La visibilité numérique de Zepha sur Facebook et Instagram (2015-2017)
 Source : <https://sociograph.io/report.html> et <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.



Facebook 3, Source Sociograph

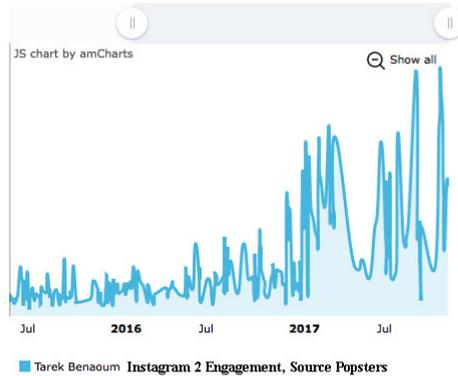
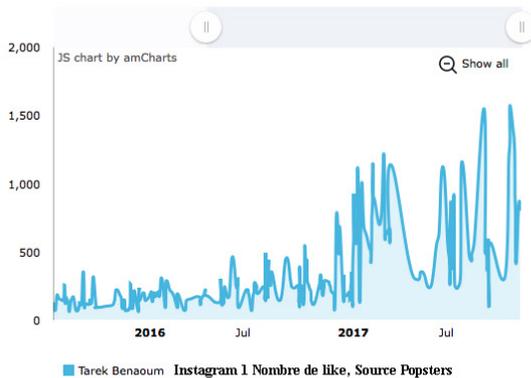
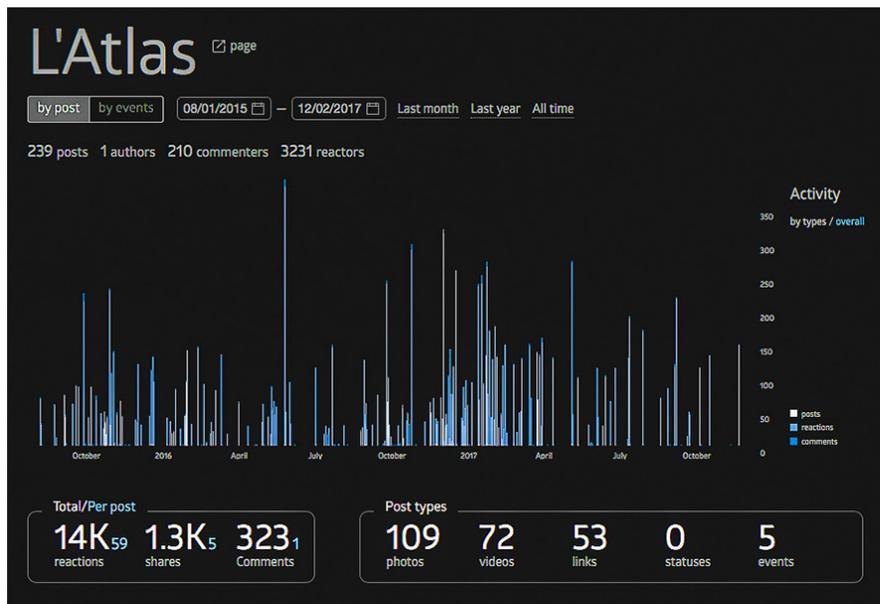
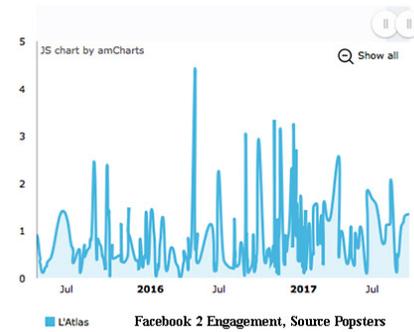
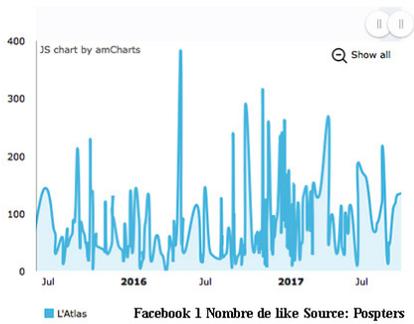


Figure 249 : La visibilité numérique de Tarek Benaoum sur Facebook et Instagram (2015-2017)

Source : <https://sociograph.io/report.html> et <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.



Facebook 3, Source Sociograph

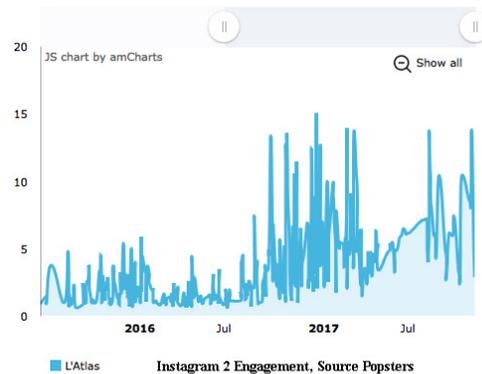
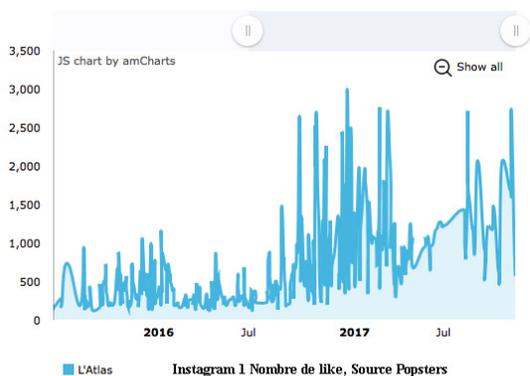
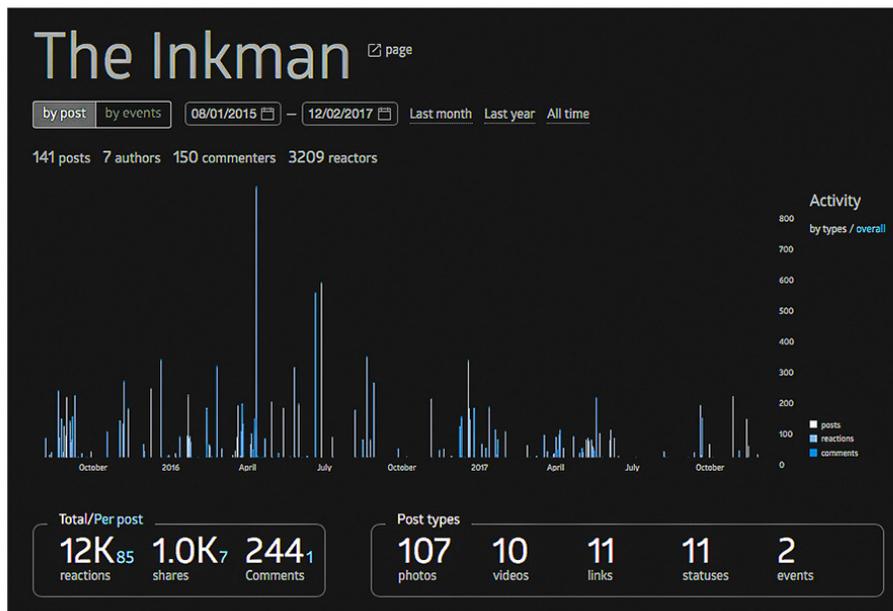
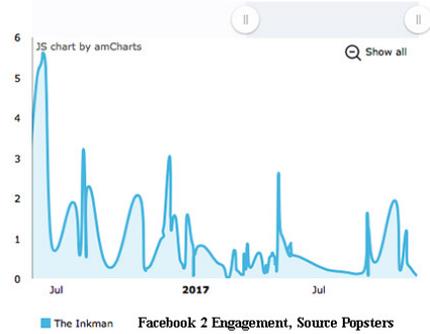
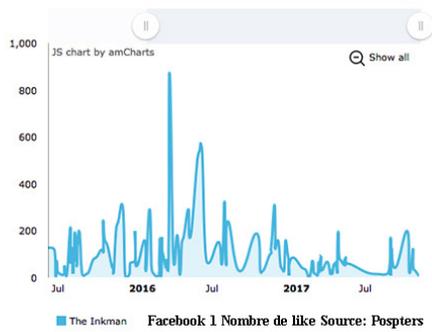


Figure 250 : La visibilité numérique de L'Atlas sur Facebook et Instagram (2015-2017)

Source : <https://sociograph.io/report.html> et <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.



Facebook 3, Source Sociograph

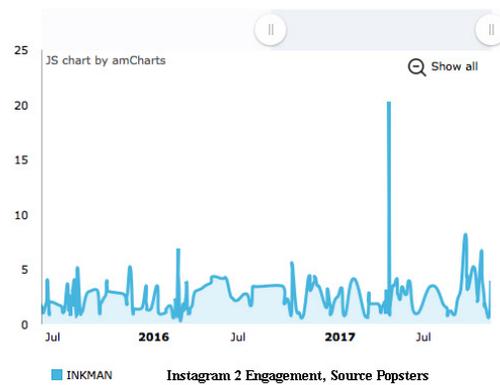
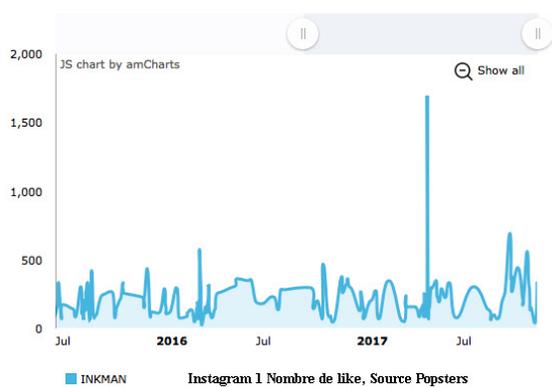
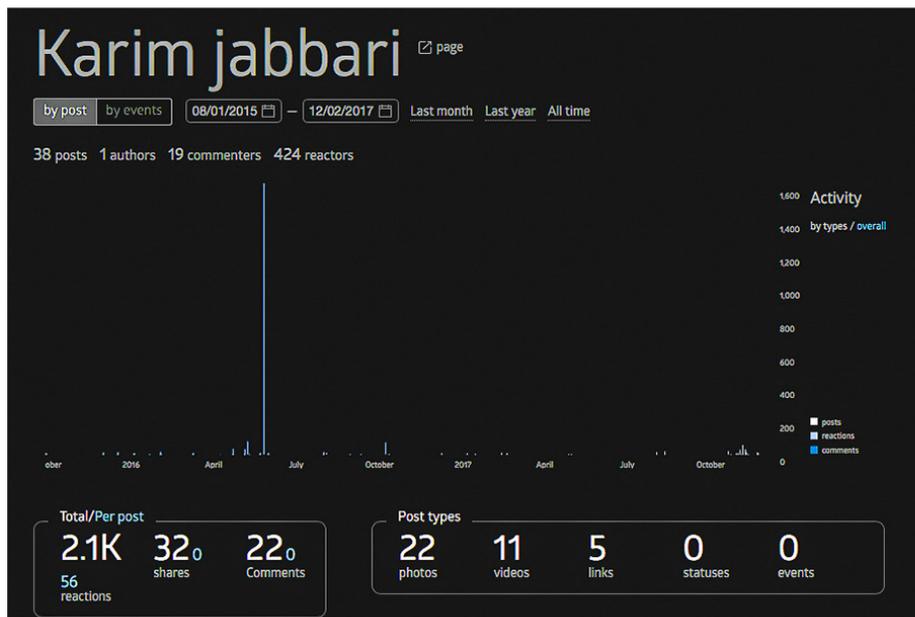
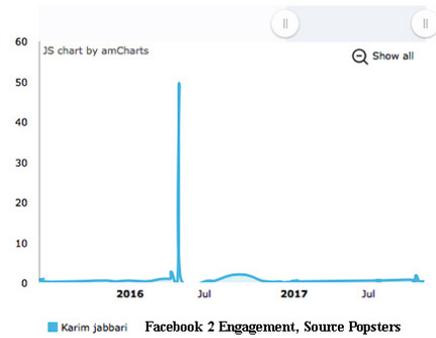
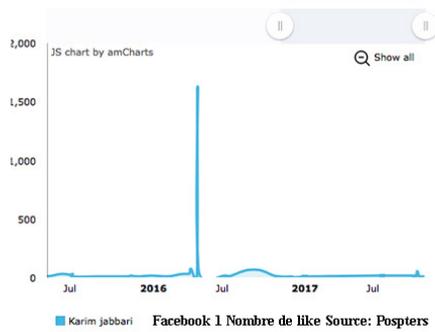


Figure 251 : La visibilité numérique de Inkman sur Facebook et Instagram (2015-2017)
Source : <https://sociograph.io/report.html> et <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.



Facebook 3, Source Sociograph

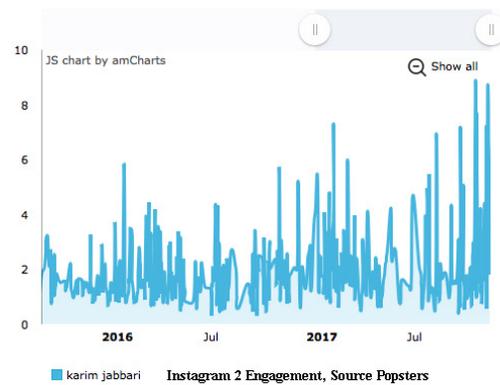
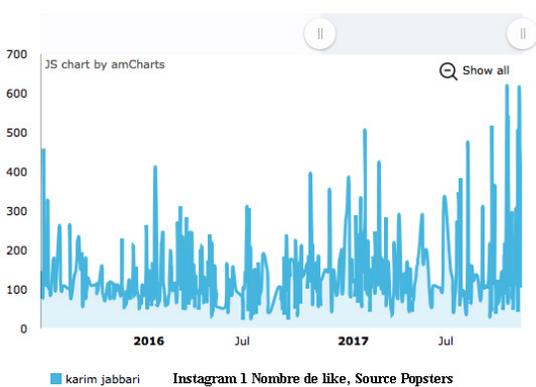


Figure 252 : La visibilité numérique de Karim Jabbari sur Facebook et Instagram (2015-2017)

Source : <https://sociograph.io/report.html> et <https://popsters.us/app/dashboard> - Hela Zahar, 2017.

Sur Instagram, les taux d'engagement des artistes eL Seed, Inkman et Karim Jabbari se situent entre 4% et 6%, mais chez L'Atlas et Zepha, ces taux atteignent près de 10% en fin de segment et chez Tarek Benaoum, ils atteignent jusqu'à 25% durant plusieurs mois et pour plusieurs publications. Malgré son nombre d'abonnés le plus faible (5881), le réseau constitué par la communauté interprétative de ses abonnés semble démontrer un « enthousiasme » plus fort pour chaque publication de cet artiste.

Par rapport au contenu et à la forme des différentes publications, eL Seed, par exemple ne publie habituellement qu'une seule image par publication et la composition en est toujours très soignée. À l'opposé, Tarek Benaoum peut publier des albums d'images importants pour un événement (jusqu'à 455 images pour sa murale à l'Institut des cultures de l'Islam). Lorsque l'on parcourt ces images, le nombre de « J'aime » diminue rapidement pour n'atteindre qu'un ou deux « J'aime » à partir de la 20^{ème} image. Il est intéressant également de constater que, sur la plateforme Facebook, trois artistes (eL Seed, L'Atlas et Karim Jabbari) sont les seuls auteurs de publication alors que Zepha, Inkman et Tarek Benaoum permettent à d'autres auteurs (autres usagers de Facebook) de publier sur leur pages.

Ces différentes statistiques illustrent que les pratiques de l'image sur les plateformes socionumériques peuvent adopter différentes configurations et que ces pratiques évoluent constamment en fonction de la popularité des plateformes, des possibilités et des modifications successives offertes par leurs régimes de visibilité. À titre d'exemple, l'une des dernières fonctionnalités ajoutée au régime de visibilité d'Instagram est la possibilité de publier des clips vidéo qui ne restent en ligne que 24 heures. En novembre 2017, il a été possible de constater que cette fonctionnalité avait été adoptée par eL Seed et Tarek Benaoum, mais non par les autres artistes. Un autre exemple intéressant d'utilisation du régime d'Instagram consiste en la présentation de plusieurs publications successives qui, lorsque regardées dans la vue en mosaïque, constituent l'image d'une œuvre complète (voir Figure 253). L'Atlas et Tarek Benaoum utilisent cette fonctionnalité à quelques reprises. Les artistes soucieux d'augmenter leur visibilité numérique peuvent ainsi se démarquer par une utilisation maximale des fonctions de visibilité des plateformes socionumériques.



Figure 253 : L'utilisation de plusieurs publications pour la réalisation d'une image en mosaïque sur la page Instagram de l'artiste Tarek Benaoum

Source : Photo @ Tarek Benaoum publiée sur sa page Facebook (<https://www.instagram.com/tarekbenaoum/?hl=fr>) consultée le 2017/12/23.

L'optimisation des pratiques de l'image sur les plateformes socionumériques devient d'autant plus importante que l'on observe un déclin progressif de la « portée organique » (« organic reach¹⁹⁶ ») des publications socionumériques. La portée « organique » est une mesure du nombre de personnes qu'une publication peut atteindre sans qu'elle soit facilitée par le paiement d'un frais commercial à Facebook par exemple. Il a été question au chapitre 1 de la sélection des publications imposée par l'algorithme de Facebook. Le nombre de publications pouvant atteindre l'utilisateur « moyen » de Facebook est environ de 1500 et ce nombre est en constante augmentation étant donné que le nombre de pages publiées et le nombre de pages suivies augmente également.

¹⁹⁶ Ce phénomène est reconnu par Facebook qui suggère évidemment de payer un frais pour augmenter sa visibilité. (<https://www.facebook.com/business/news/Organic-Reach-on-Facebook>) consulté le 2017/01/21.

De ce nombre, Facebook sélectionnera environ 300 publications pour les présenter dans son fil d'actualités. Si un annonceur (ici un artiste qui veut s'autopromouvoir) ne paie pas de frais commercial pour promouvoir sa page dans le fil d'actualités, la probabilité que cette page soit visibilisée diminue progressivement. Or certaines études¹⁹⁷ semblent montrer que cela est moins le cas pour les pages qui ont une « petite » communauté, c'est à dire moins de 100,000 abonnés. L'une des explications avancées pour comprendre ce phénomène est que ces petites communautés sont « tressées » plus serrées et qu'elles démontrent plus d'enthousiasme (plus d'engagement) pour les publications de ces auteurs, enthousiasme engrangé par l'algorithme de Facebook et manifesté dans une meilleure promotion de ces publications dans le fil d'actualité de ces usagers. En ce sens, les communautés d'usagers des artistes de calligraphie arabe sont des petites communautés. Il est possible que les phénomènes illustrés dans les figures précédentes reflètent, en partie, une portée organique plus importante dans ces communautés, qu'une augmentation significative de l'engagement chez Tarek Benaoum, par exemple, soit directement reliée à la grosseur (ou à la petitesse) de sa communauté alors que les taux d'engagement plus faibles d'eL Seed révèlent les premiers effets d'une diminution de la portée organique de ces publications. On peut alors se demander si la prochaine étape de visibilité pour ces artistes consistera à engager des frais « publicitaires » auprès de Facebook, éloignant encore plus l'art urbain de ses racines transgressives et le rapprochant encore plus d'un futur marchandisé.

Le tableau 39 décrit la présence numérique des images de l'événement « Perception » sur les supports numériques de l'artiste eL Seed (voir Figure 254). Cette œuvre a fait l'objet d'un effort de visibilité très important de la part de l'artiste : soixante et onze (71) publications différentes (35 sur Facebook, 35 sur Instagram, une sur le site web). L'image FB19 a été « aimée » plus de 13,000 fois partagée 5,718 fois et a fait l'objet de 633 commentaires. La recherche inversée de cette image (voir Tableau 40) se retrouve sur 368 sites web en deuxième rang dans le nombre de sites web après l'image de la mosquée de Jara (421 sites) et avant celle en troisième rang de « Mon nom est Palestine » (321 sites). En supposant qu'une certaine « percolation » des images

¹⁹⁷ Voir par exemple cette étude « Facebook organic reach decline – a study » de NapoleonCat (https://napoleoncat.com/blog/en/facebook-organic-reach-decline-a-study/?utm_medium=owned&utm_source=newsletterEN&utm_source=NapoleonCat.com+newsletter+EN&utm_campaign=62bef599dc-NEWSLETTER_PL_2017_11_22&utm_medium=email&utm_term=0_ded82d8281-62bef599dc-449365537) consultée le 2017/12/28.

Tableau 39 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre Perception sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-02-02	177	1	3	N	Au
FB2	16-02-04	461	12	3	N	L
FB3	16-02-10	254	1	2	N	L-In-Au
FB4	16-02-23	231	1	5	N	L-In
FB5	16-02-23	172	1	2	N	L
FB6	16-02-25	478	14	12	N	L-O
FB7	16-03-01	216	1	1	N	L-Au
FB8	16-03-01	1K	129	29	N	L-O-Au
FB9	16-03-02	439	14	5	N	L-Au
FB10	16-03-03	1,3k	117	36	N	L-O-A
FB11	16-03-04	373	15	3	N	L
FB12	16-03-06	629	14	8	N	Au
FB13	16-03-07	649	2	6	N	L-In
FB14	16-03-08	1,9k	201	50	N	L-O-Au
FB15	16-03-11	347	4	2	N	L-Au
FB16	16-03-12	476	13	14	N	L
FB17	16-03-14	619	6	7	N	L
FB18	16-03-14	675	13	17	N	L
FB19	16-03-15	13k	5718	633	N	L-O
FB20	16-03-16	622	75	45	N	L-O
FB21	16-03-19	3k	86	23	N	Au-O
FB22	16-03-19	5,2k	388	106	N	L-O
FB23	16-03-22	1,7k	60	18	N	L-O-A
FB24	16-04-22	1,9k	61	33	N	L-O
FB25	16-04-24	984	15	6	N	L-O-In
FB26	16-04-27	398	2	2	N	O-Au
FB27	16-05-03	838	61	7	N	In-Au
FB28	16-05-03	749	3	3	N	Au
FB29	16-06-17	2,3k	62	44	N	L-O
FB30	16-07-13	2,5k	489	61	N	L-O
FB31	16-07-23	1,1k	26	14	N	O
FB32.FB19	16-11-01	125	2	6	N	L-O
FB33.FB24	16-11-01	2,1k	51	30	N	L-O
FB34	16-12-07	466	2	2	N	L-O-Au
FB34.FB32.FB19	16-12-31	3,2k	184	59	N	L-O
IN1.FB1	16-02-02	546	0	7	O	Au
IN2.FB2	16-02-04	1052	0	7	O	L
IN3.FB3	16-02-10	692	0	5	O	L-In-Au
IN4.FB4	16-02-23	669	0	6	O	L-In

IN5.FB5	16-02-23	528	0	2	O	L
IN6.FB6	16-02-25	696	0	8	O	L-O
IN7.FB7	16-03-01	594	0	1	O	L-Au
IN8.FB8	16-03-01	895	0	14	O	L-O-Au
IN9.FB9	16-03-02	928	0	4	O	L-Au
IN10.FB10	16-03-03	1013	0	14	O	L-O-A
IN11.FB11	16-03-04	936	0	10	O	L
IN12.FB12	16-03-06	1085	0	10	O	Au
IN13.FB13	16-03-07	945	0	9	O	L-In
IN14.FB14	16-03-08	1844	0	40	O	L-O-Au
IN15.FB15	16-03-11	753	0	2	O	L-Au
IN16.FB16	16-03-12	930	0	13	O	L
IN17.FB17	16-03-14	1073	0	10	O	L
IN18.FB18	16-03-14	766	0	15	O	L
IN19.FB19	16-03-15	6209	0	896	O	L-O
IN20.FB20	16-03-16	2272	0	147	O	L-O
IN21.FB21	16-03-19	2025	0	25	O	Au-O
IN22.FB22	16-03-19	4597	0	314	O	L-O
IN23.FB23	16-03-22	1633	0	40	O	L-O-A
IN24	16-03-27	3735	0	77	O	L-O-Au
IN25.FB24	16-04-22	2336	0	51	O	L-O
IN26.FB25	16-04-24	1646	0	10	O	L-O-In
IN27.FB26	16-04-27	933	0	5	O	O-Au
IN28.FB27	16-05-03	1415	0	7	O	In-Au
IN29.FB28	16-05-03	1306	0	6	O	Au
IN30.FB29	16-06-17	2822	0	55	O	L-O
IN31.FB30	16-07-13	2481	0	43	O	L-O
IN32.FB31	16-07-23	2282	0	26	O	O
IN33.FB34	16-12-07	1260	0	15	O	L-O-Au
IN34.FB34.FB32.FB19	16-12-31	7118	0	183	O	L-O
SW1.IN34.FB34.FB32.FB19					N	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Les résultats de la recherche inversée pour l'image FB19 sont présentés au tableau 40 et révèlent que parmi les dix premières publications reliées à cette œuvre, huit publications portent sur cet événement spécifique. Ces publications se retrouvent sur les sites d'intermédiaires en art urbain (2), des intermédiaires culturels (6) dont trois intermédiaires su monde arabe ainsi que sur un média de masse (le journal Le Monde). Six sites présentent des agrégations d'images de cet événement et sept (7) ne présentent que des images de cette œuvre. Encore une fois le rôle des intermédiaires culturels est apparent dans les résultats de cette recherche.

Tableau 40 : Recherche inversée de l'image FB19 pour l'œuvre Perception

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB19	Page en langue anglaise	4	Agrégation d'images de l'artiste	6
Date de la recherche	15-11-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	3
Mots-clés	tunis quartier el nasr	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	9
Nombre de pages web retournées pour cette image	368	Page en langue française	6	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	7
Présentation de l'artiste	1	Page d'un intermédiaire en art urbain	2	Images(s) de plusieurs événements	3
Présentation d'un événement d'art urbain	8	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	1
Présentation du calligraphiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	3	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	1	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	1
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	1	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Il s'agit de comparer ces résultats à la visibilité numérique de l'œuvre d'eL Seed réalisée à La Marsa en Tunisie (voir Figure 255 et Tableau 41).



'La Marsa' (eL Seed, Tunisie, 2016)



Figure 255 : Les remixes photographiques de l'œuvre de La Marsa par l'artiste urbain eL Seed

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 41 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre Perception sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-09-22	1k	35	12	N	L-O-Au
FB2	16-09-23	2,4k	232	62	N	L-O-Au
FB3	16-09-23	961	40	15	N	L-O-A-Au-In
FB4	17-09-25	309	2	5	N	O-Au
IN1.FB1	16-09-22	2255	0	24	O	L-O-Au
IN2.FB2	16-09-23	3475	0	61	O	L-O-Au
IN3.FB3	16-09-23	3134	0	32	O	L-O-A-Au-In
IN4.FB4	17-09-25	2742	0	15	O	O-Au

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

eL Seed ne publie que quatre (4) images conjointement sur ses pages Facebook et Instagram. Ces images obtiennent un assez faible nombre de « J'aime » et sont peu partagées à l'exception de l'image FB2. Le nombre de pages retournées par la recherche inversée sur cette image (voir Tableau 42) n'est que de six (6). Aucune de ces pages n'est visible sur le site d'un intermédiaire et l'artiste ne l'affiche pas sur sa page web. Par ailleurs, ces six (6) pages se retrouvent sur deux sites de médias de masse, mais ce sont des médias tunisiens peu importants.

L'œuvre de La Marsa est une œuvre réalisée en collaboration avec des organismes communautaires et les remixes photographiques mettent en évidence la présence de l'audience. Le style de cette œuvre, son format s'apparente à d'autres œuvres réalisées par eL Seed à Beyrouth, à Shoreditch, une variation intéressante, certes, mais qui ne se démarque pas comme le remix de « Perception » au Caire.

Tableau 42 : Recherche inversée de l'image FB2 pour l'œuvre de La Marsa

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB2	Page en langue anglaise	0	Agrégation d'images de l'artiste	2
Date de la recherche	15-11-17	Page en langue arabe	4	Agrégation d'images (artiste et autres)	0
Mots-clés	La Marsa	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	2
Nombre de pages web retournées pour cette image	6	Page en langue française	2	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	4
Présentation de l'artiste	2	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	0
Présentation d'un événement d'art urbain	2	Page d'un intermédiaire culturel	9	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	2	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	6	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Les remixes photographiques de l'œuvre de Houston sont différents et peu révélateurs (voir Figure 256 et Tableau 43). Le lieu ne révèle pas ses caractéristiques universitaires (pas d'étudiants) et l'on y voit que l'artiste et un enfant. eL Seed publie un nombre plus important d'images et celles-ci obtiennent un peu plus de réactions que celles de La Marsa. La recherche inversée (voir Tableau 44) produit plus de résultats (21 sites), mais l'image est peu relayée par des intermédiaires et l'on retrouve peu d'agrégation d'images de cet événement. L'image se retrouve principalement sur le site Pinterest au travers d'autres images non reliées à eL Seed.



'Calligraffiti' (eL Seed, Houston, 2016)

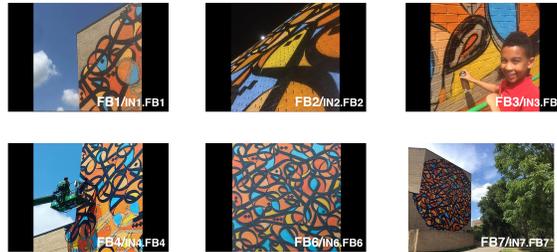


Figure 256 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Houston (États-Unis) par l'artiste urbain eL Seed

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 43 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Houston sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-04-14	2,3k	90	20	N	O
FB2	16-04-14	1,6k	54	22	N	O
FB3	16-04-15	475	2	6	N	O-Au
FB4	16-04-16	2,5k	98	33	N	O-A-In
FB5	16-04-17	3k	190	45	N	O
FB6	16-05-21	1,9k	44	16	N	O
FB7	17-04-25	619	22	12	N	L-O
IN1.FB1	16-04-14	2062	0	44	O	O
IN2.FB2	16-04-14	1948	0	66	O	O
IN3.FB3	16-04-15	1198	0	12	O	O-Au
IN4.FB4	16-04-16	2107	0	28	O	O-A-In
IN5.FB5	16-04-17	2897	0	63	O	O
IN6.FB6	16-05-21	2127	0	22	O	O
IN7.FB7	17-04-25	2918	0	23	O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Tableau 44 : Recherche inversée de l'image FB5 pour l'œuvre de Houston

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB5	Page en langue anglaise	1	Agrégation d'images de l'artiste	2
Date de la recherche	17-11-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	6
Mots-clés	el seed houston mural	Page en langue arabe et anglaise	1	Image(s) provenant de l'artiste	7
Nombre de pages web retournées pour cette image	21	Page en langue française	6	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	1
Présentation de l'artiste	0	Page d'un intermédiaire en art urbain	1	Images(s) de plusieurs événements	1
Présentation d'un événement d'art urbain	1	Page d'un intermédiaire culturel	1	Lien externe à la page web de l'artiste	1
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	6	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Pour la première fois dans toutes les recherches inversées effectuées pour le terrain ethnographique de cette thèse, l'image FB5 apparaît sur le site d'une page Facebook, celle du Cynthia Wood Mitchell Center for the Arts de l'Université de Houston, l'intermédiaire culturel impliqué dans la venue de l'artiste. L'image est d'ailleurs présentée en photo de profil ce qui explique probablement pourquoi elle a été récupérée par le moteur de recherche de Google. L'image apparaît également sur le compte Twitter d'un particulier. Une recherche Google par mots-clés eL Seed et Houston révèle toutefois que l'œuvre a fait l'objet d'un reportage dans le média de masse The Houston Chronicle, mais les images sont différentes car elles ont été prises par le photographe du journal et ces sites n'apparaissent donc pas dans la recherche inversée à partir de l'image de l'artiste.

À la figure 257, on retrouve les remixes photographiques de l'œuvre réalisée à Ajman. Il faut remarquer la photo FB13, autre incursion d'eL Seed dans le domaine publicitaire après les foulards Vuitton, mais cette fois-ci dans le secteur des automobiles de luxe. L'œuvre d'Ajman est assez fortement visibilisée par eL Seed sur ses plateformes socionumériques et il obtient un nombre de réactions élevé (voir Tableau 45). La recherche inversée produit comme premier résultat un article du média alternatif Raseef22¹⁹⁸, un média numérique alternatif basé à Beyrouth. Tous les autres sites retournés dans les dix (10) premiers résultats sont des pages Pinterest (voir Tableau 46). Il faut rappeler que cette œuvre est réalisée dans le cadre du projet City Walk d'art urbain à Ajman.

¹⁹⁸ Voir le site web de Raseef22 (<https://raseef22.com/en/our-team/>).



'Ajman' (eL Seed, Dubaï, 2016)

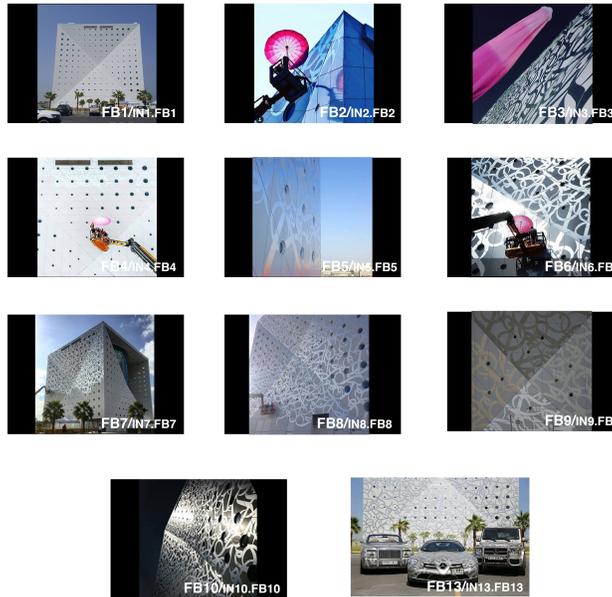


Figure 257 : Les remixes photographiques de l'œuvre d'Ajman (Émirats Arabes Unis) par l'artiste urbain eL Seed

Source : Photos @ eL Seed – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 45 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Ajman sur les supports numériques de l'artiste urbain eL Seed

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-10-12	1k	46	54	N	L
FB2	16-10-12	844	26	25	N	L-O-A
FB3	16-10-12	372	1	4	N	O
FB4	16-10-18	653	16	8	N	O-A-In
FB5	16-10-18	818	15	11	N	L-O
FB6	16-10-24	1,4k	39	26	N	O-A
FB7	18-12-09	2,7k	128	49	N	L-O
FB8	16-12-16	3,6k	177	86	N	O-A
FB9	16-12-18	1,1k	13	15	N	O
FB10	16-12-23	1,3k	37	17	N	O
FB11	17-05-05	887	53	18	N	L-Au-O
FB12	17-05-13	948	40	16	N	L-O
FB13	17-07-01	657	28	21	N	L-O
IN1.FB1	16-10-12	2650	0	90	O	L
IN2.FB2	16-10-12	2000	0	47	O	L-O-A
IN3.FB3	16-10-12	1101	0	13	O	O
IN4.FB4	16-10-18	1835	0	26	O	O-A-In
IN5.FB5	16-10-18	2271	0	41	O	O-A
IN6.FB6	16-10-24	3197	0	58	O	O-A
IN7.FB7	18-12-09	5046	0	41	O	L-O
IN8.FB8	16-12-16	4472	0	74	O	O-A
IN9.FB9	16-12-18	2282	0	22	O	O
IN10.FB10	16-12-23	3074	0	29	O	O
IN11.FB11	17-05-05	4010	0	75	O	L-Au-O
IN12.FB12	17-05-13	3766	0	62	O	L-O
IN13.FB13	17-07-01	2595	0	28	O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Tableau 46 : Recherche inversée de l'image FB7 pour l'œuvre de Ajman

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	0	Page en langue anglaise	3	Agrégation d'images de l'artiste	2
Date de la recherche	17-11-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	8
Mots-clés	FB7	Page en langue arabe et anglaise	1	Image(s) provenant de l'artiste	2
Nombre de pages web retournées pour cette image	20	Page en langue française	6	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	1	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	2
Présentation d'un événement d'art urbain	1	Page d'un intermédiaire culturel	0	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	1	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	9	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Zepha est un autre artiste qui réalise une œuvre à Dubaï dans le cadre du projet Street Art Museum (voir Figure 258). L'imposante dimension de la murale est bien captée dans les remixes numériques par plusieurs cadrages larges. Cette œuvre fait l'objet de plusieurs publications sur les plateformes socionumériques de l'artiste et l'image FB11 obtient un nombre important de réactions (voir Tableau 47). L'artiste affiche également plusieurs images de l'événement sur la page d'accueil de son site web. La recherche inversée de l'image FB11 (voir Tableau 48) retourne quarante-huit (48) sites web. Parmi les dix (10) premiers résultats, on retrouve des intermédiaires d'art urbain comme StreetArtNews et Street art and Graffiti¹⁹⁹. Il faut noter toutefois que la plupart de ces publications mettent l'accent sur l'événement Dubaï Street Museum et non sur l'artiste et son œuvre.

¹⁹⁹ Voir le site Street Art and Graffiti (<http://streetartandgraffiti.com>) consulté le 2017/12/26.



'Poèmes suspendus / Mu'allaqât' (Zepha, Dubaï, 2016)

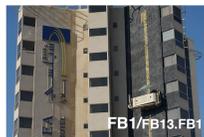


Figure 258 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Dubaï (Émirats Arabes Unis) par l'artiste urbain Zepha

Source : Photos @ Zepha – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 47 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Dubaï sur les supports numériques de l'artiste urbain Zepha

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-12-02	1	0	0	O	L-O
FB2	16-12-02	5	0	1	O	L-O-A
FB3	16-12-02	4	0	0	O	L-O-Au
FB4	16-12-02	2	0	0	O	L-O-A
FB5	16-12-02	2	0	0	O	L-O
FB6	16-12-02	3	0	0	O	L-O
FB7	16-12-02	1	0	0	O	L-O
FB8	16-12-02	5	0	0	O	L-O
FB9	16-12-02	4	0	0	O	O
FB10	16-12-08	164	19	8	O	L-O-A-In
FB11	16-12-13	472	60	38	O	L-O
FB12	16-12-24	150	0	2	O	L-O-A
FB13.FB1	17-01-06	12	0	0	O	L-O
FB14.FB2	17-01-06	14	0	2	O	L-O-A
FB15	17-01-06	10	1	0	O	L-O
FB16.FB4	17-01-06	6	0	0	O	L-O-A
FB17.FB5	17-01-06	5	0	0	O	L-O
FB18	17-01-06	8	0	0	O	L
FB20.FB7	17-01-06	17	0	2	O	L-O
FB21.FB8	17-01-06	1	0	0	O	L-O
FB22.FB9	17-01-06	15	0	0	O	L-O
IN1.FB10	16-12-08	661	0	37	O	L-O-A-In
IN2.FB11	16-12-12	1761	0	88	O	L-O
IN3.FB12	16-12-14	821	0	20	O	L-O-A
SW1.FB16.FB4					O	L-O-A
SW1.IN2.FB11					O	L-O
SW2.FB21.FB8					O	L-O
SW3.FB20.FB7					O	L-O
SW4					O	O-A
SW5.FB19.FB6					O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Tableau 48 : Recherche inversée de l'image FB11 pour l'œuvre de Dubaï de l'artiste Zepha

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB11	Page en langue anglaise	5	Agrégation d'images de l'artiste	1
Date de la recherche	17-11-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	7
Mots-clés	Dubai street museum	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	8
Nombre de pages web retournées pour cette image	48	Page en langue française	4	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	1
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	4
Présentation de l'artiste	2	Page d'un intermédiaire en art urbain	3	Images(s) de plusieurs événements	5
Présentation d'un événement d'art urbain	7	Page d'un intermédiaire culturel	2	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	1
Site d'archives d'images	3	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	1	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

L'artiste Inkman produit également une œuvre dans le cadre du projet Dubaï street museum. Ici aussi, l'artiste met bien évidence l'importance de l'œuvre par des cadrages larges du bâtiment et de son lieu (voir Figure 259). L'image est diffusée sur les plateformes socionumériques et le site web de l'artiste et obtient un nombre assez faible de réactions (voir Tableau 49). La recherche inversée produit 21 sites et là encore, l'image se retrouve sur les sites d'intermédiaires en art urbain comme StreetArtNews, mais majoritairement dans le contexte du projet Street Art Museum bien que certaines publications présentent l'artiste de façon individuelle (voir Tableau 50).



'Positive spirit' (Inkman, Dubaï, 2016)

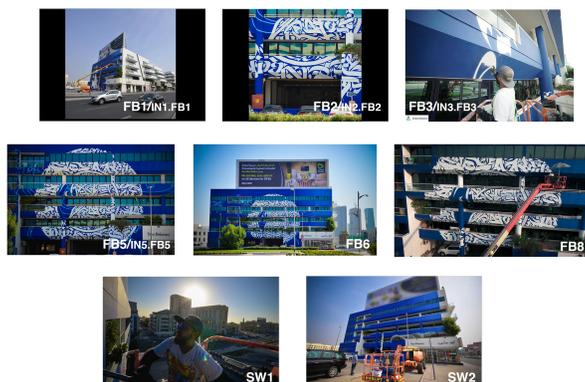


Figure 259 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Dubaï (Émirats Arabes Unis) par l'artiste urbain Inkman

Source : Photos @ Inkman – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 49 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Dubaï sur les supports numériques de l'artiste urbain Inkman

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-11-19	26	1	0	N	L-O
FB2	16-12-08	98	4	1	N	L-O
FB3	16-12-19	32	0	0	N	L-O-A
FB4	16-12-19	123	4	1	N	L-O
FB5	16-12-20	6	3	0	O	L-O
FB6	16-12-20	3	0	0	O	L-O
FB7.FB4	17-01-02	22	2	0	N	L-O
FB8	17-01-03	126	1	3	N	L-O-A
IN1.FB1	16-11-19	88	0	0	O	L-O
IN2.FB2	16-12-08	199	0	1	N	L-O
IN3.FB3	16-12-19	101	0	1	N	L-O-A
IN4.FB7.FB4	16-12-19	258	0	6	N	L-O
IN5.FB5	16-12-20	355	0	3	N	L-O
SW1					O	L-A
SW2					O	L-O
SW3.IN4.FB7.FB4					O	L-O

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Tableau 50 : Recherche inversée de l'image FB4 pour l'œuvre de Dubaï de l'artiste Inkman

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB4	Page en langue anglaise	9	Agrégation d'images de l'artiste	1
Date de la recherche	17-11-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	7
Mots-clés	Inkman Tunisia	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	8
Nombre de pages web retournées pour cette image	21	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	3
Présentation de l'artiste	3	Page d'un intermédiaire en art urbain	7	Images(s) de plusieurs événements	6
Présentation d'un événement d'art urbain	8	Page d'un intermédiaire culturel	3	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Il est intéressant de constater que les œuvres d'Inkman et de Zepha obtiennent de la visibilité grâce au contexte d'agrégation du projet Street Art Museum. Cet événement est largement diffusé par les intermédiaires culturels et les intermédiaires en art urbain. Cette visibilité n'est pas sans rappeler la visibilité obtenue par eL Seed durant les segments de Tunisie et de Paris. Le fonctionnement de ces « prescripteurs » ou « gatekeepers » apparaît jouer un rôle déterminant dans l'ascension des artistes de calligraffiti arabe à des niveaux supérieurs de présence numérique.

L'importance de l'œuvre de Tarek Benaoum à l'institut des cultures de l'Islam à Paris (voir Figure 260) se reflète dans le nombre d'images que celui-ci affiche sur sa page Facebook. Un album photos comprend 465 images de l'événement et l'artiste réalise un nombre impressionnant de publications (plus de 100) sur ses pages Facebook et Instagram (voir Tableau 51).



'Institut des Cultures de l'Islam'
(Tarek Benaoum, Paris, 2016 et 2017)



Montage d'images postées sur l'Instagram de l'artiste

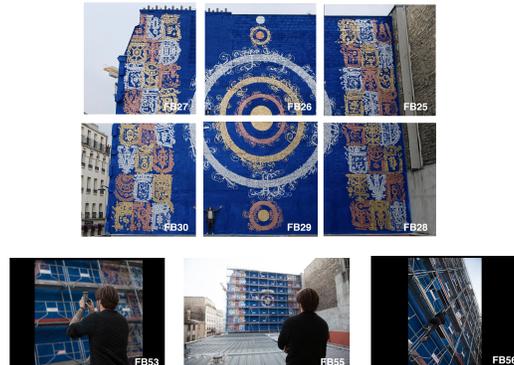


Figure 260 : Les remixes photographiques de l'œuvre de l'artiste urbain Tarek Benaoum (Paris, 2017)

Source : Photos @ Tarek Benaoum – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 51 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Paris sur les supports numériques de l'artiste urbain Tarek Benaoum. (Sources : Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain Tarek Benaoum)

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	16-11-01	62	2	1	O	O
FB2	16-11-01	35	1	0	O	L-O
FB3	16-11-01	21	0	0	O	O
FB4	16-11-01	115	0	0	0	L-O
FB5	16-11-01	29	1	1	O	O
FB6	16-11-08	221	0	4	N	O-A
FB7	16-11-08	116	0	1	N	O-A-Au
FB8	16-11-09	81	0	1	N	O-A
FB9	16-11-09	74	0	0	N	O
FB10	16-11-10	110	0	0	N	O-Au
FB11	16-11-10	150	0	2	N	O-Au
FB12	16-11-12	241	1	2	N	O
FB13.FB6	16-11-15	17	0	0	O	O-A
FB14	16-11-15	9	0	0	O	O
FB15.FB10	16-11-15	16	1	0	O	O-Au
FB16	16-11-15	10	0	1	O	O
FB17.FB7	16-11-15	15	0	0	O	O-A-Au
FB18	16-11-15	3	0	0	O	O
FB19	16-11-15	7	0	0	O	O-A
FB20	16-11-15	6	0	0	O	O-A-Au
FB21	16-11-15	24	0	1	O	O-A
FB22	16-11-15	20	0	1	O	O-Au
FB23	16-11-15	22	0	1	O	L-O-Au
FB24.FB9	16-11-15	11	0	0	O	O
FB25	16-11-15	18	0	0	O	O
FB26	16-11-15	16	0	0	O	O
FB27	16-11-15	14	0	0	O	O
FB28	16-11-15	7	0	0	0	O
FB29	16-11-15	4	0	0	0	L-O-A-Au
FB30.FB12	16-11-15	15	0	0	O	O
FB31	16-01-15	4	0	0	O	O-A
FB32.FB11	16-01-15	19	1	0	O	O-Au
FB33	16-11-15	9	0	0	O	O
FB34.FB26	16-11-15	12	1	0	O	O
FB35	16-01-15	11	1	0	O	O
FB36	16-11-15	15	0	0	O	O-A
FB37	16-11-15	8	0	0	O	O-A
FB38	16-11-15	9	0	0	O	O-A
FB39	16-11-15	6	0	0	O	O-A
FB40	16-11-15	8	0	0	O	L-O-Au
FB41.FB13.FB6	17-06-05	12	1	0	O	O-A
FB42.FB1	17-06-05	13	0	0	O	O
FB43	17-11-09	131	46	6	N	L-O
FB44	17-11-15	0	0	0	O	Autre
FB45	17-11-15	0	0	0	O	L
FB46	17-11-15	1	0	0	O	L-O-A

FB47	17-11-15	2	0	0	O	O-A
FB48	17-11-15	1	0	0	O	L-A
FB49	17-11-15	1	0	0	O	L-O-A
FB50	17-11-15	0	0	0	O	L-A
FB51	17-11-15	0	0	0	O	L-O
FB52	17-11-15	1	0	0	O	L-O
FB53	17-11-15	1	0	0	O	L-O-A
FB54	17-11-15	1	0	0	O	A
FB55	17-11-15	0	0	0	O	L-O-A
FB56	17-11-15	2	0	0	O	L-O-A
FB57	17-11-15	0	0	0	O	L-A
FB58	17-11-15	0	0	0	O	A
FB59	17-11-15	2	0	0	O	O-A
FB60	17-11-15	0	0	0	O	L-O-A
FB61	17-11-15	1	0	0	O	L-O-A
FB62	17-11-15	0	0	0	O	O-A
FB63	17-11-15	0	0	0	O	O
FB64	17-11-15	1	0	0	O	L-O-A
FB65	17-11-15	0	0	0	O	O
IN1.FB5	16-11-30	207	0	2	O	O
IN2.FB1	16-11-01	249	0	3	O	O
IN3.FB41.FB13.FB6	16-11-08	293	0	6	O	O-A
IN4.FB17.FB7	16-11-08	156	0	2	O	O-A-Au
IN5.FB8	16-11-09	168	0	1	O	O-A
IN6.FB24.FB9	16-11-09	155	0	1	O	O
IN7.FB15.FB10	16-11-10	193	0	6	O	O-Au
IN8.FB32.FB11	16-11-10	246	0	4	O	O-Au
IN9.FB30.FB12	16-11-12	273	0	11	O	O
IN10.FB23	16-11-18	216	0	6	O	O-Au
IN11	17-03-08	125	0	1	O	O
IN12	17-03-08	178	0	4	O	O
IN13	17-03-08	131	0	1	O	O
IN14	17-03-08	97	0	0	O	O
IN15	17-03-08	128	0	2	O	O
IN16	17-03-08	89	0	0	O	O
IN17	17-04-12	313	0	1	O	O
IN18	17-04-12	471	0	4	O	O
IN19	17-10-05	96	0	1	O	L
IN20	17-11-10	598	0	12	O	O-A
IN21	17-11-10	328	0	2	O	O
IN22	17-11-12	523	0	6	O	O-A
IN23.FB43	17-11-12	408	0	7	O	L-O
IN24	17-11-12	618	0	16	O	O-A
IN25	17-11-19	120	0	1	O	L-O
IN26	17-11-19	472	0	6	O	O-A
IN27	17-11-19	164	0	2	O	L-O
IN28	17-11-19	92	0	0	O	L-O
IN29	17-11-19	158	0	1	O	O
IN30	17-11-19	304	0	5	O	L-O
IN31.FB62	17-11-21	172	0	3	O	O-A
IN32.FB47	17-11-21	76	0	1	O	O-A

IN33	17-11-21	199	0	1	O	L-O-A
IN34.FB50	17-11-21	72	0	0	O	O-A
IN35.FB65	17-11-21	106	0	1	O	O
IN36.FB49	17-11-21	261	0	1	O	L-O-A

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Malgré cette quantité importante d'images, le nombre de réactions et le taux d'engagement restent faibles sur la plateforme Facebook. Par contre, comme il en a été question précédemment (voir Figure 249), le nombre de réactions et le taux d'engagement sont beaucoup plus importants sur Instagram. Le rôle des intermédiaires est également évident dans la mise en visibilité de cette œuvre. La recherche inversée de l'image FB43 retourne 35 suites et révèle que plusieurs intermédiaires culturels et deux intermédiaires en art urbain font des publications sur l'artiste et l'événement (voir Tableau 52).

Tableau 52 : Recherche inversée de l'image FB43 pour l'œuvre de Paris de l'artiste Tarek Benaoum

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB43	Page en langue anglaise	0	Agrégation d'images de l'artiste	2
Date de la recherche	15-11-17	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	2
Mots-clés	Art urbain	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	3
Nombre de pages web retournées pour cette image	35	Page en langue française	10	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	2
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	3
Présentation de l'artiste	3	Page d'un intermédiaire en art urbain	2	Images(s) de plusieurs événements	3
Présentation d'un événement d'art urbain	7	Page d'un intermédiaire culturel	7	Lien externe à la page web de l'artiste	2
Présentation du calligraffiti	1	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	1	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	0	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

La mise en visibilité de l'œuvre de Montréal par Karim Jabbari (voir Figure 261) est assez différente des œuvres étudiées précédemment. Tout d'abord les remixes photographiques présentés par l'artiste sur Facebook et Instagram sont presque tous des cadrages serrés et la moitié d'entre eux présentent l'artiste devant son œuvre. D'autres publications vidéo de l'artiste mettent en évidence les reportages effectués par les chaînes de télévision Radio-Canada, CBC et CTV News. La relation avec des éléments visuels de la mosquée (la coupole dorée et le croissant) n'est présente que dans l'image FB9. Cela contraste entre autres avec la mise en visibilité effectuée par eL Seed lors de la réalisation de la mosquée de Jara à Gabès en 2012 (voir Figure 132). Sur la plateforme Facebook, le nombre de like obtenus est insignifiant (voir Tableau 53).

Les réactions sont beaucoup plus importantes sur Instagram, ce qui s'inscrit dans la tendance observée d'une popularité accrue de cette plateforme.



'Calligraphie transfrontière' (Karim Jabbari, Montréal, 2017)

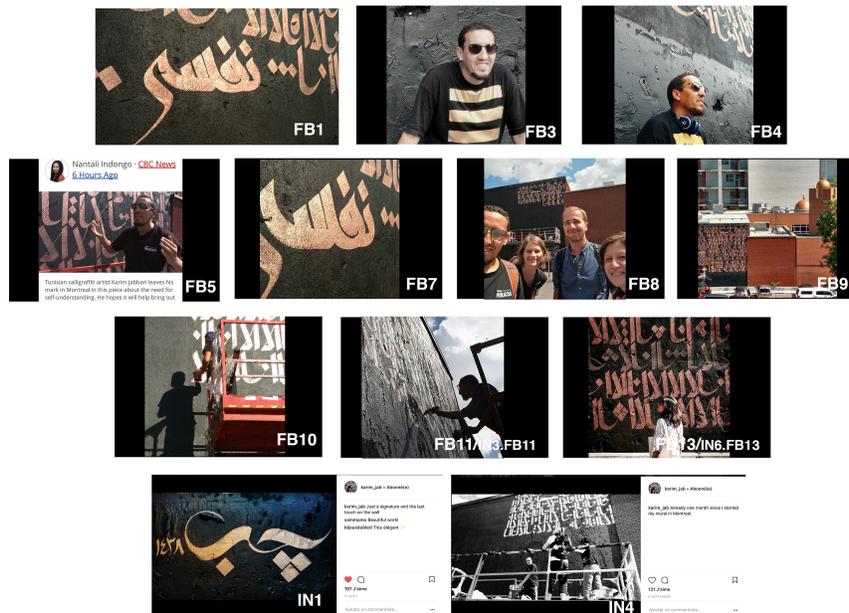


Figure 261 : Les remixes photographiques de l'œuvre de Montréal par l'artiste urbain Karim Jabbari

Source : Photos @ Karim Jabbari et Hela Zahar – Montage @ Hela Zahar, 2017.

Tableau 53 : Présence des remixes photographiques numériques de l'œuvre de Montréal sur les supports numériques de l'artiste urbain Karim Jabbari (Sources : Facebook, Instagram et site web de l'artiste urbain Karim Jabbari)

Provenance numérique	Date	Like	Partage	Commentaire	Agrégation	Cadrage
FB1	17-08-10	5	0	0	O	O
FB2	17-08-12	3	0	0	O	O-A
FB3	17-08-12	4	0	0	O	A
FB4	17-08-12	2	0	0	O	O-A
FB5	17-08-12	3	0	0	O	O-A
FB6	17-08-12	3	0	0	0	O-A
FB7	17-08-12	2	0	0	O	O-A
FB8	17-08-12	9	0	0	O	L-O-A-In-Au
FB9	17-08-12	2	0	0	O	L-O-A
FB10	17-08-12	1	0	0	O	O-A
FB11	17-08-29	45	0	3	O	L-O-A
FB12.FB6	17-08-12	39	0	2	N	O-A
FB13	17-08-24	28	0	0	N	O-Au
FB14.FB2	17-11-22	26	0	0	N	O-A
IN1	17-08-11	197	0	2	O	O
IN2.FB14.FB2	17-08-12	271	0	5	O	O-A
IN3.FB11	17-08-16	91	0	1	O	L-O-A
IN4	17-08-06	121	0	0	O	O-A-In
IN5.FB12.FB6	17-09-24	163	0	2	O	O-A
IN6.FB13	17-09-24	146	0	4	O	O-Au

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

La recherche inversée de l'image FB14 (voir Tableau 54) produit également des résultats étonnants. Parmi les vingt-et-un (21) sites retournés, les dix (10) premiers sites sont des sites reliés aux hashtags Instagram. Il n'y a aucun site d'intermédiaires malgré le travail effectué par l'auteure auprès de médias de masse comme le Devoir, Vice ou encore les chaînes de télévision. Une recherche inversée de l'image utilisée à la Une du Devoir du mercredi 9 août 2017 (voir Figure 262) ne produit aucun résultat et la recherche inversée de l'image utilisée sur le site web du même quotidien (voir Figure 263) ne produit que ce site en résultat. Ni la mise en visibilité effectuée par l'artiste sur Facebook et Instagram et ni la stratégie d'intermédiation auprès de médias de masse ne produisent de visibilité sur les sites des intermédiaires culturels ou en art urbain. La visibilité de l'événement reste « locale » à l'exception de la relativement faible visibilité numérique obtenue sur Instagram par l'artiste.

Tableau 54 : Recherche inversée de l'image FB43 pour l'œuvre de Paris de l'artiste Tarek Benaoum

Données sur la recherche inversée		Caractéristiques des dix premières pages web		Caractéristiques des dix premières pages web	
Image	FB14	Page en langue anglaise	10	Agrégation d'images de l'artiste	0
Date de la recherche	17-11-15	Page en langue arabe	0	Agrégation d'images (artiste et autres)	0
Mots-clés	Instagram	Page en langue arabe et anglaise	0	Image(s) provenant de l'artiste	6
Nombre de pages web retournées pour cette image	21	Page en langue française	0	Image(s) des œuvres de l'artiste d'autre provenance	0
Caractéristiques des dix premières pages web		Page de l'artiste	0	Image(s) de l'événement uniquement	0
Présentation de l'artiste	0	Page d'un intermédiaire en art urbain	0	Images(s) de plusieurs événements	10
Présentation d'un événement d'art urbain	0	Page d'un intermédiaire culturel	0	Lien externe à la page web de l'artiste	0
Présentation du calligraffiti	0	Page d'un intermédiaire culturel (monde arabe)	0	Lien externe à la page Facebook de l'artiste	0
Site d'archives d'images	10	Page personnelle (audience)	0	Lien externe à la page Instagram de l'artiste	0
Site d'archives vidéos	0	Page d'un média de masse	0	Autres liens externes sur l'artiste	0

Source : Hela Zahar, 2017/11/15.

Sur la page facebook du Devoir, la réalisation de l'œuvre génère un nombre important de commentaires (environ 350) et les échanges révèlent des tensions importantes (voir Figure 264). Deux thèmes reviennent constamment : les musulmans et la Loi sur l'affichage (Loi 101) et les participants s'affrontent souvent à coups d'injures. Il faut remarquer qu'un tel niveau de tension n'a pas été observé dans l'espace physique - ce qui est donc symptomatique de la différence entre les sphères publiques réelles et virtuelles (Roberge et Grenon 2017). Sur la page Facebook, certains participants mettent en évidence la beauté de l'œuvre à l'instar, cette fois-ci, des interactions observées dans la rue au pied de l'œuvre.



Figure 264 : Extraits de commentaires sur la page Facebook du Devoir pour l'œuvre de Karim Jabbari (Montréal, 2017)

Source : Capture écran des commentaires publiés sur la page Facebook Le Devoir (<https://www.facebook.com/ledevoir/>) consulté le 2017/12/30.

Dans les entrevues données aux médias de masse, Karim Jabbari exprime son souhait que la murale de la mosquée permette de dépasser ces antagonismes. « Find me beyond your hate : the

challenge behind calligraffiti artist Karim Jabbari's mural » devient le titre de l'article que lui consacre CBC²⁰⁰. À la journaliste du quotidien Le Devoir, il met en évidence la signification de cette œuvre dans le contexte interculturel de Montréal et de son importance pour l'émergence du calligraffiti arabe :

« Montréal a joué un rôle très important parce que pouvoir créer une scène de street art et de graffiti avec de la calligraphie arabe, ce n'est pas quelque chose qu'on voyait tout le temps. Il y avait un certain Schuk2 à Paris, Zepha qui utilisait la gestualité arabe, mais il utilisait des lettres latines. J'ai eu la chance de m'asseoir avec eL Seed et on a commencé à travailler avec des lettres arabes, maintenant je vois que le mouvement a pris de l'ampleur partout dans le monde. Je ne dis pas que j'ai inventé cela, non, mais ma génération de calligraffittistes arabes a mis l'accent sur cela. *C'est à l'opposé de ce que le monde croit. En fait c'est un appel à l'ouverture, c'est-à-dire poser un mur avec de la calligraphie arabe dans une ville où la majorité ne parle pas arabe, il ne s'agit pas de s'imposer, mais de donner la chance aux gens de voir quelque chose de différent, [de] tisser des liens et [de] créer des ponts.* Je pense qu'à travers ces ponts, on pourrait mieux apprécier nos différences. À Montréal il y a plus de 150 nationalités différentes qui vivent ensemble dans une harmonie presque totale. Franchement j'aimerais remercier l'effort qu'Hela a fait. On veut être ouvert » (Entrevue de Karim Jabbari à la journaliste Sophie Chartier du quotidien Le Devoir, Août 2017, italique ajouté).

8.5 Remarques récapitulatives

Ce dernier segment de la chronologie du calligraffiti arabe indique une fragmentation de ses manifestations dans le monde arabe et occidental. Ses remixes, circulations et agrégations physiques et numériques lui permettent d'utiliser d'autres systèmes d'articulation que celui de la scène parisienne. Que ce soit celui du graffiti à Montréal, celui du muralisme institutionnalisé de la péninsule arabique, ceux des associations communautaires tunisiennes et égyptiennes, ces

²⁰⁰ Voir l'article de la journaliste Nantali Indongo « 'Find me beyond your hate': The challenge behind calligraffiti artist Karim Jabbari's mural » publié sur le site web de CBC (<http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/montreal-karim-jabbari-calligraffiti-urban-arabic-calligraphy-1.4241510>) consulté le 2017/08/20.

systèmes d'articulation permettent à cette forme d'art urbain de s'éclater en une multitude de lieux. Mais il faut constater qu'à l'exception d'eL Seed, sa résonance numérique reste faible et qu'elle n'arrive pas à créer la translocalisation du calligraffiti arabe pour devenir une scène visuelle à part entière. Il en sera question dans le dernier chapitre de la thèse. L'exacerbation des tensions arabo-occidentales et la fragmentation qui en résulte soulignent l'enjeu politique de sa visibilité.

C'est ainsi que le pôle d'attraction de Paris s'atténue dans ce dernier segment d'étude ethnographique du calligraffiti arabe. L'augmentation des tensions arabo-occidentales apparaît diminuer l'intérêt des intermédiaires culturels pour cette forme d'art urbain. eL Seed disparaît notamment de la scène parisienne pour y revenir deux ans plus tard en tenant une exposition à la galerie de l'hôtel Royal Monceau en juillet 2017. Les œuvres extérieures qu'il réalise ailleurs en France à la même époque (Lyon, Marseille) n'atteignent pas l'importance des remixes physiques qui avaient caractérisé le segment précédent. Parmi les artistes associés au calligraffiti arabe, seul Tarek Benaoum effectue une œuvre majeure à l'Institut des cultures de l'Islam à Paris dans le quartier de la Goutte d'or (18^{ème} arrondissement), un quartier associé à l'art urbain contestataire, à forte immigration maghrébine et sur un lieu « arabisé ». Le projet de la résidence tunisienne de Shoof, l'œuvre d'eL Seed au Musée des Civilisations Europe et Méditerranée, son travail à Houston sur le bâtiment d'une faculté qui prône la justice sociale, raciale et ethnique sont d'autres exemples de lieux « arabes » ou du moins de lieux où l'on prône la tolérance et la création de ponts culturels vers les musulmans. À Montréal, le refus du maire de Montréal quant à la tenue d'une murale « femme voilée » de Shepard Fairey au festival Mural et le peu d'intérêt manifesté par le même festival à faire venir eL Seed ne rendent possible l'œuvre de Karim Jabbari que grâce à l'implication du festival Under Pressure, un milieu relativement ouvert à la différence culturelle qui avait déjà accueilli les calligraffitistes arabes quelques années auparavant. Mais les commentaires sur la page Facebook du quotidien Le Devoir révèlent ici aussi l'existence de fortes tensions.

Dans la péninsule arabique, les appareils de gouvernance de ces régimes de visibilité exercent un contrôle strict sur les manifestations publiques de l'art urbain. Ils acceptent certes sa « modernité » occidentale, mais celle-ci ne doit pas remettre en question les pouvoirs publics établis. La pénétration de l'art urbain y constitue quand même une percée transgressive de la

culture visuelle traditionnelle. Dans les pays du Maghreb, on ressent aussi une certaine pénétration du calligraffiti arabe et la tenue de festivals d'art urbain mineurs comme Monastir ou Hammamet ou d'un festival plus important comme le Jidar au Maroc indiquent un intérêt grandissant. L'émergence de jeunes artistes de calligraffiti arabe en Tunisie est également un signe de renouvellement de la scène, mais le manque d'intermédiaires et de ressources affectent inévitablement son développement. Il n'en reste pas moins qu'il demeure possible de réaliser des remixes puissants comme celui d'eL Seed au Caire. Il s'agit là d'une œuvre gigantesque qui a nécessité plusieurs mois de travail et la collaboration de la communauté, d'une œuvre transgressive exécutée par un artiste musulman dans un pays musulman, mais avec un message de tolérance, d'ouverture et d'acceptation envers cette communauté copte.

Au cours de ce dernier segment, l'étude des pratiques numériques de l'image des calligraffittistes arabes concrétise encore davantage l'existence de « patterns » menant à la visibilité locale, translocale et virtuelle. Le rôle des intermédiaires numériques est déterminant dans l'accession à une visibilité numérique étendue et cet accès n'est possible que par un travail systématique de promotion de l'artiste et de son équipe. Comme le fait souvent eL Seed et comme l'a fait Karim Jabbari à Montréal, la réalisation d'une murale peut s'accompagner d'une conférence publique ou d'une activité éducative auprès d'une audience intéressée par le calligraffiti arabe. Mais ces activités doivent être communiquées et relayées efficacement – le plus souvent au-delà de la vie même de l'œuvre physique. L'un des problèmes liés à la visibilité numérique de Karim Jabbari réside dans un mélange hétéroclite de publications privées et professionnelles à la fois dans son profil et dans sa page Facebook. Les lieux, les dates et la nature de ces différents événements sont mal identifiés et il est difficile de suivre le parcours de cet artiste et de construire une représentation claire de son travail. Des artistes comme Zepha, Inkman L'Atlas ou Tarek Benaoum maîtrisent mieux le flot numérique, mais c'est sans nul doute la stratégie numérique d'eL Seed qui semble la plus efficace par la qualité de ses remixes photographiques, la régularité et la structure de ses publications et sa facilité à atteindre les différents intermédiaires liés à la spécificité de chacune de ses œuvres.

CHAPITRE 9 : SYNTHÈSE ET DISCUSSION

Il est maintenant temps de considérer la collecte ethnographique des quatre derniers chapitres dans la perspective du cadre d'analyse et des hypothèses proposées pour expliquer le développement du calligraffiti arabe au cours des dix dernières années. Le cadre d'analyse repose sur trois ensembles d'éléments théoriques. Le premier ensemble définit et applique les concepts d'espaces, de lieux et de régimes à l'analyse de la visibilité dans les espaces publics physiques et numériques. Le deuxième ensemble de concepts décrit l'art urbain, dont le calligraffiti arabe, comme un assemblage de pratiques de l'image (remix, circulation, agrégation) à l'intérieur de ces espaces et régimes de visibilité. Le troisième ensemble introduit et utilise le concept de scène visuelle pour illustrer la mise en visibilité du calligraffiti arabe à l'intérieur des systèmes d'articulation de la scène visuelle locale, translocale et numérique de l'art urbain. D'une certaine façon, le calligraffiti arabe « travaille » politiquement les régimes de visibilité dans lesquels il s'exprime et les amène à se transformer. En retour, les régimes de visibilité « travaillent » le calligraffiti arabe qui se transforme à son tour pour s'adapter aux « pressions » politiques des régimes de visibilité. La mise en visibilité du calligraffiti arabe est certainement problématique et l'hypothèse d'une modulation de ses pratiques de remix, de circulation et d'agrégation physique et numérique a été avancée pour expliquer son extension spatio-temporelle. Dans cette perspective, une étude ethnographique de ces pratiques a été effectuée sur une période de dix ans (2008-2017), depuis son émergence dans des entrepôts abandonnés de Montréal en 2008 jusqu'à ses manifestations les plus récentes dans plusieurs villes arabes et occidentales. Ces événements se déroulent principalement sur trois terrains physiques, à Montréal, en Tunisie et à Paris et se succèdent temporellement au cours de quatre segments principaux. Chaque segment illustre une étape importante de son développement et se constitue de plusieurs événements représentant la réalisation d'une ou de plusieurs œuvres de calligraffiti arabe. Le dernier segment illustre la fragmentation géographique du calligraffiti arabe au gré de l'exacerbation des tensions arabo-occidentales. Au cours de ce dernier segment, le calligraffiti arabe se retrouve à Paris, Montréal et en Tunisie, mais également en d'autres lieux comme l'Égypte, la péninsule arabique, les États-Unis et l'Australie.

À la lueur des données ethnographiques et de leur croisement avec le cadre d'analyse, il est maintenant possible de cerner plus précisément les deux enjeux principaux de cette thèse, à savoir l'enjeu politique de la visibilité du calligraffiti arabe (section 9.1) et celui de sa mise en scène visuelle (section 9.2).

9.1 L'enjeu politique de la visibilité du calligraffiti arabe

Dans cette thèse, le cadre d'analyse développé pour étudier le calligraffiti arabe s'est inspiré des études récentes en culture visuelle. Comme le souligne Mitchell (cité dans Dikovitskaya 2005), si la culture est l'ensemble des médiations qui rendent les relations sociales possibles (ou impossibles), la culture visuelle contemporaine est certainement l'une des médiations les plus importantes de notre époque. Les villes et les écrans affichent et font circuler les images, les symboles et les mots provenant de toutes les cultures de la planète. Plus encore, ces artefacts visuels sont remixés continuellement sous une multitude de formes nouvelles s'adressant à des communautés interprétatives multiples dont la cohésion, autrefois physique, s'éclate maintenant par les circulations numériques pour se recréer en agglomérats virtuels plus ou moins éphémères. Ce flux abondant et incessant d'images est l'expression de pouvoirs divers et leur rencontre dans l'espace public pose toujours l'enjeu majeur de la visibilité. Les images expriment les valeurs et les conceptions de tous les acteurs qui les génèrent et influencent en retour les représentations et les polarisations de ceux et celles qui les perçoivent. Ce ballet incessant est marqué des multiples tensions créées par l'affrontement de ces images, reflets tangibles des tensions entre les individus porteurs de culture.

De sa manifestation dans des lieux touristiques, autorisés et marchands, aux graffitis isolés, illégaux et participatifs d'une ruelle obscure, l'art urbain est aussi *toujours* une expression politique et la présence de ses différentes formes traduit le combat pour la visibilité publique et la reconnaissance médiatisée des relations sociales que chacune de ces formes transporte. Le chapitre 1 de la thèse a permis d'énoncer cet enjeu politique en termes d'espaces, de lieux et de régimes de visibilité. Les espaces de visibilité que sont les villes se déclinent en un ensemble de lieux porteurs d'iconosphères diverses. Ces lieux s'affichent visuellement par leur architecture et tout ce qui recouvre leurs multiples surfaces devient l'expression concrète et changeante des

relations sociales entre les individus habitant ces espaces. Au fil du développement des nouveaux environnements numériques, cette sociabilité s'exerce aussi et de plus en plus dans un nouvel espace relationnel constitué également de lieux « chargés » de significations. Mais les termes de la sociabilité numérique diffèrent de ceux établis dans les espaces physiques ; y circuler et s'y afficher devient l'affaire d'une rencontre plus ou moins explicite entre des acteurs prosommateurs d'une culture « participative », des intermédiaires numériques dotés d'une plus ou moins grande visibilité et des algorithmes difficilement déchiffrables d'un capitalisme numérique galopant.

La rencontre de tous ces acteurs, de leurs pouvoirs et de leurs médiations visuelles peut être saisie par le concept de régime de visibilité. Que ce soit dans l'espace physique des villes ou dans l'espace numérique, un « régime de visibilité » traduit l'équilibre dynamique et changeant de tous ces pouvoirs. Un régime encadre et régule « par le haut » l'expression du visible, mais il se prête également souvent « par le bas » à des transformations plus ou moins prononcées. C'est en ce sens que les régimes sont plutôt des états d'équilibre plus ou moins instables et non seulement la structuration voulue par des pouvoirs d'en haut. L'étude ethnographique du calligraffiti arabe montre de multiples exemples de ces transformations, que ce soit dans le développement initial de ses remixes à l'intérieur des entrepôts abandonnés et « libres » du graffiti montréalais jusqu'à son retour publiquement proéminent et autorisé au centre-ville de Montréal quelques années plus tard (2017). Ces transformations sont aussi illustrées dans l'ouverture de l'espace public cloîtré des villes tunisiennes jusqu'à celui moderne, occidentalisé des villes bourgeonnantes de la péninsule arabique. La malléabilité des régimes de visibilité se constate également à Paris, capitale vibrante de l'art contemporain, ouverte à la différence culturelle mais devenue plus tendue par les attentats terroristes récents. Que le calligraffiti arabe réussisse à s'y manifester encore durant les dernières années témoigne de cette capacité qu'ont les régimes de visibilité à recevoir différentes formes d'altérité, aussi porteuses potentiellement soient-elles de tensions extrêmes (voir Chapitre 8).

Comme cela a pu être observé au cours de l'étude ethnographique, les tensions soulevées par le calligraffiti arabe sont multiples et différentes en fonction des régimes de visibilité précis où il s'inscrit. À la tension de « justice spatiale » (voir Chapitre 2), commune à toutes les formes d'art urbain, s'ajoutent d'autres tensions plus spécifiques propres à son remix. Dans les villes

occidentales, il souligne la présence de l'arabité dans un espace public préoccupé par les conflits arabo-occidentaux ; dans les villes arabes, il introduit la présence de la modernité « occidentale » d'une calligraphie urbaine et contemporaine dans des espaces publics jusqu'à tout récemment peu habitués à ce partage de la visibilité urbaine. Ces différents contextes de production problématisent la mise en visibilité du calligraffiti arabe en fonction de la constellation politique locale propre à chaque événement. Que ce soit dans les villes arabes ou occidentales, ce partage de la visibilité n'équivaut jamais exactement à une distribution égale.

Dans l'enjeu politique de la visibilité, tous les acteurs n'ont pas les mêmes ressources. Lorsqu'il est autorisé et marchand, l'art urbain, dont le calligraffiti arabe, peut compter sur des autorisations, des moyens financiers (pour le transport, la peinture, les équipements et des allocations pour les artistes et les équipes de support), des ressources humaines (pour la logistique et l'aide dans la réalisation de grandes murales) et aussi souvent d'un système parallèle de financement des artistes par les intermédiaires comme il en a été question dans le « modèle » du 13^{ème} arrondissement ou dans celui, plus restreint, du festival d'art Mural de Montréal (voir Chapitres 7 et 8). Ces ressources permettent une visibilité plus importante : de plus grandes œuvres dans des lieux plus visibles et une visibilité numérique souvent plus médiatisée. Les événements autorisés constituent également des contextes favorisant le travail des « gatekeepers » de l'art urbain. Les organisateurs des festivals, les galeristes, les journalistes, les photographes visitent ces événements, rencontrent les artistes, constatent leur travail. Des contacts sont créés, des participations futures sont envisagées, des portfolios sont échangés contribuant toujours à créer une effervescence certaine.

Tel que rapporté au chapitre 5, rien de tout cela n'est disponible pour Hest1, Karim Jabbari et eL Seed lorsqu'ils arpentent les entrepôts de Montréal entre 2008-2011 : la peinture est achetée grâce aux revenus du taxi, de la vente de t-shirts ou des emplois occasionnels, les transports sont collectifs et la visibilité des entrepôts est réduite à la communauté des graffiteurs et à l'occasionnelle audience assez téméraire pour se glisser dans ces lieux dangereux et non autorisés. C'est grâce aux efforts déployés par le festival Under Pressure qu'eL Seed et Karim Jabbari réussissent leurs premières expositions bien modestes et c'est encore une fois grâce à cet intermédiaire que l'exposition « Arab Winter » est tenue à Montréal en décembre 2011 et regroupe tous les artistes touchés par les révolutions du printemps arabe. En Tunisie (voir

Chapitre 6), ce sont de petites associations qui organisent, avec de faibles moyens, les événements d'art urbain où le calligraffiti arabe est présent. Que ce soit pour la murale de Kairouan, le festival de hip-hop et d'art urbain de Kasserine, les murs perdus d'eL Seed ou, plus récemment (voir Chapitres 7 et 8), pour le festival d'Hammamet ou celui de Monastir, tous ces événements sont organisés sans autres ressources financières que celle des artistes et des participants. Leur visibilité est restreinte aux espaces locaux et leur résonance numérique, si ce n'était des efforts déployés par eL Seed sur ses supports numériques, est très faible et les médias de masse locaux n'en font aucun cas.

La mise en visibilité de l'art urbain est ainsi pour beaucoup reliée aux ressources disponibles pour chaque artiste. Le rééquilibrage récent des régimes de visibilité vers des formes plus autorisées et marchandes d'art urbain dans la plupart des grandes villes du monde tend à augmenter la visibilité des artistes qui intègrent cette portion du régime et c'est ce qui explique que l'art urbain « muraliste » occupe de plus en plus une position dominante dans les espaces physiques et numérique. Alors que le graffiti s'opposait à l'art public traditionnel dans les dernières décennies du 20^{ème} siècle, cette dualité est maintenant quasiment disparue. L'art urbain autorisé et marchand, sous la forme plus fréquente des événements muralistes, s'interpose plus que jamais entre l'art public et le graffiti. Considéré à travers le champ restreint du calligraffiti arabe, le passage d'un niveau de visibilité minimal à celui caractéristique des grands événements autorisés devient encore plus évident. La visibilité du calligraffiti arabe à Montréal durant la période 2008-2011, celle des petits festivals tunisiens, celle de Karim Jabbari à Kasserine en 2012, celle du projet « Murs perdus » d'eL Seed ou encore celle plus récente des artistes tunisiens émergents du calligraffiti arabe Mohamed Koumenji et Chouayeb Yahia, cette visibilité est assimilable à une visibilité de type « graffiti ». C'est une visibilité locale dans l'espace physique et restreinte numériquement à des réseaux d'amis et d'abonnés peu importants. Lorsqu'on la compare à la visibilité d'eL Seed pour la mosquée Jara de Gabès, à ses autres œuvres à la Tour 13, à l'Institut du monde arabe et sur le Pont des Arts à Paris, à la visibilité de l'événement Djerbahood, à celle de l'œuvre de Perception au Caire ou encore à celle, aussi plus récente, des œuvres de Karim Jabbari à Montréal, de Tarek Benaoum à Paris ou de Zepha à Dubaï, cette visibilité se rapproche ou équivaut à la visibilité des événements autorisés. Dans le cas de ces événements, l'étude ethnographique révèle des pics de visibilité sur les plateformes socionumériques des artistes et la présence d'images de ces événements sur les sites web des intermédiaires.

Est-ce à dire que tous ces événements à plus forte visibilité sont nécessairement associés à l'art urbain commercialisé et institutionnalisé ? Cela n'est pas toujours le cas. La mosquée de Jara est autorisée par l'imam comme l'est l'événement de Karim Jabbari à Montréal en août 2017. Pour la mosquée de Jara, les ressources financières sont fournies par la Barjeel Art Foundation de Sharjat (voir Chapitre 6). Pour l'événement récent de Calligraphie Transfrontières de Montréal, ces ressources proviendront du festival de graffiti Under Pressure et d'associations étudiantes (voir Chapitre 8). Pour l'événement Perception du Caire en 2016, c'est l'artiste eL Seed qui fournira tous les fonds nécessaires et la réalisation sera assurée par des membres de la communauté copte du Caire en collaboration avec l'équipe de l'artiste. Il est donc possible d'augmenter le niveau de visibilité du calligraffiti arabe sans nécessairement intégrer la portion commerciale de l'art urbain autorisé.

Comme le montre l'analyse web-ethnographique des différents segments, cela est possible en grande partie grâce à une « stratégie » de visibilité numérique efficace et l'artiste qui illustre le mieux cette stratégie est certainement eL Seed. Lors de la signature de son livre « Murs perdus » à Gabès en août 2016, cet artiste reconnaît, en réponse à une question de l'audience, que le numérique a joué un rôle déterminant dans sa carrière. Dès le début du segment montréalais en 2008, il utilise plusieurs outils numériques dont les plateformes Flickr et Deviant Art, il est le premier artiste de calligraffiti arabe à créer une page sur la plateforme Facebook. Son premier site web, sous la forme d'un blog, est remplacé en 2012 par un site web plus avancé. Dès le début de sa page Facebook, les publications d'eL Seed sont orientées vers son travail artistique et les anecdotes personnelles sont peu fréquentes. Ses publications sont régulières et rappellent de façon récurrente ses œuvres antérieures. Ses remixes photographiques sont de plus en plus étoffés et mettent en évidence, par des cadrages appropriés, le remix de l'œuvre avec le lieu. eL Seed et son équipe sont toujours à l'affût des dernières technologies. Il utilise dès le début la plateforme Instagram et y publie régulièrement de courts vidéos sur son travail tout en cherchant constamment à créer une relation privilégiée et mutuellement profitable avec sa communauté numérique. À titre d'exemple, l'une des récentes publications souligne la difficulté de trouver des hashtags « cool ». Il invite sa communauté à la créativité par la suggestion de nouveaux hashtags pour une œuvre et en offre une reproduction (voir Figure 265). En retour, il reçoit quelques dizaines de suggestions.



Figure 265 : Une publication récente de l'artiste urbain eL Seed sur Facebook et Instagram (17 décembre 2011)

Source : Photo @ eL Seed publiée sur sa page Instagram (<https://www.instagram.com/p/BczoXUMFiX3/?taken-by=elseed>) consulté le 2017/12/30.

Dans sa stratégie de mise en visibilité, eL Seed tire partie de la culture participative, tout en cherchant également à assurer son autopromotion auprès des différents intermédiaires des espaces physiques et numériques de la scène visuelle de l'art urbain. En cela, il est vraiment prototypique de cette génération d'artistes issue du développement de la culture visuelle contemporaine. Tout au long des dix années de l'étude ethnographique, il faut constater qu'il cherche constamment à préserver son indépendance face aux différents « gatekeepers » de la scène que ce soit par le développement de multiples sources de financement (ventes privées et en ligne de reproductions de ses œuvres, autopromotion auprès des bloggeurs et des sites d'art urbain, exposition avec différentes galeries en Europe et dans la péninsule arabe, financement de son livre « Murs perdus » et autoréalisation de son prochain livre sur l'œuvre « Perception », travail occasionnel et non exclusif avec certains intermédiaires comme Mehdi Ben Cheikh à Paris). Cela n'est pas sans rappeler les stratégies développées par d'autres « stars » de la scène globale de l'art urbain comme Obey (Shepard Fairey), Banksy ou encore JR en France. Cela permet également à ces

artistes de ne pas s'assujettir complètement aux exigences commerciales de l'art urbain et de réaliser occasionnellement des œuvres à fort potentiel de transformation des régimes de visibilité. Ce marquage appartient à l'ADN de l'art urbain et il est fort probable que pour accéder au panthéon de la visibilité, un artiste *urbain* doit maintenir les caractéristiques « transformatrices » de son art, c'est à dire sa capacité à renouveler et à « secouer » les régimes de visibilité par des remixes innovateurs.

Les artistes de calligraphie arabe se situent ainsi dans un équilibre instable, à la fois continuum et tension entre une visibilité « commerciale » et l'exigence de remixes transformateurs. L'artiste urbain L'atlas, par exemple, associe assez souvent ses événements avec la frange plus commerciale de l'art urbain. Son remix très épuré et presque totalement géométrique du script Kufi favorise peut-être ses collaborations avec le secteur entrepreneurial (comme avec Perrier) mais cela l'éloigne possiblement des racines « transformatrices » de l'art urbain pour le rapprocher des tendances actuelles de l'art contemporain. La tentation est probablement très forte pour plusieurs artistes urbains de céder aux charmes de l'autorisé commercial. Un artiste urbain comme Shoof avoue candidement remettre la responsabilité de sa visibilité à son galeriste, pratique traditionnellement associée à ces intermédiaires. L'étude ethnographique du calligraphie arabe indique toutefois que la plupart des artistes préfèrent une position nuancée qui leur laisse une certaine latitude dans la promotion de leur visibilité mais également une bonne part de responsabilité quant au succès de cette entreprise. Comment qualifier alors cette relation entre visibilité, marchandisation et potentiel transformateur du calligraphie arabe ? Est-ce à dire que l'accession à une plus grande visibilité dilue nécessairement le caractère transformateur du calligraphie arabe ? Ces questions sont directement liées à l'hypothèse de la modulation des pratiques de l'image du calligraphie arabe et elles seront traitées un peu plus loin dans ce chapitre.

Pour comprendre l'enjeu politique du calligraphie arabe, il faut nécessairement le situer dans ce champ de force (de pouvoirs) qui agissent sur sa mise en visibilité et identifier les différentes modalités qui lui permettent de progresser vers une plus grande visibilité. L'observation ethnographique du calligraphie arabe au cours des dix dernières années révèle un certain nombre de motifs dans cette progression. Les artistes ont tout d'abord une visibilité physique locale obtenue par un certain nombre d'œuvres non autorisées et réalisées dans des lieux de visibilité associés au graffiti. Ceci est clairement le cas pour Hest1, Karim Jabbari et eL Seed à Montréal

comme ce l'est pour les jeunes calligraphistes émergents de la Tunisie. D'autres artistes comme Zepha, Adellatif Moustad et L'Atlas proviennent explicitement du monde graffitiste et même si leurs œuvres passées n'ont pas laissé de traces numériques, leur témoignage confirme le caractère local de leur visibilité initiale. Comme il en a été question au chapitre 8, Tarek Benaoum réalisait encore récemment des œuvres non autorisées le long des voies de chemin de fer et des berges de la Seine. Shoof aussi commence à faire des œuvres dans le milieu du graffiti à Tunis et Inkman réalise l'avion de Mourouj Airlines et le projet Usina en 2014 dans des contextes non autorisés proches des pratiques du graffiti.

À cette phase initiale de visibilité physique locale succède habituellement une phase de visibilité numérique plus ou moins importante. Certains artistes comme Hest1 ne dépassent pas la 1^{ère} phase et continuent au fil des ans à rapporter épisodiquement leurs œuvres d'art urbain sans apporter de soins particuliers à leur mise en visibilité. Celle-ci demeure erratique et se mélange aux publications personnelles de l'artiste. Karim Jabbari demeure aussi dans cette situation jusqu'en 2015 environ, période durant laquelle il s'associe à la compagnie Land Rover et commence à visibiliser plus systématiquement et numériquement ses calligraphies lumineuses. Shoof aussi demeure dans ce processus, mais accède à une meilleure visibilité grâce à l'intermédiation de son galeriste Mehdi Ben Cheikh. D'autres artistes comme eL Seed, Inkman, L'Atlas, Tarek Benaoum et, plus récemment Zepha, s'engagent plus résolument dans la voie numérique avec un site web élaboré et une présence régulière sur les plateformes socionumériques Facebook et Instagram. Pour la plupart de ces artistes, la qualité des remixes photographiques est essentielle et une attention particulière est apportée au cadrage pour illustrer la relation avec le lieu lorsque pertinente, ou encore l'utilisation de cadrages serrés pour les œuvres en galerie. Les publications sur le travail artistique se distinguent progressivement des publications d'ordre personnel et la création d'une page Facebook séparée de leur profil ainsi que la création d'un compte Instagram distinct sont des étapes dans ce parcours numérique.

Une autre étape est franchie lorsque ces artistes se mettent à circuler physiquement en dehors de leur ville d'attache. Après avoir exploré les lieux non autorisés de leur environnement proximal, ils se déplacent dans plusieurs villes de leurs pays. Le parcours du calligraphiste Mohamed Koumenji est exemplaire à cet égard. Au cours des deux dernières années, il multiplie ses apparitions dans de petits festivals, obtient des contrats peu lucratifs sur des édifices privés,

réalise des murs non autorisés avec d'autres artistes de son groupe à différents endroits et participe à des expositions collectives à Sidi Bou Saïd et à Gabès (2017). Dans le cadre de son projet des « Murs perdus », le parcours d'eL Seed en Tunisie ressemble aussi à ce processus. Il arrive dans plusieurs villes différentes, sélectionne un mur grâce à ses contacts locaux puis réalise rapidement une œuvre en quelques heures. Ses œuvres sont documentées et photographiées systématiquement. Le système d'articulation qui détermine ces circulations physiques est essentiellement local ou translocal, mais dans le même pays et repose sur les relations entre les artistes graffiteurs et les différentes communautés où ils exercent. Les seules ressources nécessaires sont quelques bonbonnes de peinture, parfois une échelle, et un ou deux « spotters » pour surveiller la police et les délateurs potentiels. À ce niveau de visibilité comme aux deux niveaux précédents, les seuls intermédiaires sont ceux du milieu graffiti et/ou hip-hop comme Under Pressure à Montréal ou les associations Kif-Kif International, L'Art Rue, Art Solution en Tunisie. Ces intermédiaires sont peu financés et ne pratiquent pas une visibilité numérique significative. Ils ajoutent donc peu à la visibilité numérique de l'artiste.

Une étape supplémentaire est franchie lorsque l'artiste se met à circuler hors de son pays d'origine, mais pose à son tour certaines difficultés. Les artistes ayant la nationalité française comme eL Seed, Tarek Benaoum, Zepha, L'Atlas et Julien Breton n'ont aucune difficulté réglementaire pour voyager dans la plupart des pays du monde. Cela est plus compliqué pour les artistes de nationalité tunisienne comme Inkman ou Mohamed Koumenji. Il a été question au chapitre 8 des problèmes de visa rencontrés par l'artiste Koumenji pour venir participer à l'événement Calligraphiti Transfrontière au Canada (août 2017). L'artiste urbain Inkman rencontre aussi des problèmes similaires alors que le statut de résident canadien de Karim Jabbari lui facilite les déplacements. Pour circuler de pays en pays, il faut aussi des ressources financières et surtout la chose qui importe : un mur où inscrire du calligraphiti arabe. Ces deux problèmes sont souvent réglés par l'intermédiaire du pays hôte.

Une utilisation plus efficace du régime de visibilité numérique représente une autre progression de la visibilité des artistes. Dans le régime de visibilité des sites web, le calligraphiti arabe se diffuse dans un certain nombre de lieux numériques comme les résultats des recherches inversées l'ont démontré. Ces lieux occupent différentes positions dans les cercles concentriques de la visibilité numérique. Parmi les médias retournés par les recherches inversées, figurent les médias

de masse « internationaux » comme Le Monde, BBC, CNN, The Guardian, Huffington Post, puis des médias plus nationaux ou locaux comme The Houston Chronicle à Houston, TunisiaLive, TunisieNumérique en Tunisie, Akhbarak en Égypte, Qatar TV au Qatar, The National dans les Émirats Arabes Unis, FranceInfo, Le Devoir, Radio-Canada ou CTV au Canada. La recherche révèle également des médias alternatifs tels que MiddleEastEye ou Nawaat dans le monde arabe, les magazines « culturels » comme ArtistUp, ArtSlant, ArtRadar, TheCultureTrip, ou encore IslamicArtsMagazine, YourMiddleEast, ReOrient dans le monde arabe. Par la suite, ce sont les blogs en art urbain comme Street Art News, Street Art Utopia, Global Street Art, Widewalls, FatCap, AllCityBlog, IsupportStreetArt puis les sites web des artistes et enfin les blogs de l'audience. L'artiste eL Seed est visible dans les médias de masse internationaux et à l'occasion des artistes comme l'Atlas, Karim Jabbari ou Zepha dans les médias nationaux et les magazines culturels et la plupart des artistes de calligraphie arabe se retrouvent dans les principaux blogs d'art urbain.

Comment les artistes arrivent-ils à pénétrer ces cercles concentriques et à se retrouver dans les pages web des intermédiaires numériques mentionnés ci-haut ? Plusieurs stratégies sont envisageables. Certains blogs d'art urbain comme Fatcap offrent la possibilité aux artistes d'inscrire eux-mêmes des images numériques de leurs œuvres sur une page qui leur est consacrée. Le fonctionnement d'autres blogs comme StreetArtNews fréquemment retrouvé dans les recherches inversées, est plus difficile à cerner. Est-il possible pour les artistes de faire parvenir un communiqué de presse ou est-ce le travail de l'équipe éditoriale de ces intermédiaires ? Lorsqu'un événement atteint une certaine résonance, il est possible que les journalistes affectés à un média numérique et intéressés par l'art urbain initient eux-mêmes les reportages sur les artistes et leurs événements qui, une fois contactés, fournissent en retour images et informations sur leur travail. Lorsque des artistes comme eL Seed, tout comme Obey ou Banksy plus connus dans leurs styles respectifs, réussissent à traverser tous les cercles concentriques de la visibilité, il s'agit alors d'une visibilité tous azimuts ; *à la fois* locale, translocale et numérique. À partir de cette étape, chaque œuvre de ces artistes se met à embraser l'espace numérique et se propage par effets de retour multiples à travers cette cascade d'intermédiaires et dans une dynamique de circulation qui se rapproche des phénomènes viraux.

Dans l'acquisition d'une plus grande visibilité, le rôle des pratiques d'agrégation est également des plus importants. Les événements comme la Tour 13 ou Djerbahood attirent une audience nombreuse et plusieurs intermédiaires de l'art urbain au même titre que les quartiers d'art urbain comme la Butte aux Cailles dans le 13^{ème} arrondissement, Winwood à Miami ou Shoreditch à Londres. Ils constituent donc une occasion pour les artistes de s'afficher et leur permettent de développer de nouveaux liens ou de renforcer les liens existants avec les autres acteurs de la scène visuelle de l'art urbain. Certains événements récurrents sont également couverts par un éventail important d'intermédiaires numériques ce qui leur assure une résonance importante. Par contre, les œuvres des artistes sont souvent « perdues » dans une surabondance d'images ce qui atténue leur visibilité spécifique. Il devient alors important de disposer d'un lieu à haute visibilité dans l'éventail des lieux disponibles. Comme l'ont rapporté certains artistes, l'organisateur de l'événement Djerbahood, Mehdi ben Cheikh avait réparti systématiquement les murs disponibles à Djerbahood. Des artistes importants comme eL Seed se retrouvaient au centre du village près du marché et de la place centrale alors que les artistes « mineurs » sont relégués vers des lieux plus éloignés. Il a été question également de l'importance de l'œuvre d'eL Seed sur la Tour 13, œuvre qui se retrouve d'ailleurs sur la page de couverture du livre *Tour Paris 13* édité par Albin Michel (voir Figure 266) alors que c'est une image de l'artiste Roa qui se retrouve sur celle du livre de Djerbahood (voir Figure 157). Cette forme d'agrégation d'images, (le livre), représente également un autre retour dans l'espace physique d'images captées numériquement révélant une autre boucle *dans* le système d'articulation numérique-physique de la scène.

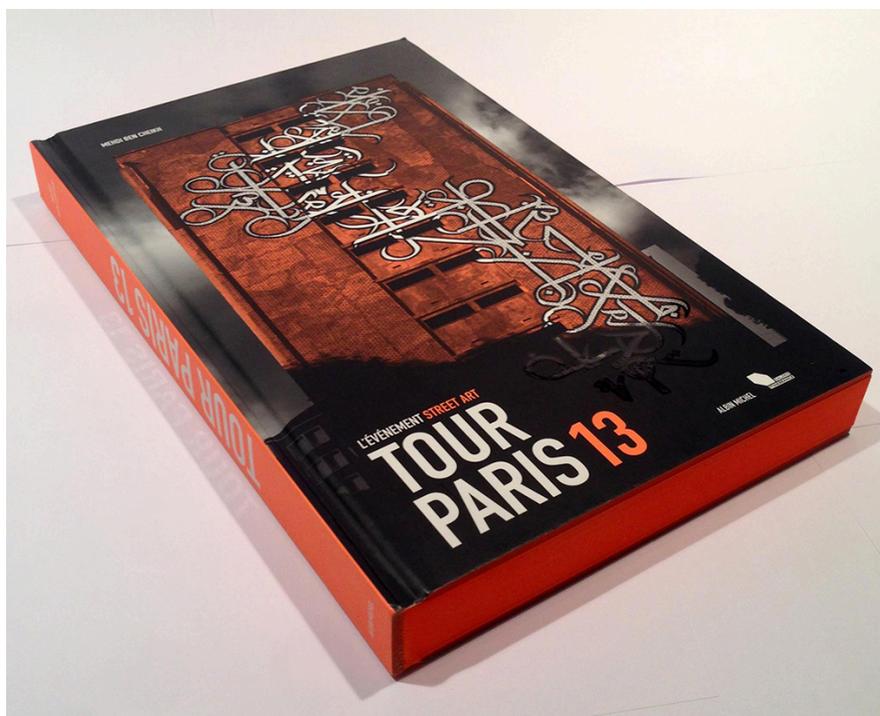


Figure 266 : Le livre Tour 13 avec l'œuvre d'eL Seed en couverture

Source : Photo @ galerie Itinerrance (<http://itinerrance.fr/produit/livre-tour-paris-13/>) consulté le 2017/12/27.

L'obtention d'un mur de dimensions imposantes et situé dans un lieu de haute visibilité représente également une étape dans le développement d'un artiste urbain. Dans ces cas, que cette œuvre soit « solitaire », qu'elle ne soit pas située dans un contexte d'agrégation, est plutôt un avantage car elle lui assurera une visibilité plus importante. Dans cette optique, les contextes d'agrégation deviennent alors une étape nécessaire, mais sont habituellement délaissés par les artistes qui accèdent à une plus grande visibilité. La situation est similaire pour les contextes numériques d'agrégation. Sur les différents médias numériques, les recherches inversées permettent de distinguer entre les contextes d'agrégation d'images d'un seul artiste versus les contextes d'agrégation d'images de plusieurs artistes. Dans ce dernier cas, il y aura plus de visibilité pour l'artiste dont l'image ornera la « tête » de l'article. Cette stratégie se reflète aussi dans les moutures les plus récentes des sites web d'artiste où la page d'accueil est constituée d'une séquence d'images d'œuvres récentes, l'image du haut (de tête) étant celle de l'œuvre la plus récente. On peut voir dans ce nouveau modèle de site web un héritage du modèle blog et une parenté avec le fil d'actualité des plateformes socionumériques indiquant la « plateformesisation » progressive du web (Helmond 2015) comme modèle dominant de développement. Sur les sites

web des artistes, on retrouve aussi des agrégats d'images de leurs œuvres, souvent classées par catégories « travail dans la rue », « galeries », « studio » ou « expositions » avec une section réservée au « magasin » (shop) où il est possible d'acheter des reproductions à tirage limité des œuvres réalisées en studio.

Toutes ces modalités de mise en visibilité du calligraffiti arabe (visibilité locale puis numérique, circulations physiques, translocalisation numérique et agrégations physiques et numériques) mettent constamment en jeu les différentes tensions associées à l'aspect transformateur du calligraffiti arabe. Dans l'espace physique occidental, sa présence revendique un droit d'existence dans l'espace visuel de villes multiculturelles. Dans l'espace physique arabe, il propose le partage d'une forme d'art urbain, moderne et d'origine occidentale dans un espace public encore récemment homogène, traditionnel et contrôlé par les pouvoirs publics. En circulant les images de ses œuvres dans l'espace numérique, le calligraffiti arabe expose ses remixes numériques et les tensions qu'il transporte aux différents niveaux de relais offerts par la culture participative de l'audience et des intermédiaires numériques.

Dans le contexte d'un art urbain où la visibilité est souvent associée à la commercialisation et à l'institutionnalisation, l'artiste de calligraffiti arabe est confronté à une triple exigence : porter l'aspect transformateur de ses remixes dans l'espace public (qu'il soit arabe ou occidental), assurer sa visibilité et rencontrer les exigences marchandes de cette mise en visibilité. Les résultats ethnographiques démontrent qu'il existe une relation forte entre la marchandisation et la visibilité. Le modèle du 13^{ème} arrondissement en est un exemple pertinent, tout comme les événements muralistes de la ville de Dubaï. Mais, est-ce à dire qu'il n'est possible d'obtenir de la visibilité qu'au « prix » d'une marchandisation ? Les œuvres de Perception au Caire (2016) ou de la mosquée Jara à Gabès (2012) sont des contre-exemples de la relation marchandisation-visibilité. Comment expliquer leur forte visibilité ? La chronologie du calligraffiti arabe révèle l'importance de la mise en visibilité numérique et de ses effets sur ces différents événements. De plus, certains artistes utilisent les revenus de la marchandisation pour financer des événements de façon autonome. Dans certains cas, la relation entre la marchandisation et la visibilité a un effet significatif sur l'aspect transformateur des remixes. À plusieurs reprises les artistes mentionnent qu'ils doivent exercer une certaine forme d'autocensure lorsqu'ils réalisent des œuvres dans le cadre d'événements autorisés. Cela explique tout l'enjeu politique des remixes du calligraffiti

arabe et l'équilibre instable entre ces trois exigences. À l'enjeu politique du remix (tensions arabo-occidentales, tradition-modernité, légalité-illégalité) s'entremêlent les aspects politiques de la marchandisation et ceux de la visibilité.

Plusieurs scénarios de mise en visibilité reflètent cet équilibre instable. Shoof par exemple, a des pratiques marchandes assez développées avec la galerie Itinérance, mais il réalise peu d'événements dans l'espace public contribuant assez faiblement à la transformation des régimes. Inkman, Tarek Benaoum et Zepha sont assez visibles ; ils ont certaines pratiques marchandes et leur travail s'exerce régulièrement dans les différents régimes de visibilité des villes occidentales et arabes. Mohamed Koumenji et Khadiga cherchent à transformer les régimes de visibilité arabes, ont très peu de pratiques marchandes et peu de visibilité. Par l'intégration de ses remixes avec le lieu, eL Seed exerce un effet prononcé sur la culture visuelle des villes, sa visibilité est élevée tout en étant aussi très actif sur le marché de l'art.

À l'instar des artistes de calligraphie arabe, cette triple exigence se remarque aussi chez d'autres artistes d'art urbain. Les collages impudents de Miss Me (voir Chapitre 2) marquent le paysage visuel de Montréal mais sa visibilité reste locale et l'artiste a peu de pratiques marchandes. Autres exemples mentionnés au début de la thèse, Banksy et Obey (Shepard Fairey) ont une très forte visibilité mais se distinguent par leurs pratiques marchandes et les tensions que leur art soulève. Banksy utilise un financement participatif pour ses événements comme Dismaland mais son anonymat, sa pratique non autorisée et la nature de ses remixes exercent un effet transformateur. Shepard Fairey a des pratiques marchandes très développées (la marque Obey) mais réalise tout de même de nombreuses pratiques transformatrices des régimes de visibilité occidentaux (par exemple la femme voilée, la tour Eiffel, ou encore Yes we can, etc.).

Dans le chapitre 4, l'hypothèse d'une modulation des pratiques de l'image a été avancée pour caractériser l'accession à la visibilité du calligraphie arabe. Comme il vient d'en être question, l'exigence de visibilité est intimement liée à celle de la marchandisation et à celle d'un remix transformateur et ces relations devraient se retrouver dans la modulation des pratiques de l'image (remix, circulation et agrégation). Que révèlent à cet égard les résultats de l'enquête ethnographique ?

La modulation des pratiques de remix physique est certainement présente dans les œuvres d'eL Seed. La relation avec le lieu d'inscription est toujours partie prenante du message calligraphié de ses œuvres. Bien que la stylisation calligraphique de son remix rende la lecture du message difficile, sinon impossible, ce message est toujours véhiculé par l'artiste dans ses multiples diffusions numériques. Un vers de Balzac sur le Pont des Arts, un autre de Baudelaire sur la Tour 13, un poème du Sheikh dirigeant l'émirat à Dubaï ou encore une phrase de Sam Houston à l'Université de Houston donnent certes une touche locale à tous ses calligraphies arabes et facilitent probablement l'insertion de cette arabité dans un espace occidental. Tous les remixes post-montréalais d'eL Seed traduisent de fait cette modulation que l'artiste définit comme une continuité de la tradition proverbiale des anciens poètes de l'Islam. La difficulté de lecture de ces messages stylisés écrits en arabe est souvent minimisée par l'artiste qui suggère que l'effet esthétique qui s'en dégage traduit véritablement l'âme arabe sans qu'il soit absolument nécessaire de comprendre le message :

« I believe that Arabic script touches your soul before it reaches your eyes. There is a beauty in it that you don't need to translate. Arabic script speaks to anyone, and then when you get the meaning, you feel connected to it. It's art and you can appreciate it without knowing the meaning, as you can enjoy any music from other countries²⁰¹ ».

Le parcours de cet artiste est parsemé de remixes transformateurs. L'œuvre sur la mosquée de Jara à Gabès, celle de la Tour 13, la série des Murs Perdus en Tunisie, l'œuvre Perception au Caire et celle réalisée récemment sur la barrière de la zone démilitarisée en Corée du Sud démontrent toutes une volonté de bouleverser les régimes de visibilité établis. Ces effets transformateurs ne résident pas uniquement dans l'arabité de leurs remixes, mais aussi dans la sélection des lieux et des messages cherchant à créer des ponts culturels entre toutes les communautés interprétatives qui se rencontrent dans la culture visuelle contemporaine. « Faire la guerre par la paix » est peut-être la formule qui traduit le mieux le travail d'eL Seed. Combattre les conflits, les exclusions, la xénophobie par un artéfact culturel transportant l'arabité de son style certes, mais aussi porter cette arabité « dérangement » dans une diversité de lieux mondiaux où les conflits interculturels existent. Mais il est possible aussi de constater que plusieurs œuvres

²⁰¹ Extrait d'une publication Facebook et Instagram d'eL Seed (18 décembre 2017) (<https://www.facebook.com/elseed.artist/>) consulté le 2017/12/09.

de l'artiste sont réalisées en galerie pour rencontrer l'exigence de marchandisation. L'artiste module ainsi sa pratique de remix physique en fonction de l'exigence de la marchandisation par la présence d'œuvres en galerie ou par celles de remixes transformateurs dans l'espace public. Cette double présence de l'artiste constitue sa « solution » à la problématique de l'enjeu politique de la visibilité du calligraffiti arabe.

La modulation des remixes physiques du calligraffiti arabe se constate aussi dans les œuvres des autres calligraffittistes arabes étudiés. À Montréal au mois d'août 2017, Karim Jabbari écrit en kufi : « Je voudrais connaître l'univers mais je ne connais pas moi-même », un message qui associe un message individualiste très contemporain (d'un poète tunisien des débuts du 20^{ème} siècle !) à la forte arabité de son script. À Paris en 2017, Tarek Benaoum inscrit « La dernière phrase » de la dramaturge française et féministe Hélène Cixous sur la façade de l'Institut des Cultures de l'Islam dans un remix associant script arabe et autres scripts. À Paris également, Zepha inscrit sa calligraphie arabe sur le mur consacré à la militante des droits civiques Rosa Parks. Inkman mélange alphabet latin et gestuelle arabe, L'Atlas simplifie le style Kufi jusqu'à une abstraction géométrique qui le rapproche du labyrinthe. Tous ces artistes répondent également à l'exigence de marchandisation en réalisant des expositions en galerie parallèlement à leurs remixes publics.

À titre de contre-exemple à tous ces remixes « modulés », serait-il possible d'imaginer une œuvre de calligraffiti arabe prônant la foi musulmane sur un lieu occidental à grande visibilité comme la tour Eiffel ? La tension que cela soulèverait empêcherait probablement la réalisation de l'œuvre. Le remix avec le lieu de plusieurs œuvres de calligraffiti arabe suggère en effet qu'une certaine modulation est à l'œuvre dans la sélection du lieu et de son iconosphère associée. Dans l'espace de visibilité occidental, l'étude ethnographique révèle que ces œuvres se retrouvent souvent sur des lieux « arabes » : une mosquée à Montréal, l'Institut du monde arabe, la Maison de la Tunisie ou l'Institut des cultures de l'Islam à Paris. Cette modulation avec le lieu se produit également dans le monde arabe où le calligraffiti arabe se retrouve sur les immeubles et les autoroutes « modernes » des villes de la péninsule arabique plutôt que sur les lieux à iconosphère

religieuse²⁰². Les résultats de l'étude ethnographique indiquent ici encore la marque d'une modulation visant à aménager, sinon réduire les tensions associées au calligraffiti arabe.

Existe-t-il une forme de modulation des remixes photographiques et, si oui, quel rôle joue cette modulation ? Si elle permet de s'inscrire dans les régimes de visibilité, est-ce que la modulation des cadrages et compositions de ces remixes facilite une plus grande diffusion des images de calligraffiti arabe à travers l'espace numérique et les différents hubs de visibilité ? De façon générale, on peut observer des cadrages très différents pour les œuvres réalisées dans la rue (transformation) et celles réalisées en studio pour des expositions en galerie ou la vente de reproductions (marchandisation). Les œuvres en studio sont presque toujours présentées en cadrage serré à l'exception des images qui portent sur les images de l'exposition elle-même où apparaît parfois l'audience, indice de valeur commerciale de l'artiste. Le paradoxe réside alors dans la coïncidence de ces cadrages pour les œuvres d'un même artiste, coïncidence de contraires et source d'effervescence.

L'analyse plus fine des œuvres réalisées dans la rue révèle différents types de cadrage. Les cadrages larges incluent souvent le lieu et peuvent « souligner » les relations entre l'œuvre et le lieu de visibilité. Les images d'eL Seed par exemple pour la mosquée de Jara, celles de ses œuvres parisiennes et celles de Perception en sont de très bons exemples, les images de Djerbahood traduisent aussi les relations entre les œuvres et l'environnement physique. Un autre exemple particulièrement intéressant est celui de l'image de l'œuvre de Karim Jabbari à Montréal publiée par le quotidien Le Devoir sur son site web (Figure 263 et reproduite ici). Dans cette image habilement composée pour relier des éléments en « tension », figurent l'artiste au travail, l'œuvre, le croissant islamique et le drapeau du Québec.

²⁰² À l'exception de la mosquée de Jara à Gabès.



Figure 263 (bis) : L'image de l'œuvre de Karim Jabbari utilisée par Le Devoir sur son site web

Source : Photo @ Annik MH de Carufel Le Devoir (<http://www.ledevoir.com/actualites/grand-format/505537/grand-format-la-semaine-du-6-aout-en-photo>) consulté le 2017/12/30.

Mais plusieurs images à cadrage large ne comportent pas toujours ces associations prononcées. Elles indiquent que l'œuvre de calligraphie arabe a été réalisée dans « un » espace public sans toutefois donner d'indication précise sur l'iconosphère de ces lieux. La plupart des artistes apportent un soin prononcé à la réalisation de leurs images photographiques mais il faut vraiment un travail de remix photographique prononcé et un remix lieu-œuvre pertinent pour que ces images fassent ressortir l'aspect transformateur de ces remixes physiques.

Une autre caractéristique des images publiées par les artistes est la présence fréquente d'eux et/ou de l'audience dans les remixes photographiques. En plus de la relation avec le lieu, celle-ci vient ajouter à la dimension « art urbain » du remix. De fait, dans leur mise en visibilité numérique, les artistes doivent répondre à la fois à l'exigence transformatrice (celle d'un artiste urbain) et à celle d'un artiste « marchandisable ». Les cadrages serrés illustrent leur travail en studio et en galerie alors que les cadrages larges (avec présence du lieu, de l'artiste et de l'audience) illustrent leur travail d'artiste « urbain ». À plusieurs occasions durant l'étude ethnographique et lors de congrès sur l'art urbain à Lisbonne et à Paris, l'auteure a pu constater des échanges animés entre les « purs et durs » du graffiti et les tenants « raisonnables » d'un art urbain plus commercialisé. Face à la triple exigence d'une visibilité accrue, d'un art urbain transformateur et d'une rentabilité commerciale, la modulation dite équilibrée des remixes photographiques (par le cadrage et le

contenu iconographique) permet probablement de rejoindre une audience attirée par l'art urbain, mais également sensible aux exigences marchandes. Lorsque l'équilibre de cette modulation penche vers les aspects plus commerciaux, l'artiste risque de reculer face à l'exigence transformatrice et vice-versa. Alors que la modulation des remixes physiques permet l'insertion dans les espaces de visibilité arabes et occidentaux tout en satisfaisant l'exigence de marchandisation par le travail en galerie, la modulation des remixes photographiques par les cadrages permet à la fois de promouvoir le statut d'artiste urbain et la rentabilité économique.

La modulation des pratiques de l'image se vérifie également dans les pratiques de circulation illustrées dans l'étude ethnographique. La chronologie comporte de nombreux exemples des déplacements des artistes et intermédiaires, déplacements qui se révèlent tout d'abord dans la succession de ces pôles que sont Montréal, la Tunisie et Paris puis dans la fragmentation qui caractérise le dernier segment 2015-2017. La circulation physique de ces acteurs semble motivée par les exigences énoncées plus haut : la recherche d'une plus grande visibilité, la possibilité plus ou moins forte d'un effet transformateur du calligraffiti arabe dans chaque espace de visibilité et la possibilité d'enranger des revenus commerciaux. Pour accéder au statut d'artiste urbain translocal, ces nomades que sont les calligraffittistes arabes doivent sélectionner constamment les endroits où ils pourront réaliser des murales et des expositions. L'ethnographie indique aussi que chaque déplacement résulte d'une articulation subtile entre des acteurs locaux de la scène, la médiation numérique, la logistique et la préparation du remix numérique de l'artiste. Pour la murale de Karim Jabbari à Montréal, par exemple, un échange continu de courriels, de téléphones, d'esquisses, de rencontres avec les intermédiaires dont l'imam précède la réalisation de la murale. Un équilibre *délicat* est trouvé entre toutes les contraintes techniques, le désir de la plus grande visibilité du script arabe et l'attention portée aux tensions linguistiques ou religieuses que cela pourrait soulever. Une attention particulière est aussi portée aux frais engagés et à une rétribution appropriée pour l'artiste²⁰³.

Dans leurs circulations physiques, les artistes de calligraffiti arabe apparaissent le plus souvent rechercher cet équilibre entre visibilité, effet transformateur et rentabilité au sens davantage commerciale. Plus leur visibilité augmente, plus ils sont sollicités. Plus ils sont sollicités, plus ils

²⁰³ Pour l'événement de Karim Jabbari, cette rétribution n'a servi qu'à couvrir les frais de l'artiste mais elle peut être plus importante pour d'autres événements.

doivent choisir leurs projets en fonction des possibilités transformatrices de leurs remixes et des retombées financières que ces projets pourront générer. C'est pourquoi ces circulations sont marquées par l'alternance entre murales et expositions, remixes transformateurs dans les lieux publics et rentabilité dans les galeries privées : Perception au Caire et exposition à l'hôtel Royal Monceau pour eL Seed, Institut des cultures de l'Islam et galerie Arts & Crafts pour Tarek Benaoum, Festival de Monastir et galerie Ghaya à Sidi Bou Saïd pour Inkman, murale géante et exposition à la galerie The Mine à Dubaï pour Zepha.

Les pratiques numériques de circulation permettent également de moduler la visibilité de l'artiste. Tout au long de la chronologie, il apparaît par exemple que les images visibilisées par eL Seed se transforment. Après la fin du segment montréalais, il arrête très rapidement de publier les images des œuvres de ce segment. Par la suite, certaines œuvres sont conservées et leurs images sont republiées à intervalles réguliers : la mosquée de Gabès, la Tour 13, le Pont des Arts, Perception. De la même façon, les images qui se retrouvent sur les sites web des intermédiaires changent à travers le temps et modulent la représentation publique de l'artiste. Comme ces images proviennent le plus souvent de l'artiste, celui-ci peut ajuster et aussi retravailler sa visibilité par les publications de ces intermédiaires.

Il a été question un peu plus haut du rôle variable que jouent les pratiques d'agrégation dans l'obtention de la visibilité. Dans l'espace physique, les artistes peuvent choisir ou non de réaliser leurs œuvres dans des contextes d'agrégation. Ces contextes peuvent offrir une grande visibilité aux artistes tout en diminuant parfois la visibilité individuelle des œuvres. Au cours de la chronologie, il apparaît que les artistes réalisent de plus en plus des murales et les contextes d'agrégation (comme les festivals ou les musées à ciel ouvert) peuvent favoriser cette tendance. Cependant les murales récentes d'eL Seed sont souvent des œuvres isolées²⁰⁴ qui disposent également d'une très forte visibilité. Dans l'espace numérique, les résultats ethnographiques présentés, indiquent clairement que les images publiées par les artistes sur Facebook et Instagram ne sont qu'assez rarement publiées dans des contextes d'agrégation et, lorsqu'elles le sont, ce sont les images d'un seul événement. Pour l'artiste, l'emphase est mise successivement sur

²⁰⁴ Mais il effectue une murale, à l'automne 2017, dans le contexte d'agrégation du quartier Winwood durant la très importante foire commerciale « Art Miami », l'un des rendez-vous les plus importants de l'art contemporain et source de revenus potentiels pour l'artiste.

chaque œuvre en démarquant les œuvres dans la rue et les œuvres en studio. Les images publiées sur les sites web des intermédiaires sont très souvent présentées sous forme agrégée, mais plus l'artiste réalise des œuvres isolées, plus ces agrégats représentent une seule œuvre sous différents aspects.

Les résultats de l'étude ethnographique corroborent l'hypothèse d'une modulation des pratiques de l'image des calligraphistes arabes. Cette modulation, à la fois esthétique, économique, sociale et politique, favorise la visibilité des œuvres et des images tout en satisfaisant aux exigences de la marchandisation et de remixes transformateurs. À travers les tensions qui l'agite et que bien souvent il soulève lui-même, cette modulation permet au calligraphiste arabe de pénétrer de nouveaux espaces, d'effectuer des remixes transformateurs des régimes de visibilité, mais aussi d'assurer des revenus à l'artiste par ses pratiques commerciales.

9.2 L'enjeu de la mise en scène du calligraphiste arabe

La modulation de ses pratiques permet au calligraphiste arabe de négocier les tensions qu'il soulève et de s'inscrire dans l'espace public des villes arabes et occidentales. Mais cette inscription résulte aussi du jeu complexe des relations qui unissent les différents acteurs impliqués dans cette production culturelle. L'étude ethnographique a révélé plusieurs aspects de ces interactions et il s'agit maintenant d'interpréter ces résultats à la lueur du concept de scène visuelle. La présente discussion cherchera à répondre aux deux questions suivantes : le calligraphiste arabe forme-t-il une scène visuelle autonome et quels sont les systèmes d'articulation qui unissent ses manifestations locales, translocales et numériques ?

Les résultats mettent en évidence que le calligraphiste arabe *met en scène* dans un effort soutenu, construit, sans être exactement délibéré, sa visibilité par la modulation de ses pratiques de l'image. De son côté, la scène visuelle de l'art urbain est diversifiée et offre un large éventail d'espaces de visibilité qui s'agrandit de plus en plus par l'addition d'artistes émergents, l'apparition de nouveaux intermédiaires et une audience intéressée. Elle dispose de ses lieux-phares : Shoreditch à Londres, le boulevard Saint-Laurent à Montréal, le 13^{ème} arrondissement de Paris, le quartier Winwood à Miami, ses nombreux festivals et un marché de l'art urbain en pleine croissance. De nouveaux espaces s'y ajoutent continuellement dans la plupart des grandes

villes du monde et ce mouvement ne semble pas s'essouffler. Attirés par cette effervescence, de nouveaux artistes intègrent cette scène à différents endroits et cherchent à s'y illustrer par des remixes originaux.

Confrontés à cette scène, les calligraphistes arabes sont tout d'abord situés à la marge comme il en a été question dans le premier segment montréalais. Lorsqu'ils pénètrent plus avant dans la scène, les calligraphistes en redéfinissent les contours et cette redéfinition affecte à son tour les nouveaux calligraphistes qui cherchent à s'y intégrer. L'un des avantages de l'étude chronologique est de révéler ces allers-retours entre la marge et les régions plus centrales de la scène. La « traversée tunisienne » d'eL Seed (de 2012 à 2017) est révélatrice à cet égard car elle produit successivement l'effervescence locale chez de nouveaux artistes tunisiens comme Inkman, Shoof et Mohamed Koumenji, artistes qui cherchent à leur tour à pénétrer plus avant la scène visuelle de l'art urbain. De la même manière, le segment parisien et son détour par Djerbahood sert à incorporer de nouveaux artistes de calligraphie arabe à la scène et à changer le « statut » du calligraphie arabe à l'intérieur de la scène lui donnant légitimité et visibilité, ce qui exerce à nouveau un effet de retour pour les artistes situés à la marge comme Tarek Benaoum. Cette mise en visibilité parisienne redonne également plus de visibilité à des artistes établis comme Zepha. D'autres artistes comme Karim Jabbari restent à la marge plus longtemps et devront attendre que la scène se développe dans la péninsule arabe pour émerger de façon plus soutenue. La scène de la péninsule arabe se développe aussi grâce au travail de pionnier d'eL Seed qui, dès 2013, réalise les murales de Salwa Road, préparant le terrain une fois de plus à la venue d'autres calligraphistes. En retour, l'ajout de ce nouvel espace géographique modifie encore une fois le paysage de la scène visuelle de l'art urbain et l'on peut supposer que cette reconfiguration exerce à son tour un nouvel attrait pour les artistes de la marge. Cette dynamique soutenue alimente l'effervescence du calligraphie arabe et le constitue en chose qui importe tel que le révèlent les témoignages des artistes. Le calligraphiste Shoof décrit ainsi à sa manière l'état actuel de la « jeune scène » du calligraphie arabe :

« eL Seed travaille beaucoup la communication : une course vers le plus grand. Personnellement le travail de Tarek Benaoum me plaît le plus. Il sort des sentiers battus, de la calligraphie et du graffiti. Après le calligraphie vraiment pur, il y a eL Seed. C'est très bon, il joue avec les couleurs, il donne du mouvement, des formes. Après le reste, ce

n'est pas trop ma chose. Zepha j'aime bien. 90% qui font du lettrage, latin, arabe, ils ne font pas trop d'effort. Faouzi [eL Seed] fait un truc très spécial à lui, Tarek aussi, c'est très reconnaissable. De la jeune scène actuelle, c'est Tarek, eL Seed et Zepha parce que sinon soit tu fais de la calligraphie alors donne-moi le vrai trait soit c'est très esthétique spécifique et particulier. Faouzi c'est le mouvement qu'il donne, le travail avec la couleur, c'est excellentissime. Le reste dans le travail de Zepha, on retrouve le travail sur la lettre et le geste maîtrisé et la recherche sur la matière. Le reste du peuple ils font du graphisme. Il y a beaucoup qui copient Zepha » (Entrevue avec l'artiste urbain Shoof).

Et il y a de nouveaux artistes qui intègrent la scène à différents endroits :

« Le calligraffiti est vraiment un mouvement intéressant. J'ai senti cela quand pour la première fois on m'a invité au Koweït. J'ai senti cette envie de la jeunesse de s'approprier cette culture du calligraffiti. Moi je leur disais très bien le graffiti mais n'oubliez pas que vous avez une culture millénaire de la lettre, et que votre alphabet est riche » (Entrevue avec l'artiste urbain Zepha).

L'artiste Julien Breton va dans le même sens :

« Je pense que le fait d'avoir posté de la calligraphie lumineuse en 2006 a fait naître quelque part des vocations. Je pense à Khadija qui a commencé le light painting quand elle a découvert mes calligraphies *sur internet*. Donc je pense que cela a initié, dans certains pays du monde, des volontés particulières de se mettre à faire de la calligraphie. Il y en a de plus en plus et il y en aura de plus en plus » (Entrevue avec l'artiste urbain Julien Breton, italique ajouté).

Le même artiste souligne l'importance du remix dans la scène visuelle de l'art urbain et de son importance dans la culture visuelle contemporaine :

« Ceux qui m'ont donné la visibilité et la notoriété, c'est plus les gens qui sont à la frontière [des cultures]. *Il y a une scène en marge, j'en suis persuadé*. Des gens qui se soucient de cette universalité, des gens musulmans mais en même temps très républicains et qui vivent par exemple en Italie, ou des arabes athées qui vivent en Égypte. Je pense qu'il y a une vraie vague de personnes, qui sont à la frontière entre différentes cultures. En

essayant d'arrêter de cataloguer les gens, et dire lui il est musulman, donc il est comme cela, ou il est athée, donc il est comme cela, etc. » (Entrevue avec l'artiste urbain Julien Breton, italique ajouté).

Inkman souligne l'importance des remixes créatifs pour que la scène continue à se développer tout en mettant en évidence les difficultés reliées à la mise en visibilité du calligraffiti arabe :

« Je pense que la scène peut tenir si les artistes sont créatifs, développent leurs techniques, etc. Il faut qu'elle se renouvelle constamment. Là je travaille sur la couleur qui était ma bête noire. Je ramène le matériel de l'étranger. Je vise des projets plus grandioses, des sculptures sous l'eau, des trucs un peu bizarres. *Le calligraffiti est comme le graffiti, il commence à toucher tous les lieux.* Je pense que ça va évoluer, maintenant comment ça va se faire... *Les contacts, c'est plus par personne interposée mais ça reste difficile et irrégulier. Je suis conscient, qu'en Europe, les gens ont plus de méfiance au niveau du calligraffiti. Ça reste compliqué. On n'a pas un gros poids. C'est toujours les mêmes personnes qui décident* » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman, italique ajouté).

Cet artiste révèle l'importance des plateformes socionumériques ainsi que l'existence de tensions hors-ligne et en-ligne entre des artistes plus établis et les nouveaux artistes :

« *Les réseaux sociaux sont la cause de cette effervescence des artistes de calligraffiti, et des artistes en général, un mélange et il n'y a plus de sélection.* Tout le monde est artiste et perce rapidement. Maintenant. Il y a une explosion à cause des réseaux sociaux, mais cela engendre des désavantages énormes. Cela a créé plusieurs problèmes entre artistes : le copier-coller, le clonage. Il fait le même truc et il devient rapidement artiste ; Moi j'ai eu une expérience : quelqu'un a reproduit exactement mon style et il me l'envoie en me demandant de donner mon avis sur son travail qui n'est en fait que la copie de mon travail. Tu n'y peux rien. C'est un grand problème parce que les pistes sont brouillées sur le web au niveau de l'authenticité de l'œuvre par l'artiste. Du coup il y a beaucoup de problèmes avec les clients. Parce qu'untel a fait du copier-coller d'un artiste connu par exemple. Cela crée d'énormes problèmes » (Entrevue avec l'artiste urbain Inkman, italique ajouté).

eL Seed témoigne aussi de ces effets de plagiat et cherche maintenant à se dissocier de son étiquette de calligraffiti. L'artiste souligne ici l'ambiguïté du concept de calligraffiti arabe. Est-ce le « bon » concept pour désigner cette forme d'art urbain et faut-il s'en distancier pour lui assurer son renouvellement et son effervescence ?

« Pour cette scène, j'ai l'impression que les médias sociaux rendent les choses beaucoup trop simples. Ça ne vaut plus rien. Je vois des artistes comme Zepha qui est copié par la terre entière. Il y a des gens qui viennent dire que c'est leur style alors que c'est Zépha. Ça fait plus de vingt ans qu'il est là. Il est la première personne que j'ai vu peindre devant moi. C'est triste en fait de voir ces gens. Je n'ai pas l'impression qu'il y a de l'inspiration, c'est de la copie, mais vraiment je dirais que le mouvement s'en va vers la facilité. Moi je ne participe pas à des événements de graffiti, des festivals. Je m'implique mais je ne suis plus dans cette mouvance là, je me suis séparé. Même aujourd'hui je ne dis pas que j'appartiens à un mouvement de calligraffiti. Je l'ai utilisé il y a 10 ans mais aujourd'hui je ne parle même plus de calligraffiti. *Moi je me suis désolidarisé de tout ce monde parce qu'il a pris une tournure qui ne veut plus rien dire.* On l'utilise dans tous les sens. Je ne vois même plus ce que cela veut dire. Il y a des gens qui peignent sur papier, ils disent qu'ils font du calligraffiti, déjà ils font juste de la calligraphie, ils appellent cela calligraffiti. C'est devenu une tendance, mais pour moi cela ne veut plus rien dire. Moi je fais de l'art contemporain et j'utilise la calligraphie arabe comme un médium principal, mais je ne veux pas me mettre dans une boîte, je ne fais pas du calligraffiti, je ne fais pas de l'art ou de la calligraphie pour les arabes » (Entrevue avec l'artiste urbain eL Seed, italique ajouté).

Force est de constater dans ces témoignages comme un peu partout dans la thèse qu'une certaine ambiguïté règne autour de la notion de scène. Cette ambiguïté est-elle même constitutive de la scène. Car de quelle scène s'agit-il ? De la scène visuelle de l'art urbain ? De celle du calligraffiti arabe ? De celle de l'art contemporain ? Une autre façon de présenter ce problème est d'essayer d'identifier les éléments nécessaires à la possible existence d'une scène visuelle de calligraffiti arabe qui serait parfaitement « autonome ». Au chapitre 3, la « chose qui importe » a été posée comme condition d'existence d'une scène. Lorsqu'un artiste de calligraffiti arabe « fait un mur », il y a probablement plusieurs choses qui importent : faire de l'art, faire de l'art urbain autorisé ou

non, faire de l'art urbain portant la marque d'une certaine arabité et aussi faire de l'art urbain portant l'arabité de son remix spécifique. Ces « choses qui importent » se hiérarchisent du plus général au plus spécifique et pour qu'une scène visuelle se mette à exister à l'un ou l'autre de ces niveaux, d'autres conditions d'existence sont nécessaires. Y a-t-il une diversité potentielle suffisante dans le remix particulier de cette chose pour qu'une communauté surproductive de significations (« overproductive signifying community ») s'y développe (Shank 1994) ? Cette chose saura-t-elle attirer de nouveaux artistes, de nouveaux remixes, des intermédiaires intéressés par sa promotion et une audience participative ? Saura-t-elle créer des événements « collectifs » qui lui sont spécifiques ?

Même si l'étude ethnographique ne révèle pas d'événements centrés uniquement sur le calligraffiti arabe, cette forme d'art urbain occupe souvent le devant de la scène comme à la Tour 13 ou à Djerbahood. Des intermédiaires comme Mehdi ben Cheikh en font la promotion active durant le segment parisien et des institutions diverses comme l'Institut des cultures de l'islam, l'Institut du monde arabe et la fondation Tashkeel en font aussi la promotion. Par contre, lorsque le calligraffiti arabe est présent dans les festivals ou les parcours d'art urbain, c'est au titre des styles individuels de chaque artiste, styles côtoyant ceux d'autres artistes urbains. L'étude ethnographique ne révèle pas non plus de « pôles » ou de lieux-phares numériques de calligraffiti arabe « séparés » de ceux de l'art urbain. Il n'y a pas de sites web *sur* le calligraffiti arabe et la recherche des pages Facebook et Instagram ne révèlent qu'une seule page peu active sur le graffiti arabe, une autre page Facebook sur le calligraffiti²⁰⁵ de l'artiste urbain Shoe (voir Chapitre 4) et une page Instagram sur le « Arabic Street Art ». Par contre l'activité numérique associée aux artistes individuels effectue une forme de translocalisation du calligraffiti arabe.

Comme les différents éléments de l'étude ethnographique le démontrent, le calligraffiti arabe existe dans une zone interstitielle. Il ne s'inscrit pas complètement dans les formes autorisées et commerciales de l'art urbain muraliste, il s'active dans les franges graffitistes et subsiste dans la mouvance ambiguë de sa chose qui importe. L'ambiguïté n'est-elle pas en ce sens là indissociable du concept même de scène visuelle ? N'est-ce pas dans cette ambiguïté que résident

²⁰⁵ On retrouve occasionnellement du calligraffiti arabe sur cette page mais les publications portent sur toutes les formes de calligraffiti (gothique, japonais et arabe).

les sources de son renouvellement ? Si le calligraffiti arabe existait sous la forme d'une scène autonome et « pure », n'aurait-il pas dès lors cessé d'exister en tant que scène ?

La situation flottante du calligraffiti arabe, ses allers-retours entre une périphérie dé cousue et une centralité marchande, ses multiples cercles concentriques de visibilité deviennent apparents dans le fonctionnement de ses systèmes d'articulation. Le développement chronologique du calligraffiti arabe montre *à la fois* la création de noyaux serrés d'acteurs qui lui sont spécifiques et l'intégration à des noyaux d'acteurs plus diversifiés et représentatifs des différents secteurs de la scène visuelle d'art urbain. Lorsque des liens sont créés vers ces réseaux plus larges, ils servent souvent de portes d'entrée pour les acteurs spécifiques du calligraffiti arabe.

Dans cette optique, la scène visuelle de l'art urbain peut être considérée comme un ensemble de communautés d'acteurs (artistes, intermédiaires, audience) situés dans de nombreuses villes. Certains acteurs forment des groupes reliés par des liens forts (les acteurs du 13^{ème} arrondissement, le festival Under Pressure, par exemple) et certains des individus de ces groupes entretiennent des liens faibles (Granovetter 1973) avec les membres d'autres groupes situés dans d'autres villes. Le lien avec les amis proches est habituellement caractérisé comme un *lien fort* alors que celui existant entre de simples « connaissances » est caractérisé comme un *lien faible*. Les réseaux sociaux peuvent être conçus comme des groupes d'individus aux liens forts reliés par les ponts (bridges) que sont les liens faibles entre des individus appartenant à des groupes différents.

Ces liens faibles permettent souvent de circuler d'un groupe à un autre groupe. Lors du segment montréalais (2008-2011) des liens forts se sont créés entre les artistes Hest1, eL Seed et Karim Jabbari. Plusieurs années plus tard, après avoir établi un premier contact avec eL Seed, l'auteure a pu utiliser ce lien pour inviter Karim Jabbari à Montréal pour l'événement Calligraphie Transfrontières. La réalisation de cet événement a permis de renforcer les liens, initialement faibles, entre l'auteure, Karim Jabbari et les différents membres du groupe Under Pressure. Le même phénomène s'est produit sur les terrains parisien et tunisien. À Paris, l'établissement d'un lien faible avec un photographe sur le site d'une murale a permis à l'auteure d'accéder au noyau du groupe du 13^{ème} arrondissement. À Tunis, l'établissement d'un lien faible avec les graffiteurs de Tunis a permis d'accéder au groupe de graffiteurs de la ville de Gabès par l'intermédiaire d'un lien faible entre les graffiteurs de ces deux villes.

Dans les circulations translocales entre les villes, ce sont aussi souvent des liens faibles qui permettent aux artistes de circuler et de réaliser des événements à l'étranger. À plusieurs reprises, il a été possible de constater que les artistes urbains et les intermédiaires se communiquent des contacts pour circuler entre les différentes villes. Ils s'informent réciproquement des festivals et des intermédiaires importants et s'organisent souvent conjointement pour se déplacer vers un événement. Les événements Tour 13 et Djerbahood mettent en évidence le rôle de pivot important d'un intermédiaire comme Mehdi ben Cheikh mais ils mettent également en évidence l'activation de nombreux liens faibles pour le regroupement de tous les artistes impliqués.

Lorsqu'un acteur accède à la scène visuelle de l'art urbain, il peut demeurer en périphérie et n'entretenir des liens qu'avec la communauté locale. Mais un acteur peut également franchir ce premier cercle concentrique de visibilité et accéder à d'autres cercles plus rapprochés des noyaux constitués par des membres unis par des liens plus forts. Comme il existe plusieurs noyaux dans la scène, les liens faibles permettent de « sauter » en quelque sorte de noyau en noyau et d'intégrer de nouveaux cercles concentriques de visibilité. Dans ces allers-retours entre le centre et la périphérie, le rôle de nombreux intermédiaires physiques et numériques est déterminant. Ces intermédiaires peuvent être classifiés en plusieurs catégories : institutionnels (Mairie du 13^{ème}, Institut du monde arabe, Institut des cultures de l'Islam, Dubaï Walls, mosquées etc.), médiatiques (médias de masse, blogs d'art urbain, magazines etc.), commerciaux (Galleries Itinérance, Station 16, Arts & Crafts, 32bis etc.), « culturels » (ArtRadar, TheCultureTrip, IslamicArtsMagazine), communautaires (Kif-Kif, Terrains vagues, Under Pressure etc.).

Chaque intermédiaire peut jouer un rôle différent dans la satisfaction des exigences de marchandisation, de visibilité et de remixes transformateurs. La modulation des pratiques de l'image (remix, circulation et agrégation) transige toujours ou est partie liée à ces exigences et leur atteinte peut être favorisée par l'un ou l'autre des intermédiaires disponibles. Il a été question au chapitre 2 des réticences exprimées par certains intermédiaires (mairie de Montréal, festival Mural) face à la réalisation de la femme voilée de Shepard Fairey alors que le festival Under Pressure s'est montré ouvert à la réalisation de la murale de Karim Jabbari (voir Chapitre 8). À plusieurs reprises, il a été possible de constater une subtile harmonisation entre les différents systèmes d'articulation de la scène visuelle d'art urbain et la mise en visibilité des différents remixes du calligraphie arabe. L'artiste peut ainsi choisir à la fois de pénétrer certains cercles

concentriques pour réaliser des remixes plus transformateurs et d'autres cercles pour les aspects plus commerciaux de son travail. Le remix de « Perception » au Caire a été, par exemple, entièrement financé par l'artiste eL Seed et les intermédiaires ont été des membres de la communauté copte locale. L'utilisation des intermédiaires peut servir à la fois de relais vers d'autres éléments de la scène ou être au contraire un moyen agrégateur d'artistes et d'événements. À l'intérieur de la scène, le parcours des artistes n'est pas linéaire ; il oscille au gré des possibilités offertes, des tensions rencontrées, des bris relationnels ou de la création de nouveaux ponts vers d'autres espaces publics.

D'autres observations permettent par ailleurs de comprendre l'importance des régimes de visibilité numériques dans la scène visuelle de l'art urbain. Sur Facebook et Instagram, le réseau d'amis et d'abonnés d'un acteur de la scène visuelle constitue un réseau de liens. Chaque ami ou abonné de ce réseau dispose à son tour d'un réseau plus ou moins important. La probabilité d'apparition d'une publication (d'une image, par exemple) sur le fil d'actualité d'un usager, c'est à dire sa capacité à atteindre (reach) un certain nombre d'utilisateurs est fonction, entre autres, du bassin d'abonnés d'un usager (voir Chapitre 1). Lorsqu'un usager disposant d'un large réseau partage la publication d'un autre usager, celle-ci risque d'atteindre un très grand nombre d'abonnés. Il a été question par exemple, au chapitre 2, d'une image de l'artiste Miss Me qui avait été partagée par l'artiste Madonna sur sa page Facebook (17 millions d'abonnés). Le même raisonnement peut s'appliquer au régime de visibilité de Google où la quantité de liens entrants d'une page détermine, entre autres facteurs, sa probabilité d'apparition dans les premiers résultats de recherche. Le « placement » d'images de calligraphie arabe sur des sites à fort trafic (médias de masse par exemple) représente certes un bonus à la visibilité. Ces exemples soulignent l'importance d'une maîtrise adéquate de ces régimes numériques pour l'accession à la visibilité des acteurs du calligraphie arabe. La superposition des réseaux numériques multiplie les possibilités d'accession aux groupes unis par des liens forts. La dualité physico-numérique de l'art urbain fait en sorte qu'il existe un aller-retour continu entre les réseaux sociaux « physiques » et ceux des plateformes socionumériques. L'effet des réseaux numériques se fait d'abord sentir au niveau local par l'établissement et le renforcement des communautés d'acteurs. Comme il en a été question à plusieurs reprises, cet impact réside aussi et surtout dans l'établissement des scènes translocales qui existent grâce à leur visibilité numérique. Les images circulées sur le web font aussi partie des systèmes d'articulation de la scène mais elles peuvent

poser un problème de modulation pour l'artiste qui doit concilier, par exemple, les oppositions potentielles entre les œuvres dans la rue et les œuvres commerciales sur un seul fil d'actualité que ce soit celui de Facebook ou Instagram ou que ce soit sur les différentes pages de son site web. Sur les plateformes socionumériques, l'artiste peut utiliser les réactions obtenues pour ajuster ses publications en fonction de l'engagement qu'elles produisent. Sur son site web, il peut agréger les différents types d'œuvres (studio, rue) sous différentes pages. Avec les intermédiaires numériques, l'artiste peut faire parvenir les images d'œuvres urbaines à un magazine alternatif comme ArtSlant et d'autres plus commerciales à un magazine web sur l'art contemporain. Cette modulation peut s'exercer également en fonction de l'appartenance d'un site web au monde arabe ou au monde occidental. À cet égard, les images des pages Wikipedia en arabe et en anglais d'eL Seed présentent de subtiles différences, la plus significative étant la présence de « Mon nom est Palestine » sur la page en arabe.

Par la modulation de ses remixes, circulations et agrégations, le calligraffiti arabe parcourt la scène de l'art urbain au gré des tensions de ce monde contemporain. Sa visibilité émerge de la marge, de ces modestes scènes locales (Montréal, Tunis, banlieues parisiennes), puis commence modérément à se visibiliser grâce aux plateformes socionumériques. Lorsque ses acteurs circulent entre ces scènes locales, la visibilité numérique de ces circulations les aide à accéder à une scène davantage translocalisée. Les images de leurs œuvres se propagent de plus en plus dans des réseaux d'abonnés qui s'agrandissent. Les intermédiaires numériques leur consacrent des publications et les intermédiaires physiques leur permettent de réaliser des œuvres dans des événements-phares comme la Tour 13 ou Djerbahood. Ceci ajoute à leur visibilité, ce qui leur attire de nouvelles propositions de projet qu'ils choisissent en fonction de la triple exigence – toujours au moins potentiellement paradoxale – de remixes transformateurs, de visibilité et de rentabilité. S'ils acquièrent une certaine autonomie financière comme eL Seed, celle-ci leur permet de réaliser d'autres projets plus transformateurs et libérés des exigences de la marchandisation. L'utilisation progressive des multiples systèmes d'articulation physico-numériques de la scène visuelle d'art urbain leur permet alors de se déplacer ailleurs et de consacrer le statut translocal de leur participation à cette scène. C'est ainsi dans la nature de cette mise en scène que d'exister *à la fois* dans une marge transformatrice générant ponctuellement des pics de visibilité associés à des manifestations spectaculaires et que d'intégrer, à d'autres moments, les composantes les plus institutionnalisées et commercialisées de l'art urbain autorisé.

Libre et autorisé, occidental et arabe, islamique et moderne, le calligraffiti arabe fait du politique en se construisant lui-même. Ses messages intriqués portent l'expression concrète, répétée et sans doute utopique d'un cosmopolitanisme contemporain. Le calligraffiti arabe vit de ses ambiguïtés et de ses contrastes géopolitiques, comme si son effervescence en dépendait. Les quelques dizaines de « J'aime » d'un artiste du Sud tunisien lui sont aussi nécessaires que la viralité de la Tour 13, de Gabès ou de Perception, les remerciements d'une obscure association tunisienne le nourrissent autant que les pétro-dollars, l'ouverture d'esprit et la tolérance d'un imam le réconcilie avec ses fondements. Dans ce grand remix contemporain des cultures, la chose qui importe du calligraffiti arabe réside dans les multiples tensions qu'il soulève, dans les interrogations qu'il provoque et dans la création renouvelée de tous ces interstices politiques travaillés jour après jour dans les ruelles et recoins de cette culture visuelle contemporaine hybride, numérique et participative.

CONCLUSION

La contribution de cette thèse réside, en premier lieu, dans la conceptualisation d'un cadre d'analyse du calligraffiti arabe à partir de l'enjeu politique de sa visibilité et dans la perspective des changements majeurs que suscite la culture visuelle *à la fois* physique et numérique. Cet enjeu a d'abord été posé au chapitre 1 en termes d'espaces, de lieux et de régimes de visibilité, des concepts qui peuvent s'appliquer tant aux espaces urbains, qu'ils soient arabes et/ou occidentaux, qu'à ceux de l'aréna algorithmique que sont les nouveaux environnements numériques. Une approche centrée sur la culture visuelle a permis aussi de présenter l'art urbain comme un ensemble de pratiques ayant un effet transformateur sur l'équilibre – toujours instable des pouvoirs agissant à l'intérieur de ces régimes de visibilité.

Le concept de pratiques de l'image développé au chapitre 2 a permis d'objectiver ce parcours et de le traduire en comportements observables et agissants sur l'obtention de la visibilité. Les pratiques de remix décrivent les caractéristiques des œuvres et des images de calligraffiti arabe. Leur description cherche à rendre compte des éléments internes à l'œuvre, de leurs significations pour des communautés interprétatives et de leur relation avec l'iconosphère des lieux. Leur « recadrage » numérique indique le point de vue de l'artiste et l'importance qu'il donne aux différents éléments de son remix physique. L'évolution à travers le temps et l'espace traduit les subtiles altérations de ces remixes et leur insertion localisée à l'intérieur des différents régimes de visibilité. Les pratiques de circulation donnent aussi, par leur proximité temporelle, une extension spatiale au calligraffiti arabe et racontent les déplacements physiques et numériques que doivent exercer les calligraffitistes arabes pour se visibiliser et accéder à une visibilité translocale. Les pratiques d'agrégation, quant à elles, identifient les contextes où les œuvres et les images se retrouvent assemblées (ou non) et l'impact que cela peut avoir sur leur visibilité. L'agrégation d'œuvres peut produire différents effets sur la visibilité du calligraffiti arabe : augmentation translocale de la visibilité par l'attrait qu'exerce un grand nombre d'œuvres, dilution ou accentuation de la visibilité des œuvres individuelles en fonction de leur emplacement dans le contexte d'agrégation.

Mais l'étude isolée de ces pratiques n'aurait pas pu traduire la dynamique complexe qui les anime et c'est en ce sens que la notion de scène visuelle a pu jouer un rôle théorique central en faisant

ressortir les multiples systèmes d'articulation qui introduisent le calligraffiti arabe dans la scène visuelle de l'art urbain. L'effervescence mondiale générée par l'art urbain, diffusée de façon translocale par les nouveaux environnements numériques, offre une variété impressionnante de terrains d'insertion où de nouveaux artistes émergent, joignent la scène et participent à son développement. Ces artistes s'expriment souvent d'abord par des pratiques non autorisées, mais intègrent par la suite les différents chemins offerts par des intermédiaires aux profils et intérêts multiples. Dans leur recherche de visibilité, les artistes de calligraffiti arabe doivent apprendre la cartographie changeante de cette scène complexe et choisir leur route en fonction des exigences souvent divergentes de leur statut d'artiste urbain et d'une nécessaire rentabilité.

La traversée progressive de ces espaces et la lutte pour la visibilité représente le défi de tous les artistes urbains et plus particulièrement celui des calligraffittistes arabes, confinés à l'origine aux franges de cette scène visuelle et confrontés à un parcours particulièrement difficile. Porteurs d'une tradition millénaire, ils cherchent à remixer la calligraphie arabe traditionnelle dans de nouveaux lieux et sous de nouvelles expressions stylistiques. Leur art est révélateur de tensions diverses à la fois dans les villes arabes et dans les villes occidentales. Dans les villes arabes, ils rencontrent les résistances iconoclastes des factions les plus conservatrices de ces sociétés ; dans le monde occidental, celles de certains citoyens perturbés par toute forme d'arabisation de l'espace public. Cet enjeu politique les contraint à moduler leurs pratiques de l'image en fonction des lieux et des régimes de visibilité disponibles et à utiliser adroitement les différents systèmes d'articulation de la scène.

La contribution de cette thèse réside tout autant dans la démonstration ethnographique du calligraffiti arabe sur plusieurs terrains physiques et numériques, démonstration nécessaire à la théorie. Les témoignages et les observations recueillies ont ainsi permis de saisir plus concrètement les pratiques de l'image dans une diversité de contextes. Ces observations ont permis d'enrichir et de préciser le cadre d'analyse tout en révélant *in situ* les nombreux systèmes d'articulation de la scène. Le développement du cadre d'analyse a provoqué en retour de nouvelles observations. Cette approche épistémologique a permis d'enrichir la problématique et d'envisager l'hypothèse d'une modulation des pratiques comme processus d'ingression de la scène. À terme, cette modulation s'observe dans les pratiques des acteurs de la scène ; elle

négoce les tensions soulevées par le calligraffiti arabe et permet la transformation progressive des régimes de visibilité où il s'inscrit.

Le travail ethnographique a surtout permis la production d'une chronologie détaillée des œuvres de calligraffiti arabe sur une période de dix ans (2008-2017). Celle-ci a mis en évidence trois pôles distincts qui se succèdent dans le temps et traversent progressivement les trois terrains physiques d'étude que sont Montréal, Tunisie et Paris. L'artiste urbain eL Seed s'y démarque par la mise au point initiale de ses remixes, la réalisation d'œuvres caractérisées par un remix subtil avec le lieu et une mise en visibilité efficace par les nouveaux environnements numériques. Sa visibilité accrue attire de nouveaux artistes vers le calligraffiti arabe et réactive le travail d'autres artistes moins connus comme Karim Jabbari ou Zepha. Le passage parisien d'eL Seed et le travail d'intermédiaire de Mehdi ben Cheikh ne fait qu'accentuer ce mouvement et des événements comme la Tour 13 révèlent au public parisien l'existence de plusieurs artistes de calligraffiti arabe, forme d'art jusque-là quasi absente de cette scène d'art urbain effervescente. En 2014, l'événement Djerbahood translocalise la scène locale du 13^{ème} arrondissement dans le petit village d'Erriadh sur l'île de Djerba. L'arrivée massive d'artistes urbains du monde entier ne peut que troubler cette petite localité traditionnelle du sud tunisien. Les œuvres d'artistes occidentaux y rencontrent un régime de visibilité typiquement arabe peu habitué à la figuration ou à la présence d'artistes féminins. Par contraste, le calligraffiti arabe y est plus à l'aise bien que le contenu des messages calligraphiés inquiète parfois. Cela fait écho à la série des murs perdus que réalise eL Seed dans plusieurs petites villes tunisiennes l'année précédente (2013). Étonnement, scepticisme et malaise accueillent souvent ces œuvres qui détonnent dans la blancheur uniforme des villages tunisiens. L'artiste explique et discute alors avec les villageois pour supporter le dialogisme de ses remixes transformateurs.

L'événement Djerbahood met en évidence l'enjeu théorique soulevé par l'existence conjointe d'une scène locale, translocale et virtuelle. Cet enjeu a pu y être cerné de façon précise par la translocalisation d'une scène locale (Paris) vers une autre scène locale (Djerba) et le « renvoi » qu'en a fait sa visibilité numérique. Dans ce contexte, la dimension numérique d'une scène ne réside pas dans sa « virtualité », mais bien dans la résonance qu'elle donne à ses multiples localités physiques. L'étude ethnographique a pu ainsi clairement mettre en évidence ces dimensions locales et numériques et sa translocalisation par les modalités unifiées de sa mise en

visibilité numérique, modalités standardisées de l'art urbain du 13^{ème}. Ces modalités donnent son existence à la scène translocale de la même manière que les circulations physiques des artistes leur confèrent un statut d'artiste urbain translocal. Cela est d'autant plus frappant que la transposition physique locale d'un art urbain « parisien » n'a que très partiellement survécu à l'événement. Les œuvres de Djerba disparaissent lentement de ses murs et peu de nouvelles œuvres y ont vu le jour depuis 2014 ; Djerbahood existe encore mais surtout par son avatar numérique à l'image de cette Tour 13 aujourd'hui démolie.

L'évolution récente de la chronologie témoigne d'une fragmentation des manifestations du calligraffiti arabe, fragmentation produite, du moins en partie, par l'intensification des attentats islamistes à Paris et en Europe. L'augmentation des tensions arabo-occidentales y rend alors plus difficile la réalisation d'œuvres au cœur des métropoles européennes et lorsqu'elles existent, ces œuvres sont souvent inscrites dans des lieux arabisés ou sous une forme remixée très contemporaine. Durant cette période, le calligraffiti arabe continue à se développer lentement en Tunisie à la faveur des mouvements associatifs et de petits festivals. Il se déplace aussi plus loin en Occident (Australie, États-Unis), mais toujours dans des contextes favorables à la diversité interculturelle. C'est aussi le cas à Montréal lorsque l'auteure y organise son retour en août 2017. La participation d'Under Pressure et l'inscription de l'œuvre sur une mosquée en témoignent. Il se déplace également dans la péninsule arabique où sa parenté culturelle évidente lui permet de s'inscrire dans plusieurs villes de la région dont celles surtout des Émirats Arabes Unis (Dubai, Sharjah). Le modernisme galopant de ces villes s'accommode lentement de l'art urbain mais toujours dans des remixes « protecteurs » des autorités en place. Il faut noter ici la similitude entre la translocalisation de la scène djerbienne et celle de la scène de la péninsule arabique, toutes deux marquées au fer numérique de l'art urbain autorisé et mondialisé.

L'étude ethnographique a par ailleurs engendré le développement de méthodes numériques adaptées à l'étude des pratiques de l'image. Le choix méthodologique de suivre les images produites par l'artiste sur ses supports numériques (Facebook, Instagram et site web) s'inscrivait dans la logique de la scène et des caractéristiques participatives de la nouvelle culture visuelle. Cela a permis d'évaluer l'importance de l'audience des calligraffittistes arabes et la force de leur engagement sur les plateformes socionumériques. Malgré l'inconfort permanent de travailler avec les algorithmes obscurs de Google et Facebook, il n'existe pas, actuellement à notre

connaissance, de méthodologie « dissociée » d'une collaboration (implicite ou explicite) avec les entreprises qui contrôlent les régimes de visibilité numériques. Malgré ces limitations et la production de résultats parfois difficilement explicables, les recherches inversées d'images ont permis de décrire l'éventail des intermédiaires numériques de la scène et d'évaluer les remixes photographiques, circulations et agrégations qui se manifestent dans l'espace numérique. La quantité exponentielle d'images numériques suggère que les méthodes d'analyse d'images nécessiteront à l'avenir des capacités élevées de traitement computationnel et l'utilisation d'algorithmes encore plus développés de reconnaissance visuelle. D'autres avenues de recherche pourraient également être explorées comme l'utilisation des hashtags sur Instagram. De nouvelles plateformes d'analyse comme Iconosquare Pro laissent entrevoir des possibilités intéressantes à cet égard. Finalement, il serait intéressant de pousser plus avant, avec des méthodes quantitatives appropriées, l'analyse des communautés interprétatives numériques et la pertinence des liens faibles dans la diffusion des images de calligraphie arabe.

Les méthodes développées dans le cadre de la thèse pourraient également être améliorées par des recherches par mots-clés indépendants des recherches inversées. Cela permettrait de croiser les résultats obtenus et d'identifier éventuellement de nouveaux intermédiaires et voies de circulation. Une segmentation chronologique plus fine des résultats montrerait également la percolation progressive des images d'archive en archive et le processus sous-tendant la quantité parfois impressionnante de « vieilles » images comme « Mon nom est Palestine ». La description des remixes physiques et numériques profiterait également d'une analyse iconologique plus poussée et ces analyses pourraient être mises en relation avec les commentaires de l'audience ce qui permettrait de préciser la signification des œuvres et des images pour les différentes communautés interprétatives. Finalement, il serait intéressant de préciser la nature des systèmes d'articulation de la scène visuelle d'art urbain en identifiant les contributions respectives des intermédiaires physiques et numériques. Pour les intermédiaires numériques, il faudrait développer des méthodes d'analyse permettant d'évaluer le type et le potentiel de visibilité propre à chaque catégorie d'intermédiaire.

Le calligraphie arabe est un phénomène remarquable de la culture visuelle contemporaine. La dualité arabo-occidentale de ses remixes contribue à la transformation des régimes de visibilité des villes contemporaines et constitue un exemple pertinent de l'enjeu politique de la visibilité

publique. L'évolution physico-numérique de sa visibilité sur une période de dix ans illustre l'établissement d'une scène visuelle locale, translocale et numérique et expose le fonctionnement de ses différents systèmes d'articulations. L'ambiguïté de son objet, sa nécessaire modulation, sa marginalité et sa marchandisation soulèvent aussi la question de sa pérennité, de sa transformation ou de son éventuelle extinction. Mais c'est justement dans cette indétermination que résident la pertinence et l'intérêt de son étude.

BIBLIOGRAPHIE

- Abaza, M. 2014. « Post January revolution Cairo : Urban wars and the reshaping of public space ». *Theory, Culture & Society*. 31(7-8) : 163-183.
- Adelman, R.A. 2014. *Beyond the Checkpoint : Visual Practices in America's Global War on Terror*. Hamerst. University of Massachusetts Press.
- Allcott, H. et Gentzkow, M. 2017. *Social media and fake news in the 2016 election*. National Bureau of Economic Research. No. w23089.
- Ali, W. 1997. *Modern Islamic Art : Development and Continuity*. Gaines ville. University Press of Florida.
- Amerika, M. 2012. « Source Material Everywhere [[G.]Lit/ch RemiX] ». Dans *Transgression 2.0 : Media, Culture, and the Politics of a Digital Age*. New York. Ed. T. Gournelos et D. J. Gunkel Continuum : 57-68.
- Amin, A. 2008. « Collective culture and urban public space ». *City*. 12(1) : 5-24.
- Anderson, B. 2006. *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism*. Brooklyn. Verso Books.
- Ardévol, E. 2012. « Virtual/visual ethnography : Methodological crossroads at the intersection of visual and internet research ». Dans *Advances in Visual Methodology*. London. Ed. S. Pink. Sage : 74-94.
- Ardévol, E. et Gómez-Cruz, E. 2014. « Digital ethnography and media practices ». *The International Encyclopedia of Media Studies*. Volume 7. Indianapolis. Éditeur Fabienne Darling-Wolf.
- Armstrong, J. 2005. « The Contested Gallery : street art, ethnography and the search for urban understandings ». *AmeriQuests*. 2(1) : 1-18.
- Arnheim, R. 1969. *Visual thinking*. Berkeley and Los Angeles, California ; London, England. University of California Press.
- Arnoldi, E. 2015. « Renaming Shuhada Street : Palestinian Activism, Spatial Narratives and Graffiti in Hebron ». Dans Grigore, G et Laura Sitaru. *Graffiti, Writing and Street Art in the Arab World*. Bucharest. Center for Arab Studies. Ed. University of Bucharest.
- Austin, J. 2010. « More to see than a canvas in a white cube : For an art in the streets ». *City*. 14(1-2) : 33-47.

- Baird, J. et Taylor, C. 2010. Ancient graffiti in context : Introduction. Dans Baird, J. et Taylor (eds.). *Ancient graffiti in context*. London. Routledge.
- Bakhtin, M.M. 2010. *The dialogic imagination : Four essays*. Vol. 1. Austin. University of Texas Press.
- Bal, M. 2003. « Visual essentialism and the object of visual culture ». *Journal of Visual Culture*, 2(1) : 5-32.
- Bal, M. et Bryson, N. 2013. *Looking in : the art of viewing*. London. Routledge.
- Beaugé, G. et Clément, J.-F. 1995. *L'image dans le monde arabe*. Paris. CNRS Éditions.
- Beaver, D., Kumar, S., Li, H. C., Sobel, J. et Vajgel, P. 2010. « Finding a Needle in Haystack : Facebook's Photo Storage ». Dans *Operating System Design and Implementation (OSDI)*, 10(2010) : 1-8.
- Becker, H.S. 1982. *Art worlds*. Oakland. University of California Press.
- Beer, D. 2009. « Power through the algorithm ? Participatory web cultures and the technological unconscious ». *New Media & Society*. 11(6) : 985-1002.
- Beer, D. 2013. *Popular culture and new media : The politics of circulation*. New York. Palgrave MacMillan.
- Beer, D. et Burrows, R. 2010. « Consumption, Prosumption and Participatory Web Cultures : An introduction ». *Journal of Consumer Culture*. 10(1) : 3-12.
- Bellavance, G. 2004. *Graffiti, tags et affichage sauvages : Évaluation du plan d'intervention de la ville de Montréal*. Avec la collaboration de Daniel Latouche. Montréal. INRS-Centre Urbanisation Culture Société. http://www.chairefernanddumont.uqs.inrs.ca/wp-content/uploads/2013/09/BellavanceG_LatoucheD_2004_Graffiti_tags_et_affichage_sauvages.pdf.
- Ben Cheikh, M. 2014. *Tour Paris 13 : L'évènement Street art*. Paris. Éditeur Albin Michel.
- Ben Cheikh, M. 2015. *Djerbahood*. Paris. Éditeur Albin Michel.
- Bendana, K. 2012. *Le parti Ennahdha à l'épreuve du pouvoir en Tunisie. Confluences Méditerranée*. 3(82) : 189-204.
- Bengtson, P. 2014. *The street art world*. Lund, Sweden. Almendros de Granada Press.
- Bengtson, P. et Arvidsson, M. 2014. « Law, street art and spatial justice ». *Navein Reet : Nordic Journal of Law and Social Research*. (5) : 117-130.
- Bennett, A. 2004. « Consolidating the music scenes perspective ». *Pætics*. 32(3) : 223-234.

- Bennett, A. et Peterson, R.A. 2004. *Music scenes : Local, translocal and virtual*. Nashville. Vanderbilt University Press.
- Bergman M.K. 2001. *The Deep Web : Surfacing Hidden Value*. Disponible en ligne : <http://bright-planet.com/wp-content/uploads/2012/03/12550176481-deepwebwhitepaper1.pdf>.
- Bhabha, H. K. 1994. *The location of culture*. London. Routledge.
- Bianchini, Monica, Gori, M. et Scarselli, F. 2005. « *Inside pagerank* » *ACM Transactions on Internet Technology (TOIT)*. 5(1) : 92-128.
- Bilodeau, D. 1996. *Les murs de la ville : les graffitis de Montréal*. Montréal. Liber.
- Blanché, U. 2015. « Street Art and related terms : Discussion and working definition ». *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Methodologies for Research*. 1(1) : 32-39.
- Blair, S.S. 2007. *Islamic calligraphy*. Edinburgh. Edinburgh University Press.
- Blair, S. et Bloom, J.M. 1995. *The art and architecture of Islam 1250-1800*. Vol. 46. New Haven. Yale University Press.
- Bodnar, J. 2015. « Reclaiming public space ». *Urban Studies*. 52(12) : 2090-2104.
- Boehm, G. 2010. « Ce qui se montre : de la différence iconique ». Dans [Dijon], S. *Penser l'image*. Dijon. Les Presses du réel : 27-47.
- Boehm, G. et Mitchell, W.J.T. 2009. « Pictorial versus iconic turn : Two letters ». *Culture, Theory and Critique*. 50(2-3) : 103-121.
- Bolt, N. 2012. *The violent image : Insurgent propaganda and the new revolutionaries*. New York. Columbia University Press.
- Bonchi, F., Castillo, C. et Ienco, D. 2013. « Meme ranking to maximize posts virality in microblogging platforms ». *Journal of Intelligent Information Systems*. 40(2) : 211-239.
- Borden, I. 2001. *Skateboarding and the City*. Oxford. Berg.
- Börzsei, L.K. 2013. « Makes a meme instead : A concise history of internet memes ». *New Media Studies Magazine*. (7) : 152-189.
- Bourdieu, P. [1972] 2015. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Paris. Librairie Droz. Collection Essais.
- Bourdieu, P. 1986. « Quelques propriétés des champs ». Dans Bourdieu, P., *Questions de sociologie*, Paris. Éditions de Minuit : 113-120.

- Bourriaud, N., Schneider, C. et Herman, J. 2002. *Postproduction : culture as screenplay : how art reprograms the world*. New York. Lukas & Sternberg.
- Bozarlan, H. 2011. « Réflexions sur les configurations révolutionnaires tunisienne et égyptienne ». *Mouvements*. (2) : 11-21.
- Brassaï. 1961. *Textes et photos de Brassaï et deux conversations de Picasso*. Paris. Les Éditions du Temps.
- Brassaï. 2002. *Graffiti*. Paris. Flammarion.
- Brenner, N., Marcuse, P. et Mayer, M. (eds.). 2012. *Cities for people, not for profit : critical urban theory and the right to the city*. London. Routledge.
- Brighenti, A.M. 2007. « Visibility a category for the social sciences ». *Current sociology*. 55(3) : 323-342.
- Brighenti, A.M. 2010a. *Visibility in social theory and social research*. Basingstoke. Palgrave MacMillan.
- Brighenti, A.M. 2010b. « Democracy and its visibilities ». *Surveillance and democracy*. Routledge-Cavendish.
- Brown, B.A. 2015. « Digitized Street Art ». Dans Marchese, F.T. (ed.). *Media Art and the Urban Environment*. Switzerland. Springer International Publishing : 267-284.
- Bryant, A. et Charmaz, K. 2007. *Grounded theory research : Methods and practices. The Sage handbook of grounded theory*. Thousand Oaks. Sage Publication : 1-28.
- Bucher, T. 2012a. *Programmed sociality : A software studies perspective on social networking sites* (Doctoral dissertation, University of Oslo). Accessible en ligne à : http://tainabucher.com/wp-content/uploads/2009/08/Bucher_Ph.D.diss_.pdf.
- Bucher, T. 2012b. « Want to be on the top ? Algorithmic power and the threat of invisibility on Facebook ». *New Media & Society*. 14(7) : 1164-1180.
- Bucher, T. 2015. « Networking, or what the social means in social media ». *Social Media+ Society*. 1(1) : 1-2.
- Buechler, S.M. 2000. *Social movements in advanced capitalism : The political economy and cultural construction of social activism*. Oxford. Oxford University Press.
- Caers, R., De Feyter, T., De Couck, M., Stough, T., Vigna, C. et Du Bois, C. 2013. « Facebook : A literature review ». *New Media & Society*. 15(6) : 982-1002.

- Campos, R. 2013. « Graffiti writer as superhero ». *European Journal of Cultural Studies*. 16(2) : 155-170.
- Carle, Z. et Huguet, F. 2015. « Les graffitis de la rue Mohammed Mahmoud. Dialogisme et dispositifs médiatiques ». *Égypte/Monde arabe*. (12) : 149-176.
- Carlton, C. et Lei, Z. 2017. « Grass-mud horse : Luhmannian systems theory and internet censorship in China ». *Kybernetes*. 46(5).
- Cardon, D. 2013. « Dans l'esprit du PageRank. Une enquête sur l'algorithme de Google », *Réseaux*. 1(177) : 63-95.
- Casemajor, N. et Straw, W. 2017. « La visualité des scènes : cultures urbaines et formes visuelles des paysages scéniques ». *Imaginations.Revue d'études interculturelles de l'image*. Disponible en ligne : <http://imagination.csj.ualberta.ca/?p=9152> . 19 p.
- Castells, M. 2011. *The rise of the network society : The information age. Economy, society, and culture*. Vol. 1. Toronto. John Wiley & Sons.
- Castells, M. 2015. *Networks of outrage and hope : Social movements in the Internet age*. John Wiley & Sons.
- Cefaï, D. 1996. « La construction des problèmes publics. Définitions de situations dans des arènes publiques ». *Réseaux*. 14(75) : 43-66.
- Chalfant, H. et Prigoff, J. 1987. *Spraycan art*. London. Thames & Hudson.
- Cheung, C. 2000. « A home on the web : the presentation of self on personal homepages ». Dans Gauntlett, D. (ed.). *Web.studies : Rewiring Media Studies for the Digital Age*. London. Arnold : 43-51.
- Chin-Fook, L. et Simmonds, H. 2013. « Redefining Gatekeeping Theory for a digital generation ». *The McMaster Journal of Communication*. 8 : 7-34.
- Chmielewska, E. 2007. « Framing [con] text : Graffiti and place ». *Space and Culture*. 10(2) : 145-169.
- Chomsky, N. 1995. *The Minimalist Program*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- Conseil jeunesse de Montréal. 2008. *Les graffitis : une trace à la bonne place ?* Montréal, Conseil jeunesse de Montréal : 85 pages.
- Cook, I.R. et Whowell, M. 2011. « Visibility and the policing of public space ». *Geography Compass*. 5(8) : 610-622.
- Cooper, M. et Chalfant, H. 1984. *Subway art*. New York. Palgrave Macmillan.

- Couldry, N. 2004. « Theorising media as practice ». *Social Semiotics*. 14(2) : 115-132.
- Couldry, N. 2010. *Why voice matters : Culture and politics after neoliberalism*. Thousand Oaks. Sage Publications.
- Dahmen-Jarrin, Z. 2012. « Les aléas de la libre circulation de l'information dans les nouveaux médias en Tunisie ». *ESSACHESS-Journal for Communication Studies*. (01) : 125-138.
- D'Alleva, A. 2012. *Methods and theories of art history*. London. Laurence King Publishing.
- David, J.C. 2002. « Espace public au Moyen-Orient et dans le monde arabe, entre urbanisme et pratiques citadines ». *Géocarrefour*. 77(3) : 19-224.
- De Certeau, M. 1974. « La Culture au pluriel ». *La Revue nouvelle* : 351-360.
- De Certeau, M. 1990. *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*. Paris. Gallimard : 57-63. Collection Folio essais n° 146.
- De Hamel, C. 1986. *A history of illuminated manuscripts*. Londres. Phaidon.
- De Saussure, F. [1917] 1989. *Cours de Linguistique Generale : Edition Critique* (Vol. 1). Otto Harrassowitz Verlag.
- De Ruiter, A. 2015. « Imaging Egypt's political transition in (post-) revolutionary street art : on the interrelations between social media and graffiti as media of communication ». *Media, Culture & Society*. 37(4) : 581-601.
- Deuze, M. 2006. « Participation, remediation, bricolage : Considering principal components of a digital culture ». *The information society*, 22(2) : 63-75.
- Dikovitskaya, M. 2005. *Visual culture : The study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- Dikovitskaya, M. 2017. « Major theoretical frameworks in visual culture ». Dans Heywood, I. et Sandywell, B. (ed.). *The handbook of visual culture*. Londres. Bloomsbury Publishing : 68-89.
- Du, Y.R. 2016. « Same Events, Different Stories Internet Censorship in the Arab Spring Seen From China ». *Journalism & Mass Communication Quarterly*. 93(1) : 99-117.
- el Seed. 2014. *Lost walls : Graffiti road trip through Tunisia*. Berlin. Ed. From Here to Fame.
- Ellison, N.B. 2007. « Social network sites : Definition, history, and scholarship ». *Journal of Computer-Mediated Communication*. 13(1) : 210-230.
- Entman, R.M. 1993. « Framing : Towards clarification of a fractured paradigm ». *Journal of Communication*. 43(4) : 51-58.

- Featherstone, M. 2000. « Archiving cultures ». *The British journal of sociology*. 51(1) : 161-184.
- Featherstone, M. 2006. « Archive ». *Theory, Culture & Society*. 23(2-3) : 591-596.
- Félonneau, M.-L. et Busquets, S. 2001. *Tags et grafs : les jeunes à la conquête de la ville*. Paris. Editions L'Harmattan.
- Ferguson, K. 2010. « Everything Is a Remix (Parts 1-4) ». *Everything Is a Remix*. Disponible en ligne : <http://everythingisaremix.info>.
- Ferrara, E., De Meo, P., Fiumara, G. et Provetti, A. 2012. « The role of strong and weak ties in Facebook : a community structure perspective ». *Communications of the ACM*. 57(11).
- Ferrell, J. 1995. « Urban graffiti : Crime, control, and resistance ». *Youth & Society*. 27(1) : 73-92.
- Ferrell, J. et Stewart-Huidobro, E. 1993. *Crimes of style : Urban graffiti and the politics of criminality*. New York. Garland.
- Ferrell, J. et Stewart-Huidobro, E. 1996. *Crimes of style : Urban graffiti and the politics of criminality*. Boston. Northeastern University Press.
- Ferrell, J. et Weide, R.D. 2010. « Spot theory ». *City*. 14(1-2) : 48-62.
- Fieni, D. 2016. « Graffiti and street art in Paris ». Dans Ross, J.I. (ed.). *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Londres. Routledge : 288 pages.
- Fish, S.E. 1980. *Is there a text in this class ? : The authority of interpretive communities*. Cambridge. Harvard University Press.
- Fisher, J.A. 2013. « High art versus low art ». Dans Gaut, B. et Lopes, D. *The Routledge companion to aesthetics*. Chapitre 41. London. Routledge : 527-540.
- Foucault, M. 1966. *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris. Gallimard.
- Foucault, M. [1975] 2014. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris. Gallimard.
- Friedland, L.A., Hove, T. et Rojas, H. 2006. « The networked public sphere ». *Javnost-the public*. 13(4) : 5-26.
- Gaiger, J. 2009. « Dismantling the frame : site-specific art and aesthetic autonomy ». *The British Journal of Aesthetics*. 49(1) : 43-58.
- Gans, H. [1974] 1999. *Popular Culture and High Culture : Analysis and Evaluation of Taste*. New York. Basic Books.

- Ganz, N. 2004. *Graffiti world : street art from five continents*. New York. Harry N. Abrams Inc.
- Garde-Hansen, J., Hoskins, A. et Reading, A. 2009. « Introduction ». Dans Garde-Hansen, J., Hoskins, A. et Reading, A. (eds.). *Save as : Digital Memories*. Basingstoke ; New York. Palgrave Macmillan : 1-21.
- Gastman, R., Neelon, C. et Smyrski, A. 2007. *Street world : urban culture from five continents*. Londres. Thames & Hudson.
- Gattegno, C. [1969] 2010. *Towards a visual culture*. New York. Educational Solutions Worldwide.
- Gaur, A. 1994. *A history of calligraphy*. Cross River.
- Gauthier, L. 1998. *Writing on the Run : The History and Transformation of Street Graffiti in Montréal in the 1990s*. Ph.D. Dissertation. New York. New School for Social Research.
- Genin, C. 2013. *Le street art au tournant : reconnaissances d'un genre*. Bruxelles. Les Impressions nouvelles.
- Genin, C. 2016. *Le street art au tournant : de la révolte aux enchères*. Ville. Les Impressions nouvelles.
- George, A. 2010. *The rise of Islamic calligraphy*. Londres. Al Saqi.
- Georgeon, D. 2012. « Revolutionary Graffiti : Street art and revolution in Tunisia ». *Wasafiri*. 27(4) : 70-75.
- Giddens, A. 2013. *The consequences of modernity*. Toronto. John Wiley & Sons.
- Gillespie, T. 2014. « The relevance of algorithms ». Dans Gillespie, T., Boczkowski, P.J. et Foot, K.A. *Media technologies : Essays on communication, materiality, and society*. Cambridge, MA. The MIT Press : 167.
- Glaser, K. 2015. « The « Place to Be » for Street Art Nowadays is no Longer the Street, its the Internet ». *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal : Places and non Places*. 1(2) : 6-14.
- Gombrich, E.H. 1977. *Art and illusion : A study in the psychology of pictorial representation* (Vol. 5). London. Phaidon.
- Gonzalez-Quijano, Y. 2012. *Le rap, un art de la révolution ou une révolution dans l'art ?* Hal-Archives ouvertes. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01279231/>.
- Gottdiener, M. 2000. *New forms of consumption : Consumers, culture, and commodification*. Lanham. Rowman & Littlefield.

- Gournelos, T. et Gunkel, D.J. (eds.). 2011. *Transgression 2.0 : media, culture, and the politics of a digital age*. Edinburg. A&C Black.
- Grabar, O. 1987. *The formation of Islamic art*. New Haven. Yale University Press.
- Graham, M., Schroeder, R. et Taylor, G. 2014. « Re : Search ». *New Media & Society*. 16 : 187-194.
- Granovetter, M.S. 1973. « The strength of weak ties ». *American Journal of Sociology*.78(6) : 1360-1380.
- Gruber, C. et Haugbolle, S. (eds.). 2013. *Visual culture in the modern Middle East : rhetoric of the image*. Bloomington. Indiana University Press.
- Gunthert, A. 2014. « L'image conversationnelle. Les nouveaux usages de la photographie numérique ». *Études photographiques*. (31).
- Habermas, J. [1962] 1981. *The Structural Transformation of the Public Sphere : an inquiry into a category of bourgeois society*. Cambridge, MA. Cambridge University Press.
- Habermas, J. 1981/1987. *The Theory of Communicative Action*. Vols. 1 et 2. (T. McCarthy trans.) Boston. Beacon Press.
- Hagelstein, M. 2016. Iconic turn et critique du paradigme langagier. *Bulletin d'Analyse Phénoménologique*. 12(2) : disponible en ligne : <http://hua.ophen.org/CollView.php?coll=1169&content=1&order=creator> .
- Halsey, M. et Pederick, B. 2010. « The game of fame : Mural, graffiti, erasure ». *City*. 14(1-2) : 82-98.
- Halsey, M. et Young, A. 2006. « Our desires are ungovernable Writing graffiti in urban space ». *Theoretical criminology*. 10(3) : 275-306.
- Hannerz, U. 1987. « The world in Creolization ». *Africa*. 57 : 546-559. For criticism, see Friedman, J. 1994. *Cultural Identity and Global Process* : 195-232.
- Hargittai, E. 2000. « Open portals or closed gates ? Channeling content on the World Wide Web ». *Pætics*. 27(4) : 233-253.
- Harris, K., 2000. « « Roots » ? : the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene ». *Popular music*. 19(01) : 13-30.
- Harrist, R.E. et W. Fong. Q. Bai. 1999. *The embodied image : Chinese calligraphy from the John B. Elliott Collection*. Princeton. The Art Museum, Princeton University.

- Harvey, D. 2012. *Rebel cities : From the right to the city to the urban revolution*. London. Éd. Verso.
- Hausmann, A. 2012. « Creating « buzz » : opportunities and limitations of social media for arts institutions and their viral marketing ». *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*. 17(3) : 173-182.
- He, Y., Siganos, G. et Faloutsos, M. 2009. *Internet Topology*. Riverside. University of California.
- Heidegger, M. [1927] 1962. *Being and Time*. Traduit par John Macquarrie et Edward Robinson. New York. Harper.
- Heinich, N. 2012. *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Paris. Gallimard.
- Helmond, A. 2015. « The platformization of the web : Making web data platform ready ». *Social Media+ Society*. 1(2) : 1-11.
- Herbert, J.D. 2003. « Visual culture/visual studies ». Dans Nelson. R. et Shiff. R. *Critical Terms for Art History*. Chicago. University of Chicago Press : 452-64.
- Heywood, I. et Sandywell, B. (eds.). 2017. *The handbook of visual culture*. Londres. Bloomsbury Publishing.
- Hille, K. (2013, February 22). China tightens Internet ID controls. Disponible en ligne : <http://www.ft.com/intl/cms/s/0/7ab3e9d4-50d4-11e2-b287-00144feab49a.html#axzz2LbSJwRkc>.
- Hine, C. 2000. *Virtual Ethnography*. London. Routledge.
- Hjorth, L. 2006. « Snapshots of almost contact : gendered camera phone practices and a case study in Seoul, Korea ». *Cultural Space and Public Sphere in Asia*. 15-16 March.
- Hopwood, N. 2010. « Practice Theory, Ethnography and the Body ». Paper presented at the *Centre for Research in Learning and Change Seminar Series*. Sydney. University of Technology.
- Horst, H. et Hjorth, L. 2014. « Visualising ethnography : ethnography's role in art and visual cultures ». *Visual Studies*. 29(2) : 125-127.
- Horst, H.A., Hjorth, L. Galloway, A. et Bell, G. (eds.). 2017. *The Routledge companion to digital ethnography*. Londres. Taylor & Francis.
- Huang, A.W.C. et Chuang, T.R. 2009. « Social tagging, online communication, and Peircean semiotics : a conceptual framework ». *Journal of Information Science*. 35(3) : 340-357.

- Huang, Q., Birman, K., van Renesse, R., Lloyd, W., Kumar, S. et Li, H. C. 2013. « An analysis of Facebook photo caching ». Dans *Proceedings of the Twenty-Fourth ACM Symposium on Operating Systems Principles*. ACM : 167-181.
- Iniesta, V. 2016. *Levalet : des illusions comiques*. Paris. Éditeur Critères.
- Introna, L.D. et Nissenbaum, H. 2000. « Shaping the Web : Why the politics of search engines matters ». *The information society*. 16(3) : 169-185.
- Irvine, M. 2014a. « The work on the street : Street art and visual culture ». Dans Heywood, I. et Sandywell, B. (ed.). 2017. *The handbook of visual culture*. Londres. Bloomsbury Publishing : 235-278.
- Irvine, M. 2014b. *Remix and globalization of street art : post-modern flair, graffiti and arabic calligraphy*. Disponible en ligne : <https://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-725-fall2014/2014/05/03/remix-and-globalization-of-street-art-post-modern-flair-graffiti-and-arabic-calligraphy-draft/>.
- Irvine, M. 2015. « Remix and the Dialogic Engine of Culture : A Model for Generative Combinatorality ». Dans Navas, E. et al. *The Routledge Companion to Remix Studies*. New York. Routledge. p.15-42.
- Irwin, J. 1977. *Scenes*. Vol. 1. Thousand Oaks. Sage Publications.
- Irwin, John. [1970] 1997. « Notes on the Status of the Concept Subculture ». Dans Gelder, K. et Thornton, S. (eds.). *The Subculture Reader*. New York. Routledge.
- Issa, R., Cestra, J. et Porter, V. 2017. *Signs of our times : from calligraphy to calligraphiti*. Londres. Merrell Publishers.
- Iveson, K. 2010. « The wars on graffiti and the new military urbanism ». *City*. 14(1-2) : 115-134.
- Iveson, K. 2011. *Publics and the City*. Vol. 80. Toronto. John Wiley & Sons.
- Jackendoff, R. 2003. *Foundations of Language : Brain, Meaning, Grammar, Evolution*. New York, NY. Oxford University Press.
- Jay, M. 1992. « Scopic Regimes of Modernity ». Dans Lash, S. et Friedman, J. (eds.). *Modernity and Identity*. Oxford. Basil Blackwell : 178-95.
- Jay, M. 1993. *Downcast eyes : The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Los Angeles. University of California Press.
- Jay, M. 2017. « Scopic Regimes of Modernity Revisited ». Dans Heywood, I. et Sandywell, B. (eds.). 2017. *The handbook of visual culture*. Londres. Bloomsbury Publishing : 102.

- Jenkins, H. 2006. *Convergence culture : Where old and new media collide*. New York. NYU Press.
- Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K. et Robison, A.J. 2009. *Confronting the challenges of participatory culture : Media education for the 21st century*. Cambridge, M.A. The MIT Press.
- Jenkins, H., Ford, S. et Green, J. 2013. *Spreadable media : Creating value and meaning in a networked culture*. New York. NYU Press.
- Johnston, P. 2006. *Seeing high and low : Representing social conflict in American visual culture*. Berkeley. University of California Press.
- Kaun, A. et Stiernstedt, F. 2014. « Facebook time : Technological and institutional affordances for media memories ». *New Media & Society*. 16(7) : 1154-1168.
- Khan, G.M. 2006. *Arabic script : styles, variants, and calligraphic adaptations*. New York. Abbeville Press.
- Khan, M.L. 2017. « Social media engagement : What motivates user participation and consumption on YouTube ? ». *Computers in Human Behavior*. 66 : 236-247.
- Kharroub, T. et Bas, O. 2016. « Social media and protests : An examination of Twitter images of the 2011 Egyptian revolution ». *New Media & Society*. 18(9) : 1973-1992.
- Kozorog, M. et Stanojević, D. 2013. « Towards a definition of the concept of scene : Communicating on the basis of things that matter ». *Sociologija*. 55(3) : 353-374.
- Kraidy, M.M. 2016. *The Naked Blogger of Cairo*. Cambridge. Harvard University Press.
- Kramer, R. 2010. « Painting with permission : legal graffiti in New York City ». *Ethnography*. 11(2) : 235-253.
- Kwon, M. 2002. *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, M.A.. The MIT Press.
- Korody, N. 2011. « The Revolutionary Art : Street Art Before and After the Tunisian Revolution ». Collection Independent Study Project (ISP). Paper 1134. Disponible en ligne : http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1134.
- Laidlaw, E.B. 2010. « A framework for identifying Internet information gatekeepers ». *International Review of Law, Computers & Technology*. 24(3) : 263-276.
- Lapeyronnie, D. 2005. « La banlieue comme théâtre colonial, ou la fracture coloniale dans les quartiers ». Dans *La fracture coloniale*. Paris. La Découverte : 209-218.

- Lecomte, R. 2011. « Révolution tunisienne et Internet : le rôle des médias sociaux ». *L'Année du Maghreb*. VII : 389-418.
- Lee, B. et LiPuma, E. 2002. « Cultures of circulation : The imaginations of modernity ». *Public culture*. 14(1) : 191-213.
- Lee, D.H. 2005. « Women's creation of camera phone culture ». *The Fibreculture Journal*. 6 ; disponible en ligne : <http://six.fibreculturejournal.org/fcj-038-womens-creation-of-camera-phone-culture/> .
- Lefebvre, H. 1968. *Le Droit à la ville*. 2^e éd. Paris. Anthropos.
- Lefebvre, H. 1974. *La Production de l'espace*. 4e éd. Paris. Anthropos.
- Lejtenyi, P. 2004. « Roadsworth Busted ». *Mirror*. 20(25) ; disponible en ligne à : www.Montrealmirror.com/2004/120904/front.html.
- Lemoine, S. 2012. *L'Art urbain : du graffiti au street art*. Paris. Gallimard.
- Lessig, L. 2008. *Remix : Making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Londres. Penguin.
- Levene, M. 2011. *An introduction to search engines and web navigation*. Toronto. John Wiley & Sons.
- Lewisohn, C. 2008. *Street art : The graffiti revolution*. New York. Abrams.
- Lister, M. 2013. *The photographic image in digital culture*. London. Routledge.
- Lovink, G. 2011. *Networks without a cause : A critique of social media*. Cambridge. Polity Press.
- Lussier, M. 2009. « La scène punk montréalaise : processus de différenciation et métissage en concert ». *Volume 6*. 1-2(1) : 221-236.
- MacKinnon, R. 2013. *Consent of the networked : The worldwide struggle for Internet freedom*. New York. Basic Books.
- McAuliffe, C. 2012. « Graffiti or street art ? Negotiating the moral geographies of the creative city ». *Journal of urban affairs*. 34(2) : 189-206.
- Manovich, L. 2001. *The language of new media*. Cambridge. The MIT Press.
- Manovich, L. 2013. *Software Takes Command : Extending the Language of New Media*, London ; New York. Bloomsbury Academic.
- Marcus, G.E. 1995. « Ethnography in/of the world system : The emergence of multi-sited ethnography ». *Annual review of anthropology*. 24(1) : 95-117.

- Marsh, D. 1996. *What is Calligraphy ?* North Light Books.
- Martin, B. 2014. *The Controversy Manual*. Sparsnas, Sweden. Irene Publishing.
- Massey, D. 1994. *Space, Place and Gender*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Massoudy, H. 2010. *Calligraphie arabe vivante*. Paris. Flammarion.
- Mateus, S. 2014. « Visibility regimes in mediatized publicness ». *Matrizes*. 8(2) : 259-281.
- Mathes, A. 2004. *Folksonomies : Cooperative classification and communication through shared metadata*. École supérieure de bibliothéconomie et des sciences de l'information. Université de l'Illinois Urbana-Champaign.
- McAuliffe, C. et Iveson, K. 2011. « Art and crime (and other things besides...) : Conceptualising graffiti in the city ». *Geography Compass*. 5(3) : 128-143.
- McClurken, J.M. 1991. *Gah-bæh-Jhagwah-buk : The Way it Happened : a Visual Culture History of the Little Traverse Bay Bands of Odawa*. Michigan State University Museum.
- McLagan, M. et McKee, Y. (eds.). 2012. *Sensible politics : the visual culture of nongovernmental activism*. New York. Zone Books.
- Mediavilla, C. 1993. *Calligraphie : du signe calligraphié à la peinture abstraite*. Imprimerie nationale. Collection Arts du livre.
- Merewether, C. 2006. *The archive*. Cambridge, MA. The MIT Press.
- Miller, V. 2008. « New media, networking and phatic culture ». *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*. 14(4) : 387-400.
- Mirzoeff, N. 1999. *An introduction to visual culture*. Londres. Psychology Press.
- Mirzoeff, N. 2006. « On visibility ». *Journal of visual culture*. 5(1) : 53-79.
- Mirzoeff, N. 2016. *How to See the World : An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More*. Vol. 8. New York. Basic Books.
- Mitchell, D. 2003. *The right to the city : Social justice and the fight for public space*. New York. Guilford Press.
- Mitchell, W.J.T. 1995. *What is visual culture ?*. *Meaning in the Visual Arts : Views from the Outside*. Princeton, NJ. Princeton University Press.
- Mitchell, W.J.T., Harcourt, B.E. et Taussig, M. 2013. *Occupy : three inquiries in disobedience*. Chicago. University of Chicago Press.

- Mouffe, C. 2013. *Agonistics. Thinking the world politically*. London. Verso.
- Müller, M.G. 2011. « Iconography and iconology as a visual method and approach ». Dans Margolis, E. et Pauwels, L. (ed.). *The SAGE handbook of visual research methods*. Chapitre 15. Thousand Oaks. Sage Publications : 283-97.
- Musiani, F. 2015. « Governance by algorithms ». *Internet Policy review*. 2(3); disponible en ligne : <https://policyreview.info/articles/analysis/governance-algorithms>
- Nash, J.E. 1979. « Scenes : a review ». *American Anthropologist*. 81(2): 435-436.
- Negus, K.R. 2002. « The Work of Cultural Intermediaries and the Enduring Distance between Production and Consumption ». *Cultural Studies*. 16(4) : 501-515.
- Nicoarea, G. 2015. « The Contentious Rhetoric of Cairene Walls : When Graffiti Meets Popular Poetry ». *Romano-Arabica Journal*. (XV) : 99-112.
- Nixon, S. et Du Gay, P. 2002. « Who Needs Cultural Intermediaries ? ». *Cultural Studies*. 16(4) : 495-50.
- Norvaišaitė, V. 2014. *Environmental Communication in Street Art : Motivations & Messages of Reverse Graffiti Creators*. M.A thesis, Rotterdam. Erasmus University.
- Nov, O. et Ye, C. 2010. « Why do people tag ? : motivations for photo tagging ». *Communications of the ACM*. 53(7) : 128-131.
- Novak, D. et Sedigh Javanmiri, M. 2015. « Graffiti in Iraq : Focus on Sulaymaniyah in Northern Iraq ». Dans *Graffiti, Writing and Street Art in the Arab World*. Center for Arab Studies. Ed. University of Bucharest : 113.
- O'reilly, K. 2012. *Ethnographic methods*. London. Routledge.
- O'Reilly, T. 2005. *Web 2.0 : compact definition*. Message posted to http://radar.oreilly.com/archives/2005/10/web_20_compact_definition.html.
- Panofsky, E. 1939. *Studies in iconology*. New York. Icon Editions.
- Papacharissi, Z. 2009. « The virtual sphere 2.0 : The Internet, the public sphere, and beyond ». Dans Chadwick, A. et Howard, P. (eds.). *Routledge handbook of internet politics*. Londres. Routledge : 230-245.
- Pariser, E. 2011. *The filter bubble : What the Internet is hiding from you*. London. Penguin UK.
- Parmeggiani, P. 2009. « Going digital : Using new technologies in visual sociology ». *Visual Studies*. 24(1) : 71-81.

- Pasquale, F. 2015. *The Black Box Society : The Secret Algorithms That Control Money and Information*. Cambridge, MA. Harvard University Press.
- Pasternak, G. et Fox, P. 2011. *Visual Conflicts : On the Formation of Political Memory in the History of Art and Visual Cultures*. Berlin. Cambridge Scholars Publishing.
- Peirce, C.S. 1998a. « The Essential Peirce : Selected Philosophical Writings (1893-1913) ». Vol. 1. Bloomington. Indiana University Press.
- Peirce, C.S. 1998b. « The Essential Peirce : Selected Philosophical Writings (1893-1913) ». Dans Houser, N. et Kloesel, C.J.W. (eds.). Bloomington, Indiana University Press. Vol. 2.
- Philippopoulos-Mihalopoulos, A. 2007. *Law and the City*. London. Routledge.
- Philippopoulos-Mihalopoulos, A. 2010. « Spatial justice : Law and the geography of withdrawal ». *International Journal of Law in Context*. 6(03) : 201-216.
- Philippopoulos-Mihalopoulos, A. 2011. « Law's spatial turn : Geography, justice and a certain fear of space ». *Law, culture and the humanities*. 7(2) : 187-202.
- Phillips, S.A. 1999. *Wallbangin' : Graffiti and gangs in LA*. Chicago. University of Chicago Press.
- Pieterse, J.N. 2015. *Globalization and culture : Global mélange*. Lanham. Rowman & Littlefield.
- Pink, S. (ed.). 2012. *Advances in visual methodology*. London. Sage.
- Pink, S. 2012. « Visual ethnography and the internet : Visuality, virtuality and the spatial turn ». Dans Pink, S. (ed.). *Advances in visual methodology*. London. Sage : 113-131.
- Pink, S. 2013. *Doing visual ethnography*. London. Sage.
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T. et Tacchi, J. 2015. *Digital ethnography : Principles and practice*. London. Sage.
- Poggi, C. 2014. *L'aventure de la calligraphie*. Paris. Bayardfran.
- Postill, J. 2010. « Introduction : Theorising media and practice ». Dans Bräuchler, B. et Postill, J. (eds.). *Theorising Media and Practice*. New York. Berghahn : 1-35.
- Rabbat, N. 2012. « The Arab revolution takes back the public space ». *Critical Inquiry*. 39(1) : 198-208.
- Reckwitz, A. 2002. « Toward a Theory of Social Practices A development in culturalist theorizing. » *European journal of social theory*. 5(2) : 243-263.

- Reed, I. et Alexander, J. 2009. « Social science as reading and performance : A cultural-sociological understanding of epistemology ». *European Journal of Social Theory*. 12(1) : 21-41.
- Reed, T.V. 2005. *The art of protest : Culture and activism from the civil rights movement to the streets of Seattle*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. 1984. *Time and Narrative*. Vol. 1. Chicago, IL. The University of Chicago Press.
- Rieder, B. et Sire, G. 2013. « Conflicts of interest and incentives to bias : A microeconomic critique of Google's tangled position on the Web ». *New Media & Society*. 16(2) : 195-211.
- Riggle, N.A. 2010. « Street art : the transfiguration of the commonplaces ». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 68(3) : 243-257.
- Ritzer, G. 1993. *The McDonaldization of Society*. London. Sage.
- Ritzer, G. (ed.). 2009. *McDonaldization : the reader*. Newbury Park. Pine Forge Press.
- Ritzer, G. et Jurgenson, N. 2010. « Production, Consumption, Prosumption The nature of capitalism in the age of the digital « prosumer » ». *Journal of consumer culture*. 10(1) : 13-36.
- Ritzer, G., Dean, P. et Jurgenson, N. 2012. « The coming of age of the prosumer ». *American Behavioral Scientist*. 56(4) : 379-398.
- Roberge, J. et Grenon, G. 2017. « De l'Internet, du Québec, et de l'Internet québécois. Essai sur les nouveaux modes de régulation numérique de la culture ». *Recherches sociographiques*. 58(1) : 23-41.
- Roberge, J. et Melançon, L. 2015. « Being the King Kong of algorithmic culture is a tough job after all Google's regimes of justification and the meanings of Glass ». *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*. 23(3) : 306-324.
- Robinson, W.I. 2007. « Theories of globalization ». Dans Ritzer, G. *The Blackwell companion to globalization*. Hoboken. Black Well Publishing : 125.
- Ropke, I. 2009. « Theories of practice - New inspiration for ecological economic studies on consumption ». *Ecological Economics*. 68(10) : 2490-2497.
- Rose, G. 2007. *Visual Methodologies : An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Los Angeles. Sage.
- Rose, G. 2017. « The question of method : practice, reflexivity and critique in visual culture studies ». Dans Heywood, I. et Sandywell, B. (eds.). 2017. *The handbook of visual culture*. Londres. Bloomsbury Publishing : 542-559.

- Ross, M.H. (ed.). 2012. *Culture and belonging in divided societies : Contestation and symbolic landscapes*. Philadelphie. University of Pennsylvania Press.
- Rubinstein, D. 2014. « Digital Image ». *Mafté'akh ; Lexical Review of Political Thought*. 6(1); disponible en ligne à : <http://mafteakh.tau.ac.il/2014/01/02-07/> .
- Rubinstein, D. et Sluis, K. 2013. « Notes on the Margins of Metadata ; Concerning the Undecidability of the Digital Image ». *Photographies*. 6 : 151-158.
- Rushmore, R.J. 2013. *Viral art*. Disponible en ligne à : <http://viralart.vandalog.com/read/>.
- Sampson, T.D. 2012. *Virality : Contagion theory in the age of networks*. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Samutina, N. et Zaporozhets, O. 2015. « Berlin, the City of Saturated Walls ». *Laboratorium. Журнал социальных исследований*. 7(2) : 36-61.
- Sandywell, B. et Heywood, I. 2017. « Critical approaches to the study of visual culture : An introduction to the handbook ». Dans Heywood, I. et Sandywell, B. (eds.). 2017. *The handbook of visual culture*. Londres. Bloomsbury Publishing : 1-56.
- Sassen, S. 1991. *The Global City : New York, London, Tokyo*. Princeton, NJ. Princeton.
- Sassen, S. 2001. « Global cities and developmentalist states : how to derail what could be an interesting debate : a response to Hill and Kim ». *Urban Studies*. 38(13) : 2537-2540.
- Schatzki, T.R. 1996. *Social practices : A Wittgensteinian approach to human activity and the social*. Cambridge, M.A. Cambridge University Press.
- Schatzki, T.R. 2001. « Introduction : practice theory ». Dans Schatzki, T.R., K Knorr, C. et Savigny, E. (eds). *The practice turn in contemporary theory*. London. Routledge.
- Scifo, B. 2005. « The domestication of camera-phone and MMS communication : the early experiences of young Italians ». Dans Nyíri, K. (ed.). *A Sense of Place : e Global and the Local in Mobile Communication*. Vienna. Passagen Verlag : 363-74.
- Seyfert, R. et Roberge, J. (eds.). 2016. *Algorithmic Cultures : Essays on Meaning, Performance and New Technologies*. London. Routledge.
- Shank, B. 2011. *Dissonant identities : The rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Middletown. Wesleyan University Press.
- Shep, S. J. 2015. « Urban palimpsests and contending signs ». *Social Semiotics*. 25(2) : 209-216.
- Shifman, L. 2013. *Memes in digital culture*. Cambridge, M.A. The MIT Press.

- Shoemaker, P. J. et Vos, T. 2009. *Gatekeeping theory*. New York, NY. Routledge.
- Shove, E., Pantzar, M. et Watson, M. 2013. *Social Practice : Everyday Life and How it Changes*. Los Angeles. Sage.
- Silbermann, A. (ed.). 1986. *Comics and visual culture : research studies from ten countries*. Berlin. Walter de Gruyter.
- Silver, D. et Clark, T. N. 2013. « Buzz as an urban resource ». *Canadian Journal of Sociology*. 38(1) : 1-32.
- Snels, D. 2015. *Imaging the Internet. Exploring characteristics and functions of online photographic images through the works of Post-Internet artists* (Master's thesis). Liden University. Disponible en ligne à : <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/32766/Thesis.pdf?sequence=1>
- Snyder, G.J. 2006. « Graffiti media and the perpetuation of an illegal subculture ». *Crime Media Culture*. 2(1) : 93-101.
- Snyder, G.J. 2009. *Graffiti lives : beyond the tag in New York's urban underground*. New York. NYU Press.
- Springer, S. 2011. « Public space as emancipation : meditations on anarchism, radical democracy, neoliberalism and violence ». *Antipode*. 43(2) : 525-562.
- Straw, W. 1991. « Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music ». *Cultural studies*. 5(3) : 368-388.
- Straw, W. 1997. « Communities And Scenes In Popular Music ». Dans Gelder, K. et Thornton, S. (eds.). *The Subculture Reader*. New York. Routledge.
- Straw, W. 2001. « Scenes and sensibilities ». *Public*. 22-23.
- Straw, W. 2004. « Cultural scenes ». *Loisir et société/Society and Leisure*. 27(2) : 411-422.
- Straw, W. 2005. « Les voies du mouvement culturel ». *Sociologie et sociétés*. 37(1) : 197-215.
- Sturken, M. et Cartwright, L. 2003. *Practices of looking*. Oxford. Oxford University Press.
- Talamoni, R. 2014. *Les stratégies de mise en visibilité du «street art» dans le 13^{ème} arrondissement* (Doctoral dissertation, Tesi di laurea discussa all'Università Paris-Est Créteil).
- Tapscott, D. et Williams, Anthony D. 2008. *Wikinomics : How mass collaboration changes everything*. Londres. Penguin.

- Thépénier, A. 2013. « Arts et expressions artistiques dans les révolutions arabes ». *Colloque MED 6 Dialogue Euro-Méditerranéen de Management Public*. Marseille.
- Thompson, M. 2009. *American graffiti*. New York. Parkstone Press.
- Tierney, T.F. 2013. « Disentangling public space : Social media and Internet activism ». *Thresholds*. (41) : 82-89.
- Tomlinson, J. 1999. *Globalization and culture*. Chicago. University of Chicago Press.
- Totaro, P. et Ninno, D. 2014. « The concept of algorithm as an interpretative key of modern rationality ». *Theory, Culture & Society*. 31(4) : 29-49.
- Toussaint, J.-Y. and Zimmermann, M. 2001a. « L'espace public et l'espace du public, politique et aménagement ». Dans Toussaint, J.-Y. et Zimmermann, M. 2001b. *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lyon. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes : 73-91.
- Toussaint, J.-Y. et Zimmermann, M. 2001b. *User, observer, programmer et fabriquer l'espace public*. Lyon. Presses Polytechniques et Universitaires Romandes.
- Tucker, C. 2011. *Virality, Network Effects and Advertising*. Cambridge, MA. Net Institute MIT.
- Van Der Bly, M.C. 2007. « Globalization and the rise of one heterogeneous world culture a microperspective of a global village ». *International journal of comparative sociology*. 48(2-3) : 234-256.
- Van Eeten, M.J. et Mueller, M. 2013. « Where is the governance in Internet governance ? ». *New media & society*. 15(5) : 720-736.
- Van House, N. A. 2007. « Flickr and public image-sharing : distant closeness and photo exhibition ». *CHI'07 extended abstracts on Human factors in computing systems*. New York. ACM Digital Library : 2717-2722.
- Vierkant, A. 2010. *The Image Object Post-Internet*. MA Digital Art Practice. artievierkant.com et sur UbuWeb Film / Video.
- Virilio, P. 1994. *The vision machine*. Bloomington. Indiana University Press.
- Voirol, O. 2005. « Les luttes pour la visibilité ». *Réseaux*. (1) : 89-121.
- Waclawek, A. 2008. *From graffiti to the street art movement : negotiating art worlds, urban spaces, and visual culture, c. 1970-2008* (Doctoral dissertation, Concordia University).
- Waclawek, A. 2011. *Grffiti and street art*. New York. Thames & Hudson.

- Waclawek, A 2016. « Pop culture and politics. Graffiti and street art in Montreal ». Dans Ross. J.I. *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*. Londres. Routledge. Chap. 9.
- Waldner, L.K. et Dobratz, B.A. 2013. « Graffiti as a form of contentious political participation ». *Sociology Compass*. 7(5) : 377-389.
- Warde, A. 2005. « Consumption and theories of practice ». *Journal of consumer culture*. 5(2) : 131-153.
- Wheeler, D. 2005. « Digital politics meets authoritarianism in the Arab world : results still emerging from internet cafes and beyond ». 101st Annual Meeting of the American Political Science Association « Mobilizing Democracy ». Washington, DC, USA. American Political Science Association. p.1-4.
- Wiggins, B.E. et Bowers, G.B. 2015. « Memes as genre : A structural analysis of the memescape ». *New media & society*. 17(11) :1886-1906.
- Wilson, R.E., Gosling, S.D. et Graham, L.T. 2012. « A review of Facebook research in the social sciences ». *Perspectives on psychological science*. 7(3) : 203-220.
- Wilson, J.Q. et Kelling, G.L. 1982. « Broken windows ». *Atlantic monthly*. 249(3) : 29-38.
- Yang, F. 2016. « Rethinking China's Internet censorship : The practice of recoding and the politics of visibility ». *New media & society*. 18(7) : 1364-1381.
- Yang, G. 2009. *The power of the Internet in China : Citizen activism online*. New York. Columbia University Press.
- Zahar, H. et Roberge, J. 2015. « La scène comme nouvelle culture visuelle : entre effervescence urbaine, visibilité et circulation des images numériques ». *Cahiers de recherche sociologique*. (57) : 115-131.
- Zahar, H. et Roberge, J. 2016. « Street Art : Visual scenes and the digital circulation of images ». *Urban Creativity Scientific Journal*. 42(2) : 42-44.
- Zoghbi, P. et Karl, D. 2011. *Arabic graffiti*. Paris. Eyrolles.
- Zoghbi, P. et Karl, D. 2012. *Le graffiti arabe*. Paris. Eyrolles.

ANNEXE 1 : LE GUIDE D'ENTRETIEN SEMI-DIRIGÉ

1. Participants

Les participants aux entretiens sont des artistes urbains, des intermédiaires (galeristes, photographes, gestionnaires de sites web, acteurs publics, etc.) et des auditoires.

- **L'entretien 1** sera avec les artistes urbains choisis (5 à Paris, 5 à Montréal et 5 dans plusieurs villes en Tunisie). **N= 15**
- **L'entretien 2** sera auprès des intermédiaires : **N= 10**
 - 2 organisateurs d'évènements d'art urbain (le même organisateur d'évènement pour Paris, la Tunisie et un organisateur d'évènement à Montréal). **N= 2**
 - Un(e) fonctionnaire de chaque mairie, municipalité ou arrondissement : Montréal, Paris XIII^{ème}, Tunisie. **N= 3**
 - Un (e) photographe et un gestionnaire de site web de chaque évènement dans chaque ville et/ou un organisateur de circuits photos. **N= 5**
- **L'entretien 3** sera avec l'audience (photographes amateurs) dans la rue (à Montréal, à Paris et en Tunisie). **N= 15**

2. Guides d'entretien

Compte tenu des différentes catégories de participants, nous avons décidé de ne pas utiliser les mêmes questions pour chaque entretien. Nous avons donc des trames d'entretien plus ou moins différentes qui se rejoignent et abordent les points indispensables à notre recherche. Des questions pourraient se soustraire ou s'ajouter lors de l'entrevue en fonction des réponses des participants.

2.1. Entretien 1 : Les artistes urbains

2.1.1. Questions générales :

- Depuis combien d'années pratiquez-vous le Street art ?
- Dans quelles villes avez-vous pratiqué le Street art ?
- Travaillez-vous seul ou en collaboration avec d'autres street artistes ? Dans quel contexte ?
-

2.1.2. Caractéristiques iconographiques des œuvres :

- Comment définiriez-vous votre style ?
- Quel message voulez-vous transmettre dans vos œuvres ?
- Est-ce que le contenu de votre œuvre est plus important que le lieu de son inscription ?

2.1.3. Tensions arabo-occidentales :

- Est-ce que les conditions de réalisation d'une œuvre diffèrent en fonction du contexte (arabe et/ou occidental) ?

- Comment est utilisé le style arabe dans la réalisation de votre œuvre ?
- Comment est utilisé votre style dans un contexte arabe ? (pour les artistes occidentaux dans un contexte arabe)
- Selon vous, qu'y a-t-il d'important à exprimer dans la tension arabo-occidentale ?

2.1.4. Relation avec la ville et le régime de visibilité :

- Est-ce que le lieu est important pour la réalisation de votre œuvre ? Est-ce que vous documentez sur le lieu où votre œuvre sera réalisée ?
- Est-ce que la culture locale de la ville ou du quartier où vous réalisez votre œuvre a une influence sur celle-ci et, si oui, laquelle ?
- Quelle est en gros la proportion de vos œuvres autorisées et non autorisées ?
- Est-ce que vous considérez que votre œuvre appartient à l'espace public ?
- Quel a été votre œuvre dont la réalisation a été la plus ardue ? Pourquoi ?
- Est-ce que vous revisitez les lieux où vous avez réalisés vos œuvres ?

2.1.5. Pratiques numériques :

- Quelle a été l'évolution de votre travail au cours des cinq dernières années (relativement à votre utilisation d'Internet et à la localisation physique de vos œuvres) ?
- Quels sont les changements que vous avez observés dans le Street art depuis l'avènement d'Internet ?
- Quel est le rôle d'Internet pour vous lorsque vous cherchez un mur pour réaliser une œuvre ?

2.1.6. Pratiques de l'image photographique :

- Qui photographie vos œuvres (vous et/ou des photographes) ?
- Si c'est vous, quel équipement photographique utilisez-vous pour prendre des photos de vos œuvres ?
- Est-ce que plusieurs autres photographes travaillent avec vous pour prendre des photos de vos œuvres ? Donnez-vous des recommandations pour les prises de vue ?
- Est-ce que vous vérifiez le résultat du travail de ces photographes ?
- Est-ce que la composition photographique doit intégrer le lieu environnant votre œuvre ?
- Prenez-vous des photos du lieu avant de réaliser votre œuvre ?
- Utilisez-vous des filtres ? Faites-vous la retouche de vos photos ? Du photomontage ?

2.1.7. Pratiques de l'image post-photographique et caractéristiques iconographiques des données-image :

- Savez-vous où circulent les photographies de vos œuvres ?
- Partagez-vous les images photographiques de vos œuvres ? Si oui où et comment ?

- Avez-vous un site web ? À quelle fréquence le mettez-vous à jour ?
- Utilisez-vous Flickr et/ou Instagram et/ou des blogs et/ou Facebook privé ou public ? À quelle fréquence publiez-vous ?
- Selon vous, est-ce qu'il est préférable de multiplier les plateformes de visibilité ou être toujours à jour sur une plateforme ? Si oui laquelle privilégiez-vous ?
- Avez-vous une stratégie de mise en visibilité des images photographiques de vos œuvres sur Internet ? Si oui, quelle est-elle brièvement ?
- Est-ce que vous avez l'impression que les images photographiques de vos œuvres se perdent dans la quantité d'images qui circulent sur Internet ?
- Pensez-vous que les images photographiques de vos œuvres vous donnent plus de visibilité que vos œuvres de Street art ?
- À votre avis, combien de duplicata d'une de vos images de street art circulent sur Internet ?
- Est-ce que vous constituez des archives numériques de vos images ? Si oui, où et comment ?
- Croyez-vous que la circulation des images de vos œuvres a un impact politique ?
- Selon vous est-ce que la circulation numérique des images de vos œuvres risque de diluer l'effet de surprise et de découverte de votre œuvre dans la rue par l'auditoire ?
- Comment taggez-vous vos images ? Quels mots clés utilisez-vous ? Est-ce qu'il est nécessaire de tagger le lieu de votre œuvre ?
- Préférez-vous que votre image circule d'un lieu numérique à un autre pour être le plus visible ?
- Est-ce que vos images changent de signification selon le lieu numérique où elles circulent ?
- Est-ce que la signification de l'une de vos images peut changer par l'usage de tags, de photomontages et/ou de remixages ? Est-ce que cela est important pour vous ?

2.1.8. Scène visuelle physico-numérique :

- Travaillez-vous avec les intermédiaires (promoteur d'événements de Street art, galeristes, intervenants municipaux ou gouvernementaux) ?
- Attendez-vous qu'un intermédiaire vous contacte ou initiez-vous les contacts vous-même ?
- Est-ce que le travail avec un intermédiaire influence le contenu de vos œuvres ?
- Pour vous, quel est le rôle de l'auditoire dans votre travail de street artiste ?
- En quoi le Street art est-il encore subversif ?
- Considérez-vous faire partie de la scène du street art ? Comment définirez-vous cette scène ?
- Selon vous, peut-on parler d'une scène du Street art exprimant des tensions arabo-occidentales ?
- Selon vous, quelle est la *chose qui importe* dans cette scène ?
- Quelles sont les changements et /ou nouvelles pratiques qui contribuent à dynamiser cette scène ?

- Pensez-vous que l'institutionnalisation du Street art rend la scène moins perméable à l'introduction de nouveaux street artistes ?
- Quel est le rôle d'Internet dans l'accessibilité à la scène ?
- Avez-vous un scénario en tête lorsque vous réalisez une œuvre ?
- Pensez-vous que l'existence conjointe d'un street art autorisé et non autorisé contribue à l'effervescence de la scène ?
- La créativité est-elle un facteur important de productivité de cette scène ? Et le remixage culturel peut-il amener de nouveaux artefacts culturels dans la scène ?
- Comment et pourquoi cette scène est-elle visible selon vous ? Est-ce qu'elle a pris de l'expansion dans sa translocalisation ? Y a-t-il de nouveaux lieux arabes ou occidentaux dans cette scène ?
- Est-ce qu'Internet contribue à la translocalisation de votre travail ? Si oui, comment ?

2.2. Entretien 2 : Les intermédiaires

2.2.1. Questions générales :

- Pouvez-vous nous donner une brève chronologie de vos activités de Street art depuis les cinq dernières années ?
- Quels sont les street artistes avec lesquels vous travaillez ?
- Comment effectuez-vous la sélection des street artistes ? Sont-ils d'origine culturelle variée ?
- Quel rôle jouez-vous dans la sélection des murs ?
- Quelles sont les autorisations que vous devez obtenir et avec quels intervenants ?
- Qui sont les intermédiaires (culturels, politiques etc.) impliqués ?
- Quel est l'auditoire que vous ciblez avec vos événements ?

2.2.2. Caractéristiques iconographiques des œuvres :

- Lors de l'organisation de vos activités et événements, comment définiriez-vous le style ou le genre d'évènement ?
- Quel message voulez-vous transmettre à travers vos activités de Street art ?

2.3.3. Tensions arabo-occidentales :

- Réalisez-vous des activités et événements dans les villes arabes et occidentales ? Si oui lesquelles ?
 - Est-ce que la réalisation d'une œuvre par un de vos street artistes dans un contexte arabo-occidental comporte des difficultés particulières ?
 - Est-ce que les conditions de réalisation diffèrent en fonction du contexte (arabe et/ou occidental) ?
 - Quel message cherchez-vous à transmettre à l'auditoire en réalisant des activités de Street art dans un contexte arabo-occidental ?

- Quelle signification attribuez-vous au fait de réaliser des activités dans un contexte arabo-occidental ?
- Qu'y a-t-il de plus important à exprimer dans la tension arabo-occidentale ?

2.2.4. Relation avec la ville et le régime de visibilité :

- Selon vous, est-ce que le lieu est important pour la réalisation de votre activité de Street art ? Est-ce que vous vous documentez sur le lieu ? Si oui comment ?
- Est-ce que la visibilité et la signification culturelle des murs de vos street artistes ont une importance dans la visibilité culturelle de votre ville ?
- Est-ce que la culture locale de la ville ou du quartier a une influence sur votre activité, si oui, pouvez-vous nous donner des exemples ?
- Quelles consignes et recommandations par rapport au lieu donnez-vous à vos street artistes avant qu'ils réalisent leurs œuvres ?
- Est-ce que vous considérez que les œuvres de vos street artistes appartiennent à l'espace public de la ville ?
- Est-ce que vous pensez que les œuvres de vos street artistes doivent être préservées ou rester éphémère ? Pourquoi ?
- Quel a été l'évènement ou l'activité dont la réalisation a été la plus ardue ? Pourquoi ?
- Quelles sont les nouvelles activités que vous aimeriez réaliser ? Dans quels lieux ?
- Quels sont vos lieux favoris ? Quelles sont les villes où vous préférez réaliser vos activités de Street art ?
- Est-ce que vous revisitez les lieux où vous avez réalisés vos activités ? Si oui après combien de temps ?

2.2.5. Pratiques numériques :

- Quel rôle joue Internet dans la visibilité de vos activités de Street art (productions des street artistes, contact pour la réalisation de murs, mise en visibilité de vos street artistes, site Web personnel, de votre galerie, blogs, Facebook personnel et d'entreprise, Flickr, Instagram) ?
- Quelle a été l'évolution de votre travail en tant que médiateur au cours des cinq dernières années (relativement à votre utilisation d'Internet, relativement au choix d'une ville et à la localisation physique des murs) ?
- Internet vous permet-il de vous inspirer d'autres évènements de Street art effectués ailleurs dans le monde ? Si oui quels évènements vous inspirent le plus ?
- Quels sont les changements que vous avez observés dans le Street art depuis l'avènement d'Internet ?

2.2.6. Pratiques de l'image photographique :

- Qui prend les photographies de vos évènements (vous et/ou des photographes) ?
- Si c'est vous, quel équipement photographique utilisez-vous pour prendre des photos de vos évènements et activités ?

- Est-ce que plusieurs autres photographes travaillent avec vous pour prendre des photos de vos activités ? Donnez-vous des recommandations pour les prises de vue ?
- Est-ce que vous vérifiez le résultat du travail de ces photographes ?
- Est-ce que l'environnement des œuvres de Street art réalisées est important dans la prise de photos ? Selon vous, est-ce que la composition photographique et le cadrage doivent intégrer le lieu environnant ?
- Prenez-vous des photos du lieu avant de réaliser votre activité ?
- Quel a été l'effet du développement accéléré de la photographie numérique sur l'évolution de votre travail d'organisateur d'évènement de Street art ?
- Quelles réactions voudriez-vous que les images photographiques de vos activités évoquent chez l'auditoire ?
- Est-ce que vous constituez des banques d'images de vos évènements ? Si oui sur quelle(s) plateforme (s) ?
- Préférez-vous les images des œuvres qui intègrent le contexte urbain dans lesquelles elles s'insèrent ou les images avec un cadrage serré sur les œuvres ? Les différentes relations avec le lieu dont il a été question précédemment (physique, symbolique, métaphorique) ont-elles été saisies dans la captation photographique ?
- Utilisez-vous ou vos photographes des filtres ? Faites-vous la retouche de vos photos ? Du photomontage ?

2.2.7. Pratiques de l'image post-photographique et caractéristiques iconographiques des données-image :

- Quel a été l'impact de la circulation des images photographiques de vos évènements et activités sur votre pratique d'intermédiaire culturel ?
- Savez-vous où circulent les photographies de vos évènements et activités ?
- Partagez-vous les images photographiques prises par l'auditoire de vos évènements ? Si oui où et comment ?
- Avez-vous un site web de votre galerie ? À quelle fréquence le mettez-vous à jour ?
- Êtes-vous présent sur des blogs ? Si oui, lesquels ?
- Pour la visibilité de vos évènements, utilisez-vous Flickr ? À quelle fréquence ?
- Pour la visibilité de vos évènements, utilisez-vous Instagram ? À quelle fréquence ?
- Avez-vous une page Facebook de votre galerie ? Avez-vous une page Facebook pour chaque évènement ? Est-elle privée ou publique ? À quelle fréquence publiez-vous ?
- Est-ce qu'il est préférable de multiplier les plateformes de visibilité ou être toujours à jour sur une plateforme ? Si oui laquelle ?
- Avez-vous une stratégie de mise en visibilité des images photographiques de vos activités de Street art sur Internet ? Quelle est-elle ?
- Est-ce que vos pratiques photographiques ont évolué avec le temps (matériel utilisé, photographes autres que vous, pratiques numériques de mise en visibilité) ?
- Est-ce que vous avez l'impression que les images photographiques de vos évènements se perdent dans la quantité d'images d'autres évènements de Street art qui circulent sur Internet ?

- Pensez-vous que les images photographiques de vos évènements vous donnent plus de visibilité que les évènements de Street art dans le lieu physique ?
- Croyez-vous que vos évènements ont plus d'impact sur l'auditoire que les images photographiques de vos évènements ?
- À votre avis, combien de duplicata d'une de vos images d'évènements de street art circulent sur Internet ?
- Est-ce que vous constituez des archives numériques de vos images ? Si oui, où et comment ?
- Est-il important pour vous que les images de vos activités circulent numériquement ? Si oui, dans quels lieux numériques ?
- Croyez-vous que la circulation des images de vos activités a un impact politique ?
- Comment taggez-vous vos images ? Quels mots clés utilisez-vous ? Est-ce qu'il est nécessaire de tagger le lieu de l'évènement ? Les noms de vos artistes ?
- Prenez-vous en photo le processus de réalisation de votre activité de Street art ? Si oui qu'et-ce qui est important dans le processus ?
- Préférez-vous que les images de votre activité de Street art ou évènement circulent d'un lieu numérique à un autre pour être le plus visible ?
- Les images courent-elles le risque d'être trop transformées, changées, recadrées durant son parcours par l'auditoire ? Est-ce que cela nuit à la visibilité de votre activité ou évènement ?
- Est-ce que vos images changent de signification selon le lieu numérique où elles circulent ?
- Est-ce que la signification de l'une de vos images peut changer par l'usage de tags, de photomontages et/ou de remixages ? Est-ce que cela est important pour vous ?

2.2.8. Scène visuelle physico-numérique :

- Travaillez-vous avec d'autres intermédiaires ou promoteurs d'évènements de Street art, galeristes, ou encore des Intervenants municipaux ou gouvernementaux ?
- Attendez-vous qu'un bailleur de fonds vous contacte ou initiez-vous les contacts vous-même ?
- Attendez-vous qu'un autre intermédiaire vous contacte ou initiez-vous les contacts vous-même ?
- Est-ce que le travail avec un autre intermédiaire influence le contenu de vos activités (le scénario), le travail des street artistes et le contenu de leurs œuvres ?
- Pour vous, quel est le rôle de l'auditoire dans votre travail de médiateur ?
- Quel genre de réaction aimeriez-vous que vos activités évoquent chez son auditoire ?
- Croyez-vous que l'auditoire contribue au développement de la scène ? Si oui, comment ?
- Pensez-vous que le Street art d'aujourd'hui devient de plus en plus institutionnalisé ? N'est-ce pas contradictoire de parler de Street art légal et/ou autorisé ?
- Est-ce qu'il est important pour vous de connaître l'identité du propriétaire du mur ? Avez-vous des autorisations à demander ?

- En quoi le Street art est-il encore subversif ?
- Considérez-vous faire partie de la scène du street art ? Comment définirez-vous cette scène ?
- Selon vous, peut-on parler d'une scène du Street art exprimant des tensions arabo-occidentales ?
- Selon vous, quelle est la *chose qui importe* dans cette scène ?
- Quelles sont les changements et /ou nouvelles pratiques qui contribuent à dynamiser cette scène ?
- Pensez-vous que l'institutionnalisation du Street art rend la scène moins perméable à l'introduction de nouveaux street artistes ?
- Quel est le rôle d'Internet dans l'accessibilité à la scène ?
- Quelles sont les caractéristiques des pratiques visuelles du Street art exprimant les tensions arabo-occidentales (Quels sont les types de marquage initial non autorisé dans la rue ? Quels sont les jeux avec le lieu, forme du mur, emplacement ? Quelles sont les relations entre le contenu de l'œuvre et les attributs du lieu ?) ?
- Est-ce que vous revisitez les lieux où vous avez réalisé vos événements ?
- Pensez-vous que l'existence conjointe d'un street art autorisé et non autorisé contribue à l'effervescence de la scène ?
- La créativité ou le remixage culturel sont des facteurs importants de productivité de cette scène ? Si oui pouvez-vous nous donner des exemples de votre travail ? Est-ce que cela vous a fait connaître d'autres participants à la scène ? Est-ce qu'elle a pris de l'expansion dans sa translocalisation ? Y a-t-il de nouveaux lieux arabes ou occidentaux dans cette scène ?
- Est-ce qu'Internet contribue à la translocalisation de votre travail de médiateur ? Si oui, comment ?

2.3. Entretien 3 : L'auditoire

- Pourquoi photographiez-vous les œuvres de Street art ?
Quel équipement photographique utilisez-vous pour prendre des photos de vos œuvres ?
Selon vous, est-ce que la réalisation d'une œuvre par un street artiste dans un contexte arabo-occidental comporte des difficultés particulières ?
- Selon vous, est-ce que ces difficultés diffèrent en fonction du contexte (arabe ou occidental) ?
- Selon vous, est-ce que les conditions de réalisation diffèrent en fonction du contexte (arabe et/ou occidental) ?
- En moyenne combien de photographies prenez-vous d'une œuvre ?
- Que faites-vous de vos photos ? Est-ce que vous les archivez sur votre ordinateur ? Les publiez-vous sur les réseaux sociaux ? Si oui lesquels ? Est-ce que vous les envoyez aux street artistes ?
- Est-ce que vous vérifiez la qualité de vos photographies ?

- Est-ce que vous transformez vos photographies (retouches, applications de filtres, remix, photomontages)
- Est-ce que l'environnement des œuvres est important dans la prise de photos ? À votre avis, est-ce que la composition photographique doit intégrer le lieu environnant l'œuvre ?
- Est-ce que vous constituez des banques d'images de vos photos ?
- Selon vous, savez-vous où circulent vos images ? Partagez-vous les images photographiques d'œuvres de street art de vos amis ? Si oui, où et comment ?
- Est-ce que vos pratiques photographiques ont évolué avec le temps (matériel utilisé, photographes autres que vous, pratiques numériques de mise en visibilité) ?
- Est-ce que vous avez l'impression que vos images photographiques se perdent dans la quantité d'images de Street art qui circulent sur Internet ?
- Pensez-vous que vos images photographiques des œuvres donnent plus de visibilité aux street artistes et à leurs œuvres ?

3. Procédure

Les procédures concernant les entretiens sont presque toutes identiques, il y aura un enregistrement des entretiens afin de les retranscrire le plus automatiquement possible. Les durées des entretiens seront différentes, allant de 10 mn à 1h30 environ.

ANNEXE 2 : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Projet de recherche de doctorat : Tensions arabo-occidentales et culture visuelle numérique. Entre circulation des images de Street art et nouvelle urbanité

J'ai pris connaissance de la recherche décrite dans la lettre d'information.

J'ai été informé(e), oralement et par écrit, des objectifs de la recherche, de ses méthodes de cueillette des données et des modalités de ma participation au projet.

J'ai également été informé(e) :

- a) de la façon selon laquelle les chercheurs assureront la confidentialité des données et protégeront les renseignements recueillis ;
- b) de mon droit de mettre fin à l'entrevue ou à son enregistrement, si je le désire, ou de ne pas répondre à certaines questions ;
- c) de mon droit, à titre de participant volontaire à cette étude, de me retirer à tout moment sans conséquence négative ;
- d) de mon droit de communiquer, si j'ai des questions sur le projet, avec le responsable du projet Hela Zahar, doctorante à l'INRS en Urbanisation Culture Société, Hela.zahar@ucs.inrs.ca.

J'ai compris que j'ai la possibilité de me retirer de la recherche en tout temps ou de ne pas répondre à certaines questions, sans avoir à fournir d'explications et sans subir d'inconvénients.

J'ai l'assurance que les propos recueillis au cours de cet entretien seront conservés de façon confidentielle et traités de façon anonyme. Cependant, je suis conscient que malgré toutes les précautions prises à cet effet, il demeure possible que je sois identifié de manière indirecte.

J'autorise le chercheur principal, désigné ci-dessous, à citer certains extraits de l'entretien, et ce, exclusivement à des fins de recherche.

J'accepte, par la présente, de participer à la recherche selon les modalités décrites dans la lettre d'information sur le projet, ci-annexée.

Je signe ce formulaire en deux exemplaires et j'en conserve une copie.

Signature du participant

Date

Hela Zahar

Hela.zahar@ucs.inrs.ca

Adresse : Institut national de la recherche scientifique (INRS), 490 Rue de la Couronne, Ville de Québec, QC G1K 9A9.

Cell : 581 990 4458

Ce projet a été approuvé par le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de l'INRS : 19 avril 2016

ANNEXE 3 : ENGAGEMENT À LA CONFIDENTIALITÉ

Je soussigné(e) m'engage à :

- tenir confidentiel, verbalement et dans la rédaction ultérieure de rapport, tout renseignement nominatif sur les participants (auditoire) dans le cadre des études de recherche doctorale en Urbanisation Culture et Société ;
- respecter toutes les directives ou les procédures requises par la Commission d'accès à l'information du Québec ou par les organismes et les personnes fournissant des informations aux membres et aux collaborateurs ;
- communiquer les renseignements recueillis seulement aux personnes autorisées à les recevoir dans le cadre de chaque étude donnée ;
- conserver les données en lieu sûr, avec accès restreint aux personnes autorisées ;
- respecter le droit des personnes de refuser de prendre part à une étude ou de divulguer certains des renseignements demandés ;
- respecter de façon générale la vie privée, le libre arbitre et le bien-être des personnes participant à toute cette étude ;
- remettre tous les renseignements nominatifs recueillis au responsable de l'étude et ne conserver aucune donnée nominative après ma période d'engagement pour une étude donnée.

Projet de recherche :

Nom de l'employé ou du stagiaire : HELA ZAHAR (doctorante, Urbanisation Culture et Société).

Signature :

Date :

ANNEXE 4 : LISTE DES RÉPONDANTS SELON LEUR OCCUPATION, LA PÉRIODE ET LES MODALITÉS D'ENTREVUE

Répondant	Modalité d'entrevue	Mois/Années	Occupation
Artistes urbains			
Achraf Ben Abdel Adhim	Foire de l'artisanat, Djerba	Août 2016	Artiste urbain (calligraffiti)
Tarek Benaoum	WhatsApp	Octobre 2017	Artiste urbain (calligraffiti)
Jonathan Bergeron	Montréal	Juin 2016	Artiste urbain
Julien Breton	WhatsApp	Août 2017	Artiste urbain (calligraffiti)
Brusk	Réalisation de sa murale, Gare de Lyon, Paris	Octobre 2016	Artiste urbain
DFace	Montréal	Juin 2016	Artiste urbain
Khadiga El-Ghawas	Skype	Juillet 2017	Artiste urbain (calligraffiti)
Elecktro Jay	Café, La Marsa	Septembre 2016	Artiste urbain (graffeur)
eL Seed	WhatsApp, tel, La Marsa, Gabès (Tunisie)	Août, Septembre 2016, juillet 2017	Artiste urbain (calligraffiti)

Shepard Fairey	Réalisation de sa murale « Liberté, égalité, fraternité », Paris 13ème	Juin 2016	Artiste urbain
Hedi Felina	Atelier de l'artiste, Hammamet	Août 2016	Artiste
Five Eight	Montréal	Juin 2016	Artiste urbain
Tarek Futbolic	Café, Tunis	Septembre 2016	Artiste urbain
Sami Gharbi	Tunisie	Novembre 2016	Artiste calligraphe
Elyes Guesmi	Devant la murale d'eL Seed, La Marsa	Septembre 2016	Artiste urbain
Abderrazek Hamouda	Tunisie	Septembre 2016	Artiste calligraphe
Hest1 the Wild Child	WhatsApp	Juin 2017	Artiste urbain (calligraffiti)
Hsix	Montréal	Juin 2016	Artiste urbain
Inkman	Facebook	Juin 2017	Artiste urbain (calligraffiti)
Inti	Réalisation de sa murale, Paris 13ème	Juin 2016	Artiste urbain
Mouadh Jaballah	Atelier, Djerba	Août 2016	Artiste
Kens	Facebook	Juillet 2017	Artiste urbain (calligraffiti)

Jacques Lambert	Tunisie	Septembre 2016	Artiste calligraphe
Charles Levalet	Skype	Juillet 2016	Artiste urbain
Nja Mahdaoui	Tunisie	Juin 2015	Artiste calligraphe
Hassen Massoudi	Paris		Artiste calligraphe
Mateo	Montréal	Juin 2016	Artiste urbain
Mademoiselle Maurice	Inauguration de sa murale, Paris 13ème	Juin 2016	Artiste urbain (origami)
MedOne	Devant la murale d'eL Seed, La Marsa	Septembre 2016	Artiste urbain (calligraffiti)
Miss Me	Montréal	Août 2016	Artiste urbaine
Abdellatif Moustad	WhatsApp	Juin 2017	Artiste urbain (calligraffiti)
Pantone	Montréal	Juin 2016	Artiste urbain
Pantonio	Devant la mural d'Inti, Paris 13ème	Juin 2016	Artiste urbain
Shoof	Paris	Juin 2016	Artiste urbain (calligraffiti)
Axel Voïd	Skype	Juillet 2016	Artiste urbain
Chouaïeb Yahia	Lors du festival du film arabe de Gabès, Gabès	Septembre 2016	Artiste urbain (calligraffiti)

Zepha	Skype	Août 2016	Artiste urbain (calligraffiti)
Intermédiaires			
Hend Abdelli- Abdessalem	Lors de la réalisation de la murale d'eL Seed, La Marsa	Septembre 2016	présidente de l'Association citoyenne Marsa Corniche (ACMC)
Pablo Aravena	Paris, devant la murale d'Inti	Juin 2016	Vidéaste professionnel basé à Montréal
André Bathalon	Montréal	Juin 2016	Cofondateur de l'agence LNDMRK et du festival Mural
Lionel Belluteau	Café, Paris 13ème	Juin 2016	Photographe, auteur du blog http://www.unoeilquitraine.fr
Mehdi Ben Cheikh	Hôtel à Djerba	Août 2016	Propriétaire de la galerie Itinérance, organisateur des événements Tour 13, Djerbahood, Street art 13 et nombreux autres projets d'art urbains dans le 13 ^{ème} arrondissement
Guillaume Bordeaux	Café, Paris 13ème	Juin 2016	Photographe https://street-art-scenik.com
Chouaïeb Brik	Au sein de l'association, Tunis	Septembre 2016	Cofondateur de l'association Art Solution
Shani Caron Piché	Lors de la réalisation de la murale de Karim Jabbari, Montréal	Août 2017	Coordonnatrice en communication, Festival Under Pressure

Chiara	Devant la murale de Zepha, maison d'hôte, Djerba	Août 2016	Copropriétaire de la maison d'hôte Dar Dhiafa, Erriadh, Djerba
Stéphanie Childs	Montréal	Août 2016	Santropol Roulant, Montréal
Jérôme Coumet	Inauguration de la murale de Mademoiselle Maurice, Paris 13ème	Juin 2016	Maire du 13 ^{ème} arrondissement parisien
Mongi Daghari	Galerie, Erriadh, Djerba	Août 2016	Président de l'association pour la sauvegarde de l'île de Djerba, ASSIDJE
Claude Danrey	Café, Paris 13ème	Octobre 2016	Président du mouvement indépendant basé en France Kif Kif International
Lukas Drouin	Montréal	Juin 2016	Propriétaire de la compagnie ABCDF, photographe mandaté par l'agence LNDMRK fondatrice du festival Mural.
Béatrice Dunoyer	Café, La Marsa	Septembre 2016	Collaboratrice artistique, chargée de production, responsable de la programmation littéraire au sein de l'association l'Art Rue
Sarah Girard	Montréal	Juin 2016	Coordonnatrice des visites

			guidées, Festival Mural
Zied Haddad	Café Foundouk, Djerba	Août 2016	Photographe
Guillaume Hebert	Devant la murale de Meggs, Montréal	Août 2016	Artiste photographe
Gautier Jourdain	Inauguration de la murale de Mademoiselle Maurice, Paris 13ème	Juin 2016	Cofondateur de la galerie Mathgoth (2010), Paris 13 ^{ème}
Walid Kafi	Lors de la réalisation de la murale de Karim Jabbari, Montréal	Août 2017	Photographe et vidéaste professionnel, Fondateur de l'entreprise MétroCréative, Montréal
George Lathourakis	Espace G2L, Erriadh, Djerba	Août 2016	Propriétaire de l'espace galerie G2L, Erriadh, Djerba
Gaël Lefeuve	Murale d'Inti, Paris 13ème	Juin 2016	Assistant du directeur de la galerie Itinerrance
Aurélié Machghoul	Au sein de l'organisme Art Rue, Médina de Tunis	Septembre 2016	En charge de la communication et de l'édition au sein de l'association l'Art Rue
Benoit Maître	Magasin, Paris 13ème	Octobre 2016	Ancien graffeur de son pseudonyme Spizz et cofondateur du magasin d'art

			urbain Lavo//Matik
Thameur Mekki	Café, Tunis	Septembre 2016	Rédacteur en chef chez Nawaat, Reporter chez Les Haut-Parleurs et Contributeur chez Orient XXI
Moez Mrabet	Hammameth	Août 2016	Directeur du festival international d’Hammamet et de la manifestation Hammamet Urban Days
Jacynthe Murphy	Montréal	Juin 2016	Guide accompagnatrice des visites guidées en langue anglaise, Festival Mural
Jérémy Perreault	Montréal	Juin 2016	Photographe commandité par Fido, festival Mural
Milan Poyet	Murale d’Inti, Paris 13ème	Juin 2016	Journaliste à ITélé, Directeur chez Vigie Production
Melissa Proietti	Montréal	Août 2016	Responsable de l’organisme CICU (convention internationale de culture urbaine), Coorganisatrice du festival Under Pressure et la galerie Fresh Paint
Jonas Ramuz	Murale de Brusk, Gare de Lyon, Paris	Octobre 2016	Président et cofondateur du Quai36 www.quai36.org

Emily Robertson	Montréal	Juin 2016	Directrice artistique de la galerie d'art urbain : Station 16
Joëlle Rondeau	Lors de la réalisation de la murale de Karim Jabbari, Montréal	Août 2017	Diplômée de l'INRS à la maîtrise en études urbaines, elle est cofondatrice de terrains vagues et membre du comité de liaison. Partenaire avec l'auteur de la thèse de l'événement calligraphie transfrontière
Brigitte Silhol	Vernissage de l'exposition d'Obey à la galerie Itinérance, Paris 13 ^{ème}	Juin 2016	Photographe amatrice, co-auteure de l'ouvrage Vitry ville Street art https://www.amazon.ca/Vitry-ville-Street-Art-Aventure/dp/2917829893
Isabel Soto	Montréal	Juin 2016	Photographe bénévole du festival Mural
Abdelkarim Tounsi	Galerie, Erriadh, Djerba	Août 2016	Président de l'association citoyenneté et liberté à Djerba
Joseph Zberro	Galerie, Paris 13 ^{ème}	Juin 2016	Cofondateur de la galerie Geraldine Zberro
Marino Zecchini	Erriadh, Djerba	Août 2016	Photographe et écrivain résident à Djerba
Audience			

Répondant 1	Montréal	Juin 2016	Photographe amatrice Festival Mural
Répondant 2	lors de la visite guidée, Montréal	Juin 2016	Photographe amateur Festival Mural
Répondante 3	lors de la visite guidée, Montréal	Juin 2016	Photographe amatrice Festival Mural
Répondant 4	lors de la visite guidée, Montréal	Juin 2016	Photographe amateur Festival Mural
Répondant 5	lors de la visite guidée, Montréal	Juin 2016	Photographe amateur Festival Mural
Répondante 6	lors de la visite guidée, Montréal	Juin 2016	Photographe amateur Festival Mural
Répondante 7	Murale de Jonathan Bergeron, Montréal	Juin 2016	Photographe amatrice Festival Mural
Répondant 8	Murale de Jonathan Bergeron, Montréal	Juin 2016	Photographe amateur Festival Mural
Répondante 9	Devant le Bus STM graffité, Montréal	Juin 2016	Photographe amatrice Festival Mural
Répondante 10	Devant la murale de Jonathan Bergeron, Montréal	Juin 2016	Photographe amatrice Fondatrice de www.Robobinart.com
Répondante 11	Devant la murale de Five Eight,	Juin 2016	Criminologue, photographe amatrice

	Montréal		Festival Mural
Répondante 12	Devant la murale de Buff Monster, Montréal	Juin 2016	Photographe amatrice Festival Mural
Répondante 13	Devant la murale de Obey, Paris	Juin 2016	Photographe amatrice, habitant dans l'immeuble de la fresque d'Obey
Répondant 14	Devant la murale de Faile, Paris	Juin 2016	Ancien graffiteur, photographe amateur
Répondant 15	Devant la murale d'Inti, Paris 13ème	Juin 2016	photographe amateur
Répondante 16	Devant la murale d'Obey, Paris 13ème	Juin 2016	photographe amatrice
Répondante 17	Café, Djerba	Août 2016	Photographe amatrice, membre de l'association citoyenneté et liberté à Djerba
Répondante18	Chez elle, Djerba	Août 2016	Photographe amatrice, propriétaire d'une galerie d'art et membre de l'association citoyenneté et liberté à Djerba
Répondante 19	Djerbahood, Djerba	Août 2016	Photographe amatrice
Répondante 20	Souk de Djerba	Août 2016	Photographe amateur

Répondante 21	Café, Tunis	Août 2016	Volontaire, Association les volontaires, événement Be'Art
Répondante 22	Médina, Tunis	Août 2016	Photographe amatrice et bénévole pour l'Art Rue
Répondant 23	Devant la mosquée, Montréal	Août 2017	Imam de la Mosquée Al-Omah Al-Islamiah
Répondante 24	Devant la murale, Montréal	Août 2017	Photographe amatrice
Répondant 25	Devant la murale, Montréal	Août 2017	Photographe amateur
Répondant 26	Devant la murale, Montréal	Août 2017	Photographe amateur
Répondante 27	Devant la murale, Montréal	Août 2017	Photographe amatrice
Répondante 28	Devant la murale, Montréal	Août 2017	Réalisatrice et photographe amatrice
Répondante 28	Lors de la signature du livre Les murs perdus d'eL Seed	Septembre 2016	Actrice tunisienne, invitée d'honneur au Festival du film arabe de Gabès
Répondant 29	Lors de la signature du livre Les murs perdus d'eL Seed	Septembre 2016	Photographe amateur

Répondant 30	Lors de la signature du livre Les murs perdus d'eL Seed	Septembre 2016	Photographe amateur
---------------------	---	----------------	---------------------