L'art urbain à la (Ré)appropriation des espaces publics privatisés de Beyrouth

Nasser Mostafa

▶ **To cite this version:**

Nasser Mostafa. L'art urbain à la (Ré)appropriation des espaces publics privatisés de Beyrouth. Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03439132

HAL Id: dumas-03439132

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03439132

Submitted on 22 Nov 2021

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

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

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

L'Art Urbain à la (Ré)Appropriation des Espaces publics Privatisés de Beyrouth

NASSER Mostafa

Université Rennes 2

Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)

Département Géographie et Aménagement de l'espace

Sous la direction de : VIGNAL Leila

UNIVERSITÉ RENNES 2

L'Art Urbain à la (Ré)Appropriation des Espaces publics Privatisés de Beyrouth

NASSER Mostafa

Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

À ma sœur, mon ange dans le ciel
Tout ce que je fais et j'accomplis est dédié à toi
J'espère que tu es fière de moi

1. Remerciements

Je tiens à remercier, au premier lieu, mes parents, mon frère, ma sœur qui m'ont toujours accompagnée et encouragée à aller de l'avant durant cette aventure.

Je remercie également tous et toutes mes camarades en Dysater qui m'ont accueillie depuis mon premier jour en France jusqu'à ce jour-ci. Mes plus chers remerciements vont à Faiza qui a toujours été présente à mes côtés, qui m'a supporté, soutenu et motivé durant toute la réalisation de ce mémoire.

Mes remerciements particuliers et l'expression de ma reconnaissance et ma gratitude éternelle pour Mr. Yvon Le Caro qui m'as donné l'opportunité de poursuivre le Master Dysater, et qui as étais toujours présent pour mon bien-être dès mon arrivé en France.

Je remercie également ma directrice de mémoire Mme. Leila Vignal pour son accompagnement, ses encouragements et tous les conseils précieux qu'elle m'a donnés.

2. Sommaire

1. Remerciements 3

2. Sommaire 4

3. Introduction Générale 1

3.1. Problématique 2

3.2. Hypothèses 2

3.3. Méthodologie 3

3.4. Contraintes 4

4. Espaces publics, culture et réappropriation 5

4.1. L'espace public, une notion 5

4.2. Espaces publics et individu, les dynamiques 9

5. Beyrouth et espaces publics 15

5.1. Les espaces publics dans le monde arabe 15

5.2. Les espaces publics dans la loi libanaise 16

5.3. Historiques des espaces publics de Beyrouth 18

5.4. Les pratiques sociales : les modes d'appropriation des espaces publics à Beyrouth 30

5.5. La révolution de 17 octobre 2019 33

6. L'art, symbole de réappropriation de l'espace public, le cas de la révolution Libanaise en 2019 42

6.1. Art urbain et espaces publics 42

6.2. Etude de cas 53

7. Conclusion 62

8. Bibliographie 66

9. Table des figures 74

10. Annexes 75

10.1. Annexes 1 : Evolution de la Place des Martyrs 75

10.2. Annexes 2 : Le 17 octobre 2019, les citoyens réclament les espaces publics dans Beyrouth 79

10.3. Annexe 3 : Questionnaire et entretiens 82

10.3.1. Entretien avec EpS : 89

10.3.2. Entretien avec Hayat Nazer : 91

11. Table de Matières 95

3. Introduction Générale

« Une ville est composée de diverses catégories d'hommes ; des individus semblables ne peuvent pas donner naissance à une ville. » (Aristote)

Une ville divisée a été définie comme une ville comprenant deux ou plusieurs entités distinctes qui doivent être des enclaves spatialement séparées, mutuellement exclusives et relativement homogènes (Nagle, 2009), ces villes sont caractérisées par des tensions et conflits associées à la classe sociale, l'ethnicité, la religion et la culture. Les frontières physiques qui divisent ces villes jouent un rôle à la fois pratique et symbolique, tels que les murs dans le cas de la ville de Berlin, zones tampons comme à Nicosie. Les barrières fictives restent les plus profondes, puisqu'elles sont gravées dans la mémoire collective d'un peuple même après avoir vaincu les barrières physiques, ce qui provoque une stigmatisation, des sentiments d'insécurité et une dissociation de la population de l'autre côté, après des années de séparation.

Les guerres civiles sont une manifestation radicale des sociétés déchirées, où les citoyens d'une même ville s'engagent dans des violentes batailles en raison de conflits internes (Leclair-Paquet, 2013). La guerre civile divise ainsi encore plus des groupes civils déjà divisés ; elle crée des barrières qui subsisteront longtemps après sa fin, et résidera dans la mémoire collective du peuple pendant des générations, tout en interdisant la guérison des blessures. Pendant la guerre civile Libanaise (1975-1990), la capitale Beyrouth a été divisée en deux parties, Beyrouth Est (à majorité chrétienne) et l'autre Ouest (à majorité musulmane), séparées par une ligne de séparation (dite « ligne verte »). Le centre historique de la ville, par la suite, s'est transformé en une ville fantôme.

Aujourd'hui, 30 ans après la guerre, même avec la disparition de la ligne de séparation, la ségrégation persiste encore. Des barrières fines et fictives tracent les limites spatiales à base d'affiliations politiques, et les affiches de différents dirigeants, les graffitis et les autres icônes religieuses et politiques servent d'inévitable impression d'une ville profondément divisée (Leclair-Paquet, 2013). Ce phénomène présente Beyrouth comme ville de conflits entre les différents groupes culturels, nourris par des « flash-backs » incessants de la guerre civile.

Dans un cadre urbain, les espaces publics inclusifs servent comme la plate-forme des échanges sociaux et interculturels afin d'alléger les tensions entre les différents groupes (Khalaf, 2006). L'urbanisme offre le potentiel de stimuler les interactions interculturelles, tout en créant des espaces de communication et d'échange où le statut social et économique n'est pas un critère pour participer. Il s'étend au rôle des processus de planification et de conception sur l'engagement de groupes polarisés dans la conversation dans le cadre de conception participative visant à engager les différentes communautés dans la discussion, et ainsi réconcilier une ville divisée dans le cadre d'une société inclusive.

Etant une ville fractionnée par sa diversité culturelle, religieuse, sociale et surtout d'identité communale, Beyrouth manque désespérément l'appartenance collective de ses citoyens. Au lendemain de la guerre, la question des espaces publics a été au centre du débat de la reconstruction et la réconciliation, et a été considéré comme "une opportunité pour rétablir les liens de collaboration au sein d'une société multiculturelle". Les projets

proposés, n'ont jamais été réalisés même pas initiés, sous prétexte que les Beyrouthins ne sont pas "encore prêts" dans l'absence des conditions socioculturelles appropriées au climat politique instable (Kastrissianakis, 2015). D'autre part les politiques urbaines ont été orientées vers la privatisation ; l'exemple le plus flagrant étant celui du centre-ville historique de Beyrouth, jadis centre de la vie quotidienne Libanaise, et aujourd'hui transformé en bâtiments résidentiels de luxe vacants, regardant des rues peuplées de pigeons (Bou Aoun, 2020). Par conséquence, les espaces de convergence dans la ville, devenus privés, ne se composent principalement que des restaurants, des centres commerciaux et des équipements touristiques et maritimes.

La date du 17 Octobre a marqué le début d'une révolution attendue depuis longtemps, les citoyens de tous bords ont mis de côté leurs appartenances sectorielles, se manifestant dans la rue pour exprimer l'urgence de renverser le régime politique actuel. L'un des plus importants succès du mouvement du 17 Octobre Libanais - La révolution - était la réclamation des espaces publics par les Libanais, dans toutes les régions où les protestations ont eu lieu (Bou Aoun, 2020).

En quelques jours, les citoyens ont réclamé leur droit aux espaces publics, tout en occupant les rues, les trottoirs, les places historiques et les icones architecturales délaissées et devenues symboles de la révolution. Les spectacles, cérémonies de mariage, anniversaires, marchés et débats culturels quotidiens après la révolution ont rappelé des souvenirs nostalgiques des espaces publics avant la guerre. Les pratiques spatiales déjà mentionnées ont réclamé les espaces publics de Beyrouth, mais la pratique qui nous intéresse le plus est celle de l'art urbain, qui a atteint son apogée durant la révolution, surtout sous la forme des graffitis, dessins muraux et les statues.

3.1. Problématique

Notre mémoire vise à analyser, en premier lieu, qu'est-ce que la définition d'un espace public ? Quelles sont les différentes dimensions et dynamiques, dont la privatisation, qui façonnent le caractère « public » d'un espace ? En second lieu, on pose la question sur l'histoire des espaces publics à Beyrouth jusqu'aujourd'hui, et comment une réappropriation des espaces publics privatisés de Beyrouth est possible, surtout après les événements de la révolution de 2019. On va alors examiner comment les espaces publics de Beyrouth se sont réappropriés durant la révolution populaire de 2019 ? en se focalisant sur les pratiques et interventions artistiques, et dans quelle mesure ces interventions peuvent réussir à maintenir les accomplissements de cette révolution ?

3.2. Hypothèses

Pour pouvoir étudier l'espace public à Beyrouth, il faut d'abord étudier son statut et sa place dans un pays comme le Liban. C'est pour cela que c'est indispensable d'étudier l'histoire des espaces publics à Beyrouth dans les différentes périodes de son histoire, qui ont façonnés l'état des espaces publics aujourd'hui. Pour aborder de façon optimale notre problématique nous avons formulé les hypothèses suivantes :

- L'hypothèse qu'après la guerre civile en 1975, la reconstruction menée par « Solidere[1] », a conduit à l'exclusion des Beyrouthins de leurs espaces publics, en construisant un centre-ville qui reflète une image de luxe contradictoire avec la culture Libanaise.
- Les manifestations populaires qui ont eu lieu à partir de 17 Octobre 2019, et auparavant en 2005 et 2008, sont une forme de résistance contre les forces dominantes d'exclusion des espaces publics, toujours présentes dans la mémoire collective des Beyrouthins (par exemple la place de Bourj aujourd'hui nommée La Place des Martyrs) ; est aussi une hypothèse qui se présente. De plus les Libanais ont toujours apprécié la valeur des espaces publics, ce qui est évident à chaque occasion qu'ils ont pour défendre ces espaces, et ils sont favorables pour la réclamation de leurs espaces publics.
- L'hypothèse également que l'art urbain possède la capacité de se réapproprier les espaces par l'accumulation des traces laissées par les pratiques spatiales (surtout culturelles) dans ces espaces, n'est pas à omettre.

3.3. Méthodologie

La méthodologie adoptée dans notre mémoire est principalement basée sur une approche théorique analytique causée par les restrictions dues à la pandémie de la COVID19[2].

Cette approche nous a permis à travers une recherche bibliographique : d'affiner notre connaissance à travers le recueil et la collecte de données divers pour la maîtrise et la compréhension du thème de plus elle nous a permis d'identifier et d'analyser les informations nécessaires à l'étude de cas, afin de donner à notre étude une valeur par des données récentes.

En vue de traiter et comprendre les données obtenues auparavant ; nous avons dans un premier temps, utilisé des techniques indirectes d'investigation comme « l'analyse de contenu » ; la carte a été également un support d'analyse et de travail essentiel, en effet une grande partie des efforts fournis pour ce travail, a été engagée dans l'analyse des documents cartographiques relatifs à la ville de Beyrouth.

Par la suite nous avons réalisé une enquête dite « contextuelle » sous forme d'entretien téléphonique avec quelques artistes par le biais de questionnaires. On a cherché à savoir si et comment l'art peut permettre la réappropriation de l'espace mais aussi comment se

[1] Solidere : Abréviation du « Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction du Centre-Ville de Beyrouth », une société privée chargée de la reconstruction de Beyrouth après la guerre civile

[2] COVID19 : fait référence à « Coronavirus Disease 2019 », la maladie provoquée par un virus de la famille des Coronaviridae, le SARS-CoV-2. Cette maladie infectieuse est une zoonose, dont l'origine est encore débattue, qui a émergé en décembre 2019 dans la ville de Wuhan, dans la province du Hubei en Chine. Elle s'est rapidement propagée, maladie respiratoire pouvant être mortelle chez les patients fragilisés par l'âge ou une autre maladie chronique. https://www.futura-sciences.com/sante/definitions/coronavirus-covid-19-18585/

dernier a permis d'ouvrir les yeux du peuple et comment les artistes ont pu dire, afficher, représenter tout haut ce que tout le monde pense tout bas.

Tout au long de ce mémoire on a tenté d'apporter des réponses aux questions qu'elles soulèvent. Plus précisément, l'absence de consensus autour de la définition de l'art de rue et comment se reflète-t-elle parmi les artistes de rue de Beyrouth ? La pratique de l'art de rue est-elle capable de catalyser des actions ou des changements significatifs au sein de la société civile ? Permet-elle une résistance culturelle ? Les espaces publics de Beyrouth et tout ce qu'ils portent sur leurs murs constituent-ils une sphère publique dans une certaine mesure ? Et la médiatisation est-elle une importation occidentale qui alimente les aspirations cosmopolites de Beyrouth ? Même si les réponses à ces questions ne seront probablement pas claires ou unanimes, elles nous permettront de commencer à comprendre l'art de la rue à Beyrouth sous un angle nouveau. Le rôle de l'art de rue dans la réappropriation des espaces, places et monument publics beyrouthin ?

Et pour conclure le tout nous avons effectué une synthèse de tout ce qui a était vu dès le début de ce mémoire.

3.4. Contraintes

Comme tout travail de recherche nous avons rencontré quelques contraintes :

- La première contrainte était la pandémie de la COVID19 qui nous a empêché de visiter notre terrain d'étude « Beyrouth » et nous a restreint à travailler avec les données publiées en ligne et à mener des entretiens à distance avec les artistes via des plateformes de visio-conférences (tel que WhatsApp).

- La seconde contrainte quant à elle, concerne les artistes ; comme ils travaillent dans un domaine (street-art) plutôt considéré comme une pratique informelle et hors la loi ; ils avaient peurs de se confier à nous par peur de représailles ou de sanction par l'état ; et du coup c'était très difficile de trouver des artistes urbains qui souhaitent s'exprimer et de sortir de leur anonymat.

4. Espaces publics, culture et réappropriation

4.1. L'espace public, une notion

Le terme « espace public » est un terme polysémique représentant un espace à la fois physique et symbolique. Depuis le XXe siècle, les chercheurs ont manifesté un intérêt considérable et croissant pour le rôle des espaces publics dans la vie urbaine. Des recherches relevant de disciplines telles que la géographie, la sociologie, les sciences politiques, la criminologie, l'urbanisme et l'architecture ont tenté de définir l'espace public et démontré son rôle, chacun a développé sa propre présentation / représentation de l'espace public par rapport à ses propres dimensions et perspectives, menant à une définition, plus enrichissante que problématique.

C'était pendant les années 1960, avec la thèse de Jurgen Habermas en 1962, que le terme d'espace public s'est présenté pour la première fois comme un synonyme de la sphère publique fondée sur l'usage de la raison en opposition au pouvoir. Après cela le terme a subi plusieurs variations sémantiques, dans les années 1970, « *la remise en cause de l'urbanisme moderne (...) conduit à de nouvelles représentations de la ville.* » (Fleury, 2007, p. 29), et l'espace public va représenter une forme urbaine qui correspond à un espace physique avec des fonctions et des caractéristiques propres surtout en termes d'accessibilité et d'inclusion universelle, « *L'invention même du terme traduit un regain d'intérêt pour ces lieux qui n'étaient plus au cœur des préoccupations ni des urbanistes et ni des pouvoirs publics, pendant toute une partie du XXe siècle.* » (Fleury, 2007, p. 18). En 1980 il désigne « *une catégorie d'action publique qui fait partie des politiques urbaines en Europe et les prospectives de développement durable.* » (Fleury, 2010, p. 1).

Aujourd'hui le terme « espace public » se présente dans le champ des sciences sociales et de l'urbanisme et de plus en plus, dans la vie publique. Ce terme ou bien cette notion d'espace public a évoluée tout au long le XXe siècle et ne cesse toujours pas d'évoluer, à part sa polysémie, dans la langue française l'expression espace public est « *à manier avec beaucoup de prudence. Son pluriel ne correspond aucunement à son singulier* » (Paquot, 2009, p. 3). Au singulier, l'espace public correspond au discours de la sociologie, philosophie politique et aujourd'hui aux sciences de la communication avec l'invasion d'internet dans la vie quotidienne. Cependant son pluriel, « les espaces publics », trouve son emplacement dans le vocabulaire des élus, géographes, ingénieurs, urbanistes et architectes. Il s'agit pour eux d'un espace tangible possédant des limites, des équipements et des réglementations spécifiques.

Le traitement des différentes significations du terme « espace public », à la fois ensemble et séparées reste indispensable. Ensemble puisque l'espace public, au singulier et au pluriel, symbolique et physique, signifie toujours les rencontres, les discussions et au sens large la communication. Séparément puisque chacune de ces deux notions possède des caractéristiques et des propriétés qui nous empêchent de les assimiler ensemble.

4.1.1. L'espace Public Habermassien

Dans un premier temps nous allons parler de l'espace public au singulier, l'espace symbolique dérivé de la philosophie et de la sociologie. Nous ne pouvons pas parler de l'espace public sans mentionner les travaux de Habermas, l'avant-gardiste de cette notion.

« Strukturwandel der Öffentlichkeit[3] *»,* c'est le titre de la thèse en sciences politiques de Jürgen Habermas, présentée en 1961 à l'université de Marbourg. Dans sa thèse il introduit la notion d'un espace public qui n'est pas limité à un espaces physiques géographiques, mais à un espace public symbolique de la démocratie qui *« symbolise simplement la réalité d'une démocratie en action [...] où s'opposent des discours contradictoires tenus par des acteurs (politiques, religieux, sociaux) qui composent la société. »* (Wolton, 2010, p. 240).

L'origine de l'espace public Habermassien apparaît comme une manifestation de la bourgeoisie dès les XVIIème et XVIIIème siècles qui visait à mettre un terme à la domination de l'État absolutiste. Habermas montre comment au XVIIIe siècle cet espace public symbolique a permis *« aux opinions privées d'être rendues publiques, y compris les salons, les loges maçonniques, les académies, les sociétés savantes, les regroupements philanthropiques, les clubs, les cafés, les journaux, etc. »* (Paquot, 2009, p. 11). Cette notion de l'espace public met en question le rôle de l'espace public comme « *médiateur entre les différents groupes sociaux d'une part et entre la société et le pouvoir d'autre part.* » (Mammeri, 2017, p. 11) où les critiques et les opinions publiques sont diffusées par les médias libres sans contrôle du pouvoir politique.

Habermas décrit l'espace public comme un *« processus au cours duquel le public constitué d'individus faisant usage de leur raison s'approprie la sphère publique contrôlée par l'autorité et la transforme en une sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État. »* (Habermas, 1988). C'est évidemment grâce au rôle indispensable que les médias ont joué dans l'espace public Habermassien, ce qui justifie le déclin de cet espace en XVIIIème après son apogée, à la suite de la transformation de la publicité critique en une publicité manipulative au service des intérêts privés. Alors cet espace « *de résonance que devait constituer cette couche sociale cultivée, et éduquée pour faire de sa raison un usage public, a volé en éclats ; le public s'est scindé d'une part en minorités de spécialistes dont l'usage qu'ils font de leur raison n'est pas public, et d'autre part en cette grande masse des consommateurs d'une culture qu'ils reçoivent par l'entremise de médias publics.* » (Habermas, 1988, p. 183).

L'espace public Habermassien perd sa propriété de communication et il entre en déclin avec l'absence de la contestation de la bourgeoisie par la « raison » au service de « compromis passés entre des intérêts opposés » (Serghini & Matuszak, 2009, p. 33) de nouveaux groupes sociaux. Aujourd'hui, alors même que l'espace public d'Habermas est considéré comme dépassé, il reste « *un avant-gardiste de l'avènement de la démocratie liée à la liberté d'expression et à la contestation à travers des espaces publics matériels ou immatériels ».* (Mammeri, 2017, p. 13).

[3] « Strukturwandel der Öffentlichkeit », en langue Française : « L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise ».

4.1.2. Les espaces publics dans la géographie

Dans notre mémoire en géographie, ce qui nous intéresse le plus c'est le pluriel du terme « espace public ». Ce sont les espaces physiques qui correspondent au champ de l'urbanisme et de la géographie. Pour cela, dans un second temps nous avons choisi d'aborder la question des espaces publics en tant que lieux socio-spatiaux.

En retournant jusqu'à l'agora grec et les forums romain, les espaces publics sont par définition des formes urbaines qui correspondent surtout au milieu urbain et possèdent des fonctions et des usages propres (Tonnelat, 2010). Depuis le XX siècle, les espaces publics ont alimenté les débats et les discours des urbanistes, sociologues, géographes et architectes avec une évolution des espaces appelés alors « ouverts » ou en anglais *« open spaces »*. Ces espaces ont été représentés par tout ce qui est non bâti, comme les rues, les vides entre les immeubles, les parcs publics et les places. C'est ce qu'indique Pierre Merlin (2015), qui présente les espaces publics comme tout espaces appartenant au domaine public non construit. Récemment avec l'émergence de l'urbanisme moderne à la fin du XX siècle, ces espaces ont évolué pour représenter tout lieux les citoyens peuvent se fréquenter, se rencontrer et s'exprimer (Fleury, 2007).

En urbanisme, l'espace public a été considéré comme « espace ouvert », c'est-à-dire *« les rues, les parcs, les aires de loisirs, les places et d'autres espaces extérieurs appartenant à l'État et gérés par les pouvoirs publics, en opposition au domaine privé du logement et du travail »* (Tonnelat, 2010, p. 1). Cependant, l'évolution récente des formes d'habitat urbain ainsi que le développement de plus en plus d'espaces semi-publics gérés par des partenariats privé-public ou entièrement partenariats privés remettent en cause cette notion héritée d'un point de vue juridique et administratif. En quelque sorte aujourd'hui, l'espace public doit être perçu indépendamment du domaine public de l'État et de ses subdivisions, mais plutôt comme un espace accessible au public.

Cette définition élargit considérablement le spectre des espaces considérés comme publics à « tout espace accessible aux individus, cela à condition que l'accès ne soit pas basé sur une forme d'abonnement »(Tonnelat, 2010, p. 2). Ainsi, suivant cette nouvelle notion, un vaste ensemble d'espaces de mobilité, comme les gares, stations de métro, etc., ou de consommation comme les centres commerciaux pour la plupart, peuvent être catégorisés comme étant espaces publics en plus des espaces publics classiques ou traditionnels, tels que les rues et les parcs.

Cela nous montre que la notion « espaces publics » a évolué pour devenir très vaste : il existe plusieurs niveaux d'accessibilité et plusieurs catégories d'espaces publics. Stephen Carr (1992) identifie trois formes d'accessibilité qui déterminent le caractère « public » d'un espace :

- Accessibilité Visuelle : qui désigne la visibilité de l'espace à partir de l'extérieur qui donne l'impression d'être invité ou non dans cet espace. Les espaces isolés qui ne sont pas visibles de partout donnent une sensation d'insécurité et, par suite, ces espaces deviennent moins publics.
- Accessibilité symbolique : qui représente les éléments qui porte une signification sur l'hospitalité de ces espaces. Par exemple certains aménagements extérieurs, comme

les bancs parfois conçus pour empêcher les gens de s'allonger afin certaines catégories des gens et par suite affecte l'accessibilité symbolique de ces espaces.
- Accessibilité physique : qui désigne la capacité d'accéder à l'espace gratuitement et sans aucune condition.

A titre d'exemple, un centre commercial, en termes d'accessibilité, est très différent d'une rue ou d'un restaurant même s'ils sont tous considérés comme des espaces publics, donc cette notion possède une définition large et complexe. L'accessibilité et l'exclusion des espaces publics peut être discutée dans le contexte de leur privatisation. La gestion des espaces publics par des partenariats privés est le sujet du deuxième chapitre de cette partie.

4.1.3. Morphologie des espaces publics

Probablement un des symboles les plus anciens de l'espace public est la rue. Elle a toujours été le sujet des discours des architectes et des urbanistes en ce qui concerne les espaces publics dans la ville. En Europe, jusqu'au le XXe siècle, les rues et les places ont constitué les espaces principaux pour les rencontres et les pratiques sociales : « *habiter et travailler se mêlent, multipliant sur place les liens personnels et l'échange sous toutes ses formes, dans la rue principale comme dans les passages et impasses, second réseau de circulation et de communication* » (Leménorel & Corbin, 1997, p. 428).

L'usage de la rue comme un espace de sociabilité a été favorisé par la fréquentation forte des rues surtout pour les déplacements quotidiens, qui se font en priorité à pied avant l'introduction des automobiles. Pourtant, l'invasion des rues par les automobiles durant le XXe siècle a exclu les piétons de leurs espaces de rencontre (Carmona, 2003). De l'autre côté la « *valorisation des espaces intérieurs comme lieux du bien-être, et par contrecoup, la dévalorisation de la rue comme espace de rencontre et de sociabilité.* » (Korosec-Serfaty, 1990, p. 50), a marqué le déclin de la rue comme le symbole des espaces publics et des nouveaux espaces sont nés.

Ce n'était pas la fin des espaces à usage publics qui est visée mais plutôt la fin des espaces publics hérités, représentés par les rues et les places et délimités par le bâti comme l'explique Antoine Fleury (2007). Il indique que c'est l'urbanisme fonctionnaliste qui a repensé les espaces publics afin de créer des nouvelles formes. Entre les années 1950 et 1970, après la fin de la deuxième guerre mondiale et les plans de reconstruction, une nouvelle forme d'espaces publics a été développée dans les centres-villes reconstruits. Ces nouveaux espaces publics prennent la forme des « dalles » détachées de la voirie et délimitées par des équipements comme des commerces et des bureaux (Fleury, 2007).

Ce nouveau type d'espaces publics a été le sujet de beaucoup des critiques par les urbanistes qui l'ont considéré comme une tentative pour « recoudre les territoires » (Fleury, 2007, p. 23). Sans aucun effet, les dalles restent des espaces résiduels, négligeant leur entourage et séparant des lignes de circulation. Tout cela pose le problème d'attractivité de ces espaces, les citoyens n'ont pas de raisons pour visiter ces espaces, ce « *sont d'ailleurs le plus souvent des impasses, de simples voies d'accès pour les résidents* » (Bordreuil, 2000, p. 176).

Dans un autre contexte, les nouvelles périphéries urbaines, habitées par la classe moyenne ont suivi le modèle nord-américain (Fleury, 2007). Des espaces publics d'un nouveau type sont nés : des centres commerciaux gigantesques, tournés vers l'intérieur, entourés par leur propre parking et accessibles uniquement par automobile (Carmona, 2003). Le manque d'usage des espaces extérieurs immédiats autour des habitations, les a transformés en espaces de stationnement ou d'usages privés comme les piscines. La disponibilité des voitures dans les foyers de la classe moyenne qui occupe ces périphéries a favorisé la réussite de cette nouvelle forme (les centres commerciaux). Ce qui est toujours remarquable dans ces nouveaux espaces c'est la dualité entre leur propriété privée et leur usage public. Cela met en question leur accessibilité universelle et le futur des espaces publics classiques (traditionnels) dans ce contexte de privatisation.

4.2. Espaces publics et individu, les dynamiques

4.2.1. Privatisation des espaces publics

D'après ce que nous avons vu jusqu'à maintenant, nous pouvons dire qu'il existe clairement un spectre de « publicité » en ce qui concerne les espaces publics. Parallèlement aux questions d'espace, il y a les questions d'accès et d'accessibilité. En termes d'urbanisme, l'accessibilité est la capacité d'entrer dans un espace et de l'utiliser, mais tous les espaces publics ne sont pas « ouverts » à tous.

Les chercheurs considèrent que l'espace public est généralement défini comme l'opposé de l'espace privé en termes d'accessibilité, de contrôle de l'entrée, de comportement personnel et collectif et de réglementation de l'utilisation. Alors que l'espace privé est délimité et protégé par des lois réglementées par l'État, l'espace public, bien que loin d'être exempté de réglementations, il est généralement conçu comme ouvert à une plus grande participation du public. « *L'espace public a des significations très différentes selon les sociétés, les lieux et les époques, et comme tout cela le suggère, sa signification aujourd'hui est très liée au contraste entre l'espace public et l'espace privé.* » (Low & Smith, 2006, p. 7).

Pourtant, de plus en plus d'organisations privées ou semi-privées gèrent ce qui était auparavant des espaces urbains publics (Blackmar, 2006). Elles rendent les limites entre le privé et le public moins définies et édictent des réglementations exclusives. Ainsi, les zones résidentielles appelées « *gated communities* » sont fermées aux étrangers, c'est-à-dire à tous sauf aux habitants et à leurs invités (Low, 2003). Parallèlement, les centres commerciaux et les espaces publics à propriété privée limitent l'accès à une catégorie de la population qui correspond à des profils de consommateurs spécifiques. Ils utilisent les forces de police municipales et privées pour réglementer et exclure toutes sortes de personnes dites « indésirables » tels que les jeunes, les vendeurs de rue, les mendiants et les sans-abris (Staeheli & Mitchell, 2007; Tonnelat, 2007).

Decroly *et al.*, (2003, p. 3) identifient plusieurs dimensions structurantes des espaces publics autour desquelles se joue la privatisation : le statut de propriété des espaces (propriété publique, privée, collective, copropriété...), l'accessibilité de ces espaces (plus ou moins universel, contrôlée par plusieurs paramètres tels que droit d'accès, barrières

physiques ou psychologiques...) ainsi que la gestion et les réglementations qui en conditionnent l'usage. Ces dimensions constituent autant de paramètres qui, en se modifiant, transforment le caractère « public » des espaces concernés, et indiquent alors différents types de privatisation.

Dans cette partie nous allons étudier ces dimensions et leurs apports dans le contexte de privatisation et d'exclusion, en se basant sur une réflexion préalable : les espaces publics devraient être accessibles à tous, ils devraient être une zone de rencontre, d'interaction ou de déambulation, voir même de stationnement.

4.2.1.1. Gestion et propriété des espaces publics

Avec l'évolution des formes et des fonctions urbaines, et l'apparition de nouveaux types d'espaces de rencontre comme les centres commerciaux, les salons, les cafés, etc., une nouvelle notion d'espaces publics a émergé. Elle prend la forme d'espaces privés-publics ou semi-publics et remet en question la définition traditionnelle des espaces publics considérés comme étant par défaut une propriété publique et dont la gestion relève également du domaine public.

L'idée d'aborder les espaces publics comme étant en opposition, avec la propriété - publics ou privés - a été remise en question à la suite de l'émergence de ces nouveaux modèles semi-publics des espaces publics. Les chercheurs ont étudié profondément ces questions de privatisation et surtout dans la dimension juridique, Carmona (2003), a considéré que les espaces publics se catégorisent en : espaces publics extérieurs (places publiques, rue et trottoirs), espaces publics intérieurs (bibliothèques, mairie, etc.) et les espaces semi-publics représentés par cette ambiguïté de propriété et gestion (centres commerciaux, cinémas, café, etc.). Meert et al. (2006, p. 3), voient ces espaces semi-publics comme : *« Les lieux qui sont légalement privés mais qui font partie du domaine public, comme les centres commerciaux, les campus, les terrains de sport et, dans certains pays, les installations de transport privatisées. Ce sont des lieux qui appartiennent à des particuliers mais où tout le monde devrait avoir le droit d'entrer. Refuser l'entrée à une personne doit être expliqué ou justifié en faisant valoir que cette personne enfreint des règles et règlements spécifiques. »*

Pour Minton (2006, p. 10), ces espaces semi-publics dans lesquels les mendiants et les sans-abris sont repoussés par les agents de sécurité privée, et où les activités telles que les pique-niques et le vélo sont interdites, ramènent le domaine public à une période durant laquelle ils ont été détenus et gérés par des propriétaires privés individuels. Carmona (2015, p. 394) ajoute que ces espaces semi-publics *« sont souvent façonnés par des partenariats complexes entre un large éventail d'acteurs - publics, pseudo-privés et privés - dont les motivations sont tout aussi complexes »*. De plus, Németh & Schmidt (2011), indiquent que la définition des espaces publics se fait en contraste avec les espaces privés, ils considèrent les espaces à « propriété privés » même s'ils sont accessibles et ouverts au public, ils restent exclusifs et au service des intérêts privés, ce qui indique que ces espaces ne peuvent pas être mis sous la catégorie des espaces publics étant donné que leur accessibilité est compromise au profit d'intérêts privés.

Dans une autre perspective, des chercheurs considèrent que c'est l'appropriation de l'espace par les activités et les pratiques collectives qui peut le catégoriser comme un espace public, peu importe son statut juridique. Paquot (2009, p. 93), en traitant cette question du statut juridique des espaces publics indique que *« L'essentiel ne réside aucunement dans le statut juridique de ce territoire pratiqué par un ensemble d'individus isolés ou en groupe à un moment donné, mais par cette activité elle-même qui rend « collectif » et confère à cet endroit une dimension sociale et publique »*.

Pour Kohn (2001), la question de propriété va plus loin. Elle évoque qu'un espace même s'il est privé peut devenir public par l'usage et non seulement par la propriété. Cette vision de l'espace public est une question d'utilisation ou d'appropriation, plutôt qu'une question de propriété légale, et est largement considérée par Worpole & Greenhalgh (1996, p. 12) *« Nous dirions que ce qui fait l'espace public est l'utilisation. Comme l'a toujours affirmée la géographe Doreen Massey, l'espace est dynamique et ne prend forme que par son utilisation au fil du temps. »*

Ces dernières années, la production d'espaces publics a été de plus en plus prise en charge par le secteur privé, souvent suite aux avantages donnés par les municipalités qui tentent de répondre à la demande d'espaces ouverts urbains en offrant des primes de densité au secteur privé en échange de la production et de l'entretien des espaces accessibles au publics dans leurs projets. La politique consistant à attribuer la création d'espaces publics au secteur privé a permis d'augmenter considérablement le nombre d'espaces accessibles au public dans les grandes zones urbaines (Schmidt & Németh, 2010).

Malgré les avantages concrets de ces stratégies, la création d'espaces publics par le secteur privé reste problématique. Ces espaces se caractérisent par des systèmes de propriété complexes, d'énormes dépenses publiques et privées, et des questions plus vastes se posent sur le caractère public de ces espaces. Ces espaces, très présents dans les grandes villes, prennent de nombreuses formes, comme les centres commerciaux, les cafés et les parcs d'attraction. *« Ils se distinguent des rues, trottoirs ou parcs traditionnels de la ville, qui sont exploités par le secteur public et sont accessibles à l'ensemble de la population sans conditions ni surveillance »* (Schmidt & Németh, 2010, p. 8). Au contraire, les espaces publics à propriété privée ou semi-publics sont ouverts au public pendant certaines heures, selon certains critères et les propriétaires ont le droit de refuser l'entrée à certains utilisateurs, à certains moments (Németh, 2009).

« Étant donné que ces espaces sont créés par les promoteurs et les propriétaires en échange d'un accroissement de la surface de plancher, leurs priorités de gestion sont souvent plus financières que sociales » (Schmidt & Németh, 2010, p. 7). Par conséquent, la fourniture et la gestion privées de l'espace constituent des menaces pour les concepts d'inclusion et d'accessibilité (Kohn, 2004a). Alors cette notion d'espaces publics reste un sujet de débats, puisque pour attirer le public vers ces espaces tout en préservant l'intérêt privé des propriétaires, certaines catégories de la population seront exclues.

Sachant que tous les espaces publics, même les plus inclusifs, démocratiques et ouverts, nécessitent une certaine forme de gestion afin de pouvoir remplir leurs rôles efficacement. Selon Carmona et al. (2008), la gestion de l'espace public peut être définie

comme « *l'ensemble des processus et des pratiques qui tentent de garantir que l'espace public puisse remplir tous ses rôles légitimes, tout en gérant les interactions entre ces multiples fonctions et leurs impacts d'une manière acceptable pour ses utilisateurs* » (Carmona et al., 2008, p. 66). Les espaces publics doivent être géré d'une manière à assurer un équilibre entre les intérêts collectifs et individuels. Lynch & Carr (1979) indiquent que la gestion des espaces publics est un processus complexe qui doit distinguer les activités « nuisibles » des activités « inoffensives » et assurer un usage libre tout en déterminant un consensus sur ce qui est permis sans menacer cette liberté.

Cette dimension fait référence à la manière dont un espace est contrôlé, géré et entretenu, et plus particulièrement aux méthodes par lesquelles les propriétaires indiquent les usages, les usagers et les comportements acceptables. Les modèles de gestion peuvent encourager l'inclusion par des mesures qui assurent la liberté d'utilisation, d'accès et de comportement. D'autre part ils peuvent restreindre l'utilisation et contrôler l'accès et le comportement, comme la présence de caméras de surveillance ou de gardes de sécurité armés favorisant l'exclusion. Il est important de comprendre les différentes approches de la gestion de l'espace car le contrôle du comportement entraîne souvent des conséquences liées au degré d'inclusion et de diversité sociale d'un espace (Németh, 2009). *« Qui contrôle un espace public, comment il le fait, et comment il tente de rendre l'espace sûr et sécurisé »* (Franck & Paxson, 1989, p. 133) sont des composantes importantes de cette dimension de gestion et de contrôle qui déterminent la tendance d'un espace en lien avec le public, la liberté d'usage et d'accès et par la suite à son inclusion. Normalement, dans la gestion des espaces il existe des techniques et des mesures indirectes afin de contrôler l'espace et filtrer les usagers, tels que des fermetures temporaires pour des événements privés et de petits aménagements à petite échelle, comme l'installation de bancs qui empêchent les citoyens de s'allonger et exclus indirectement les sans-abris.

Loukaitou-Sideris & Banerjee (1998) identifient deux approches principales : les contrôles sévères et les contrôles doux. Les contrôles sévères sont actifs, directs et font appel à une variété de systèmes de sécurité privée, de systèmes de télésurveillance et de réglementations, interdisant certaines activités ou les autorisant sous réserve de contrôle par des permis ou location. Les contrôles doux sont passifs, indirects et utilisent une série de restrictions symboliques qui découragent de manière passive les activités indésirables ou en rendent d'autres impossibles en supprimant des opportunités. Dans le discours concernant la privatisation et l'exclusion des espaces publics, ce sont les contrôles sévères qui sont au cœur du débat puisqu'ils sont de plus en plus privilégiés par les responsables de la gestion des espaces semi-publics.

Considérant la notion selon laquelle l'espace public est universellement accessible pour toute la population sans conditions, les espaces publics à propriété privé autrement dit semi-publics sont en effet moins publics et plus contrôlés que les espaces publics à propriété publique. La catégorisation d'un espace entre public et privé reste compliquée et une simple question de propriété et de gestion ne peut donner la réponse. Dans le cœur du débat entre ces deux perspectives contradictoires, des nouvelles questions se posent concernant surtout l'accessibilité qui détermine dans quelles limites les espaces semi-publics peuvent être utilisés par le public.

4.2.1.2. Accessibilité des espaces publics

L'un des principaux aspects de l'espace public, par définition, est qu'il est accessible au public. Ainsi, l'espace public est, dans l'idéal, libre de toute restriction et universellement accessible à tous/toutes et à tout moment.

Lynch & Carr (1979) affirment que cela signifie un espace ouvert aux actions librement choisies et spontanées des citoyens. Ils considèrent ensuite que c'est l'une des valeurs fondamentales du domaine public : « Nous tenons au droit de parler et d'agir comme nous le souhaitons. Lorsque les autres agissent plus librement, nous apprenons à les connaître, et donc à nous connaître. Le plaisir d'un espace public librement utilisé est le spectacle de ces manières singulières, et la chance d'une rencontre intéressante » (Lynch & Carr, 1979, p. 415). « La liberté d'action dans l'espace public est, néanmoins, nécessairement une liberté responsable » (Carr et al., 1992, p. 152), ils impliquent le droit de mener les activités que les citoyens souhaitent, d'utiliser le lieu librement mais en reconnaissant qu'un espace public est un espace partagé avec les autres.

Cependant, la pratique démontre que cette accessibilité universelle n'est pas toujours possible sous le prétexte de la sécurité. L'accessibilité reste un sujet commun aux critiques de nombreux espaces publics, bien que l'argument soit souvent fondé non pas tant sur les droits d'accès aux espaces publics traditionnels que sur la restriction d'accès aux espaces publics à propriété privée ou bien semi-publics. Selon Loukaitou-Sideris, (1993, p. 139) les caractéristiques et les aspects des espaces semi-publics sont sensiblement différents des espaces publics traditionnels : *« Des caractéristiques telles que l'introversion, l'enfermement, la protection, l'évasion, le mercantilisme, le filtrage social et l'exclusivité sont considérées comme donnant lieu à des environnements conformes aux intérêts privés mais pas toujours bénéfiques pour le grand public. »*

L'argument porte sur le rôle du contrôle dans ces espaces semi-publics. Des auteurs, tels que Staeheli & Mitchell (2007), attirent l'attention sur les dispositifs de contrôle par lesquels les membres du public peuvent être exclus, sous prétexte de sécurité publique, tels que les barrières, les systèmes de vidéosurveillance et les agents de sécurité. Par exemple un billet d'entrée représente une promesse de respecter les règles de l'espace, autrement la personne sera invitée à quitter l'espace. Si cette pratique est courante dans certains espaces semi-publics, comme les cinémas et les théâtres, elle reste moins courante dans d'autres parties, comme les parcs publics et les espaces civiques.

Németh & Schmidt (2011), considèrent des formes plus légères de contrôle et d'exclusion, telles que la signalisation, l'image de luxe et le type de choix disponible pour le consommateur qui, tout en attirant certains, en excluent d'autres. Des indices visuels et des signes affichent la capacité à consommer, ceux qui ne disposent pas d'indices appropriés seront traités avec suspicion, se sentiront malvenus ou se verront refuser d'entrée, tandis qu'une apparence suffisamment prospère garantit l'accès. Même si théoriquement ces espaces sont ouverts au public, ces règlements et aménagement assurent la sélection des clients et l'exclusion des personnes dites « indésirables » qui ne consomment pas ou qui ont un pouvoir d'achat limité.

Margaret Kohn explique que ce sont les utilisateurs qui ont besoin de telles ambiances : *« L'un des attraits du centre commercial est précisément qu'il offre un environnement soigneusement conçu pour exclure toute source d'inconfort. L'éclairage apaisant, les surfaces polies, la température agréable et les étalages alléchants ne sont pas les seuls attraits ; une partie du fantasme consiste à entrer dans un monde où aucun sans-abri, mendiant ou zélateur ne peut perturber l'illusion d'un monde harmonieux »* (Kohn, 2004b, p. 62).

De plus, Loukaitou-Sideris décrit cela comme une *« pathologie urbaine »* (Loukaitou-Sideris, 1993, p. 141), les espaces publics traditionnels comme les parcs et places publics sont perçus comme des endroits chaotique où les problèmes sont abondants, alors un marché a été créer, des espaces sécurisés, entretenus et contrôlés par le secteur privé. *« Le secteur privé (...) commercialise des espaces semi-publics pour couvrir les besoins de sa clientèle. Les places sont considérées comme plus réussies si elles attirent certaines parties du public, mais empêchent également d'autres parties du public d'entrer »* (Loukaitou-Sideris, 1993, p. 155).

En effet, de plus en plus d'organisations privées ou semi-privées gèrent ce qui était auparavant des espaces publics « traditionnels » (Blackmar, 2006), elles rendent la limite entre le public et le privé vague et imposent des règlements exclusifs afin de protéger leurs intérêts. A titre d'exemple les centres commerciaux et les districts d'amélioration des affaires limitent l'accès aux catégories de la population qui correspondent à des profils de consommateurs spécifiques. Ils utilisent les forces de police municipales et privées pour réglementer et exclure toutes sortes d'individus ne répondant pas à leurs critères de sélection tels que les jeunes, les vendeurs de rue, les mendiants, les sans-abris, etc. (Staeheli & Mitchell, 2007; Tonnelat, 2007).

5. Beyrouth et espaces publics

5.1. Les espaces publics dans le monde arabe

5.1.1. L'espace public au sein de la ville arabe traditionnelle

Les espaces publics étant l'image de la démocratie - lieux où l'on se fait voir, entendre et où l'on se rencontre librement sans conditions - faisaient partie indispensable de la composition urbaine traditionnelle occidentale depuis la civilisation grecque. Ce domaine a toujours été un objet d'intérêt bien recherché et étudié en occident, d'où nous relevons les définitions et les caractéristiques d'un espace public. D'autre part, les pays arabes sont considérés comme siège de l'idéologie conservatrice, et le Liban en fait partie.

Notre mémoire aborde le sujet des espaces publics à Beyrouth, la capitale du pays ; à travers cette partie nous exposons la présence ou l'absence de ce genre d'espace au Liban et plus précisément à Beyrouth, selon la définition occidentale de l'espace public.

5.1.1.1. Les espaces publics dans les villes arabes

Les points de vue sont différents concernant l'existence ou non d'espaces publics au sein des villes arabes traditionnelles ; deux perspectives ont pris place, la première souligne l'inexistence de ces espaces dans les villes arabes traditionnelles, l'autre la contredit en démontrant leurs existences dans ces villes.

La première perspective se base sur la définition thématique inchangée de l'espace public, comme lieu de démocratie, de rencontre, d'expression libre et d'accessibilité à tous les citoyens sans exceptions ni conditions. Pour ce faire elle se base dans un premier temps sur l'argument politique affirmant la naissance de la démocratie avec celle de la bourgeoisie dans les pays européens. Cependant, ce phénomène n'a eu lieu dans les pays arabes où le pouvoir était plutôt totalitaire, même s'il s'agissait dans certains cas d'une république démocratique dans l'apparence.

La deuxième perspective se base sur la composition de la société arabe marquée par des divisions religieuses et dirigée par des institutions religieuses traditionnelles. Ces villes ne peuvent pas englober des espaces publics au sens propre du terme, vu que les espaces publics sont des espaces purement laïques évoquant toute liberté d'expression et d'échange (Salamon, 2004). Les institutions religieuses ne pouvant pas créer d'espaces laïques, il en résulte par supposition l'inexistence d'espaces publics dans les villes Arabes.

De plus, les partisans de la deuxième perspective considèrent que la notion d'espace public est une notion qui ne pourrait pas être copiée du contexte occidentale et appliquée sur le contexte arabe sans adaptation ni précautions d'usage (M. F. Davie, 2003). Ce point de vue affirme que les espaces publics à l'occident – monumentaux, ouverts de manière formelle, et siège de démocratie totale - ne sont pas présent sous leur forme connue au niveau des villes arabes traditionnelle, mais ils y prennent place et existe sous une autre

forme dû à une adaptation du terme aux idéologies et pratiques locales (David, 2002), tels que les *hammams*[4] et les placettes des mosquées (Barakat & Chamussy, 2002).

L'imposition de la ville traditionnelle orientale a une classification - normalisée en occident en temps moderne - des espaces publics basée sur les pratiques purement occidentales, ne serait pas pertinente. De plus, nous pouvons citer les *Souks*[5] (des espaces d'échanges économiques ainsi que sociaux) qui sont une partie importante des villes traditionnelles orientales, et peuvent donc être considérés comme espaces publics. En effet, ils sont accessibles sans conditions à tous les citoyens, et incluent toutes les classes de la société. C'est donc une autre forme d'espace public permettant la création de liens et de rencontres non-familiales, non-domestiques, et donc ouverts à tous les usagers. Il s'agit de plus d'un lieu de discussions socio-politiques, appelés « le communautaire ». Tout cela permet de classer le Souk sous l'adjectif « public » (David, 2002).

5.1.1.2. Les espaces publics des villes Arabes : Le courant de modernisation

Bien qu'un débat ait eu lieu sur l'existence ou non des espaces publics au sens propre du terme connu à l'occident au sein des villes arabes, il est indispensable de noter la présence d'espaces d'échanges socio-économiques et culturels, où se faisaient le contact entre les individus de la communauté arabe. Il s'agit alors d'espaces adaptés aux pratiques locales comme les fontaines d'ablutions, les *Sabiles*[6], les équipements liés aux monuments religieux, etc. Ces caractéristiques héritées de l'ère traditionnelle arabe, sont des témoins des pratiques traditionnelles qui étaient longuement présentes, soulignant les idéologies qui marquaient la région musulmane.

De plus, au XXe siècle, avec la colonisation des pays arabe par l'occident, une évolution majeure a touché les villes arabes, influencée par de nouvelles idées et de nouvelles normes d'urbanisme venant de l'occident, et dérivant des pratiques et des modes de vie occidentaux. Dans les pays arabes colonisés, se sont imposés des modèles urbains occidentaux pouvant « *(...) passer par des situations conflictuelles violentes. Il ne s'agit pas tant de violence sociale ou politique, que d'une violence de l'architecture et de l'urbanisme* » (David, 2002, p. 221) suite à l'incohérence entre les modèles importés et les villes héritées comme nous pouvons le constaté dans plusieurs villes arabes telles que Alep et Damas. Cependant les villes les plus impactées étaient les villes en guerre tel que la ville de Beyrouth.

5.2. Les espaces publics dans la loi libanaise

Dans le but de comprendre les espaces publics dans le contexte Libanais, il est indispensable de les étudier du point de vue législatif, en d'autres termes étudier la place qu'occupent les espaces publics dans la loi libanaise.

---

[4] Selon Larousse, Hammams : Établissement de Bain, public ou privé, dans les pays arabes

[5] Selon Larousse, Souk : Marché, dans les pays arabes

[6] Selon Larousse, Sabile : Fontaine publique en pays musulman, en particulier celle accompagnant la mosquée

Ce chapitre tente d'analyser comment la loi libanaise définit les espaces publics et comment elle les catégorise. De plus, d'étudier leur place dans les stratégies de développement urbain et essayer de comprendre la situation réelle in-situ de ces espaces et leurs principes de gestion.

5.2.1. La loi Libanaise des propriétés publiques

La seule loi qui aborde le sujet des espaces publics a été publiée le 10 juin 1925, durant la période du mandat français. Le décret numéro 11, définit les espaces publics comme tout ce qui était préparé en raison de leur nature à un usage d'intérêt public et interdit leur vente, ce qui définit la propriété publique comme celle dont l'usage est disponible à toute la communauté sans exceptions.

La loi mentionne que l'usage collectif (ou public) des propriétés publiques est pratiqué par toute la communauté sans exception, et en toute liberté et égalité sans la nécessité d'une autorisation préalable. Elle pose que cet usage n'est limité que par le maintien de l'ordre, de la sécurité et de la tranquillité publique. En effet, la loi Libanaise n'a pas limité le domaine public à une définition précise des lieux et des propriétés publiques au niveau du territoire libanais, mais à la place elle a fourni une définition très vaste qui donne la place à beaucoup de malentendus. De ce fait, elle a construit les fondations pour les processus de privatisation abondante sur les espaces publics au Liban et spécifiquement à Beyrouth. De plus, l'état Libanaise a profité de l'absence des lois qui protègent les espaces publics afin de les vendre au profit des acteurs privés.

5.2.2. La loi libanaise d'urbanisme

La loi libanaise de l'urbanisme, promulguée le 9 septembre 1983, précise que tout projet de développement et de planification des régions Libanaises se fait sous forme de schémas directeurs et de plans détaillés définissants les visions générales des régions et leurs méthodologies d'implantation. Or en ce qui concerne la question de conception d'espaces publics, la loi d'urbanisme ne précise pas les surfaces minimales qui doivent accompagner ces schémas et ces plans de planification urbaine.

En effet, la loi d'urbanisme précise que les projets urbains doivent accorder un pourcentage de 25% de la surface totale du projet au domaine public dans le but d'y concevoir les routes, les places et les parcs. Cette loi mentionne également que dans certains cas, comme pour les grands projets de complexes d'habitations, les projets doivent inclure des espaces à usage public comme des jardins, des terrains sportifs, des places, etc. Mais en réalité ces espaces deviennent la propriété du projet où seuls les habitants ont le droit d'entrer, c'est notamment le cas dans les complexes d'habitations ou bien les « *Gated Communities* ».

Nous pouvons remarquer que les lois libanaises qui gèrent la production et la gestion des espaces publics sont pas contemporaines et datent du milieu du XXe siècle. Les espaces publics au Liban sont devenus victimes des lacunes législatives. En plus, le manque de mises à jour de ces lois censées protéger et privilégier ces espaces, nous les trouvons menacés par les mouvements de privatisation.

5.2.3. Le SDATL

Le schéma directeur d'aménagement du territoire libanais (SDATL) réalisé par l'Institut d'aménagement et d'urbanisme de la région Île-de-France (IAURIF) et Dar Al-Handasah[7], a été publié par le conseil de développement et de reconstruction (CDR) en 2004. Il élabore le schéma directeur du développement et des équipements sur le territoire libanais. Il est aujourd'hui pris en considération facultativement dans les stratégies urbaines locales, mais il ne s'impose pas à travers des décrets obligeant tout projet urbain territorial à respecter ses limites et ses consignes.

Même ce schéma, qui est à titre optionnel, ne définit pas les espaces publics, leurs catégories, leurs fonctions et leurs modes de développement et de gestion. Le SDATL se restreint de préciser que l'espace public fait partie des zones urbaines dont la conception doit privilégier l'ordre et la fonctionnalité, sans préciser les détails indispensables pour la conception et le maintien de ces espaces. Il se concentre sur le littoral, plus précisément les plages, et précise la nécessité de maintenir *« Les accès à la côte et la préservation des sites côtiers remarquables »*(Dar Al Handasa & Institut d'aménagement et d'urbanisme Île-de-France, 2004, p. 149). Ces espaces doivent rester un domaine public accessible à toute la communauté sans exceptions ni différenciation, et de manière gratuite.

Nous remarquons alors que le seul schéma directeur du pays, ne donne aucune définition des espaces publics dans ses visions de développement du territoire libanais. Il présente seulement l'objectif de promouvoir la cohésion sociale après la guerre et néglige le rôle des espaces publics comme plate-forme d'échanges interculturelles. Même si ce schéma reste facultatif, le fait de ne pas prendre en considération les espaces publics dans un schéma à cette échelle présente la preuve que les acteurs qui doivent protéger ces espaces ont construit la base pour les confisquer et les privatiser.

5.3. Historiques des espaces publics de Beyrouth

Après avoir abordé la présentation des espaces publics dans les lois libanaises et dans le schéma directeur du développement des territoires libanais, ce chapitre présente l'historique des espaces publics de Beyrouth selon trois périodes majeures : avant, durant et après la guerre civile.

La guerre civile de 1975 est considérée comme l'événement perturbateur dans l'histoire des espaces publics beyrouthins, elle a conduit à des changements magistraux dans les politiques publiques à cause des divisions et des insécurités qu'elle a causés. Cela qui contribue à la production d'un contexte passé, d'avant-guerre, guerre et post-guerre jusqu'à la période contemporaine.

[7] Dar-Al Handasah : Bureau d'étude en architecture et en urbanisme basé au Liban

5.3.1. La période d'avant-guerre

Les recherches sur le passé de Beyrouth révèlent que les espaces publics étaient toujours *« associés à des interventions exogènes »* (Mady, 2015, p. 13). Ils ont commencé par les axes romains du *« Cardo et Decumanos »*[8] toujours visibles à Beyrouth.

Traditionnellement, *« Les parcs et jardins publics ont toujours été rares à Beyrouth, comme dans la plupart des villes du Proche-Orient. »* (Barakat & Chamussy, 2002, p. 275). Durant la période Ottomane, on y trouvait notamment des espaces qui joue le rôle d'espaces publics au sens propre du terme comme les *hammams.* Ces derniers *« ne sont pas des espaces publics à proprement parler, mais en jouent le rôle ; réservés aux femmes pendant la matinée, aux hommes dans l'après-midi, ils sont les lieux où se règlent de nombreux problèmes »* (Barakat & Chamussy, 2002, p. 275)**.** Durant la période ottomane nous retrouvons également les places à fontaine et les Souks, ces espaces servaient alors d'espaces publics, c'est là où les rencontres et les échanges socio-économiques avaient lieu (M. Davie, 2001).

Durant la fin de la période ottomane, Beyrouth a été promue en 1888 au rang de capitale provinciale de Wilaya ; sa dissociation de la province de Damas constitue un tournant géographique et politique dans l'histoire de cette capitale. Les Ottomans avaient besoin de redorer leur image vis-à-vis des puissances du régime occidental *« pour refléter le mode de vie du public européen »* (Mady, 2015, p. 13). Au cours de cette période ottomane tardive, de nouveaux types d'espaces publics se sont développés, tels que *Sahat al Hamidiyah* (actuellement la place des Martyrs), *Sahat al Sur* (actuellement la place Riad el-Solh), le parc *Sanayeh*, le *Serail*[9] avec ses jardins et la corniche littorale menant au phare *« Manara »*. Les espaces publics de Beyrouth n'ont pas seulement donné lieu à une transformation physique de l'environnement politique et urbain, mais les ont dotés d'une nouvelle dimension sociale. Cela a coïncidé avec l'évolution du mode de vie sociale à Beyrouth, en partie induit par le nouveau développement économique, et l'ouverture sur la Syrie et le commerce méditerranéen avec le nouveau port. De nouvelles pratiques sont introduites dans la ville : les femmes sortent plus souvent dans les *espaces* publics à des fins de loisirs, au lieu de se rendre au Souk ou au Hammam. Une nouvelle catégorie d'utilisateurs commence à affluer vers les nouvelles places et même à fréquenter les cafés qui étaient exclusivement une destination masculine (Hindi, 2015).

Avec l'entrée officielle des Français au Liban, ils ont déclaré l'État du Grand Liban le 1er septembre 1920, Beyrouth étant sa capitale. Le rôle de Beyrouth est passé de celui de capitale provinciale d'une Wilaya faisant partie de l'Empire ottoman à celui de capitale d'un pays de la République aux frontières nouvellement définies, sous le mandat français. *« Poussée par la mission civilisatrice qui lui a été confiée par la Société des Nations, la France a tenu à mettre en œuvre les notions d'urbanisme et de gestion spatiale qu'elle avait appliquées dans d'autres de ses protectorats en Afrique du Nord »* (Khalaf, 2006, p. 76), la ville coloniale de Beyrouth devient un modèle occidental, suivant les normes urbaines françaises, surtout explicites avec l'aménagement de la place de l'Etoile à l'image de la place parisienne haussmannienne. *« Dans un premier temps, le passage de la domination*

[8] Selon Larousse, Decumanus et Cardo : Mot Latin désignant la voir ouest-est tracée dans les camps militaires et les villes romaines et se croisant au Forum avec le cardo, la voie nord-sud.

[9] Sérail : Palais du gouvernement au centre-ville de Beyrouth

ottomane à celle de la France s'effectua toutefois davantage sous le signe de la continuité que sous celui de la rupture. » (Verdeil, 2012, p. 27), il poursuit les plans inachevés initiés par les Ottomans notamment en ce qui concerne l'axe d'ouverture vers le port en créant des percées plus importantes à travers le tissu urbain en direction de la mer.

La deuxième phase d'urbanisation, en discontinuité avec la période ottomane, va imposer un nouvel ordre en aménageant la place de l'Etoile au cœur de l'ancien petit tissu, et en détruisant une partie des anciens souks. « *Le plan d'urbanisme introduisant ce motif monumental, attribué à l'ingénieur Camille Durrafourd, en 1926, impliquait des destructions élargies par rapport au projet ottoman.* » (Verdeil, 2012, p. 28). Ce projet s'imposera en contraste avec l'ordre précédent en occupant les fonctions publiques précédemment occupées par les Ottomans et en changeant leur rôle. En termes d'espaces publics, trois espaces publics étaient caractéristiques de la période du mandat français, dont deux sont le produit de la période ottomane (*Sahat al-Hamidiyeh* et *Sahat al-Sur*). Le troisième est la « place de l'étoile », elle est le produit distinctif de cette période du Mandat. Comme son nom l'indique, il s'agit d'une place en forme d'étoile destinée à remplacer les anciens souks qui étaient en mauvais état, mais l'exécution s'est heurtée à l'opposition des chrétiens en raison des deux églises qui perturbent les deux branches de l'étoile. « La nouvelle place de l'Étoile n'a pas créé un autre type de lieu social ; au contraire, elle est venue incarner l'image du gouvernement avec la construction du bâtiment du Parlement achevé en 1933, produit démocratique de cette autorité française pour le système de la République naissante. » (Hindi, 2015, p. 70).

Le Liban a obtenu son indépendance le 22 novembre 1943 et les Français ont quitté le pays en 1946. En ce qui concerne la politique urbaine de cette période, la transition depuis le mandat français s'est déroulée sans rupture majeure, mais sans grandes propositions urbaines nationales. Au lieu de cela, le problème pressant de la congestion automobile est devenu prioritaire et l'accent a été mis sur l'élargissement des routes et la tentative de résoudre le besoin croissant de stationnement. Cela a marqué le début d'un tissu urbain dense avec peu d'espaces ouverts, avant même le début du chaos de la guerre (Mady, 2015). « *Durant ces années cinquante, malgré l'urbanisation rapide de la capitale et peut-être en raison de la prospérité qu'elle amenait, il n'existait donc pour ainsi dire pas de demande sociale en faveur de l'urbanisme : ni les cadres techniques de l'État, ni d'autres professionnels non-fonctionnaires, ni une fraction particulière de la population ne se mobilisaient en ce sens.* » (Verdeil, 2012, p. 56-57).

5.3.2. La guerre civile

La guerre civile au Liban en 1975 a divisé la ville de Beyrouth, créant une fissure « la ligne de démarcation » ou bien « la ligne verte ». Elle commence et se termine par deux espaces publics, la « place des Martyrs » et la forêt des pins (aujourd'hui « horsh Beyrouth »), divisant la ville en deux parties. La place des martyrs, le centre de la ville était la scène principale de la guerre, vider de la vie publique et hantée par la peur et la destruction, « *L'espace public qui semblait recouvrir l'espace de la centralité (de la ville, de l'Etat) éclate selon des entités idéologiques territorialisées, donnant naissance à l'espace des milices.* » (Delpal, 2001, p. 75).

La guerre civile de 1975, a été marquée par la destruction des espaces publics, appropriés par les groupes de militants qui ont pris le contrôle de la vie civique. La peur de « l'autre », le repli sur les communautés religieuses et les milices (aujourd'hui les parties politiques dans le pourvoir) et l'impossibilité de communiquer et de se rencontrer caractérisent cette période de guerre et abolissent toute forme de vie publique au sein des espaces publics, même en dehors du centre-ville. De nouveaux espaces ont alors été créés à la place des espaces publics hérités détruits et vidés durant la guerre. Ces espaces créés par les milices locales des territoires confessionnels, servaient comme espaces publics, mais étaient exclusifs aux groupes de même confession, cela même si cette tentative n'était exprimée que de manière indirecte en édifiant des monuments représentant la confession en question ou des photos des chefs de milices « représentants ».

Le seul espace public qui a fonctionné proprement dit durant la guerre est la « corniche » littorale de Beyrouth. Malgré qu'elle fût construite durant plusieurs périodes, sa vraie naissance fut durant la guerre. Cet espace, un large trottoir, planté avec des palmiers et entouré par les voies automobiles, est devenu le point de rencontre de la population de Beyrouth-ouest. Des activités de promenades, de baignades et de loisirs ont animés cette corniche qui était « inutile » avant les années de guerre : *« Sa nouvelle jonction à la ville, du fait à la fois de sa proximité et de son éloignement des combats, l'ont redéfinie en espace majeur de sortie pour les habitants de Beyrouth-Ouest. »* (Delpal, 2001, p. 76).

Cette période marquera la disparition de toute forme de vie dans les espaces publics du centre-ville, entraînant leur mort en tant qu'espaces publics. Leur appropriation par de nouveaux usagers, les milices, délimite une nouvelle territorialité pendant quinze ans ; de nouvelles géographies se dessinent, de nouvelles frontières. Une forme de vie brutale et violente va s'en emparer pendant les longues années de la guerre civile.

5.3.3. La période de reconstruction après la guerre

L'accord de « Ta'if »[10] qui a mis fin à la guerre avait légitimé l'engagement des chefs de milices de guerre dans la vie politique, soulignant le début de leur prise de pouvoir il y a plus de 30 ans et toujours en vigueur, et affectant directement l'urbanisme et la conception de nouveaux espaces publics, espaces non-dignes de cette nomenclature. La « Place des Martyrs » était la plateforme d'échange et de coexistence entre toutes les composantes de la société Beyrouthine et même Libanaise. Elle présentait une superposition d'une multiplicité d'activités économiques, d'échanges politiques et culturels. C'est pourquoi l'idée de sa reconstruction évoquait des utopies non-seulement chez les Beyrouthins, mais aussi à travers le territoire Libanais, qui rêvaient d'un nouvel espace à l'image de celui qui existait au passé.

Après la présentation d'une multitude de schémas dans le but de la reconstruction du centre-ville, celui du premier ministre « Rafic Hariri » fut finalement approuvé. Il consistait à

[10] Accord de Ta'if : Accord négocié à Ta'if en Arabis Saoudite qui a marqué la fin de la guerre civile au Liban.

créer une société foncière privée « SOLIDERE[11] » qui avait comme but la gestion et la supervision de cette reconstruction. Ce processus a été intitulé le *« Haririsme »* par Saree Makdisi (1997), désignant le déclin des initiatives de l'État dans les projets du domaine public et la montée en puissance des projets commerciaux privés sur les terrains publics.

À la suite de la décision de l'organisme public chargé de la reconstruction « CDR[12] » d'introduire une société privée pour prendre en charge le droit de propriété immobilière dans le centre-ville de Beyrouth (Makdisi, 1997) et à la confirmation du plan directeur de *« Dar Al Handasah »* (le 14 octobre 1992), « SOLIDERE » a été officiellement créée en 1994 pour gérer et exécuter le plan de reconstruction. La loi 117 du 7 décembre 1991 a permis de manière scandaleuse à une société privée d'exproprier les terrains et les biens des propriétaires existants, qui devaient recevoir en retour des actions de « SOLIDERE » (Larkin, 2009), qu'ils le veuillent ou non.

L'objectif principal du plan de « SOLIDERE » était de faire reconstruire le centre-ville afin de donner à Beyrouth un caractère attractif en tant que centre économique stable et moderne au Moyen-Orient (Leclair-Paquet, 2013). Il visait à faire revenir les investisseurs et les touristes étrangers, principalement de la région du Golfe, mais aussi des pays méditerranéens voisins. L'attitude de reconstruction était claire, une « tabula rasa » qui a transformé le centre-ville en un espace vide. Ce fut une destruction totale sans aucune considération au patrimoine architectural de la ville, et en effet *« (...) dans les mois qui ont suivi le début officiel de la reconstruction (été 1994), plus de bâtiments ont été démolis qu'en près de vingt ans de bombardements d'artillerie et de combats »* (Makdisi, 1997, p. 662).

Le projet de reconstruction a été critiqué comme étant le produit d'une privatisation fonctionnant dans une logique d'exclusion, au lieu de permettre la création d'un terrain neutre et inclusif à Beyrouth pour guérir les blessures de la guerre (Beyhum, 1991; Makdisi, 1997). Le plan de reconstruction a inclus seulement la zone de centre-ville et a laissé le reste de Beyrouth en souffrance. Cette concentration sur une seule zone a créé une division dans la ville entre un centre nouveau et moderne et des quartiers résidentiels détruits. Cette division est remarquable même physiquement par un pont entourant toute le centre-ville appelé « the ring » autrement dit « la bague ».

De plus, une problématique critique de ce schéma est la transformation totale de la propriété foncière du centre-ville en une société privée. D'abord le fait qu'une société privée orientée vers le profit financier soit responsable des travaux d'aménagement du domaine public affectant toute la population présente un conflit d'intérêt. Ensuite l'expropriation totale a éliminé la diversité des propriétaires qui produisait pourtant un riche tissu de relations sociales, culturelles, et même économiques, changeant la composition des habitants et des usagers et réservant la zone pour une classe sociale précise (Kastrissianakis, 2015).

Le plan de reconstruction de Beyrouth a réussi à fournir des appartements de luxe et des activités commerciales, en réaménageant une zone de la ville d'une manière opaque et illégale. Il a généré des profits pour des élitistes, principalement originaires de la région du

[11] Solidere : Abréviation du « Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction du Centre-Ville de Beyrouth », une société privée chargée de la reconstruction de Beyrouth après la guerre civile

[12] CDR : Abréviation du « Council for Development and Reconstruction »

Golfe, sans prendre en compte les principales personnes concernées : les habitants de Beyrouth. Le produit final est une ile selon le modèle de Dubaï, déconnectée du reste de la ville, reflétant une image contradictoire à la culture locale et au slogan de Beyrouth « La Paris du Moyen-Orient » (Leclair-Paquet, 2013; Schmid, 2006).

Dans ce contexte, les espaces publiques peuvent être divisés en deux catégories, les espaces publics hérités de la période avant la guerre comme la *place des martyrs*, la *place Riad el Solh* et la *place de l'étoile*, et d'autre part les espaces crées selon le nouveau schéma avec les travaux de reconstruction après la guerre, ces espaces ont été désignés comme « espaces ouverts » par *Solidere*.

Les principaux espaces publics qui existaient avant la guerre ont été réhabilités en suivant la fonction et la configuration initiale d'avant-guerre. Le secteur de la *place de l'Etoile* a constitué la première phase du processus de reconstruction, car il incarne toujours le centre gouvernemental et administratif de la ville et le siège du parlement. La réhabilitation de la place *Riad al-Solh* est également restée fidèle à sa forme géométrique et la sculpture du premier ministre *Riad al-Solh* a été restaurée et ramenée à son emplacement précédent sur la place « *Cependant, la nouvelle place, bien que réhabilitée sous la même forme avec les mêmes éléments, a perdu son caractère populaire.* » (Hindi, 2015, p. 83). Les fonctions délimitant la place qui le faisaient un espace d'échange populaire, comme le célèbre *hammam* ottoman et le bâtiment de la poste, ont disparu dans la table rase du centre-ville. Avec d'un côté le grand chantier arrêté de l'architecte français Jean Nouvel et de l'autre le siège du nouveau bâtiment de l'UN-ESCWA qui ferme deux des routes menant à la place pour des raisons de sécurité, la place elle-même reste vide, dépourvue de tout type de public, à l'exception de quelques manifestations occasionnelles.

Figure 1: Lebreto, 1969, La place Riad el Solh, https://www.lebanoninapicture.com/pictures/riad-el-solh-square-1969

Contrairement aux espaces publics hérités, les nouveaux espaces d'après-guerre ont été conçus selon des critères et des paramètres privilégiant les intérêts privés. Leur conception vise à projeter une image de vie différente, pour une ville conçue pour jouer un

rôle global différent dans la région, parallèlement aux villes des pays du Golfe, alors que les intérêts immobiliers prennent le pas sur les priorités de la reconstruction (Hindi, 2015). Une observation majeure qui domine au sujet des espaces publics nouvellement conçus est leur incapacité à attirer les usagers ou un public considérable dans un mode permanent continu (Assi & Carter, 2017). Les espaces publics du centre-ville restent sans vie et sans public depuis la fin de la guerre jusqu'à aujourd'hui, sauf quand la consommation prend le dessus, comme le shopping et le commerce ou les événements temporaires organisés surtout les manifestations.

En plus, le nouveau schéma directeur de Beyrouth, visant moderniser la ville a donné une importance majeure à un nouveau réseau de voies routières, qui a indirectement crée une rupture entre les espaces publics et leur entourage. Cette déconnection est l'une des causes directes de la perte des espaces publics de leur rôle majeur dans la vie Beyrouthine quotidienne. C'est l'exemple de « *Horsh Beyrouth* » qui était une tache homogène connectant les quartiers voisins, y faisant partie et marquant un lieu actif et animé, qui est devenue un parc limité et entouré par des autoroutes, souvent fermé pour des causes sécuritaires évoqués par la municipalité.

Situé au centre de Beyrouth, ancré par la place du Martyr et coupé en deux par la ligne verte, le site « Solidere », autrefois réputé pour son inclusivité et sa pluralité religieuse (Beyhum, 1991), a été gravement endommagé pendant la guerre civile libanaise. Dans le contexte libanais où les rencontres sociales se déroulent le plus souvent dans des lieux publics ouverts et des marchés ou « souks », par opposition aux rues commerçantes comme c'est le cas en Europe, ou aux centres commerciaux de la périphérie américaine, l'aménagement de ces lieux revêt une importance cruciale. Le projet « Solidere » n'a pas réussi à saisir l'opportunité d'agir comme un point de rencontre entre l'est et l'ouest de Beyrouth. Cependant il a été conçu comme une ile séparée et distincte du reste de Beyrouth, exclusive à la classe sociale riche et au touriste des pays du GOLFE.

5.3.4. Les espaces publics contemporains

Aujourd'hui, plus de trente ans après la fin de la guerre civile libanaise, la société n'a toujours pas pansé les blessures de cette guerre et les communautés sont toujours divisées et séparées. Après une guerre de 15 ans, la société a besoin de places de rencontre afin de surmonter cette « peur » de l'autre qui hante les libanais chaque jour. Après la guerre et avec tous les travaux de reconstruction, tous les schémas et toutes les études, les libanais se retrouvent dans une ville ou *« les parcs et jardins publics sont extrêmement rares, presque inexistants. »* (Barakat & Chamussy, 2002, p. 277). Les espaces publics d'aujourd'hui sont très rares et disproportionnés par rapport à l'échelle de la ville de Beyrouth ainsi que par rapport aux besoins de la population libanaise. Ils sont si peu nombreux qu'on ne peut pas les mettre sous des catégories, il est alors plus pertinent de les citer :

5.3.4.1. La place des martyrs

La place des martyrs est l'espace public le plus ancien de la ville. Il est vu dans les plans cadastraux depuis les années 1841 sous le nom du « Meidan » (voir Figure 2). La place s'est adaptée aux dynamiques urbaines issues du développement des différents modes de

transport comme le tram et les automobiles, elle a également été capable de s'adapter aux différents climats politiques successifs qui ont cherché à la contrôler.

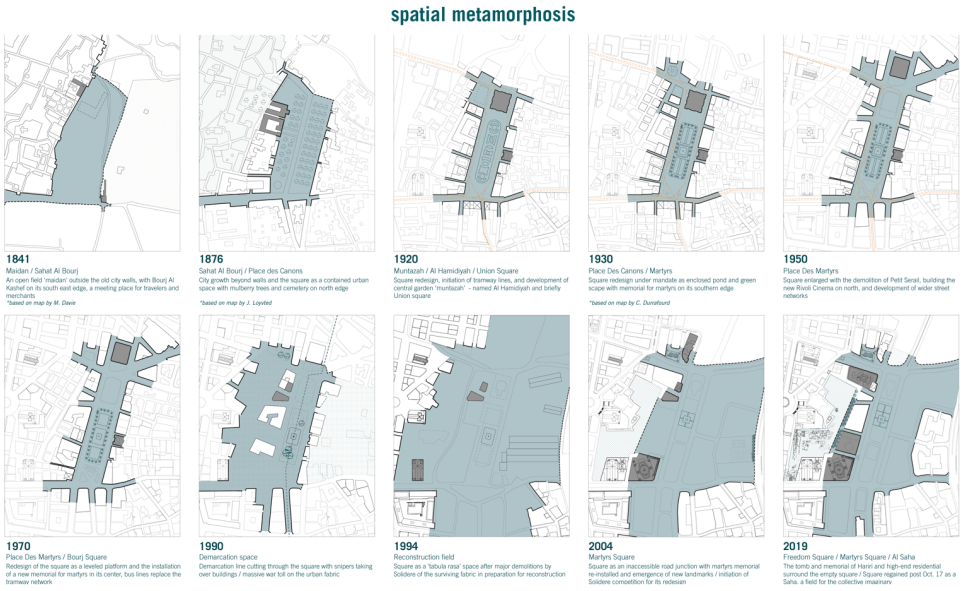


Figure 2 : BeirutShiftingGrounds, (2020), L'évolution de la Place des Martyrs depuis 1841 jusqu'au 2019, https://beirutshiftinggrounds.com/temporal

Au début, cette place n'était qu'un espace vide et sans limites définies en dehors des murs de la ville. Elle était associée avec un usage principalement militaire. En 1632, *Emir Fakhreddine II Maan,* a construit une tour de surveillance « *burj* » dans la partie sud de la place dénommée « *sahat al burj* », ce nom persiste jusqu'à aujourd'hui surtout chez la population âgée. En 1731 l'armée russe a placé ses canons sur cette place afin de vaincre les fortifications murales de la ville, d'où vient le nom « place des canons ». Durant la fin de la période ottomane, la place a été transformée en une place aménagée et de rencontre surtout après l'inauguration du petit sérail en 1881 qui « *... a été le principal déclencheur des plans de développement municipal de Sahat al-Burj. L'aménagement paysager qui s'ensuivit transforma le champ (al-sahla) en un espace moderne (al-saha) regorgeant d'arbres, de clôtures et d'éléments architecturaux à la mode dans le design urbain ottoman.* » (Hanssen, 2005, p. 256). L'espace comprenait un kiosque de musique, une jolie fontaine au milieu d'un jardin paysager de forme ovale, bordé de différentes sortes de plantes. Il s'est transformé très rapidement en un centre urbain et un lieu multifonctionnel important : « *Par la suite, le Burj a commencé à se transformer en un centre ou une boucle urbaine qui attirait autour de lui une variété d'activités allant des bureaucraties officielles de l'État et des municipalités, des terminaux de transport, des hôtels, des locandas, des cafés sur les trottoirs, des magasins d'affaires et de vente au détail, des souks populaires...* » (Khalaf, 2006, p. 188).

Durant le mandat français du Liban, plusieurs projets urbains ayant pour but d'étendre la place jusqu'à la mer ont été mis en place. Deux projets menés successivement par des urbanistes français : Danger[13] en 1932 puis Delahalle[14] en 1934. Ils n'ont finalement pas

[13] René Danger : Un urbaniste Français né en 1872 et fondateur de l'Ordre des géomètres et professeur de topométrie

[14] Romain Delahalle : Un architecte-urbaniste Français né en 1892

réussi à mettre en œuvre leurs plans et à connecter la place avec la mer, mais malgré ça, ses cafés, ses théâtres d'intérieurs ou de plein air et ses cinémas ont apporté un changement dans la façon dont les gens vivaient l'espace (Hindi, 2015).

Après la période du mandat et jusqu'à la guerre civile, la place des martyrs a continué à être un lieu de rencontre pour les citoyens et les étrangers. Sa capacité à s'adapter à différents utilisateurs, différentes pratiques, différentes fonctions et à développer des facilités de mobilité à travers son histoire, en a fait le centre de la vie publique libanaise. Ceci décrit la vie de la Place des Martyrs jusqu'au début de la guerre civile. Pendant la guerre, seuls les véhicules militaires occupaient la Place et on ne pouvait alors qu'entendre les bombardements lourds des milices.

Après la guerre et avec les plans de reconstruction, le schéma choisi consiste à raser tout le centre-ville sous prétexte que les bâtiments sont en danger de s'effondrer. Il est prévu alors la construction d'un nouveau centre « artificiel », vide et loin du caractère authentique libanais. En ce qui concerne la place des martyrs, tous les bâtiments délimitant la place ont été rasés, sauf un seul (L'opéra de Beyrouth). La découverte d'un site archéologique sous le cinéma « Rivoli » a empêché l'exécution propre du plan. La place est alors devenue un immense vide, les chantiers de reconstruction ont continué, et les bâtiments luxueux se sont construits tout autour de la place avec une ceinture de voies routières qui a transformé la place en un îlot inaccessible sans aucune autre fonction (qu'un parking).

Jusqu'au le 14 mars 2005, le peuple a occupé le vide de la place et l'a transformé en une plate-forme collective, chacun exprimant son chagrin pour l'assassinat de *Hariri* et contestant la présence des forces syriennes depuis la fin de la guerre civile. Aujourd'hui la place reste un parking pour les voitures, et une plate-forme pour les manifestations populaires. La dernière manifestation a eu lieu le 17 octobre 2019, c'est principalement cette période qui nous intéresse dans ce mémoire.

5.3.4.2. La corniche littorale

Dans la période d'avant-guerre, le centre-ville de Beyrouth était le cœur de la vie publique. C'était là où toutes les activités sociales et économiques se faisaient, les fonctions publiques et politiques s'y sont concentrées et les citoyens s'y rencontraient. Après le déclenchement de la guerre, ce centre qui avait uni le peuple libanais est devenu une plate-forme de combat, il s'est vidé de la vie publique et il a perdu sa première fonction.

La division de la ville a impliqué la naissance de nouveaux espaces de rencontre où les gens pouvaient respirer et se rencontrer. Cette corniche littorale n'était « *... qu'un débouché sur la mer sans lien vraiment fonctionnel avec la ville* » (Delpal, 2001, p. 76). Isolée de la ville par les voiries automobiles, elle a joué le rôle d'espace public durant la guerre grâce à la proximité des quartiers résidentiels et l'éloignement des zones de combats.

Aujourd'hui, la corniche littorale est l'espace public principale de la ville de Beyrouth, elle reste accessible à tous les citoyens sans discrimination, les gens peuvent s'exprimer et se rencontrer librement, « *adolescents en rollers ou skate-boards, voire à bicyclette, slaloment dangereusement. Vendeurs de café (café turc, servi dans des tasses minuscules),*

de kaack (sorte de galettes annelées, enfilées sur un bâton), harponnent les passants, souvent avec succès. » (Barakat & Chamussy, 2002, p. 280). Même s'il reste quelques signes d'exclusion et de privatisation, cet espace reste très possible d'un véritable espace public.

5.3.4.3. Les placettes et jardins publics

A Beyrouth, il n'existe que seulement deux jardins qui méritent leurs noms. Le premier est le jardin *« Sioufi »* avec 20,000 mètres carrés étendus sur la colline de *« Ashrafiyeh »*, il attire principalement les *« familles, qui y pique-niquent, et par des couples d'amoureux assis sur les bancs dissimulés au long des sentiers ombragés au flanc de la colline. »* (Barakat & Chamussy, 2002, p. 277). Le deuxième est le jardin *« Renée Mouawad »*, appelé jardin *« Sanayeh »* qui est nom du quartier où il se situe, c'est un carré de 22,000 mètres carrés entouré par des voies routières denses.

Le plus grand jardin de Beyrouth est *« Horsh Beyrouth »*. Même s'il mesure 300,000 mètres carrés de forêt de pins, il ne peut être considéré comme un véritable espace public. C'est un triangle qui connecte trois quartiers multi-ethinique, le quartier *« Badaro »* de majorité chrétienne, le quartier *« Tarik Al-Jadida »* de majorité sunnite et finalement le quartier *» Chayyah »* de majorité chiite. Ce jardin était fermé tout au long de la guerre, il est ouvert pour la première fois en 2015 après une campagne civique menée par l'ONG *« Nahnoo »*[15], mais toujours selon des créneaux et des conditions strictes.

Ceux qui restent sont des résidus urbains des différents quartiers. Les partis politiques dominants de ces quartiers y érigent des statuts ou des plaques en mémoire des dirigeants politiques. Ces espaces sont normalement inaccessibles en raison de plusieurs facteurs : parfois ce sont des voies rapides qui entourent ces espaces, c'est l'exemple des ronds-points, ou bien ils sont clôturés pour empêcher l'entrée et le vandalisme de ces mémoriaux. Dans tous les cas, ces espaces minuscules ne méritent pas la nomenclature « espace public » puisqu'ils n'ont pas les caractéristiques de base des espaces publiques : l'accessibilité et l'inclusivité. De ces espaces nous pouvons citer, la place *« Riad el-Solh »,* la place *« Sami el-Solh »* et la place *« abu chaker ».*

5.3.4.4. Les espaces semi-publics

Tous les espaces mentionnés ci-dessus sont des espaces existants avant la guerre, certains qui ont été réhabilités comme la place *« Riad el Solh »*, la place des martyrs et le jardin *« Sanayeh »,* des autres ont été confisqués comme la totalité du centre-ville et des morceaux de *« Horsh Beyrouth ».* Dans le « Master Plan » de la reconstruction, « Solidere » a présenté des nouveaux espaces, ils ont été catégoriséss comme « Open spaces » ou bien espaces ouverts.

[15] Nahnoo : ONG Libanaise qui travaille pour l'inclusion sociale et la réclamation des espaces publics

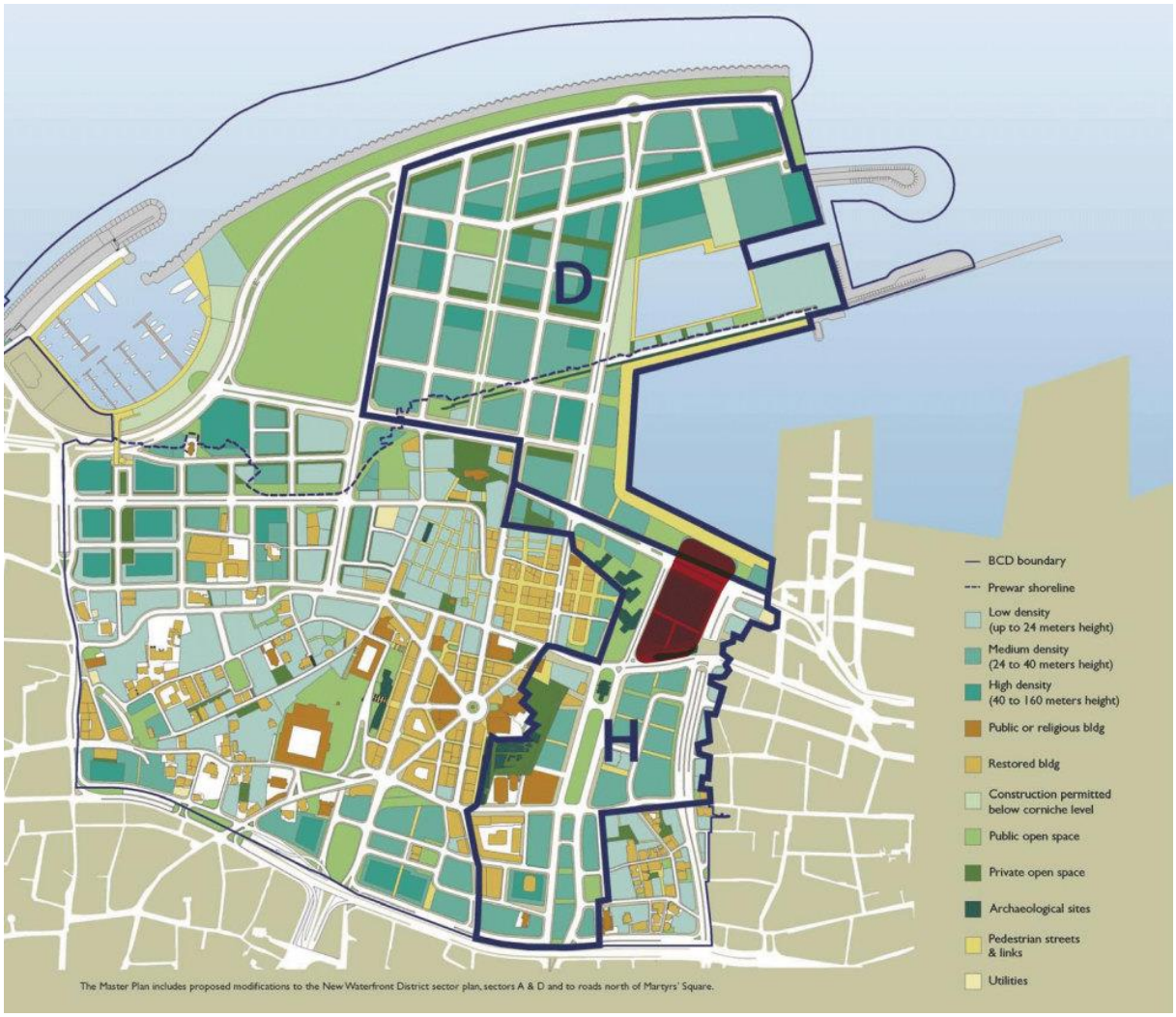


Figure 3 : Solidere, (2004), Solidere Master Plan, Solidere.com

Contrairement aux espaces publics hérités, ces nouveaux espaces « ouverts » d'après-guerre sont conçus selon des critères et des paramètres différents afin de projeter une image de vie différente de la culture locale, de créer un point d'attraction pour les touristes des pays du Golfe et d'assurer un gain économique, « *l'architecture soignée, les buildings de haut standing, la beauté des espaces sont autant de procédés, d'artefacts esthétiques qui camouflent le caractère populaire de la plupart des autres quartiers de la ville.* » (Balhawan Fussel, 2017, p. 6). Les critères économiques et le marché de l'immobilier ont généré ces espaces, ils ont seulement été conçus pour valoriser les nouveaux appartements et augmenter les prix. Ce sont des espaces bien conçus, bien entretenus mais sans aucune fonction ni valeur sociale, c'est pour cela qu'ils restent vides sauf durant des évènements occasionnels et des manifestations (Hindi, 2015).

Les espaces construits par le projet de reconstruction du centre-ville peuvent uniquement être considérés comme public selon les plans de « Solidere ». En réalité, il leur manque toutes les caractéristiques fondamentales des espaces publics et la sécurisation excessive empêche qu'on les intègre dans la catégorie des espaces publics. Les boutiques de luxe et les cafés onéreux du centre-ville sont clairement destinés à la classe supérieure, ces biens et ces expériences sont hors de portée de la majorité des Libanais (Assi & Carter, 2017). Depuis l'assassinat de Rafiq Hariri en 2005 et la Révolution du Cèdre qui a suivi, au cours de laquelle environ 150 000 Libanais ont manifesté dans le centre-ville de Beyrouth

pour protester contre l'assassinat et la présence continue de la Syrie au Liban, l'espace du centre-ville a fait l'objet d'une sécurisation de plus en plus poussée supprimant tout espoir de réappropriation de cet espace.

Une manifestation claire de cette observation dans le centre-ville après sa reconstruction est le projet « *Zaitouna Bay* », une initiative conjointe entre « Solidere » et Stow Capital Partners. Le projet du front de mer de « *Zaitouna Bay* » envisage un développement luxueux sur des terres récupérées (ancienne décharge de Normandie) qui ont été allouées par le gouvernement libanais à « Solidere ». Le littoral de la baie de Normandie, un espace public selon la loi libanaise, a été rempli de déchets municipaux pendant la guerre civile. Après la guerre, la zone de décharge a été étendue artificiellement en endommageant le littoral historique et l'environnement (Zbeeb, 2012), contruite et développée comme une extension du centre-ville de Beyrouth.

Le projet comprend des restaurants internationaux onéreux, des boutiques et des cafés, avec vue sur les yachts et entourés d'hôtels et de tours. Selon le site du projet « *Zaituna Bay* », le projet est accessible au grand public, cependant, cette baie accessible au public est gardée par des agents de sécurité privés. Des codes et des panneaux d'avertissement (Zbeeb, 2012) créent des barrières mentales et sociales dans la perception de l'espace. L'objectif des mesures de sécurité est de protéger l'investissement privé et de réduire le niveau des menaces pour les seuls intérêts des promoteurs. Cependant, elles alertent les visiteurs sur la limitation de leur libre accès à cet espace semi-public. Selon Zbeeb (2012), elle rappelle au passant qu'il est un intrus sur la propriété privée de l'entreprise ou au mieux un invité que l'on surveille. Ce projet ne représente rien de moins qu'une illustration du contournement de la loi par de riches investisseurs et promoteurs pour privatiser un terrain public et protéger leurs investissements en excluant la majorité du peuple libanais.

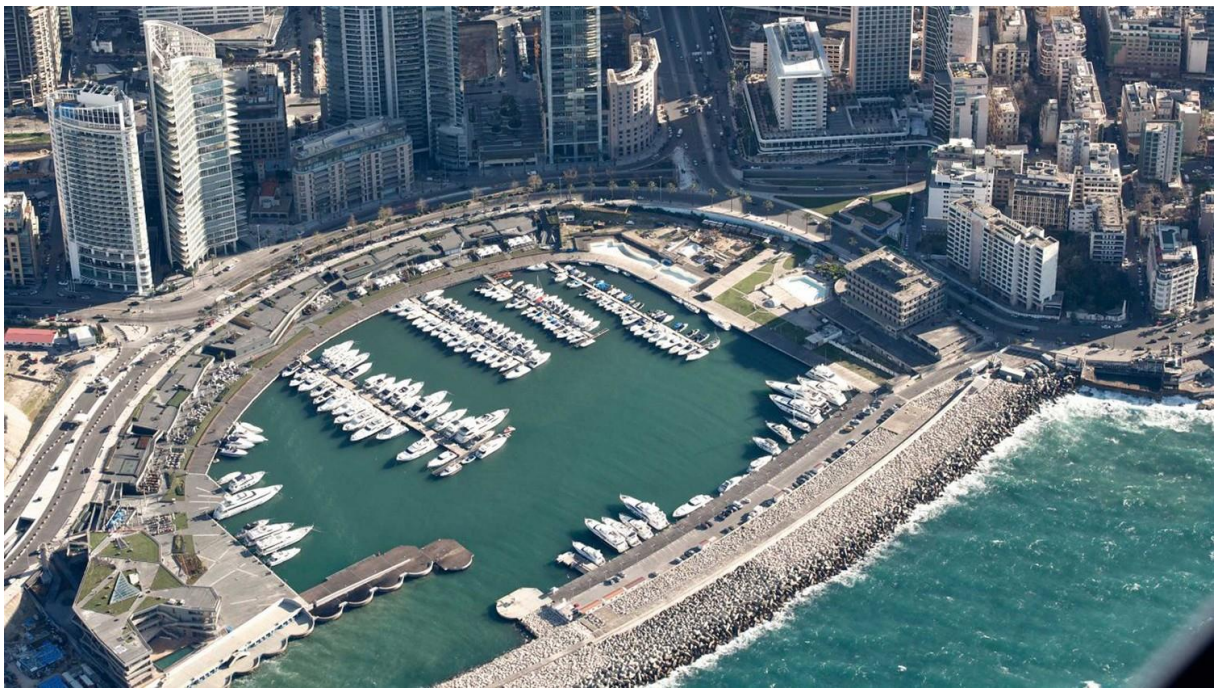


Figure 4 : Steven Holl Architects, 2014, Beirut Marina - Zaytouna Bay, https://www.stevenholl.com/projects/beirut-marina-zaitunay-bay

5.4. Les pratiques sociales : les modes d'appropriation des espaces publics à Beyrouth

5.4.1. Espaces publics et pratiques spatiales

De ce que l'on a pu constater, le caractère « public » des espaces n'est pas seulement défini par leurs caractéristiques physiques notamment *« l'ouverture formelle ou la monumentalité «,* mais il est également défini par *« leur adéquation à des pratiques et à des comportements des usagers ordinaires »* (David, 2002, p. 220).

C'est alors à travers l'usage que le caractère « public » est défini, et peut varier dans le temps. L'appropriation des espaces est alors un processus dynamique en constante évolution.

Saksouk & Nadine (2015), motivées par la pratique de « Siran » - un pique-nique hebdomadaire connu dans la région du Moyen-Orient - ont pu aborder la dualité de la propriété « public » et « privé » des espaces ouverts à Beyrouth. Elles ont constaté que c'étaient les pratiques sociales qui s'approprient les espaces et non pas la propriété, les libanais *« se rassemblent dans des espaces extérieurs et les utilisent sans se rendre compte de leur statut de propriété, bien avant que quiconque ne le demande comme « propriété privée «. À cette époque, les gens voyaient ces « espaces « ou ces zones comme des scènes naturelles qui se caractérisent par l'ouverture (...) Les usagers/usagers de ces espaces les ont décrits comme ouvert, libre et commun »* (Saksouk & Nadine, 2015, p. 4).

Cependant, la plupart des pratiques spatiales à Beyrouth se déroulent dans des lieux urbains moins formels et sont souvent marquées par leurs propres rythmes et temporalités. Elles peuvent être remarquées dès le lever du soleil le matin sur la corniche où les gens font leur course du matin, ou sur les trottoirs où les commerçants installent leur table et des chaises pour prendre un café avec leurs voisins. Ces pratiques spatiales sont profondément établies dans l'histoire urbaine de Beyrouth, qui se manifestent dans les rues, les marchés et de multiples espaces ouverts publics et privés plus ou moins cachés, notamment les ruelles, les escaliers historiques, les entrées d'immeubles, les terrains vagues et autres sites appropriés.

De ces espaces publics nous pouvons noter la corniche littorale, le « Dalieh », qui est le sujet d'une mobilisation pour préserver son caractère public, et la plage de « *Ramlet El Bayda* « aujourd'hui l'une des rares plages publiques de Beyrouth où les eaux usées de Beyrouth se déversent dans la mer. En ce qui concerne les jardins, nous avons les jardins des quartiers « Sioufi » et « Sanayeh », et « Horch Beyrouth » connu comme « Horch el Snoubar » ou bien la Forêt de Pins. Enfin, la Place des Martyrs qui servait comme siège principale des pratiques et habitudes des Beyrouthins, puisqu'elle était largement connue par son jardin central, ses restaurants, ses cafés et ses cinémas, mais également et principalement par les souks populaires avoisinant (Sarkis, 2004).

Cependant, ces pratiques spatiales sont importantes en tant que sièges de la sociabilité et de l'interaction sociale, où les enfants jouent en toute sécurité, où les personnes âgées se retrouvent, où les femmes se rencontrent et conversent, où les migrants, les

réfugiés et d'autres groupes vulnérables se retrouvent et forment des communautés. *« Elles favorisent ce que certains auteurs appellent la « citadinité », un sentiment d'appartenance urbaine inclusive où « le droit à la ville [...] s'étend à tous les résidents, indépendamment de leur origine, de leur identité ou de leur légalité. »* (Mazraani et al., 2020). Indépendamment de leurs fréquences ou de leurs objectifs, ces pratiques sont connues pour leur capacité à unifier toute la communauté malgré les différences de croyances et d'appartenances. Au Liban, ces pratiques ne vont pas durer après la guerre civile qui a créé des divisions religieuses, confessionnelles, et politiques profondes au sein de la communauté ; Cette division va se refléter au niveau des espaces publics et de leurs usages (Delpal, 2001).

Après la guerre civile, plusieurs espaces ouverts aménagés et des zones piétonnes ont été créés, surtout dans la zone du centre-ville, surnommée espaces publics par « Solidere ». Ces nouveaux espaces se caractérisent par une surveillance et un contrôle intensifs opérés par des agents de sécurité, qui restreignent considérablement toute une série d'usages, tels que le cyclisme, le patinage et les pique-niques. En outre, l'accès à ces espaces n'est pas autorisé à tout le monde : les personnes qui paraissent douteuses aux yeux des agents de sécurité peuvent être interrogées et se voir demander de présenter des papiers personnels, ils peuvent alors également se voir refuser l'entrée. De même, l'accès est interdit aux vendeurs et aux mendiants afin de préserver la sécurité, l'ordre et la propreté de l'espace. Contrairement aux espaces publics comme les jardins et la corniche, ces espaces ne sont pas aptes à accueillir des pratiques sociales qui peuvent réunir les populations divisées de Beyrouth. Ces pratiques rassemblent des personnes de différentes ethnicités et lieux, et leur permettent d'interagir sans trop de distinction de genre, de religion, d'âge et de revenus. Ces espaces matérialisent des interactions personnelles et, peut-être temporaires, substantielles avec la ville, basées sur l'échange actif, sur le droit de revendiquer l'espace, de se l'approprier et de le faire sien.

5.4.2. Espaces publics dans la mémoire collective

Entre la ville et les pratiques sociales, les habitudes qui persistent dans le temps deviennent gravées dans les mémoires individuelles et collectives, à la manière des accidents traumatisants qui peuvent laisser des traces. La mémoire se construit au fil du temps, à la fois individuellement et collectivement, auquel cas elle peut également être influencée par la mémoire d'autres individus, ou finalement être façonnée comme une mémoire collective.

Par la suite, un espace public peut susciter un sentiment d'appartenance chez les visiteurs grâce à des représentations et des moyens de symbolisations qui font resurgir des mémoires et des émotions se rapportant à la communauté à laquelle ils appartiennent : *« La représentation que la communauté se donne à elle-même d'elle-même est un élément déterminant de l'espace public »* (Abou Raad, 2016, p. 74). En effet, un espace public représente un lieu de mémoire quand il se rapporte à des évènements marquant de la communauté, c'est pourquoi le phénomène de symbolisation est très imposant au niveau de ce type d'espaces dans le but de susciter chez les visiteurs un sentiment d'appartenance : *« Ainsi, la vie sociale, sous tous ses aspects et à tous les moments de son histoire, n'est possible que grâce à un vaste symbolisme »* (Durkheim, 1912, p. 345).

Après la guerre, comme moins d'espaces publics ont été planifiés que sous le règne des ottomans et des Français, davantage d'espaces sans caractère public ont émergé. C'est notamment le cas des monuments isolés (Yahya, 2004), mettant en valeur la reconstruction du centre qui était vidé de ses habitants. L'un des défis de l'aménagement de l'espace public, au moins dans le centre-ville d'après-guerre, consistait à *« (...) créer un espace public qui ne soit pas teinté de couleurs confessionnelles et religieuses »* (Bollens, 2012, p. 190). Yahya (2004) explique que le rétablissement de Beyrouth dans le marché mondial, avec une image loin de la guerre et de la destruction, a exigé le repositionnement de son centre-ville dans une zone libre sans étiquette politique, détachée de ses luttes et conflits passés ou présents. Au lieu de cela, les préoccupations économiques et la privatisation ont régné pour fournir cette identité « neutre » en produisant des espaces exclusifs de consommation (Bollens, 2012). Ainsi, tout ce qui ne se rapportait pas à cette image mondiale, comme les marchés populaires, *« Souq el Fashkha »*, *« Souq el Bale »*, les salons de coiffure et les petites épiceries, ont été rasées des plans du nouveau centre-ville, effaçant les aspects esthétiques de ces activités ordinaires et faisant disparaître une grande partie de la mémoire collective (Yahya, 2004).

En 2005, trois décennies après le déclenchement de la guerre civile, un attentat a secoué Beyrouth dans une journée calme de février, entraînant l'assassinat du Premier ministre libanais, M. Hariri. La mort du symbole du temps de paix et de la reconstruction, a entraîné une mobilisation de masse spectaculaire pour exprimer la colère et le mécontentement, remplissant spontanément le vide de la Place des Martyrs. Le mouvement pacifique a commencé dans la nuit de l'assassinat et a rassemblé de 800 000 à un million de personnes rassemblées sur la place et sur toutes les routes qui y mènent. La place qui, historiquement, a été le théâtre de plusieurs pendaisons pendant l'occupation ottomane et le mandat français, de manifestations, de célébrations de nature essentiellement politique, a accueilli en 2005 le premier véritable événement patriotique (Hindi, 2020). La mémoire collective ou nationale, qui avait semblé endormie pendant quelques décennies, s'est réveillée, chargée d'émotions. Vidée par des épisodes de guerre et les schémas de reconstruction d'après-guerre, la Place des martyrs a été de nouveau remplie, réappropriée et récupérée comme espace public (Hindi, 2020).

Une fois de plus, la Place des martyrs est devenue la plateforme de mobilisation de la société civile en août 2015, pour protester contre la crise de la collecte et de l'élimination des ordures. Le même espace, transformé en terrain de guerre et en zone de combat en 1975, a été réapproprié en 2005 et à nouveau en 2015 par ses usagers initiaux, les citoyens libanais. La sensibilisation urbaine aux espaces publics ne s'est pas limitée à la place des Martyrs et a commencé à s'exprimer à différentes occasions par des tentatives de récupération et de protection des espaces publics et des fronts de mer, notamment avec les revendications du *« Horsh Beyrouth »* et le *« Daliyeh »*.

On pourrait noter qu'un réveil sur le rôle et le droit aux espaces publics a émergé en 2005, 2006, 2015 et maintenant en 2019 pour le droit à l'espace public. Cependant, des marqueurs de la vie publique ont émergé dans d'autres espaces urbains ouverts, et des pratiques sociales collectives récentes notamment celles liées aux manifestations nationales depuis 2005 réclamant des espaces publics, avec l'identité libanaise au cœur de ces manifestations. Ces protestations, quel que soit son contexte politique, représentent une opportunité de reconquérir les espaces publics et de régénérer une mémoire collective basée sur la cohésion sociale et loin des conflits et des guerres. C'est pourquoi les manifestations d'octobre 2019 représentent une dimension importante dans notre mémoire,

elles ont montré que la vie publique est toujours dans la mémoire des Libanais et qu'ils sont prêts pour la défendre.

5.5. La révolution de 17 octobre 2019

5.5.1. Le contexte spatial de la révolution du 17 Octobre

Contrairement aux mobilisations massives observées en 2005 et 2008, les événements qui ont commencé en 2015, sous le nom *« You Stink [16] »* dans le contexte de la crise des déchets, et qui ont éclaté en octobre 2019, présentent des caractéristiques distinctives jamais vues auparavant au Liban. Les manifestations ont recueilli un nombre de participation sans précédent depuis l'indépendance du pays en 1943, pour la première fois, les manifestations ne sont plus l'expression d'un courant politique opposé à un autre, mais plutôt la montée en puissance d'un mouvement populaire défiant la légitimité des partis politiques établis après la guerre (Sleiman, 2019). Normalement, les manifestations au Liban sont déclenchées par des motifs politiques ; cette fois-ci, la révolte populaire a des racines socio-économiques profondes. Alors qu'en 2005, il s'agissait de réclamer la souveraineté du régime syrien, en 2008, ils s'agissaient d'exiger la démission du premier ministre de l'époque. En 2019, l'incapacité du gouvernement à tenir ses engagements ambitieux était un signe clair qu'il avait épuisé ses tentatives d'introduire des réformes politiques et socio-économiques structurelles. Au milieu d'un taux de chômage élevé et d'une dette croissante, le mécontentement public qui se manifeste depuis longtemps à propos de l'état de l'économie a atteint un point d'ébullition en octobre 2019 avec l'annonce d'une taxe de 6$ sur les appels « WhatsApp » par le gouvernement.

La nuit de 17 Octobre 2019, des manifestants de tout le Liban sont sortis dans les rues (voir Figure 5) pour exprimer leur frustration face à la situation socio-économique, abandonnant leurs affiliations politiques, *« Chrétiens, musulmans sunnites et chiites [...] tous découvrent depuis le 17 octobre qu'ils ne sont pas seuls, que leurs compatriotes vivent les mêmes difficultés, [...] et que le peuple libanais existe, finalement »* (Lakrouf, 2019, p. 5). D'autre part, la révolution d'octobre a réussi à changer l'image typique des espaces publics vides et privatisés de Beyrouth, en récupérant les places publiques historiques telles que la place des Martyrs et la place Riad el-Solh, compte tenu de leur statut symbolique : *« chacun de ces lieux revêt une importance symbolique »* (Lakrouf, 2019, p. 4), et en activant leur véritable rôle social pour faciliter la convergence des idées, promouvoir la citoyenneté et former l'opinion publique. Ainsi, les cercles de discussion et les séances d'éducation publique sur l'économie, les droits et les questions politiques ont proliféré, se déroulant dans les bâtiments abandonnés de Beyrouth qui étaient autrefois le cœur battant de la vie publique, comme « The egg[17] » et le théâtre national (voir Figure 6). Ces discussions ont permis de clarifier et de cristalliser les demandes du peuple, ainsi que de défendre d'importantes questions communautaires afin de former une opinion publique informée qui peut contribuer à la définition des responsabilités des autorités. De plus, les manifestants ont participé à l'édification de zones de vente ou bien *« Souk »*, de *« Street Food »* et d'artisanats locaux, en addition à d'autres pratiques comme la conception de chefs-d'œuvre artistiques,

[16] You Stink : La traduction en français est "Vous puez », en référence à la crise des déchets

[17] L'œuf : centre commercial dans le centre-ville de Beyrouth, construit par l'architecte Joseph Philippe Karam en 1965, détruit durant la guerre civile de 1975, connu sous son nom « the Egg » ou bien « l'œuf » pour la ressemblance de son architecture a un œuf.

le chant, la danse et d'autres pratiques soulignant l'expression libre des préférences dans les places publiques. Grâce à cette réappropriation, les manifestants ont souligné leurs droits et leur besoin d'espaces publics inclusifs et ont montré leur potentiel à transformer les lieux privatisés en lieux publics qui facilitent la convergence, promeuvent la citoyenneté et forment l'opinion publique (Sinno, 2020).

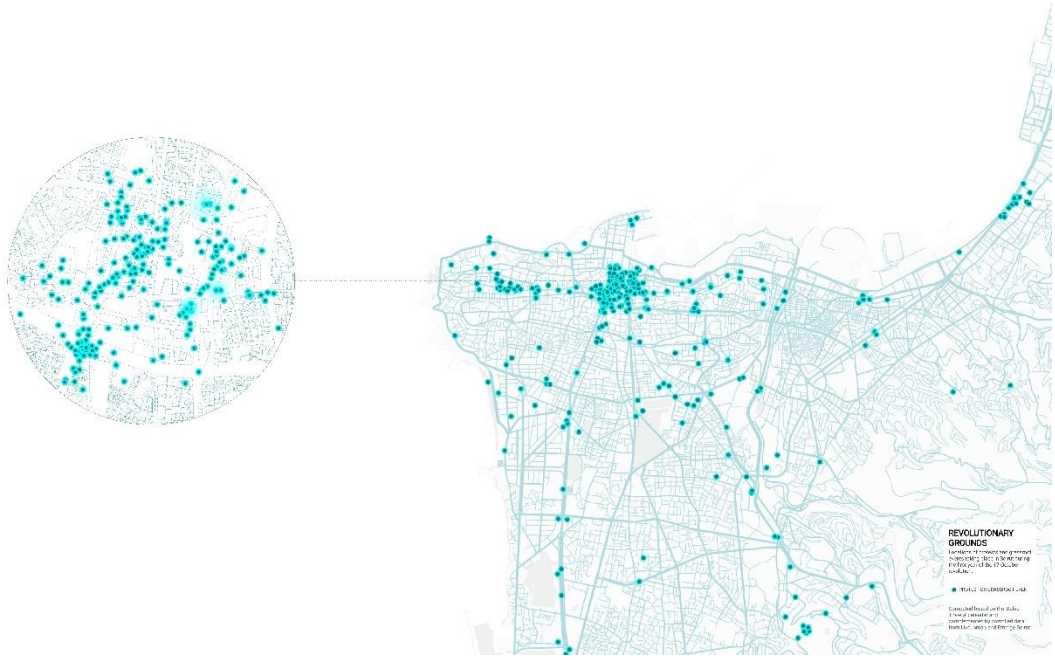


Figure 5 : BeirutShifitngGrunds, (2020), Carte qui représente les lieux de rassemblement des Libanais dans Beyrouth et ces Banlieues, https://beirutshiftinggrounds.com/Grassroots

La Place des Martyrs du centre-ville - qui marquait historiquement un espace à caractère national, siège de rencontres, de débats politiques, et d'évènements nationaux et historiques – est l'un des espaces privatisés suite aux politiques de reconstruction du centre-ville d'après la guerre civile : *« Les rares espaces de rassemblement qui existent à Beyrouth sont soit contrôlés (le bois des Pins), soit (semi-)privatisés et politisés (le centre-ville de Beyrouth, la marina Zeitouna Bay) »* (Lakrouf, 2019, p. 1). En effet, les politiques urbaines négligeant le rôle majeur des espaces publics ont laissé la Place des Martyrs vide et partiellement privatisée et l'ont transformé en un espace de stationnement (Shwayri, 2008). La Place des Martyrs a alors attiré les révolutionnaires étant donné son caractère national et sa centralité : cet ancien centre d'attraction des libanais transformé en *« étendue vide, déconnectée du reste de la ville par de larges voies de circulation et entourée de parkings et d'immeubles »* (Lakrouf, 2019, p. 4), notant sa situation après les tentatives de reconstruction post-guerre.

D'autre part, la place « Riad El Solh « - qui était une place historique dépourvue de son statut public et transformée en rondpoint routier après la reconstruction du centre-ville suite à la guerre civile - attirait les citoyens durant les manifestations vu son emplacement en bas du Grand Sérail, siège du conseil des ministres et lieux où s'accommode le premier ministre : *« Mal aménagée et peu étendue, elle n'est plus occupée que lors de manifestations, car c'est le point de rassemblement le plus proche du Sérail »* (Lakrouf, 2019, p. 4).

Figure 6 : Sammakieh, A. (2019), Projection 3D sur l'œuf pour fêter l'indépendance du Liban, https://www.pinterest.com/pin/128000814396599462/

La reconquête des places a revitalisé le centre-ville stagnant de Solidere, qui ressemblait plus à un joli décor de théâtre qu'à une ville vivante. Une multitude d'activités se sont développées, les petites boutiques et les marchands ambulants se sont organisés au sein d'un arrangement organique de différents ensembles, chacun prenant un coin de la place. Ces manifestations et protestations massives nous ont rappelé l'importance des espaces publics pratiquement absents au Liban, qui prospèrent grâce aux questions urgentes qui les enflamment (Haugbolle, 2019). Les plus réussis de ces espaces sont ceux qui émergent automatiquement et se développent souvent à partir de la plupart des activités impromptues ou organisées de manière organique ou spontanée. La meilleure preuve se trouve au sein des places du Liban : vidées de leur essence depuis la fin de la guerre civile, elles ont été récupérées par les citoyens libanais dans leur mouvement, de sorte que des zones entières, avec leurs rues, leurs parkings et leurs places interconnectées, sont devenues un espace public illimité (voir Figure 7).

En effet, les libanais se sont débarrassés des *« barrières psychologiques de la peur de « l'autre » et de l'interdit »* (Lakrouf, 2019, p. 5) qui ont longuement marqué le peuple libanais après la guerre civile. Les révolutionnaires n'ont pas quitté les espaces mais les ont ravivés à nouveau selon leurs propres besoins (Sinno, 2020).

Figure 7 : Malla, H. (2019), La réclamation de la rue par les citoyens, https://beirut-today.com/2019/11/20/reclaiming-public-space-revolution/

5.5.2. La réappropriation des espaces publics

Depuis la fin de la guerre, les espaces publics ont été absents des politiques de planification. Ces politiques ont été orientées par les prix élevés de l'immobilier vers la promotion immobilière et la spéculation, ignorant la nécessité d'espaces publics inclusifs dans tout plan urbain. Le meilleur exemple est celui des politiques de la période de reconstruction qui ont mené à la privatisation du centre-ville de Beyrouth et à la planification physique des environs de la place des Martyrs, de sorte qu'elle est à présent occupée par des immeubles commerciaux et résidentiels de luxe. Cela reflète l'économie néolibérale, d'une part, et une tentative de contrôler et de manipuler la sphère publique pour la transformer en une zone de consommation artificielle, d'autre part (Bou Aoun, 2020). Par conséquent, les espaces de convergence dans la ville se sont transformés en espaces privés composés de restaurants, de centres commerciaux (le centre commercial) et de plages privées, par conséquent, depuis la fin des années 1990, les centres commerciaux ont émergé comme un espace public alternatif central parce qu'ils contiennent une multitude d'activités dans un environnement sécurisé, comme des cinémas, des restaurants et des zones de loisirs pour les enfants (Nazzal & Chinder, 2018).

Pendant la révolution de 2019, les espaces publics n'ont pas seulement été une plateforme spatiale pour les événements, ils ont également constitué une composante principale de son développement et évolution. Les manifestants ont récupéré les espaces publics privatisés au service de la révolution, créant des espaces civiques pour l'expression

libre, la manifestation et la discussion (voir Figure 8). Ces espaces sont passés de places et de parcs vides et négligés à une sphère publique qui a provoqué des débats et d'opinions politiques libres (Zakharia, 2020).

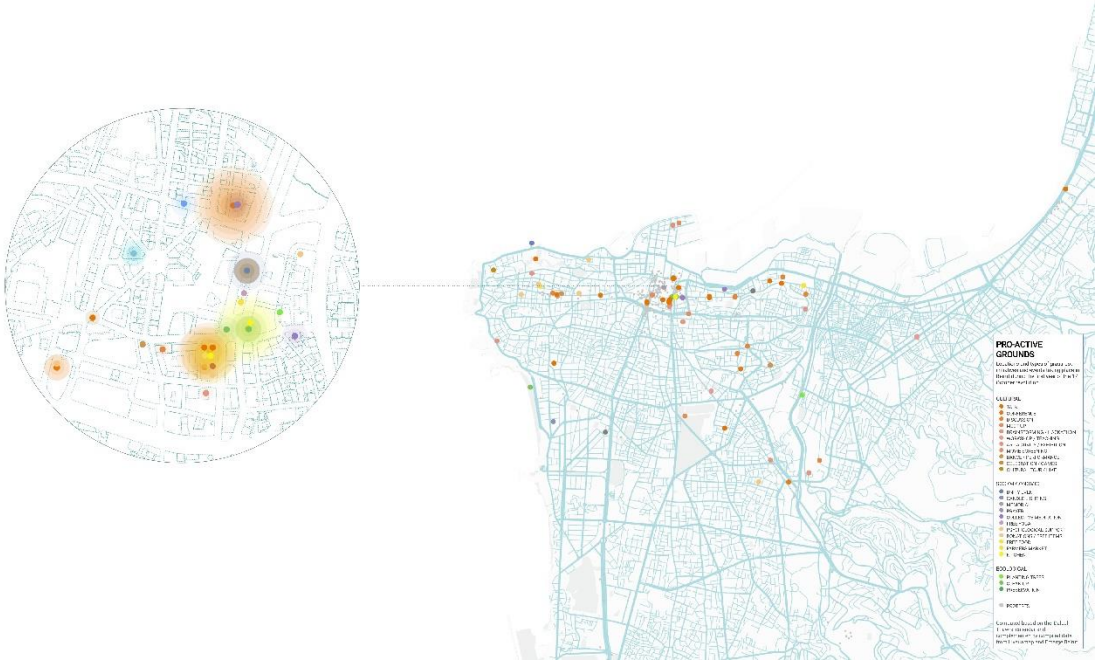


Figure 8 : BeirutShiftingGrounds, (2020), Carte représentant les pratiques spatiales dans les espaces publics à Beyrouth et surtout dans la place des martyrs, https://beirutshiftinggrounds.com/Grassroots

Ce phénomène n'est pas propre à la révolution libanaise, il a également été observé lors du printemps arabe depuis 2011. Les espaces publics qui n'avaient pas fonctionné en tant que tels depuis près de cinquante ans avec la mise en place de régimes militaires ont joué un rôle primordial dans les manifestations civiles (Rabbat, 2012). En effet, avant de perdre son rôle de lieu de débat public, la mosquée était la plus ancienne forme d'espace public dans les villes islamiques où la population masculine et adulte exerçait ses droits politiques, notamment le vendredi (Rabbat, 2012). Sa fonction antérieure a été récupérée pendant la révolution arabe et elle est devenue un lieu de rencontre, de protestation et de discussion. C'est aussi le cas de la mosquée Mohammad el-Amin, située à la limite de la place, qui a été remplie de manifestants, lui redonnant son ancienne fonction.

Durant la révolution en 2019, les Libanais s'approprient de nouveau les places longuement confisquées par le système de pouvoir libanais (Lakrouf, 2019). Cette fois ils définissent eux-mêmes l'ensemble des pratiques associées aux places qu'ils considèrent comme leur propriété : en effet, *« Les usagers sont les acteurs de la prise de possession des nouveaux espaces et du développement de fonctions adéquates aux formes, aux besoins et aux pratiques »* (David, 2002, p. 222), ce sont donc les citoyens qui ont recréé la place selon une nouvelle conception basée sur leurs propres aspirations, c'est pourquoi ils la redéfinissent comme un vrai espace public offrant toutes formes de libertés d'expression, d'échange et de rencontre.

Selon Salame (2020), la reconquête des espaces publics depuis octobre 2019 a pris de nombreuses formes : physique, intellectuelle, symbolique, artistique, etc. En effet, la révolution a changé l'image du centre-ville de Beyrouth et du paysage urbain qui représentait les divisions et les tensions politiques. La réclamation des espaces publics par le peuple a permis la convergence des personnes, la pratique civique et la formation de l'opinion publique (Zakharia, 2020).

La réappropriation physique des espaces publics, notamment de la place des Martyrs, a pris de nombreuses formes (David, 2002). Afin de marquer leur territoire, de nombreuses personnes ont apporté leurs propres meubles et ont créé des installations pour donner vie à l'espace autrement vide, de la nourriture de rue était disponible à des prix abordables, des entreprises locales ont installé de petits stands, etc. La place des Martyrs a été revitalisée par ces modèles spontanés d'interaction entre les gens, créant une nouvelle expérience collective et une nouvelle mémoire du lieu (Zakharia, 2020).

Si certains manifestants n'ont assisté qu'à des événements spécifiques, d'autres ont décidé de faire du camping dans les places publiques et surtout sur la place des martyrs tous les soirs comme signe de leur contestation. Des tentes ont été installées au pied de la célèbre statue et ce qui n'était qu'une série de tentes individuelles a évolué pour devenir un camp organisé : chaque personne contribue à la communauté nouvellement créée en cuisinant, en nettoyant, en gérant les appareils électriques ou en protégeant le camp à tour de rôle (Zakharia, 2020). Cette réappropriation a fait ce que la reconstruction post-conflit n'a pas réussi à faire, en initiant la réconciliation de personnes d'origines différentes et en réactivant le rôle de la place en tant que lieu d'unité, créant un sentiment de communauté et de responsabilité civique. La réappropriation physique a également été un moyen primordial pour les minorités de s'exprimer et pour diverses organisations de défendre leurs causes. En effet, de petits groupes, des ONG et des organisations ont également installé des tentes sur la place, offrant des services spécifiques : premiers soins et installations médicales, assistance juridique, rassemblements protégés, débats, cuisine ou distribution de nourriture. Cette installation a contribué à rétablir le rôle de nombreux syndicats et organisations, leur permettant de défendre les droits de divers groupes et d'animer des débats (Bou Aoun, 2020).

De plus, cette reconquête de l'espace public a également créé un sens de responsabilité civique : de nombreuses associations ont été créées afin de garder l'espace propre et sécurisé. Ce mouvement a démontré le pouvoir collectif du peuple à fournir les services et les actions que le gouvernement n'a pas réussi à fournir (Sinno, 2020). Grâce à ces manifestations et réappropriations, la place a retrouvé son rôle d'espace public, permettant l'interaction entre les gens tout en leur donnant un sentiment de communauté et d'unité. Cette reconquête physique a suscité l'intérêt des médias et des personnes qui ne participaient pas à la manifestation. La circulation de ces images a changé la façon dont la place était représentée et perçue par les Libanais. En effet, tout comme la circulation des photos de la Place des Martyrs avant la guerre semblait effacer le souvenir des événements de 1975, la circulation de ces photos sur les médias sociaux a redonné l'image de la Place comme une place du peuple, une Place de la Révolution (Bou Aoun, 2020).

Sinno (2020) qui a étudié la situation de la Place des Martyrs durant la révolution, détaille les nouvelles formes d'utilisation de cette place qui était auparavant vidée et dépourvue de son rôle initial de place publique. Il définit alors trois nouvelles catégories d'utilisation de cette place avec les espaces avoisinants (voir Figure 9) :

- Un espace polyvalent : c'est en effet la place même, qui englobait une multiplicité d'activités distribuées de manière spontanée, et transformée en un espace actif après être longuement un espace réservé aux véhicules par ses voies routières et ses espaces de stationnement.
- Des parcs ouverts : comme les jardins avoisinant la place, qui sont devenus des espaces vibrants et sièges de discussions sociales et politiques, après être longuement négligés.
- Des bâtiments patrimoniaux : qui étaient auparavant négligés et confisqués par « Solidere « (société foncière responsable de la reconstruction du centre-ville après sa destruction après la guerre civile). Ces bâtiments sont transformés soit en observatoires soit en espaces de rencontre des jeunes (Barrington L., 2019) : *« ces deux lieux (theatre national et « the egg ») sont devenus les symboles de la réappropriation »* (Lakrouf, 2019, p. 5).

Cette réutilisation de l'espace a recréé les liens, longuement perdus, entre le peuple et sa place, puisque cette dernière est redéfinie comme une propriété de tout le peuple libanais : *« Ensemble les Libanais redécouvrent ce centre-ville, se l'approprient, l'investissent, certains, peut-être, pour la première fois »* (Lakrouf, 2019, p. 7).

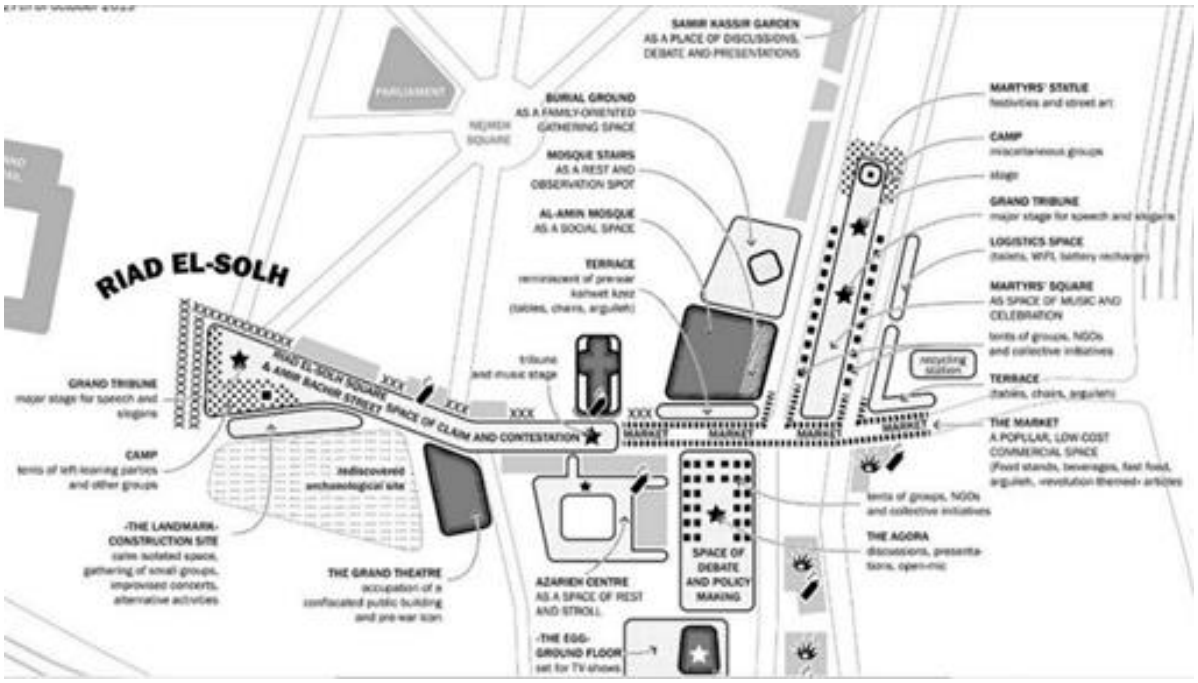


Figure 9 : Atallah, A. (2019), La réclamation de l'espace selon les différentes pratiques spatiales durant la révolution, https://www.juancole.com/2019/11/beiruts-demonstrations-making.html

Ce fait a permis un rapprochement entre tous les groupes de la communauté libanaise qui étaient auparavant bien éloignés spatialement de même que culturellement : ils partagent les mêmes demandes, les expriment par les mêmes slogans et chants. C'est ce phénomène qui les a réunis de nouveau en un même peuple : *« C'est en poussant un même cri, en prononçant une même parole, en exécutant un même geste concernant un même objet qu'ils (les individus) se mettent d'accord »* (Durkheim, 1912, p. 330).

D'autre part, la réappropriation intellectuelle s'est faite à travers des cercles de discussion et des sessions de sensibilisation publique qui ont eu lieu sur la place des Martyrs et la place « Al Azarieh » (Voir Figure 10). Ces groupes de discussion ont permis de clarifier les revendications de la population, et de lancer de nombreux débats sur des questions communautaires importantes, ce qui a permis de former « une opinion publique sensibilisée qui peut influer sur la responsabilité ». (Bou Aoun, 2020). En effet, en communiquant leurs idées et en discutant de leur situation actuelle dans des groupes, certaines personnes peu informées ont pu acquérir des connaissances sur leurs droits en tant que citoyens et sur le rôle et les devoirs d'un gouvernement démocratique. Cela leur a permis de prendre conscience de la constitution libanaise et des cadres constitutionnels et légaux afin de concevoir leurs objectifs de réforme. Certains endroits autour de la Place des Martyrs ont également été le théâtre de débats sociopolitiques, permettant aux gens de discuter de questions politiques, économiques et civiques et de partager leur opinion. Par exemple, le jardin Samir Kassir *« est passé d'un espace méditatif à un espace intellectuel, rappelant aux gens l'importance de leur participation au processus de conception d'un espace public où les utilisateurs peuvent décider et réadapter la fonction principale et la forme du lieu »* (Bou Aoun, 2020). Les amphithéâtres sont descendus dans la rue, offrant gratuitement des cours ouverts sur le domaine public.

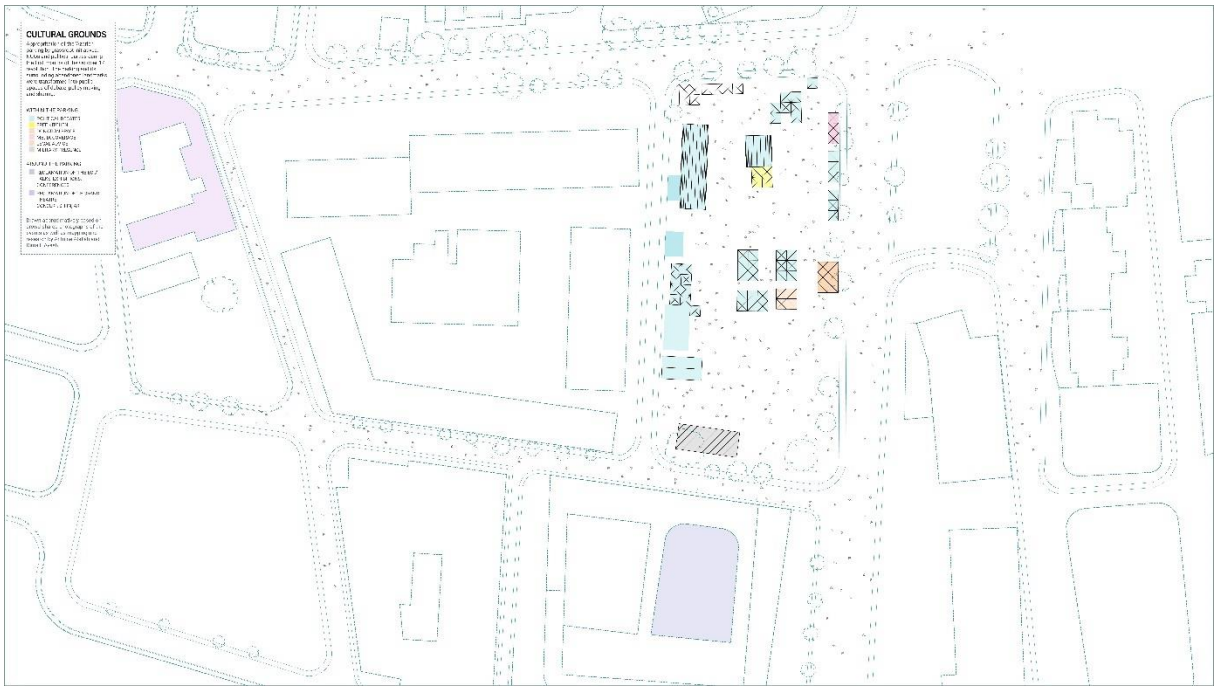


Figure 10 : BeirutShifitngGrunds, (2020), Carte qui représente les pratiques spatiales culturelles dans la place « Al Azarieh », https://beirutshiftinggrounds.com/Grassroots

Le cas intéressant de récupération architecturale est celui de « The Egg », un point de repère architectural qui avait été abandonné pendant des années et qui a été transformé durant la révolution en un centre communautaire dynamique, accueillant une série de cours et de conférences sous le nom de « Eggupation » (Sinno, 2020). Cette forme de réappropriation a permis d'éduquer une partie de la population sur ses droits civiques et de restituer le rôle de la place des Martyrs en tant que centre éducatif et intellectuel, qu'un espace public actif permettant des débats ouverts, de la liberté de parole et de consolidation de la démocratie. Cette réappropriation intellectuelle s'est faite en parallèle d'une réappropriation artistique. En effet, les murs et les sols de « The Egg » étaient recouverts de graffitis et d'œuvres d'art de jeunes artistes libanais. De nombreux artistes ont émergé durant cette période grâce à leur travail sur les murs du Downtown de Beyrouth et les groupes

marginalisés ont eu la chance de s'exprimer (Naamani, 2019). En se réappropriant les espaces publics par l'art, ils deviennent des individus confiants contribuant au discours historique et culturel du pays. Les arts, la culture et le dialogue ont permis de relier les groupes exclus aux autres composantes de la société en leur donnant une voix égale et en les aidant à récupérer des espaces qui avaient été limités à une élite sociale (Naamani, 2019). Cet aspect de la réappropriation artistique sera étudié plus en détail dans le prochain chapitre de ce mémoire.

La révolution du 17 Octobre a créée chez les libanais une nouvelle mémoire collective se rapportant aux places rendues publiques durant cet évènement : En effet, Wael Sinno (2020) souligne que la Place des Martyrs du centre-ville a été témoin de nombreuses manifestations au fil des ans mais à la fin des manifestations passées la place revenait à son état et à son fonctionnement habituel, dépourvue de son rôle principal, or la révolution de 2019 a ravivé les liens entre l'espace et ses visiteurs.

Ce nouveau lien est marqué par les symboles édifiés durant l'évènement que les révolutionnaires voulaient maintenir sur la place (comme le poing de la révolution qui était remplacé plusieurs fois après sa destruction, pour le maintenir vu sa symbolisation) : ce phénomène de symbolisation matérielle est souligné par Émile Durkheim puisqu'il peut rendre la mémoire et les sentiments plus durables : « garder les objets matériels rend les choses plus durables et tient les esprits en éveil » (Durkheim, 1912, p. 332). De même, la symbolisation simplifie le phénomène d'appropriation des idées par les observateurs : « l'activité de symbolisation est une sorte de vecteur de légitimation d'idées nouvelles qui facilite leur intériorisation par les personnes » (Balandier, 1985, p. 105), ce qui est le cas dans les symboles de la révolution au niveau de la Place des Martyrs de même qu'au niveau des autres places sièges des contestations d'octobre sur tout le territoire libanais (Barrington, 2019).

6. L'art, symbole de réappropriation de l'espace public, le cas de la révolution Libanaise en 2019

6.1. Art urbain et espaces publics

Comme nous l'avons déjà vu, l'art peut être considéré comme un outil potentiel de conception ou de reconstruction des villes en opposition aux divisions socio-spatiales. De même, il peut être un outil de démocratisation des sociétés, permettant à toute la communauté d'exprimer leurs idées sans contraintes (Marschall, 2010; Minty, 2006). Pauline Guinard (Guinard, 2014) a défini l'art comme un outil géographique qui permet la compréhension mais aussi l'initiation du processus de la construction ou de la déconstruction des espaces publics.

En effet, l'art peut être un outil de reconstruction du caractère public des espaces lorsqu'il est contextuel (Ardenne, 2010) et relationnel. C'est-à-dire lorsqu'il est conçu en concordance avec un espace mais également avec ses utilisateurs, notamment leurs sentiments, leurs expériences, leurs problèmes quotidiens ou leurs futures aspirations. De même, Guinard (2014) a noté que l'art comme résistance culturelle, ou comme outil expressif aurait des effets directes et indirectes sur les acteurs urbains et sur la communauté urbaine par ses effets sur les espaces et sur leurs visiteurs. Dans un espace, les effets de l'art seraient reflétés sur la ville dans sa totalité.

L'art est donc un outil créateur d'espaces publics, il touche le public (Volvey, 2007) et est initiateur de débats publics (Van Essche,2007) par les messages qu'il peut porter ou bien par la manière de présenter ces messages. En outre, Paul Ardenne (2010) montre que la manifestation de l'art au niveau des espaces publics a générée un double sentiment :

- Le premier correspond au besoin de produire des chefs-d'œuvre hors des limites des ateliers et des musées : ces lieux ne sont plus considérés comme des espaces représentatifs des tentatives contemporaines voulant saisir le monde réel, dans sa totalité et sans restriction ni limites.

- Le second sera associé au sentiment de doute chez la communauté envers les types d'art supportés par les partis officiels, les acteurs d'une localité, ou par le système de pouvoir central. Celui-ci est généralement réservé aux élites de la société.

S'ajoute à ça que même si l'art n'était pas toujours présent au niveau des espaces publics de la ville, il pourrait avoir de surcroît une fonction de publicisation de ces espaces. Nous pouvons souligner ici l'effet de l'art sur la mémoire collective d'une communauté et peut créer une forte liaison entre cette communauté et un espace précis où siégeait à un moment donné les créations artistiques ou bien qui était désigné par ces dernières. Pauline Guinard (2014) constate que l'art est un catalyseur dans le processus de conception ou de réappropriation des espaces à caractère public.

Dounia Georgeon (2012), souligne deux points de vue opposés envers l'art urbain. L'un considère ce type d'art comme un vandalisme qui affecte négativement l'apparence de la ville, tandis que l'autre suppose que l'art urbain supporte la liberté d'expression de tous les groupes composant la société. Erin Baranko (2020) note par exemple que l'art urbain tente de protéger les espaces publics et de les sauver du délabrement en embellissant l'espace.

Paul Ardenne (2010) précise que l'étude de l'art au sein des espaces publics doit prendre deux facteurs en considération : premièrement la manière d'investir l'espace par l'artiste et deuxièmement, à quel point l'artiste est libre de pratiquer son art. De plus, il faut étudier le rapport entre l'artiste et l'espace donné : s'il s'agit d'un espace familier habituel, ou bien d'un espace siège d'un évènement marquant. Ceci peut nous expliquer le choix de l'espace ; de même que l'audience probable qui serait touchée par la création artistique et le taux d'influence sur la communauté.

Enfin, des études faites sur l'art urbain ou le « street-art » ont soulignées un autre facteur : la relation entre l'art pratiqué et la communauté en contact avec cette pratique. Paul Ardenne (2010) a noté à propos de cette question que l'art, en partant d'une bonne logique, crée des liens directs avec les spectateurs pour plusieurs raisons. L'une d'elles est que l'art qui se fait en plein air sans limites permet le contact direct avec les créations artistiques. De plus, la création artistique qui se fait dans un domaine public suscite des sentiments d'appartenance chez les spectateurs, ce qui encourage leur inclusion et leur participation. Nielsen (2017) indique que le « street-art » relève d'une action purement démocratique puisque tout individu peut être un potentiel pratiquant de formes d'art urbain. De fait, nous pouvons souligner ici l'importance de l'inclusion et de la participation de la communauté dans la pratique de l'art urbain. Cela crée un caractère symbolique aux espaces où sont réalisées ces interventions artistiques, ainsi que des sentiments d'appartenance entre la communauté et ces espaces à travers l'art.

6.1.1. L'art urbain une forme de résistance

Selon Schacter (2008), depuis la naissance de la notion de « urban-art », sous ses formes multiples, l'art urbain a été considéré comme une des méthodes les plus imposantes de la culture qui se manifeste d'une manière visuelle au niveau du paysage urbain.

Le sociologue Stephen Duncombe souligne l'existence de la « résistance culturelle » (2002, p. 5) : un mode d'utilisation de la culture comme outil pour résister aux structures sociales, politiques, ou économiques, ou bien pour les modifier. Duncombe note que ce type de résistance peut se manifester sous plusieurs formes, mais toutes les formes possibles de cette résistance culturelle se caractérisent par la création d'espaces libres, autrement dit d'espaces loin des règles et des normes du système dominant. Ce qui caractérise le plus ce type de résistance est le fait que la culture peut être partagée, ce qui permet de créer un « point focal » (Duncombe, 2002, p. 6) autour duquel la communauté peut être réunie.

En effet, Max Stephenson Jr. et Laura Zanotti (2017), ont conclu que l'esthétique pouvait servir à remettre en question les structures sociales et les croyances courantes, et précisent que l'utilisation efficace de l'art peut entraîner des changements chez les individus

et les groupes. De plus, Névine El Nossery (2016) précise que l'art urbain fournit une égalité, une diversité et une multiplicité qui désignent toute la communauté et brouillent les frontières entre la société civile et l'État.

Selon Sarah Rogers (2008), les œuvres d'art peuvent avoir plusieurs significations. D'abord une signification politique, tel un signe de démocratie ou d'opposition au régime dictatorial. Cela intégrant des valeurs sociales, telles que des valeurs partagées par un groupe ou par l'ensemble de la population. Des réalités vécues par la communauté peuvent également être soulignées par l'usage de l'art pour renforcer la cohésion sociale tel que la sensibilisation sur le racisme, le sexisme et l'homophobie. D'autre part, l'art porte des valeurs culturelles, en tant que pratiques locales qui peuvent désigner un groupe ou une communauté précise. Enfin, Rogers précise que l'art peut porter des valeurs économiques, tel qu'un moyen de faire de la publicité pour attirer les gens vers un lieu précis (marketing), d'où Joanne Sharp *et al.* (2005) désignent que les valeurs politiques, sociales et économiques de l'art ont dépassé sa valeur esthétique.

Ainsi l'art est un moyen démocratique et un outil de résistance essentiel qui permet de concevoir de nouveau les structures de la société et du système de pouvoir, et ce de manière juste et égalitaire, en concordance aux aspirations des groupes de la communauté, en provoquant leurs sentiments et leurs idées, en s'adressant à eux sans exclusion.

6.1.2. L'art urbain à Beyrouth

L'art urbain au Liban, consiste principalement en des graffitis, des peintures murales et parfois des sculptures. À l'origine, il est apparu comme un moyen de marquer les territoires des milices durant les années 1970 (Zoghbi & Stone, 2011, p. 89). À la fin des années 90, après la guerre, influencé par la nouvelle génération apolitique et par les mouvements artistiques occidentaux émergents, le graffiti se convertit en une narration dénonciatrice faisant place à une expression d'un autre genre sur les murs de la ville (Jarbou, 2017; Zoghbi & Stone, 2011). L'art urbain de cette période *« présente un contraste remarquable. Le contenu est différent, mais aussi le but, l'interlocution, l'interpellation, la diffusion, la portée et la quantité. »* (Salti, 2008, p. 7). N'ayant plus de messages strictement confessionnels ou religieux, il s'est aventuré sur des questions de participation civique, de laïcité, de sexualité, d'égalité, ainsi que sur l'expression individuelle de soi.

Le graffiti et l'art urbain au Liban ont proliféré au début des années 2000 et ont gagné en popularité. D'abord comme une forme de résistance politique lors de chaque événement et trouble majeurs au Liban (comme les manifestations qui ont suivi l'assassinat du Premier ministre Rafiq Hariri en 2005 et la guerre de juillet 2006). Puis comme une expression de solidarité avec les soulèvements arabes en Égypte, en Syrie, au Bahreïn et en Libye. Au cours de la dernière décennie, l'art urbain et les graffitis se sont répandus à Beyrouth mais aussi dans diverses régions du pays pour être progressivement adoptés par différentes communautés. C'est pour elle un moyen coloré d'aborder les questions sociales et politiques ainsi qu'un outil de résistance. « Beyrouth a renouée avec la culture et est devenue une toile pour la révolution » (Jarbou, 2017, p. 132) des années avant l'éclatement de sa propre révolte.

Différentes initiatives visant à soutenir la scène de l'art urbain au Liban ont vu le jour ces dernières années, comme celle du graffeur Yazan Halwani. Né deux ans après la fin de la guerre civile, il a remarqué la division de la communauté libanaise et les résidus de la guerre qui existent encore dans la mémoire collective. *« On pouvait réellement ressentir les vestiges de la guerre dans la ville. Les bâtiments avaient été détruits mais, surtout, on pouvait le sentir dans le paysage politique et chez les gens. »* (Bramley, 2015, p. 1). A travers son art, il a voulu changer la perception du graffiti considéré alors comme du vandalisme, cette perception ayant été établie par les milices de guerre qui dirigent le gouvernement aujourd'hui. Mais surtout, il a cherché à unir la communauté en dessinant des figures nationales qui symbolisant la paix. Ce qui rend son travail plus pertinent, c'est la participation de la population au choix de la figure qui représente le mieux leur quartier. Avant de se lancer dans son intervention dans le quartier de Hamra, il a parlé aux résidents les plus anciens, présents à l'âge d'or du quartier avant la guerre civile, lorsque les créatifs et les intellectuels de toute la région fréquentaient ses cinémas, ses théâtres et ses cafés. *« Chaque fois que je parlais aux gens, ils évoquent avec tant de passion cette époque antérieure.... J'ai commencé à parler aux gens de la [chanteuse libanaise] Sabah - elle jouait dans les films qui étaient projetés dans ces cinémas. J'ai décidé de la peindre pour créer ce sentiment de nostalgie et de positivité pour les gens qui vivent là. Cela a en quelque sorte renforcé le sens de la culture qui existait auparavant. »* (Bramley, 2015, p. 4).

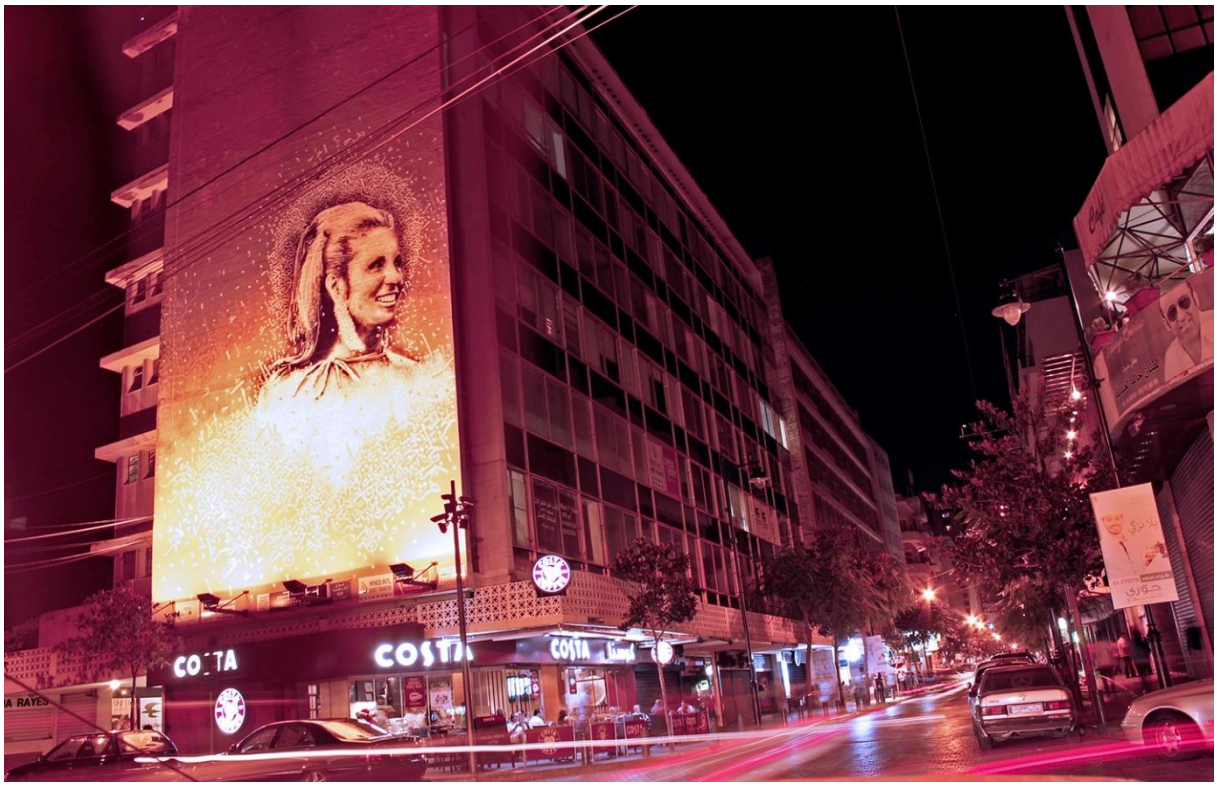


Figure 11 : Magicman678, 2015, Murale de Sabah sur le bâtiment Assaf par Yazan Halawani, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eternal_Sabah_Mural_on_Assaf_building_in_Hamra,Beirut_-_Nightshot.jpg

De l'autre côté de la ville, dans le quartier de Gemmayzé, il a vu l'impact que son travail pouvait avoir lorsqu'il a peint une fresque de Fairouz. Le choix est venu des résidents vivant près du mur juste à côté de la rue principale de Gemmayzé, qui abrite désormais des bars remplis d'étudiants et de fêtards. Les habitants ont confié à Halwani leur amour pour Fairouz et *« les vieux jours de Gemmayzé »*. « Elle est un symbole de l'identité libanaise qui n'est pas

aigrie par le sectarisme », explique-t-il. *« Le matin, la plupart des chauffeurs de taxi libanais mettaient du Fairouz »* (Bramley, 2015, p. 4).

Figure 12 : Dalal, M. (2013), Murale de Fayrouz face de la galerie d'art "392Rmeil393" par Yazan Halawani, https://www.beirut.com/l/25435

Un autre exemple qui mérite d'être mentionné est l'initiative « Ouzville » d'Ayad Nasser. L'œuvre est situé à Ouzai, un bidonville surpeuplé et de mauvaise réputation, transformé après la guerre civile en un bidonville d'habitations construites illégalement abritant des squatters et des personnes déplacées par la guerre depuis le sud du Liban. Ouzville est une initiative artistique qui vise à éliminer les préjugés et la discrimination à l'égard de ces quartiers sous-développés et à les représenter comme des quartiers propres et colorés en créant de magnifiques peintures murales et graffitis réalisés par des artistes de rue locaux et internationaux. Le projet ne se limite pas à peindre des façades : « Il s'agit d'unifier les citoyens et de briser les stéréotypes. C'est initier chaque citoyen à prendre en charge son propre avenir et à cesser de compter sur les autres » (Kadi, 2007).

Enfin, en 2018, quand très peu d'artistes se sont aventurés sur le territoire de Solidere, « Burj El Hawa[18] » (voir Figure 13) de l'artiste libanais Jad El Khoury, a réussi à faire revivre la « Burj El Murr » (Tour Murr) abandonnée, l'un des 'monuments' de guerre les plus connus du centre-ville de Beyrouth. Il a installé des rideaux colorés sur ses 400 fenêtres sombres sans autorisation préalable de Solidere (El-Khoury, 2019). Malgré le démontage forcé de l'installation par Solidere, les rideaux dansants déplacés par le vent ont survécu dans l'esprit des citoyens, car ils ont transformé le monument amer en une tour joyeuse véhiculant de la positivité et contribuant à effacer l'effroyable mémoire collective de la guerre. L'impact de l'installation a également pris une autre dimension lorsque son retrait forcé a suscité une

[18] Burj Al Hawa : Traduction en français est la tour du vent.

controverse dans la presse et a réveillé la voix dormante des citoyens qui souhaitaient se réapproprier les espaces et les monuments publics.

Figure 13 : El Khoury, J. (2018), Burj Al Hawa, https://www.designboom.com/art/burj-el-murr-jad-el-khoury-colorful-windows-lebanon-05-17-2018/

6.1.3. L'art urbain durant la révolution de 17 octobre 2019

Ce n'est qu'en 2005, avec l'assassinat de l'ancien Premier ministre Rafic Hariri, que l'art urbain a commencé à jouer un rôle dans la reconquête des espaces publics privatisés de Beyrouth. Des personnes de tous les horizons, profondément choquées, ont afflué sur la place des Martyrs pour protester. Ce rassemblement est devenu un rituel social informel chaque 14 février et sera plus tard appelé la révolution du cèdre. Les bâtiments de Beyrouth se sont remplis de graffitis, d'inscriptions, de slogans et d'insultes, répandus dans les autres quartiers de la ville et devenus dialogiques en suscitant des réactions et des réponses. Ces signatures, ainsi que les activités spatiales qui se sont produites, ont transformé le site urbain jusqu'alors relativement sans vie, visité par les touristes et les consommateurs aisés pouvant se permettre les activités de loisirs du centre-ville de Beyrouth, en un espace public par excellence.

Depuis lors, plusieurs manifestations ont tenté de récupérer la place des martyrs comme symbole de la révolution et de l'unité nationale. Parmi elles, la « Mu'arada » de 2006 menée par les partisans du Hezbollah dans l'objectif de contester la viabilité du gouvernement libanais et la légitimité de Solidere, a consisté en un blocage du centre-ville de Beyrouth et de sa place. Ensuite, les manifestations de 2015, menées par la société civile comme réponse à la crise des ordures. Enfin, l'événement le plus impactant en termes de reconquête des espaces publics est la révolution de 2019, qui fait l'objet de notre mémoire.

La révolution contre le système politique confessionnel a commencé de manière chaotique : les routes étaient bloquées par des pneus en feu et des poubelles, les manifestants sont rentrés de force dans les magasins et ont vandalisé les rues de la ville. Ensuite, les manifestations ont rapidement pris un tour pacifique et civilisé. On a commencé à voir les gens utiliser des moyens culturels et créatifs pour exprimer leurs revendications, et les artistes ont naturellement été les pionniers de ce mouvement. Les routes, les murs, les bâtiments et les monuments de la ville sont devenus une toile sur laquelle les gens en général, et les artistes en particulier, ont pu exprimer leurs aspirations à une liberté et à une démocratie véritable et réclamer toutes sortes de droits (y compris les droits des femmes et des LGBT). La ville a connu une explosion de l'expression artistique, qui ne s'est pas limitée aux graffitis et aux peintures murales ; mais qui a évolué vers d'autres formes d'œuvres d'art public. C'est notamment le cas des œuvres numériques telles que la projection d'un train à grande vitesse sur une bannière, accompagnée d'une simulation des sons d'avertissement d'un passage du train, près de l'ancienne gare dans le quartier de Mar Mikhael (Beyrouth). Cette action avait pour but de réclamer le retour des lignes de chemin de fer et de dénoncer le versement annuel de millions de dollars à l'Autorité des chemins de fer et des transports publics, alors qu'aucun train n'a circulé au Liban depuis le début de la guerre civile en 1975.

Même si l'art urbain existait avant la révolution, notamment les graffitis, il semble que la révolution de 2019 ait été un tournant pour la scène artistique urbaine indépendante au Liban. Elle a provoqué la montée en puissance des formes artistiques de revendication des droits sociaux et politiques et de la liberté, et a ouvert la voie à l'émergence d'artistes sur cette scène. Elle a également provoqué la naissance d'une nouvelle connexion spéciale entre ces types d'art et le public qui a vu ses problèmes, ses demandes, ses émotions et ses aspirations se matérialiser dans les peintures et les tags répandus sur les murs du pays. Les manifestations et les révolutions ont tendance à rapprocher et à impliquer le public dans l'art de rue et à « légitimer » le graffiti (Jarbou, 2017), car les gens sont témoins de la puissante influence de ces formes d'art.

Habituellement, l'art urbain et en particulier les graffitis à Beyrouth étaient limités aux murs des quartiers pauvres ou négligés, à des œuvres commandées ou à des peintures murales nécessitant une autorisation préalable. La révolution a brisé un grand nombre des limites géographiques et conventionnelles de l'art dans les espaces publics au Liban, jusqu'à leurs réclamations. Le mouvement artistique pendant la révolution a particulièrement marqué le centre-ville de Beyrouth qui a accueilli la plupart des manifestations. Ce quartier était autrefois plein de vie et abritait des marchés, un cinéma et un opéra jusqu'à ce qu'il soit ravagé par la guerre civile libanaise. Après sa reconstruction par Solidere, il est devenu une jungle de béton froide et sans vie.

La révolution d'Octobre 2019 a cassé le tabou de la zone embourgeoisée du centre-ville de Beyrouth et a déclenché le désir de récupérer les espaces et les monuments qui étaient autrefois ouverts au public, mais qui avaient été confisqués depuis. Les gens ont spontanément pulvérisé et peint des pochoirs, des tags, des mots et des dessins partout, peut-être sans se rendre compte du motif de leurs actions et de leurs puissants impacts. L'art urbain et les graffitis sont donc devenus des outils populaires, non seulement pour les artistes professionnels, mais aussi pour tous ceux qui souhaitent affirmer leur droit aux espaces publics. Ils sont apparus comme des formes de résistance défiant l'autorité de l'État sur l'espace urbain.

Figure 14 : Mayon, D. (2020), Les barricades dans le centre-ville de Beyrouth pendant la révolution, https://www.diegomayon.com/beirut-barricades/#5

Le mouvement artistique de pendant la révolution a particulièrement ciblé les murs des propriétés et des institutions publiques qui appartenaient à la même élite politique visée par la révolution. Cela seulement pour réclamer le droit à l'espace public, mais aussi pour exprimer les demandes, les droits et les aspirations du peuple, y compris ceux des artistes. Ces derniers ont compris l'important impact de l'art urbain, notamment lorsque les œuvres sont situées dans des endroits stratégiques où se déroulent les manifestations, afin de transmettre la voix du peuple tout en donnant aux manifestants un élan et une motivation. L'initiative a commencé par un appel aux artistes pour qu'ils dessinent sur le mur extérieur du bâtiment de l'ESCWA sur la place Riad El Solh, qui sera plus tard appelé le « Mur de la Révolution ». Il s'est ensuite étendu au-delà de son emplacement d'origine pour atteindre le pont « The Ring », un autre lieu important de manifestations à Beyrouth, ainsi que le mur d' « Electricité du Liban », le principal producteur d'électricité au Liban, qui a également été le théâtre de manifestations dénonçant les pénuries quotidiennes d'électricité dans le pays. Les dessins sur le mur de la révolution sont issus des demandes et des douleurs des gens, servant ainsi de support à tous les manifestants.

Figure 15 : Mayon, D. (2020), Les barricades dans le centre-ville de Beyrouth pendant la révolution, https://www.diegomayon.com/beirut-barricades/#5

En plus des murs de la ville, le mouvement artistique a ciblé les anciens monuments culturels, poussé par un désir collectif pour ces lieux qui caractérisait autrefois Beyrouth, ainsi que pour les espaces récréatifs publics qui manquent cruellement à la ville. Le théâtre national, comme de nombreux autres monuments culturels de Beyrouth, a été abandonné depuis la fin de la guerre civile et est une autre victime de Solidere qui a démoli certaines parties de la magnifique structure et qui représente un élément principal du patrimoine de Beyrouth. La chanteuse Mona Hallab a tourné une courte vidéo à l'intérieur du théâtre où elle a chanté les paroles d'une chanson écrite par un manifestant, afin de faire une déclaration sur le droit des gens aux espaces publics.

Autre monument récupéré grâce à l'art. Autrefois le plus grand cinéma du Liban, il est appelé ainsi en raison de sa forme. Ce bâtiment a été laissé à l'abandon après la guerre civile qui l'a endommagé et a interrompu la construction d'une structure adjacente. Il reste à ce jour, une masse grise vide et criblée de balles dans le centre de la ville. Au milieu du chaos du début de la révolution, les clôtures qui protégeaient l'Œuf ont été enlevées, ce qui a permis la renaissance de ce monument en tant que point de repère historique, lieu de rencontre, de discussions, d'événements culturels, de projection de films et de fêtes techno. Les visiteurs n'ont pas manqué de laisser leurs traces avec peinture et bombes aérosols ; des tags, des écritures, des dessins et des couleurs qui ont ravivé les murs intérieurs du dôme ainsi que sa façade.

Figure 16 : Konstantinidis, A. (2019), Les graffitis dans l'œuf, https://www.reuters.com/article/us-lebanon-protests-egg-widerimage-idUSKBN1XA1FL

Cependant, ces interventions ont suscité une vive réaction de la part de certaines personnes qui s'opposaient à toute modification d'une structure qu'elles considéraient comme un monument emblématique et un point de repère important dans l'histoire de Beyrouth, et qui, en tant que tel, devait rester intact (Higginbottom, 2020). Pourtant, d'autres ont accepté les interventions artistiques sur l'Œuf, car ils estimaient que le théâtre triste et abandonné n'était qu'un déclencheur de mauvais souvenirs et un rappel douloureux de « l'âge d'or » regretté de Beyrouth, et ils ont donc encouragé sa transformation en un monument de la révolution marquant la fin réelle de la guerre civile libanaise et symbolisant le début d'une nouvelle ère pour le Liban. Nous pouvons alors en conclure que les symboles de la résistance ne sont pas destinés à rester des sanctuaires commémoratifs, mais doivent continuellement se métamorphoser en fonction des causes, des objectifs et des caractéristiques de la résistance qui ne cessent d'évoluer avec le temps ; selon Rana Jarbou, *« la construction de nouvelles mémoires collectives en public et la dégradation des anciennes démontrent la nature transitoire de la résistance et son impact prépondérant dans la remise en question des systèmes de pouvoir ».* (Jarbou, 2017, p. 149).

Dans le prolongement du caractère généralement pacifique des manifestations libanaises, l'art urbain et les graffitis ont également été utilisés comme une arme pacifique de résistance contre les tentatives de violence d'État visant à tenir en silence la voix de la liberté. Une intervention artistique qui est devenue plus tard le symbole de la révolution est le phénix, de l'artiste Hayat Nazer. C'est une installation artistique réalisée à partir de débris des tentes brisées et brûlées qui ont été détruites par les dirigeants politiques et leurs partisans pour faire cesser la révolution. L'artiste a fait l'objet d'un des entretiens contenus dans ce mémoire, ses interventions seront discutées plus en détail dans le chapitre suivant.

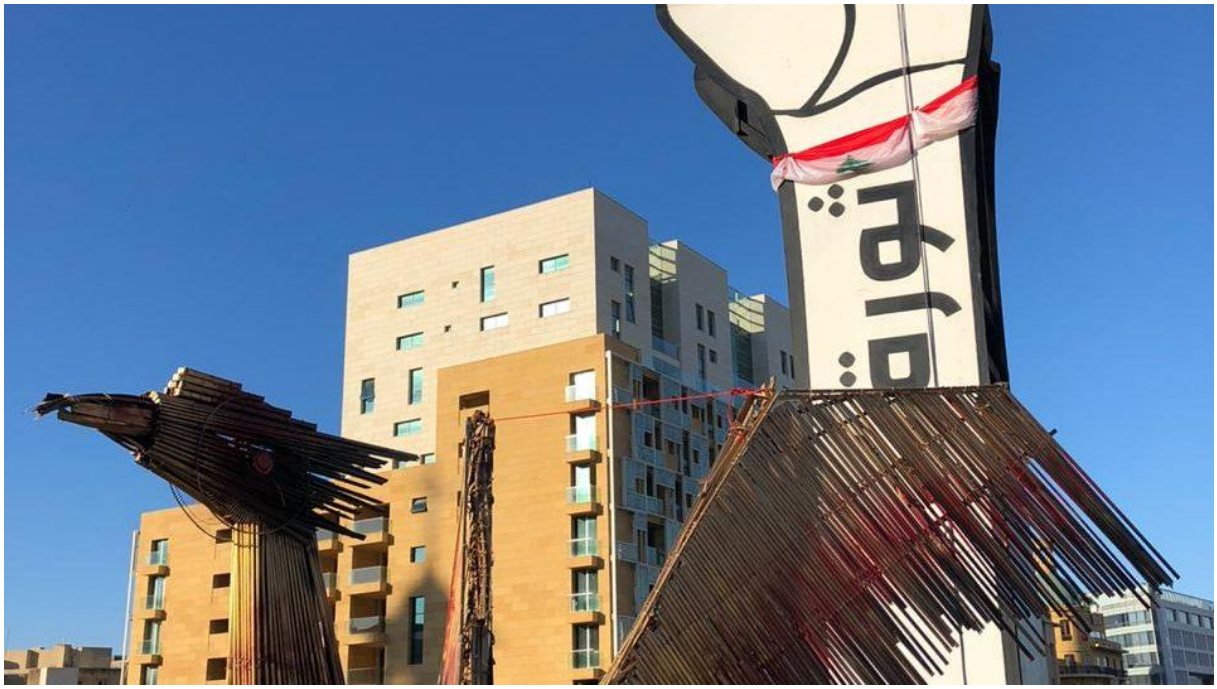


Figure 17 : Haikal, G. (2019), Le Phénix par Hayat Nazer, https://www.ossmediterraneo.com/lebanon-no-government-for-the-weak/

Sur le plan architectural, la société de conception et de fabrication DAMJ a conçu et a installé, le jour de l'indépendance, une grande structure de tente sur le parking « Al Azarieh », dans le centre de Beyrouth. La structure en bois, dont le design a été emprunté de Leonardo Da Vinci, a été installée pour abriter et soutenir plusieurs cercles de discussion pendant les mois d'hiver de la révolution. Des volontaires ont rejoint l'équipe de DAMJ pendant l'installation de la tente, et ont même aidé à l'entretenir quotidiennement. Le financement de l'initiative « une tente pour tous » a été assuré par de petits dons des cercles de discussion, des activistes et des particuliers.

Figure 18 : Damj Workshop, (2019), La tente pour tous, https://m.facebook.com/damjdesign/posts/2519058018129234

Les dessins, les peintures, les fresques, les graffitis et les sculptures dans les rues où se déroulaient les manifestations décrivaient simultanément les événements réels et célébraient la résistance et les victoires, comme le pouvoir et le rôle des femmes dans la résistance à la violence et à l'oppression, ou bien la victoire du candidat indépendant aux élections syndicale des avocats de Beyrouth. L'art urbain a reconquis les espaces publics vides de Beyrouth et a rappelé à la communauté ses liens et sa vie publique mutuelle d'avant la guerre civile. L'art a également reconquis les monuments oubliés et négligés du centre-ville de Beyrouth. En plus de son rôle commémoratif, l'art urbain dans le contexte de la révolution fournit au peuple un rappel continu de leur cause et de leurs principes, car ils rencontrent des œuvres qui gravent visiblement leurs mots et leur retire leur nature éphémère quand ils disparaissent une fois prononcés : « *les graffitis rendent les révoltes immédiates, comme faisant partie d'aujourd'hui et non d'hier* » (Taş, 2017, p. 808).

6.2. Etude de cas

6.2.1. Méthodologie

Le but de notre mémoire est d'étudier si l'art urbain peut contribuer à la réappropriation des espaces et la restitution de leur caractère public et inclusif. A travers des entretiens avec les artistes de la révolution libanaise de 2019, on vise à mieux comprendre comment la pratique de l'art urbain, spécifiquement dans le contexte de la révolution de 17 octobre 2019 à Beyrouth, participe à la réclamation des espaces publics privatisés. Spécifiquement, le manque d'une définition des espaces publics concrète et précise au Liban, surtout parmi le peuple Libanais. La pratique de l'art urbain au sein des espaces publics, a-t-elle la capacité pour inciter une réclamation de ces espaces privatisés et confisqués ? Quelles sont les motivations et les buts des artistes durant la révolution ? Comment les citoyens ont-ils aperçu leur travail ? Quel était l'impact de leurs œuvres sur les espaces publics privatisés ? Et comment la révolution a joué le catalyseur de ce mouvement artistique ? Mais aussi et principalement comprendre le lien entre l'art, l'espace et les citoyens, et d'étudier l'influence de ce lien sur le phénomène de réappropriation des espaces publics - longuement confisqués - à court et à long terme.

Comme indiqué dans l'introduction, la méthodologie adoptée dans notre mémoire sera une étude théorique approfondie sur le sujet afin de mieux répondre à notre problématique et mieux comprendre les terminologies et le contexte actuel de notre mémoire. D'autre part, le but de notre mémoire est de déterminer comment et de quelle manière l'art urbain peut contribuer à la réappropriation des espaces publics, dans ce contexte les artistes sont au centre du discours. Très peu de recherches théoriques se sont tournées vers les artistes eux-mêmes pour trouver des réponses, ces recherches se sont concentrées sur les récits historiques et les examens académiques. Ces approches sont très intéressantes, mais elles n'offrent qu'une image partielle d'une pratique qui consiste fondamentalement sur l'expression individuelle. Qui sont les personnes qui se cachent derrière l'art ? Que pensent-elles que leur travail peut accomplir ? Ses fonctions sont-elles propres au contexte dans lequel elles existent ? Contribuent-elles à expliquer la remarquable prolifération de l'art de rue dans le Beyrouth d'après-guerre ? Afin de répondre à notre problématique, il était

absolument nécessaire de s'entretenir avec certaines personnes, qui étaient à l'origine de la scène artistique de la ville, ce qui peut apporter un éclairage unique sur ces questions.

Pour commencer, la première étape est le choix de la méthodologie pour répondre à la question de notre mémoire, les entretiens qualitatifs ont été considérés comme la méthodologie de recherche la plus appropriée et potentiellement efficace. L'entretien qualitatif fait référence à un entretien individuel, semi-structuré et approfondi. Bien que nos questions de recherche soient centrées sur un thème assez bien défini, la variation de l'éventail de réponses possibles est potentiellement énorme. Les entretiens qualitatifs nous ont donné la flexibilité d'explorer et d'exploiter la richesse des résultats sans les restreindre. De plus, l'approche qui sera adoptée à travers cette méthodologie est l'approche descriptive qui permettra à travers la description du discours et de son contexte de comprendre la logique du locuteur et les idées qu'il veut faire passer.

En outre, l'objectif des entretiens qualitative est la compréhension du contexte dans lequel les artistes pratiquaient leur art, les contraintes auxquelles ils ont fait face s'ils existent, leur rapport avec les spectateurs et les réactions de ces autres, leur rapport avec les espaces choisis comme sièges des créations artistiques et la raison derrière le choix des espaces, et les changements probables qu'ils ont observé ou qu'ils aspirent d'observer à travers leur créations au niveau des espaces de révolution.

6.2.2. Sélection des interviewés

Dans la sélection des interviewés, notre principe était de parler avec des artistes qui pratiquaient leurs arts au sein des espaces publics en premier lieu, en plus des artistes qui se sont mobilisés durant la révolution de 17 octobre dans un deuxième lieu. De plus, le sujet de notre mémoire a entraîné des contraintes et des défis très spécifiques. Les artistes urbains préfèrent souvent rester anonymes, ce qui réduit considérablement le nombre de répondants potentiels. Alors que notre objectif idéal était d'interviewer trois à cinq artistes, on a réussi à faire des entretiens avec deux artistes, malgré plusieurs tentatives sur une période de deux mois. Naturellement, cela a imposé des limites à la qualité et à l'exhaustivité de nos données. Le fait qu'on a pu néanmoins obtenir des rencontres d'une durée moyenne d'une heure avec des artistes fameux qui pratiquent l'art urbain dans ses différentes formes (graffitis, murales, sculpture, etc.) dans les espaces publics au Liban et à l'étranger, et se sont mobilisés durant la révolution, a contribué à atténuer cette limitation.

Le choix a ciblé deux pratiqueurs d'art urbain et qui faisaient partie de la révolution en tant que révolutionnaires et supporteurs des demandes et aspirations portées par cette révolution :

- EpS (Instagram : @ApocalEpS), un graffiteur Libanais, né en Côte d'ivoire et qui est revenu au Liban où il a tenté de pratiquer sa passion pour l'art et exprimer ses idées sous forme de graffiti. Il pratique son art au Liban depuis dix ans, généralement aux alentours de la région « Ashrafiyeh » de Beyrouth où il a vécu. Ses créations artistiques faisaient partie des chefs-d'œuvre de la révolution libanaise, et étaient inspirées de la situation générale du pays. Il croit en l'espoir vu la situation libanaise, le fait qui a été souligné au niveau de son graffiti au centre-ville de Beyrouth qui montre le mot « *Hope* », ou espoir.

Figure 19 : DAK, (2017), Un graffiti portant le nom de l'artiste EPS, https://www.facebook.com/DAK-Street-Art-Photographer-1850633701916813/photos/1850997305213786

- Hayat NAZER (Site : hayatnazer.com), une artiste née et élevée à Tripoli. Nazer est une artiste visuelle autodidacte et diplômée de l'Université américaine de Beyrouth. Son art est spontané et inspiré d'événements qui marquent la communauté, tels que ses créations artistiques de la révolution d'Octobre. Elle croit en la résilience libanaise, et est sûre que l'art peut guider à des changements dans la société, le système de pouvoir, les croyances de la communauté... Ceci est marqué dans sa citation *« Je crée de l'art dans le but de changer le monde ».*

Figure 20 : Choueiry, E. (2019), Hayat Nazer avec sa statue « Le Phénix », https://museum-week.org/magazine/2020/12/09/5-questions-to-the-artist-hayat-nazer/

6.2.3. Les sujets abordés

La structuration des entretiens a abordé des sujets variés basés sur la littérature des premières parties de ce mémoire, et dans des objectifs présentés précédemment.

Le questionnaire commence par des questions personnelles générales afin de comprendre le profil de l'artiste, le contexte où il pratiquait son art, l'origine de ses inspirations. En plus le type de l'art urbain pratiqué et la méthodologie de production des chefs-d'œuvre d'une manière générale et surtout durant la révolution.

Après les questions personnelles, on aborde des questions sur le thème de ce papier qui porte sur les espaces publics. On tente de comprendre au début comment la notion d'espaces publics est définie selon les artistes interrogés, puisque cette notion est très vague au Liban, et peut inclure plusieurs types d'espaces, ceci dans le but d'assimiler le point de vue des artistes envers cette notion. Puis on passe de cette question générale vers un cas plus spécifique où on tente de comprendre si les interviewés considèrent les espaces supposément publics au Liban sont vraiment à caractère public, et de lister les espaces qu'ils perçoivent comme publics au Liban et pourquoi, et ceci pour essayer de comprendre quels sont les espaces qui touchent le public associé au domaine artistique précisément.

D'autre part, on continue le questionnaire par le thème de l'art urbain ou le « street-art ». On essaye de comprendre comment l'artiste perçoit l'art urbain et son influence au niveau de la communauté et la vie socio-politique, de plus les caractéristiques qui le différencient de l'art conventionnel des galeries. De plus, comment l'art urbain peut influencer la communauté à travers les messages qu'il transmet. On essaye aussi de comprendre l'origine de l'inspiration des artistes interviewés qui les pousse à pratiquer leur art.

En plus, la question de notre mémoire sur l'influence de l'art urbain sur les espaces publics et leurs usagers, selon le point de vue des artistes concernant les espaces publics et leurs expériences de pratique de l'art au sein de ces espaces. De plus, on tente de comprendre les contraintes qu'un artiste peut confronter lors de la pratique de l'art urbain dans les espaces publics que ce soit de la part des autorités ou bien de la part des citoyens.

Après on aborde le thème de la révolution du 17 octobre 2019, surtout sur les motivations et buts de la participation dans cette révolution, et sur l'impact qu'a ajouté la révolution sur leurs chefs-d'œuvre et leurs expériences comme artistes révolutionnaires. Puis, on tente de comprendre comment la révolution a influencé les pratiques au sein des espaces publics.

Enfin, vers la question de ce papier, qui porte sur l'art et la réappropriation des espaces publics : les artistes, au sein des espaces publics, définissent la capacité de l'art urbain à récupérer les espaces publics et leur appropriation par la communauté, et s'il s'agit d'une redéfinition de la fonction et du caractère de ces espaces.

6.2.4. Analyse des informations recueillies et synthèse

La dernière étape consiste à recueillir les résultats, sur la base d'une analyse approfondie des informations présentés par les artistes, afin de parvenir à la conclusion finale liée à ce sujet.

L'analyse qui sera adoptée est une analyse qualitative, qui se basera sur l'interprétation de données qui sont en d'autres termes des expériences des locuteurs-artistes. Cette analyse nous permettra de comprendre la perspective des artistes durant la révolution, leurs aspirations, et le contexte dans lequel ils pratiquaient leur rôle, ainsi pour constater l'influence de leurs expériences et de leurs chefs-d'œuvre sur les espaces de la révolution.

Tout d'abord, en analysant les profils des interviewés, les deux artistes sont des pratiquants d'art urbain de nationalité libanaise. « EpS » un artiste habitant du quartier « Ashrafiyeh » à Beyrouth et pratique généralement sont art au niveau de ce quartier qui est plutôt connu comme une zone réservée à la communauté chrétienne de hauts classes sociales. Par la suite on peut remarquer que bien que l'art pratiqué soit un type d'art accessible à tous, il est plutôt accessible à une partie précise de la communauté, qui sont les habitants du quartier, et les autres groupes composant la communauté libanaise qui ne fait pas partie de ce quartier ne s'identifie pas avec ces œuvres. « Hayat Nazer » d'autre part, est une artiste née à Tripoli, mais pratique son art généralement dans des sites de caractère national : elle est influencée par des évènements sur le plan local qui l'inspirent à concevoir ses créations artistiques, c'est pourquoi elle choisit des sites nationaux pour refléter le message de ses chefs-d'œuvre.

Concernant le type et le mode de pratique des créations d'art, « EpS » pratique le graffiti sur les murailles, et « Nazer » a pour création parfois des graffitis mais elle est connue pour ses statues créées avec la participation citoyenne et qui touchent le pays : par exemple elle a effectué sa fameuse statue, le « Phénix » qui est inspiré du fait de la destruction des tentes que les révolutionnaires ont installées par les supporteurs des partis politiques du gouvernement libanais, où elle l'a formé par des débris des tentes détruites, et ceci pour montrer que malgré les menaces qui touchent les révolutionnaires ces derniers ont l'espoir qui renait toujours. De plus, « EpS » pratique ses créations artistiques sous forme d'effort personnel en reflétant des messages et réflexions personnels, sans revenir aux opinions variées de la communauté, par opposition à « Nazer » qui a une approche plus coopérative, et qui pratique son art avec l'inclusion d'efforts des gens : on peut dire qu'elle précise le concept de la création artistique s'inspirant des expériences et opinions de la communauté, et tente d'inclure les gens dans l'exécution de ses créations. Elle se présente comme *« une artiste qui engage la communauté dans ses travaux. Je ne suis pas individualiste, au contraire, plus il y a de personnes qui participent avec moi, plus ça donne de signification à mes travaux »*.

C'est quoi un espace public ?

En effet, on a demandé aux interviewés de définir la notion d'espaces publics pour comprendre comment ces artistes, qui font partie de la population libanaise, perçoivent ces espaces, et leur point de vue envers les espaces supposément publics au Liban. « EpS » a défini l'espace public comme *« tout ce qui est pour le public »*, il ajoute que la seule caractéristique qui définit ces espaces est l'ouverture et l'accessibilité à tous sans exceptions : « c'est le lieu où on se rencontre pour faire des manifestations », donc le lieu où il y a une liberté totale d'expression des opinions. Il ajoute un exemple d'espaces publics qui est la rue, « EpS » met l'accent sur cet exemple et note que « dès que je sors de la maison je suis dans le domaine public », donc pour lui c'est l'espace qui inclut toute la communauté mais ne le limite pas en un espace statique bien délimité, c'est pour lui un domaine non défini

et illimité. D'autre part, « Nazer » a défini les espaces publics comme des espaces pour tous les citoyens sans exception, elle ajoute que ce sont des lieux *« ou on voit tous les libanais sans exception »* en ajoutant que ce sont des « espaces de liberté ». Elle mentionne aussi que les caractéristiques qui définissent ces espaces sont *« la présence de l'art et de la verdure, en plus des équipements pour s'assoir »*. On remarque donc, que la définition de ces espaces est presque unifiée où il s'agit d'inclusion de toute la communauté sans exceptions, où il existe une liberté totale, en revanche la description de l'apparence de ces espaces diffère d'un artiste à l'autre, de plus cela nous montre que la notion des espaces publics existe chez les Libanais.

Pour bien comprendre leur point de vue, on les a demandés de nommer un espace qu'ils considèrent vraiment comme public au Liban, où « EpS » nomme la « place des martyrs » vu qu'elle est ouverte et porte un caractère national, mais il considère qu'elle est entourée par *« que du privé »*, le fait qui pose une contrainte à cette place. Tandis que « Nazer » nomme la place des martyrs comme un contre-exemple où elle ne la considère pas comme espace public mais plutôt un parking vu qu'une grande partie de cette place est réservée pour les véhicules, elle ajoute comme exemple d'espace public la corniche du littoral où elle se voit libre de pratiquer toute activité sans restriction et où elle rencontre toutes les classes de la société. Donc ici on remarque que la notion d'espace public varie parmi les Libanais et il n'existe pas de description claire et bien définie de ce domaine. Cela est due à l'absence des lois et décrets qui définissent ce domaine et les projets d'aménagement adoptés pour la reconstruction après la guerre, ce qui a supprimé cette notion de la culture libanaise.

Motivation et inspiration ?

En effet, vu l'origine de l'inspiration des artistes engagés dans les entretiens, on a remarqué que « EpS » a comme inspiration des idées et opinions personnels, et des évènements vécus, tandis que « Nazer » est plutôt inspirée par des messages qu'elle a pour but de recréer pour le peuple, ces messages notamment sont inspirés par les expériences et problèmes que la communauté endure : *« J'ai fait mes interventions pour envoyer un message, pour partager de l'esprit avec les citoyens, alors j'ai commencé comme une artiste qui travaille pour le peuple »*. Elle est aussi inspirée par le fait de créer une valeur ajoutée au peuple : *« des recherches dans le Royaume-Uni et Vienne sont arrivées à la conclusion que ce genre d'interventions peuvent guérir les traumatismes »*. De plus, en comparant l'art urbain à l'art des galeries, « EpS » souligne que ce type d'art est plus accessible que celui des galeries qui est réservé à des classes sociales précises et exclut les autres. C'est pourquoi il pense que l'art urbain peut être considéré comme "forcé" puisque ce dernier est accessible et perçu par tous, qui peuvent ne pas être sensibilisés à ce type d'expression et pensent parfois qu'il gâche l'apparence des espaces. D'autre part « Nazer » pense que l'art urbain est un art fait par le peuple et pour le peuple, c'est-à-dire qu'il existe pour souligner les idées et les opinions de la communauté, c'est pourquoi il est proche du peuple. On remarque donc que l'art urbain quand il n'adresse pas les opinions et les problèmes de la communauté et quand il ne fait pas part des efforts des gens, il peut être parfois perçu comme un art agressif et forcé, tandis que quand ceci est conçu d'après les idées du peuple et exécuté par cet autre, il a donc plus de signification.

Contraintes et difficultés dans la pratique ?

De plus, on est passé à la question des contraintes auxquelles ils ont fait face lors de la création de l'art urbain s'il en existe. « EpS » note que les autorités n'ont jamais été une contrainte, en opposition à certains observateurs qui n'acceptent pas les dessins sur les murs et trouvent qu'ils gâchent les espaces, et note que c'est pourquoi l'art urbain peut être parfois imposé. En le demandant sur l'origine des réactions négatives d'une partie des observateurs, il répond qu'il y a deux cas : l'un est que les gens ne sont pas bien sensibilisés à ce type d'art et l'autre est que certains défendent leurs espaces de confort et refusent tout genre de changement. D'autre part « Nazer » répond que quand elle faisait sa statue, certaines personnes ont considéré son art comme inutile et se moquaient de ses créations artistiques lors de la révolution, mais elle ajoute qu'après leur participation dans la création de ses statues, ils se sont aperçu de leurs valeur ajoutée sur les espaces publics : elle raconte qu'ils ont vu les statues créées durant la révolution *« crient à leur place »* après la fin des manifestations, puisque ceux-ci se rapportent aux sentiments et expériences des révolutionnaires : *« au début ils se sont moqués de moi, à la fin ils ont développé un sentiment d'attachement à ces œuvres, ils sentaient fiers de participer avec moi ».* On remarque donc que le mode de création d'art qui n'a pas inclus les gens a fait face à plus de contraintes spécifiquement à l'opposition d'observateurs, or celui qui a inclut les gens a réussi à les persuader de son importance spécifiquement durant la révolution.

Impact de l'art urbain sur les espaces publics ?

On a demandé aux interviewés leur point de vue à propos de l'impact qu'a l'art urbain sur les espaces publics. « EpS » note que l'art urbain marque un évènement qui se passe dans le temps, généralement un évènement en rapport avec l'espace en question. Il répond *« L'artiste c'est un historien »*, il ajoute qu'il a le rôle de décrire les évènements qui se passent et qui ont une influence directe ou indirecte avec l'espace. D'autre part, « Nazer » souligne que les créations artistiques qui touchent les personnes servent comme des *« Landmarks »* pour eux et ajoutent une valeur à l'espace qui relie cet espace à ses visiteurs : elle marque que ceci est à condition que l'art soit lui-même en rapport avec les visiteurs de l'espace soit juste par le message qui reflète leurs aspirations et réalités, soit en incluant les gens dans le processus de création de l'art : les gens sont très touchés par les créations artistiques et se les approprient parce qu'ils ont directement ou indirectement participé à leur production.

Enfin, répondant à la question qui se rapporte à la relation entre les espaces publics, l'art, et la révolution, « EpS » a commenté par l'idée que l'art est un outil pour réclamer tout ce qui appartiennent à la communauté y compris les espaces publics, et c'est le cas de la révolution libanaise ou il voit que l'art a aidé le peuple dans le processus d'appropriation des espaces longuement confisqués : il souligne *« notre art dépendait du contexte »* pour marquer que chaque création avait son caractère et son message qui se rapportait à l'espace où elle est créée : *« Durant la révolution on a montré au peuple par notre art qu'on a réclamé des espaces qu'on a jamais imaginé qu'ils existent ».* De plus, « Nazer » a commenté sur cette question : *« On était en train de réclamer nos espaces publics, ce sont nos espaces, c'étaient ma deuxième maison, on se rencontrait là-bas, on dessinait, on mangeait enfin c'étaient nos espaces »,* elle montre par la suite que la pratique d'art urbain durant la révolution est l'un des engagements par lesquels elle s'est vu récupérer les espaces que les autorités ont confisqué au passé. Elle ajoute l'exemple de la statue du « Phénix » qu'elle a créé, et qu'elle considère comme protectrice de la place : *« Le phénix a donné beaucoup de présence et de valeur sur la place des martyrs »,* le fait qui montre comment cette pièce d'art a marqué la place et a aidé à son appropriation par ses usagers. Donc on remarque ici que dans le deux cas l'art urbain est entré dans le processus d'appropriation des espaces,

en étant un outil aux mains des artistes pour marquer le territoire du peuple qui était confisqué par les autorités, mais aussi étant comme « *Landmark* » très connu où les gens se réunissent pour pratiquer leurs activités et leurs croyances : « *les gens ont pique-niqué, ont pris des photos, ont fumé sous mes statues [...] chaque fois qu'un martyr tombait les gens allumaient des bougies à son nom sous la statue* » *(Nazer, 2021).*

6.2.5. Synthèse des entretiens

D'après les entretiens, c'était clair que l'art urbain a un impact sur un espace donné, sur ses visiteurs, mais aussi sur les pratiques spatiales associées à cet espace. On constate que le mode de pratique de l'art urbain et le choix du site, et en addition, l'objectif et l'inspiration varie d'un artiste à un autre même s'ils pratiquent dans les mêmes conditions : un artiste peut pratiquer son art pour la simple raison d'expression d'idées personnelles tandis qu'un autre peut avoir un but plus inclusif d'idées de la communauté. De plus, un artiste peut choisir un espace précis pour des raisons personnelles comme le quartier d'habitation ou bien un espace avec lequel l'artiste a des connexions émotionnelles. Tandis que d'autres artistes peuvent avoir le choix du site plus symbolisant, à prendre en considération toute une communauté, comme le choix d'un site à caractère national où toute une communauté partage les mêmes sentiments et symbolisation.

On conclut notamment que ces données peuvent totalement influencer le mode de perception des créations artistiques par les usagers d'un espace, et peuvent même changer la réaction de la communauté envers l'art pratiqué, et par la suite ceci définit si l'art influencera l'appropriation de l'espace et vice versa. En effet, durant les entretiens on a remarqué que « EpS » pratique son art plutôt pour l'expression d'idées personnelles ou la description d'événements qui le touchent, dans des sites plus proches. Contrairement, a « Nazer » dont l'art relève des sentiments et des aspirations de la communauté et dont l'exécution des créations artistiques relevé des efforts de la communauté, fait face finalement à des réactions plus positives : ceci est accompagné par une naissance d'une nouvelle mémoire collective qui réunit la communauté dans le site des chefs-d'œuvre auxquels ils ont participé, le fait qui les pousse à approprier l'espace où ils ont vécu une expérience partagée.

D'après le retour aux expériences des artistes interrogés, on constate finalement une nouvelle variable, qui vient comme catalyseur du processus d'appropriation d'un espace par l'art : cette variable est le phénomène de participation de la communauté dans le processus de création de l'art.

En effet, la participation peut être sous deux formes : l'une est la participation de la communauté indirectement dans la conception de l'art, et cela ce produit quand la conception de l'art se base sur les sentiments, expériences, croyances, et aspirations de la communauté, ceci peut être assuré quand l'artiste est en contact avec la communauté lors de la conception de l'art. L'autre forme est la participation directe de la communauté dans la création de l'art, en d'autres termes l'inclusion physique de la communauté dans le processus d'exécution des chefs-d'œuvre artistiques. Quand l'une ou les deux formes de

participation existent dans le processus de création de l'art au sein d'un espace, ceci renforce l'influence de l'art sur cet espace et sur la perception des usagers de ce dernier, puisqu'un attachement naîtra entre les créations artistiques et les usagers de l'espace. Donc pour finir, on peut dire que les données présentées dans ce papier sont vérifiées lors de la présence de cette nouvelle variable : **L'art renforce le processus d'appropriation d'un espace surtout quand il assure la participation et l'inclusion - directe ou indirecte - de la communauté.**

7. Conclusion

Le point de départ de notre mémoire était le phénomène de réclamation des espaces publics au Liban durant la révolution pacifique qui a eu lieu le 17 octobre 2019, ce qui a soulevé la question sur l'impact des pratiques artistiques sur la réappropriation des espaces publics, autrement dit : « comment et dans quelles mesures l'art urbain a le pouvoir de se réapproprier les espaces publics de Beyrouth, en prenant comme référence les manifestations populaires de 2019 ? ».

Pour répondre à notre problématique, et dans un premier lieu, on a étudié le terme « espace publics » ; ce terme polysémique change et varie même entre son singulier et son pluriel (Paquot, 2009), ce qui fait de lui un terme assez complexe à définir d'une manière exacte et absolue. La notion d'espaces publics désigne d'une part un espace symbolique, espace d'échanges et de communications ou les opinions se rendent publiques (Habermas, 1988) ; et d'autre part un espace physique et géographique, forme urbaine qui permet la libre expression de soi, les rencontres et l'accessibilité universelle. Accessibilité qui s'est vu compromise avec l'évolution des nouvelles formes urbaines, nées du partenariat public-privé, autrement dit des espaces semi-publics à propriété privée mais à usage public ; cependant ces espaces se voient plus exclusifs dans leurs accessibilités, afin de protéger les intérêts économiques de leurs propriétaire « privé », et ce à l'aide de la mise en place de dispositifs de sécurisation et de surveillance, dit « répulsifs » de certaines catégories de la population.

Ceci nous a mené, à comprendre les caractéristiques essentielles qui font d'un espace, un espace public : accessibilité, liberté d'expression et inclusion sans discrimination ; un espace dit semi-public présente plusieurs avantages dont la rentabilité et la sécurité, or ce derniers contre dit les valeurs de base de l'espace public en étant un espace se concentrant sur la consommation, ce qui fait de lui un espace répulsif pour « les petites bourses »[19] ce qui compromet l'accessibilité universelle ; de plus les dispositifs de sécurisation empêchent la libre expression.

Né et élevé à Beyrouth, il me semblait plus judicieux de prendre cette ville comme cas d'étude pour mon mémoire ; étant une ville en tension constante, le thème de l'espace public n'a jamais été dans le centre d'attention des dirigeants du pays et des concepteurs de la ville. Or ce dernier, « l'espace public », et comme on l'a prouvé précédemment dans notre étude, surtout dans la première partie de ce mémoire, joue un rôle important et pas des moindres dans la résolution de beaux nombres de tensions, de problèmes et de maux dont peut souffrir une ville et sa population.

Beyrouth, capitale du Liban est une ville déchirée par la guerre civile, une ville ou la vie publique est inexistante depuis les années 1975 (années de guerre civil), aux années d'après-guerre (1990) et jusqu'à nos jours et plus spécifiquement lors de la révolution populaire pacifique de 2019. A travers ces périodes, l'espace public au Liban a connu des hauts et des bas.

[19] « Les petites bourses » : personnes à faible revenu et faible pouvoir d'achat.

La période d'avant-guerre, était l'une des périodes où l'espace public prospérait le plus et était dans ces heures de gloire, tel que la célèbre place des martyrs, cette place qui jouer le rôle de médiateur entre les diverses communautés, de plus c'était un espace public et pour le public. Or ceci n'a pas persisté avec l'avènement de la guerre civile en 1975, ces espaces qui auparavant étaient la scène de rencontres, d'épanouissement et de jouissance, se sont transformés en des théâtres de batailles et de combats entre les milices.

La période d'après-guerre quant à elle, a été marquée « en terme d'espace public », par une privatisation totale du centre-ville en faveur d'une société privé, qui s'est appropriée tous les espaces publics, démolissant tout le centre-ville et construisant à la place de ce dernier une ville nouvelle reflétant l'image d'une ville de luxe entre gratte-ciels, centres commerciaux et jardins exclusif, faisant perdre ainsi à tous les espaces publics leurs caractère « public » tel que la célèbre place des martyrs qu'on a évoqué plus haut, en la transformant en un parking.

La révolution du 17 octobre 2019, a annoncé une nouvelle histoire pour une ville historique tiraillée entre la guerre et la paix. La révolution a marqué un changement d'attitude envers les espaces publics au Liban ; Les activités, les rassemblements, les marchés et surtout les interventions artistiques, ont assisté à la réclamation et la réappropriation de ces espaces publics par le public (la population).

Cette réappropriation de l'espace public Beyrouthin, s'est faite de différentes façons ; notre mémoire s'est concentré sur l'une de ces façons, qui est la réappropriation par les pratiques artistiques « l'art urbain ».

Cet art urbain qui est apparu lors de cette révolution, sous diverses formes parmi celles qui se sont le plus démarqué « les graffitis, les peintures murales et les statues », en plus de mettre du baume au cœur à la population en prouvant le soutien des artistes à cette révolution en mettant en évidence les problèmes et les maux dont souffre Beyrouth ; de plus ils exposent leurs besoins tel que la réclamation de la remise en service des chemins de fer et du transport ferroviaire et ce en ayant mis une projection sur un draps blanc d'un train qui passe sur l'ancienne gare dans le but de faire réagir les dirigeant du pays.

Il avait également pour rôle de permettre la réappropriation des monuments et des espaces publics par la population, à travers des interventions de dessins muraux, de tags et de graffitis tel que celle réclamant la réouverture du théâtre national et celle de l'œuf[20].

Au début de ce mémoire on a proposé trois hypothèses afin de répondre à notre question de départ, celle de savoir comment les pratiques spatiales durant la révolution Libanaise se sont réapproprié les espaces publics de Beyrouth ? en se focalisant sur les pratiques et interventions artistiques, et dans quelle mesure ces interventions peuvent réussir à maintenir les accomplissements de cette révolution ?

[20] L'œuf : centre commercial dans le centre-ville de Beyrouth, construit par l'architecte Joseph Philippe Karam en 1965, détruit durant la guerre civile de 1975, connu sous son nom « the Egg » ou bien « l'œuf » pour la ressemblance de son architecture a un œuf.

La première hypothèse étant qu' « après la guerre civile en 1975, et avec la reconstruction menée par « Solidere[21] », a conduit à l'exclusion des Beyrouthins de leurs espaces publics, en construisant un centre-ville qui reflète une image de luxe contradictoire avec la culture Libanaise. » est retenue et approuvée car d'après les lectures et les recherches qu'on a faites pour aboutir à ce mémoire on a constaté que la guerre et que les années avant-guerre ont joué un rôle très important dans le sort des espaces publics. De plus, et avec la participation de Solidere, les espaces publics en ont pris un coup comme on l'a prouvé dans le chapitre 5.3.

La seconde hypothèse posée que « Les manifestations populaires en 17 octobre 2019, et avant en 2005 et 2008, sont une forme de résistance contre les forces dominantes d'exclusion des espaces publics, toujours présentes dans la mémoire collective des Beyrouthins (par exemple la place de Bourj aujourd'hui La Place des Martyrs) ; est aussi une hypothèse qui se présente. De plus les Libanais ont toujours apprécié la valeur des espaces publics, ce qui est évident à chaque occasion qu'ils ont pour défendre ces espaces, et ils sont favorables pour la réclamation de leurs espaces publics. » est elle aussi retenue et approuvée selon les lectures, les pratiques qu'on a vu durant la révolution et surtout nos entretiens avec les artistes de la révolution. Dans les pratiques spatiales, on a vu la réclamation des espaces publics historiques, des monuments abandonnés depuis la guerre et la réclamation des espaces privé qui ont occupé le domaine public, comme le Zaitouna Bay, toutes ces pratiques signifient que la population Libanaise a besoin et demande son droit d'avoir des espaces publics. De plus, les artistes qu'on a interviewés ont confirmé cette hypothèse en participant activement à ces pratiques dans le but de réclamer avec le peuple ce qui leurs appartient.

Quant à la troisième hypothèse « l'art urbain possède la capacité de se réapproprier les espaces par l'accumulation des traces laissées par les pratiques spatiales (surtout culturelles) dans ces espaces », elle s'est prouvée ni fausse ni juste, autrement dit elle n'est ni approuvée ni rejetée.

En effet, cette hypothèse a une partie qui est approuvée, celle que l'art urbain possède effectivement le pouvoir de permettre la réappropriation des espaces publics, sur ce qu'on a pu noter à travers les entretiens avec les artistes qui ont confirmé qu'ils utilisent leur art dans le but de se réapproprier l'espace. Comme c'est le cas avec Hayat Nazer, qui a constaté que sa statue « Le Phénix » a changé comment les gens ont aperçu et utilisé la Place des Martyrs, même que certaines personnes ont commencé à l'appelé La place du Phénix. Or que cette hypothèse n'est pas retenue dans le sens que l'art urbain est le seul acteur de réappropriation de l'espace, car il existe diverses autres formes de réappropriation de l'espace et l'art urbain ne représente qu'une forme parmi ces formes.

Pour conclure, on peut déduire que la révolution a remonté la question des espaces publics au Liban et que l'art est bel et bien un outil de réappropriation de l'espace et a permis à Beyrouth et aux Beyrouthins de reconquérir des espaces longtemps abandonnés et privatisés et de ce fait redonner vie aux espaces dit « espaces Publics ». Cela est-il éphémère, va-t-il durer ? Y-aura-t-il un autre outil de réappropriation des espaces publics Beyrouthins ? Cette révolution du 17 octobre 2019 va-t-elle incité à la mise en place d'un schéma directeur

[21] Solidere : Abréviation du « Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction du Centre-Ville de Beyrouth », une société privée chargée de la reconstruction de Beyrouth après la guerre civile

ou bien projet urbain afin de redonner au peuple ses espaces publics ? Ces questions restent ouvertes et il n'y aura que le temps qui pourra nous démontrer ça.

8. Bibliographie

8.1 Article Scientifique :

Ardenne, P. (2010). L'Implication de l'artiste dans l'espace public. *L'Observatoire*, *36*(1), 3-10. https://doi.org/10.3917/lobs.036.0003

Assi, M., & Carter, S. (2017). *The Politics of Public Space in The Postwar City : The Case of Horsh Beirut* (IMES CAPSTONE PAPER SERIES, p. 51). Institute of Middle East Studies, George Washington University. https://imes.elliott.gwu.edu/files/2018/11/Assi-and-Carter-Space-in-Postwar-City-1nlri7r.pdf

Barakat, L., & Chamussy, H. (2002). Les espaces publics à Beyrouth / Public spaces in Beirut. *Géocarrefour*, *77*(3), 275-281. https://doi.org/10.3406/geoca.2002.2752

Carmona, M. (2015). Re-theorising contemporary public space : A new narrative and a new normative. *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability*, *8*(4), 373-405.

David, J.-C. (2002). Espace public au Moyen-Orient et dans le monde arabe, entre urbanisme et pratiques citadines. *Géocarrefour*, *77*(3), 219-224.

Decroly, J.-M., Dessouroux, C., & Van Criekingen, M. (2003). Editorial : Les dynamiques contemporaines de privatisation des espaces urbains dans les villes européennes. *Belgeo*, *1*, 3-20. https://doi.org/10.4000/belgeo.15280

Delpal, C. (2001). La Corniche de Beyrouth, nouvel espace public. *Les Annales de la recherche urbaine*, *91*(1), 74-82. https://doi.org/10.3406/aru.2001.2437

Fleury, A. (2010). Paquot Th., 2009, L'espace public, Paris, La Découverte, coll. Repères, 125 p. *Cybergeo : European Journal of Geography*. https://doi.org/10.4000/cybergeo.23242

Georgeon, D. (2012). Revolutionary Graffiti : Street art and revolution in Tunisia. *Wasafiri*, *27*(4), 70-75. https://doi.org/10.1080/02690055.2012.714122

Guinard, P. (2014). L'art, un outil géographique pour mettre au jour et en œuvre la (dé)construction des espaces publics à Johannesburg (Afrique du Sud) : Le cas de Mandela Square. *Belgeo*, *3*. https://doi.org/10.4000/belgeo.13305

Haugbolle, S. (2019). Memory Studies in the Middle East : Where Are We Coming From and Where Are We Going? *Middle East Critique*, *28*(3), 279-288. https://doi.org/10.1080/19436149.2019.1633742

Hindi, N. (2020). Narrating Beirut Public Spaces Westernization : An urban perspective from the late 19th century. *Méditerranée*, *131*. https://doi.org/10.4000/mediterranee.11486

Kastrissianakis, K. (2015). Rethinking Public Space in Beirut Since the Ta'if Agreement : From the Reconstruction-Reconciliation Discourse to "Sphere-building". *OIS 3, Divercities: Competing Narratives and Urban Practices in Beirut, Cairo and Tehran*. https://perspectivia.net/receive/ploneimport_mods_00012314

Korosec-Serfaty, P. (1990). Le public et ses domaines. Contribution de l'histoire des mentalités à l'étude de la sociabilité publique et privée. *Espaces et sociétés*, *62*(2), 29-64. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/esp.1990.62.0029

Lakrouf, I. (2019). Quand la révolution réinvente l'espace public à Beyrouth. *Métropolitiques*. https://metropolitiques.eu/Quand-la-revolution-reinvente-l-espace-public-a-Beyrouth.html

Larkin, C. (2009). Reconstructing and deconstructing Beirut : Space, memory and Lebanese youth. *Conflict in Cities and the Contested State*, *8*. https://www.researchgate.net/profile/Craig-Larkin/publication/237380162_Reconstructing_and_Deconstructing_Beirut_Space_Memory_and_Lebanese_Youth/links/571a2ea308ae6eb94d0c73b1/Reconstructing-and-Deconstructing-Beirut-Space-Memory-and-Lebanese-Youth.pdf

Leclair-Paquet, B. J. (2013). Beirut Divided : The potential of urban design in reuniting a culturally divided city. *Development Planning Unit, University College London*, *153*. https://www.ucl.ac.uk/bartlett/development/sites/bartlett/files/migrated-files/WP153_0.pdf

Lits, M. (2014). L'espace public : Concept fondateur de la communication. *Hermès, La Revue*, *70*(3), 77-81. Cairn.info. https://doi.org/10.3917/herm.070.0075

Loukaitou-Sideris, A. (1993). Privatisation of Public Open Space : The Los Angeles Experience. *The Town Planning Review*, *64*(2), 139-167. JSTOR.

Lynch, K., & Carr, S. (1979). Open space : Freedom and control. *City sense and city design: Writings and projects of Kevin Lynch*, 413-418.

Mady, C. (2015). Nostalgia for a past : Beirut's shared open spaces. *on the w@ terfront. Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, *40*(1), 7-22.

Makdisi, S. (1997). Laying claim to Beirut : Urban narrative and spatial identity in the age of Solidere. *Critical inquiry*, *23*(3), 661-705.

Marschall, S. (2010a). Articulating Cultural Pluralism through Public Art as Heritage in South Africa. *Visual Anthropology*, *23*(2), 77-97. https://doi.org/10.1080/08949460903472929

Marschall, S. (2010b). The Memory of Trauma and Resistance : Public Memorialization and Democracy in Post-apartheid South Africa and Beyond. *Safundi*, *11*(4), 361-381. https://doi.org/10.1080/17533171.2010.511780

Minton, A. (2006). The privatisation of public space. *RICS*, 36.

Minty, Z. (2006). Post-apartheid public art in Cape Town : Symbolic reparations and public space. *Urban studies*, *43*(2), 421-440.

Monnet, J. (2012). Ville et loisirs : Les usages de l'espace public. *Historiens et géographes, Association des professeurs d'histoire et de géographie*, *419*, 201-213.

Nagle, J. (2009). The right to Belfast City Centre : From ethnocracy to liberal multiculturalism? *Political Geography*, *28*(2), 132-141.

Nazzal, M., & Chinder, S. (2018). Lebanon cities' public spaces. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, *3*(1), 119-152.

Németh, J. (2009). Defining a public : The management of privately owned public space. *Urban studies*, *46*(11), 2463-2490.

Németh, J., & Schmidt, S. (2011). The privatization of public space : Modeling and measuring publicness. *Environment and Planning B: Planning and Design*, *38*(1), 5-23.

Picard, E. (1997). Le communautarisme politique et la question de la démocratie au Liban. *Revue internationale de politique comparée*, *4*, 639-656.

Rabbat, N. (2012). The Arab Revolution Takes Back the Public Space. *Critical Inquiry*, *39*(1), 198-208. https://doi.org/10.1086/668055

Rogers, S. (2008). Producing the Local : The Visual Arts in Beirut. *Middle East Studies Association Bulletin*, *42*(1/2), 19-25.

Salame, F. (2020). *Martyr's Square : The Lebanese Revolution Revitalizes Public Spaces*. 16.

Salti, R. (2008). Urban Scrolls and Modern-Day Oracles : The Secret Life of Beirut's Walls. *Third Text*, *22*(5), 615-627. https://doi.org/10.1080/09528820802440490

Schacter, R. (2008). An ethnography of iconoclash : An investigation into the production, consumption and destruction of street-art in London. *Journal of material culture*, *13*(1), 35-61.

Schmid, H. (2006). Privatized urbanity or a politicized society ? Reconstruction in Beirut after the civil war. *European Planning Studies*, *14*(3), 365-381.

Schmidt, S., & Németh, J. (2010). Space, place and the city : Emerging research on public space design and planning. *Journal of Urban Design*, *15*(4), 453-457.

Serghini, Z. B., & Matuszak, C. (2009). Lire ou relire Habermas : Lectures croisées du modèle de l'espace public habermassien. *Études de communication*, *32*, 33-49. https://doi.org/10.4000/edc.868

Sharp, J., Pollock, V., & Paddison, R. (2005). Just art for a just city : Public art and social inclusion in urban regeneration. *Urban Studies*, *42*(5-6), 1001-1023.

Sinno, W. (2020). How People Reclaimed Public Spaces in Beirut during the 2019 Lebanese Uprising. *The Journal of Public Space*, *5*(1), 193-218.

Staeheli, L. A., & Mitchell, D. (2007). Locating the public in research and practice. *Progress in Human Geography*, *31*(6), 792-811. https://doi.org/10.1177/0309132507083509

Stephenson, M., & Zanotti, L. (2017). Exploring the Intersection of Theory and Practice of Arts for Peacebuilding. *Global Society*, *31*(3), 336-352. https://doi.org/10.1080/13600826.2016.1255932

Taş, H. (2017). Street arts of resistance in Tahrir and Gezi. *Middle Eastern Studies*, *53*(5), 802-819. https://doi.org/10.1080/00263206.2017.1299007

Tonnelat, S. (2007). Keeping space public : Times Square (New York) and the Senegalese peddlers. *Cybergeo*. https://doi.org/10.4000/cybergeo.4792

Tonnelat, S. (2010). The sociology of urban public spaces. *Territorial evolution and planning solution: experiences from China and France*, 1-10.

Volvey, A. (2007). Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain. *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, *129-130*, 3-25.

Yahya, M. (2004). Let the dead be dead : Memory, urban narratives and the Post-Civil War reconstitution of Beirut. *Centre of Contemporary Culture of Barcelona. Accessed January*, *31*, 2015.

8.2 Thèse et Mémoire :

Abou Raad, H. (2016). *La (re) conquête de l'espace public dans une société multicommunautaire. L'exemple du Liban entre place publique et agora médiatique* [Thèse de doctorat en Sciences de l'information et de la communication, Sous la Direction de P. Moeglin, Université Sorbonne Paris Cité].

Baranko, E. (2020). *Visualizing Participatory Politics : The Communal Power of Street Art in Revolutionary Egypt, Warring Syria, and Divided Lebanon* [Mémoire de Licence en Histoire de L'art, Sous la Direction de H. Ferguson, Claremont McKenna College].

Beyhum, N. (1991). *Espaces éclatés, espaces dominés : Étude de la recomposition des espaces publics centraux de Beyrouth de 1975 à 1990* [Thèse de doctorat en Sociologie, Sous la Direction de I. Joseph]. Université Lumière Lyon 2.

Fleury, A. (2007). *Les espaces publics dans les politiques métropolitaines. Réflexions au croisement de trois expériences : De Paris aux quartiers centraux de Berlin et Istanbul* [Thèse de doctorat en Sciences Humaines et Sociales sous la Direction de Thérèse Saint-Julien, Université Panthéon-Sorbonne - Paris I].

Hindi, N. (2015). *On the making of public spaces in Beirut* [Thèse de doctorat en Géographie, sous la direction de Núria Ricart Ulldemolins, Universitat de Barcelona].

Mammeri, K. (2017). *Espace public : Symboliques, pratiques urbaines festives. Le cas de la rue Saint-Michel dite « rue de la soif » à Rennes* [Mémoire de Master en Sciences Humaines et Sociales, sous la Direction de Benoit Feildel, Université Rennes 2].

Rogers, S. A. (2008). *Postwar art and historical roots of Beirut's cosmopolitanism* [Thèse de doctorat en Architecture sous la Direction de Nasser O. Rabbat et Caroline A. Jones., Massachusetts Institute of Technology].

Salamon, J. (2004). *Les espaces publics à Beyrouth entre spécificités locales et modernisation : Une ville en projet à la recherche d'un nouveau référentiel* [Thèse de doctorat en Géographie, sous la direction de Marc Bonneville, Université Lumière Lyon 2].

8.3 Livre :

Balandier, G. (1985). *Sociologie des Brazzavilles noires*. Paris. Presses de Sciences Po.

Bollens, S. (2011). *City and Soul in Divided Societies*. London. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203156209

Brunet, R., Ferras, R., & Théry, H. (1993). *Les mots de la géographie : Dictionnaire critique* (3. Éd., rev.augm). Montpellier ; Paris. RECLUS ; Documentation française.

Carmona, M. (Éd.). (2003). *Public places, urban spaces : The dimensions of urban design*. Oxford ; Boston. Architectural Press.

Carmona, M., Magalhães, C. de, & Hammond, L. (2008). *Public space : The management dimension*. London ; New York. Routledge.

Carr, S., Francis, M., Rivlin, L., & Stone, A. (Éds.). (1992). *Public space*. Cambridge ; New York. Cambridge University Press.

Davie, M. (2001). *Beyrouth 1825-1975 : Un siècle et demi d'urbanisme*. Beyrouth. Ordres des ingénieurs et Architectes de Beyrouth.

Duncombe, S. (Éd.). (2002). *Cultural resistance reader*. London ; New York. Verso.

Durkheim, E. (2002). *Les règles de la méthode sociologique*. Paris. PUF.

Guinard, P. (2014). *Johannesburg : L'art d'inventer une ville*. Rennes. Presses universitaires de Rennes.

Habermas, J. (1988). *L'espace public : Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris. Payot.

Hanssen, J. (2005). *Fin de siècle Beirut : The making of an Ottoman provincial capital*. Oxford ; New York. Clarendon Press ; Oxford University Press.

Iveson, K. (Éd.). (2007). *Publics and the City*. Oxford. Blackwell Publishing Ltd. https://doi.org/10.1002/9780470761748

Jébrak, Y., Julien, B., & Association canadienne-française pour l'avancement des sciences. Congrès (Éd.). (2008). *Les temps de l'espace public urbain : Construction, transformation et utilisation*. Québec. Éditions MultiMondes.

Khalaf, S. (2006). *Heart of Beirut : Reclaiming the Bourj*. London. Saqi Books.

Kiwan, F., & Beydoun, A. (Éds.). (1994). *Le Liban aujourd'hui*. Beirut ; Paris. CERMOC ; CNRS éditions.

Kohn, M. (2004). *Brave new neighborhoods : The privatization of public space*. New York ; London. Routledge.

Leménorel, A., & Corbin, A. (Éds.). (1997). *La rue, lieu de sociabilité? Rencontres de la rue: actes du colloque de Rouen, 16-19 novembre 1994*. Rouen. Université de Rouen.

Loukaitou-Sideris, A., & Banerjee, T. (1998). *Urban design downtown : Poetics and politics of form*. Berkeley. University of California Press.

Low, S. M. (2003). *Behind the gates : The new American dream—Searching for security in America*. New York. Routledge.

Low, S. M., & Smith, N. (2006). *The politics of public space*. New York. Routledge. http://site.ebrary.com/id/10648081

Marschall, S. (2010). *Landscape of Memory : Commemorative monuments, memorials and public statuary in post-apartheid South Africa* (Vol. 15). Boston. Brill. https://doi.org/10.1163/ej.9789004178564.i-410

Meert, H., & Filipovič Hrast, M. (2006). *The changing profiles of homeless people : Conflict, rooflessness and the use of public space*. Brussels. Feantsa.

Merlin, P. (Éd.). (2015). *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement* (4. éd. "Quadrige", entièrement refondue). Paris. PUF.

Paquot, T. (2009). *L'espace public*. Paris. La Découverte.

Rowe, P. G., & Sarkis, H. (Éds.). (1998). *Projecting Beirut : Episodes in the construction and reconstruction of a modern city*. Munich ; New York. Prestel.

Vale, L. J., & Campanella, T. J. (Éds.). (2005). *The Resilient City : How Modern Cities Recover from Disaster*. New York. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780195175844.001.0001

Verdeil, É. (2012). *Beyrouth et ses urbanistes : Une ville en plans, 1946-1975*. Beyrouth. Presses de l'IFPO.

Wolton, D. (2010). *Internet, et après? Une théorie critique des nouveaux médias*. Paris. Flammarion.

Worpole, K., & Greenhalgh, L. (1996). *The freedom of the city*. London. Demos.

Zoghbi, P., & Stone, D. K. (2011). *Arabic graffiti*. Berlin. From Here to Fame Publishing.

8.4 Chapitre du Livre :

Balhawan Fussel, M.-H. (2017). La reconstruction des espaces publics à Beyrouth : Mécanismes et enjeux. Dans *Les Cahiers du Développement Urbain Durable* (Vol. 20, p. 33-50). Lausanne. Observatoire Universitaire de la Ville et du Développement Durable.

Blackmar, E. (2006). Appropriating "the Commons" : The tragedy of property rights discourse.". Dans *The politics of public space* (p. 49-80). New York. Routledge.

Bordreuil, J.-S. (2000). Micro-sociabilité et mobilités dans la ville. Dans *Les Territoires de la mobilité* (1re éd., p. 109-126). Paris. Presses Universitaires de France. https://doi.org/10.3917/puf.bonne.2000.01.0109

Davie, M. F. (2007). Beyrouth, de la ville centrée à la ville retournée. Une approche de l'espace public contemporain au Liban. Dans *Fonctions, pratiques et figures des espaces publics au Liban. Perspectives comparatives dans l'aire méditerranéenne* (p. 358-384). Beyrouth ; Tours. Université de Balamand, Académie libanaise des Beaux-arts & Université François-Rabelais, Centre d'histoire de la ville moderne et contemporaine.

Franck, K. A., & Paxson, L. (1989). Women and Urban Public Space. Dans I. Altman & E. H. Zube (Éds.), *Public Places and Spaces* (p. 121-146). Boston. Springer US. https://doi.org/10.1007/978-1-4684-5601-1_6

Jarbou, R. (2018). The Resistance Passed Through Here : Arabic Graffiti of Resistance, Before and After the Arab Uprisings. Dans S. H. Awad & B. Wagoner (Éds.), *Street Art of Resistance* (p. E1-E1). Cham. Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-63330-5_16

Kohn, M. (2004). The mauling of public space. Dans *Brave New Neighborhoods : The Privatization of Public Space* (1re éd., p. 53-71). New York. Routledge.

Nielsen, C. S. (2017). The democratic potential of artistic expression in public space : Street art and graffiti as rebellious acts. Dans *Street Art of Resistance* (p. 301-323). Denmark. Springer.

Nossery, N. E. (2016). Women, Art, and Revolution in the Streets of Egypt. Dans F. Sadiqi (Éd.), *Women's Movements in Post-"Arab Spring" North Africa* (p. 143-157). New York. Palgrave Macmillan US. https://doi.org/10.1057/978-1-137-50675-7_10

Sarkis, H. (2004). A Vital Void : Reconstructions of Downtown Beirut. Dans T. Campanella & L. J. Vale, *The Resilient City* (p. 281-297). Oxford. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780195175844.003.0019

Shwayri, S. T. (2008). From regional node to backwater and back to uncertainty : Beirut, 1943–2006. Dans *The evolving Arab city : Tradition, modernity and urban development* (p. 69-98). London. Routledge.

8.5 Article de Presse :

Barrington, L. (2019, décembre 1). Protests bring Beirut's abandoned Egg back to life. *Reuters*. https://widerimage.reuters.com/story/protests-bring-beiruts-abandoned-egg-back-to-life

Bou Aoun, C. (2020, janvier 9). Reclaiming Public Space and its role in producing the revolution. *Legal Agenda*. http://english.legal-agenda.com/reclaiming-public-space-and-its-role-in-producing-the-revolution/

Bramley, E. V. (2015, septembre 22). How a Beirut graffiti artist is using his murals to try to unite a fragmented city. *the Guardian*. http://www.theguardian.com/cities/2015/sep/22/beirut-graffiti-artist-yazan-halwani-lebanese

Farfour, H. (2019, novembre 25). اعتصام أمام «الزيتونة باي» : ثورة ضدّ اليخوت. *Al-Akhbar*. https://al-akhbar.com/Politics/278342

Richa, N. (2019, mai 21). The rise of street art in Lebanon : From vandalism to reconciliation. *annahar.com*. https://www.annahar.com/english/article/974825-the-rise-of-street-art-in-lebanon-from-vandalism-to-reconciliation

Sleiman, A. (2019, décembre 6). A Moment for Change : The Lebanese Uprisings of 2019. *Democracy Reporting International*. https://democracy-reporting.org/dri_publications/a-moment-for-change-the-lebanese-uprisings-of-2019/#_ftn3

Zakharia, N. (2020, février 22). A View of the Revolution in Lebanon from Martyrs' Square. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/news/dispatch/a-view-of-the-revolution-in-lebanon-from-martyrs-square

Zbeeb, M. (2012). $5 million a year : The tip of the Sukleen waste pile. *Al Akhbar*. http://english.al-akhbar.com/node/11479

8.6 Papier de Conférence :

Davie, M. F. (2003). *Complexité et échelles des espaces publics au Liban*. 7. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01079396/

8.7 Article des Magazine :

El-Khoury, J. (2019). Burj Al Hawa. *Nuart Journal*, *2*(1), 52-57.

Karam, D. (2020). Beirut Street Art. *Nuart Journal*, *2*(2), 108-116.

8.8 Blog :

Hamdan, H. (2020, mars 1). Meet the Lebanese artist who has created the heart of revolution. *Al-Monitor: The Pulse of the Middle East*. https://www.al-monitor.com/originals/2020/03/heart-of-revolution-in-lebanon.html

Harb, M. (2013, octobre 23). Public Spaces and Spatial Practices: Claims from Beirut. *Jadaliyya*. https://www.jadaliyya.com/Details/29684

Higginbottom, J. (2020, février 26). How an Abandoned Modernist Cinema Became a Revolutionary Symbol in Lebanon—Atlas Obscura. *Atlasobscura*. https://www.atlasobscura.com/articles/beirut-egg-lebanon-protests

Kadi, S. (2007, juillet 23). Ouzville reclaims Beirut landmark long associated with war. *The Arab Weekly*. http://thearabweekly.com/ouzville-reclaims-beirut-landmark-long-associated-war

Mazraani, D., Harb, M., & Dayekh, L. (2020, décembre 2). Why Socio-Spatial Practices Matter to Urban Recovery. *The Public Source*. https://thepublicsource.org/why-socio-spatial-practices-matter-urban-recovery

Naamani, A. (2019, novembre 20). Lebanese youth are reclaiming public spaces with arts and dialogue. *International Alert*. https://www.international-alert.org/blogs/lebanese-youth-are-reclaiming-public-spaces-arts-and-dialogue

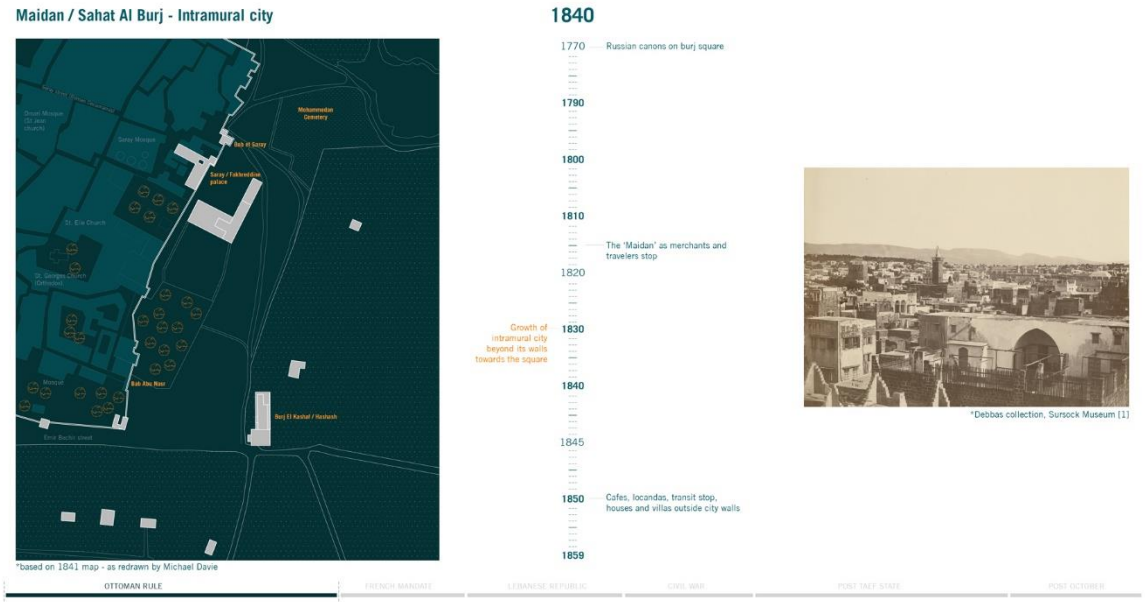
Saksouk, A., & Nadine, B. (2015). Practicing the Public. *Beirut Urban Lab*. http://api.beiruturbanlab.com/Content/uploads/Articles/754~20160203_practicingthepublicinbeirut.pdf

9. Table des figures

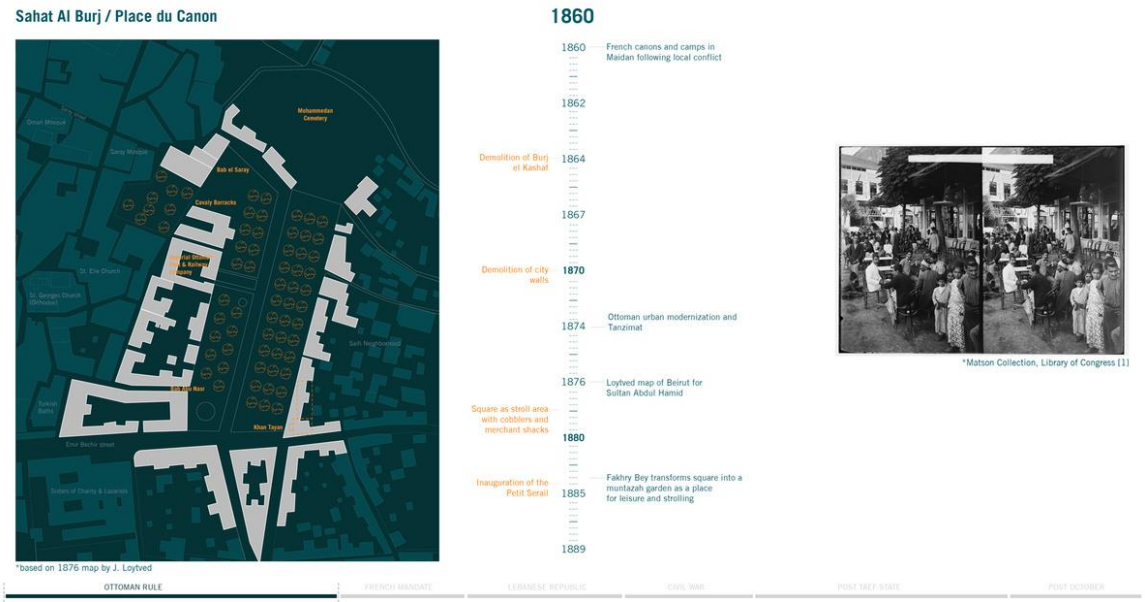
Figure 1: Lebreto, 1969, La place Riad el Solh, https://www.lebanoninapicture.com/pictures/riad-el-solh-square-1969 23
Figure 2 : BeirutShiftingGrounds, (2020), L'évolution de la Place des Martyrs depuis 1841 jusqu'au 2019, https://beirutshiftinggrounds.com/temporal..... 25
Figure 3 : Solidere, (2004), Solidere Master Plan, Solidere.com..... 28
Figure 4 : Steven Holl Architects, 2014, Beirut Marina - Zaytouna Bay, https://www.stevenholl.com/projects/beirut-marina-zaitunay-bay 29
Figure 5 : BeirutShifitngGrunds, (2020), Carte qui représente les lieux de rassemblement des Libanais dans Beyrouth et ces Banlieues, https://beirutshiftinggrounds.com/Grassroots..... 34
Figure 6 : Sammakieh, A. (2019), Projection 3D sur l'œuf pour fêter l'indépendance du Liban, https://www.pinterest.com/pin/128000814396599462/..... 35
Figure 7 : Malla, H. (2019), La réclamation de la rue par les citoyens, https://beirut-today.com/2019/11/20/reclaiming-public-space-revolution/..... 36
Figure 8 : BeirutShiftingGrounds, (2020), Carte représentant les pratiques spatiales dans les espaces publics à Beyrouth et surtout dans la place des martyrs, https://beirutshiftinggrounds.com/Grassroots..... 37
Figure 9 : Atallah, A. (2019), La réclamation de l'espace selon les différentes pratiques spatiales durant la révolution, https://www.juancole.com/2019/11/beiruts-demonstrations-making.html..... 39
Figure 10 : BeirutShifitngGrunds, (2020), Carte qui représente les pratiques spatiales culturelles dans la place « Al Azarieh », https://beirutshiftinggrounds.com/Grassroots..... 40
Figure 11 : Magicman678, 2015, Murale de Sabah sur le bâtiment Assaf par Yazan Halawani, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eternal_Sabah_Mural_on_Assaf_building_in_Hamra,Beirut_-_Nightshot.jpg..... 45
Figure 12 : Dalal, M. (2013), Murale de Fayrouz face de la galerie d'art "392Rmeil393" par Yazan Halawani, https://www.beirut.com/l/25435 46
Figure 13 : El Khoury, J. (2018), Burj Al Hawa, https://www.designboom.com/art/burj-el-murr-jad-el-khoury-colorful-windows-lebanon-05-17-2018/ 47
Figure 14 : Mayon, D. (2020), Les barricades dans le centre-ville de Beyrouth pendant la révolution, https://www.diegomayon.com/beirut-barricades/#5 49
Figure 15 : Mayon, D. (2020), Les barricades dans le centre-ville de Beyrouth pendant la révolution, https://www.diegomayon.com/beirut-barricades/#5 50
Figure 16 : Konstantinidis, A. (2019), Les graffitis dans l'œuf, https://www.reuters.com/article/us-lebanon-protests-egg-widerimage-idUSKBN1XA1FL .. 51
Figure 17 : Haikal, G. (2019), Le Phénix par Hayat Nazer, https://www.ossmediterraneo.com/lebanon-no-government-for-the-weak/..... 52
Figure 18 : Damj Workshop, (2019), La tente pour tous, https://m.facebook.com/damjdesign/posts/2519058018129234..... 52
Figure 19 : DAK, (2017), Un graffiti portant le nom de l'artiste EPS, https://www.facebook.com/DAK-Street-Art-Photographer-1850633701916813/photos/1850997305213786 55
Figure 20 : Choueiry, E. (2019), Hayat Nazer avec sa statue « Le Phénix », https://museum-week.org/magazine/2020/12/09/5-questions-to-the-artist-hayat-nazer/.. 55

10.Annexes

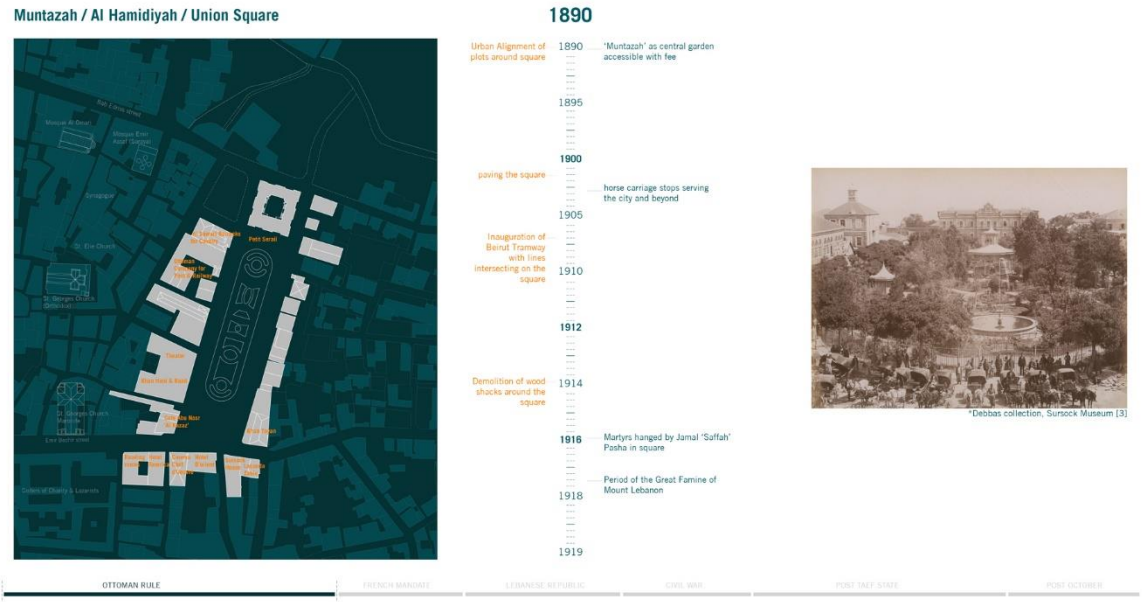
10.1. Annexes 1 : Evolution de la Place des Martyrs



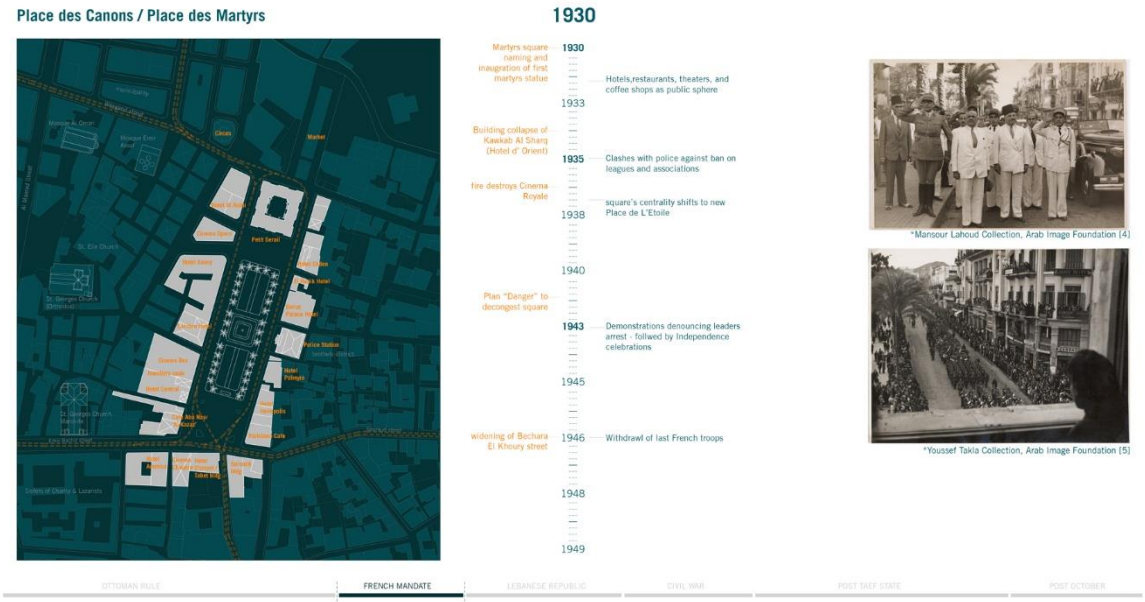
La place des Martyrs en 1840 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



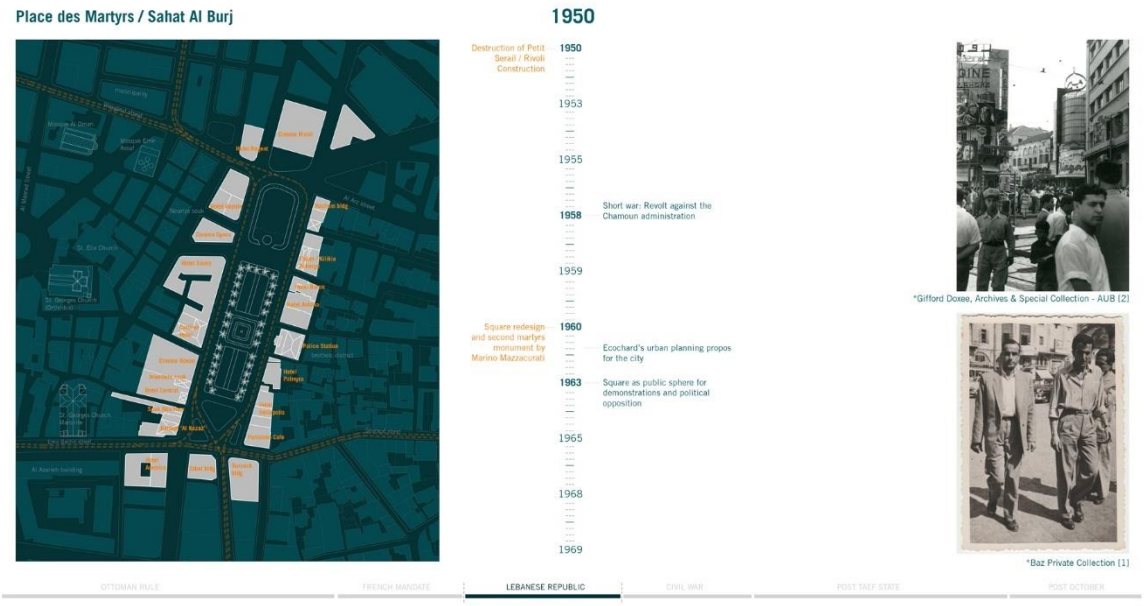
La place des Martyrs en 1860 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



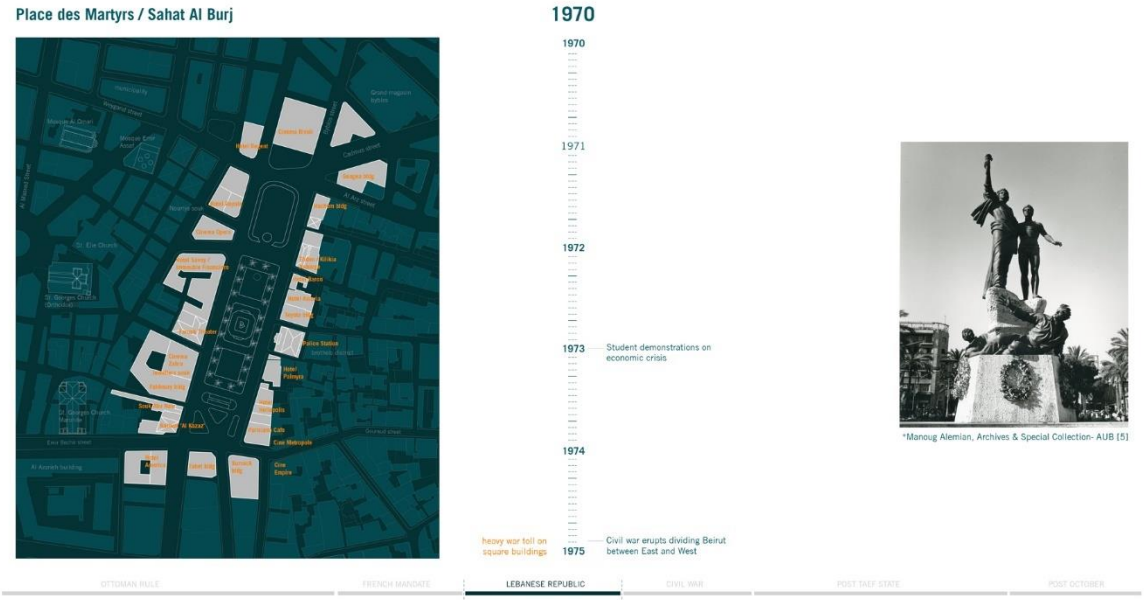
La place des Martyrs en 1890 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



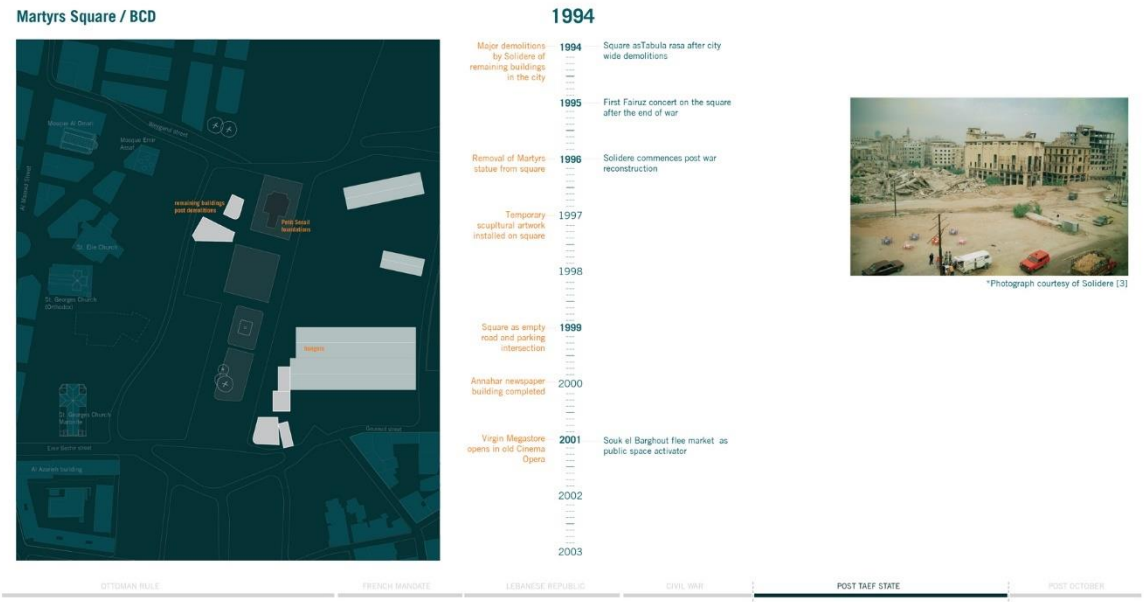
La place des Martyrs en 1930 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



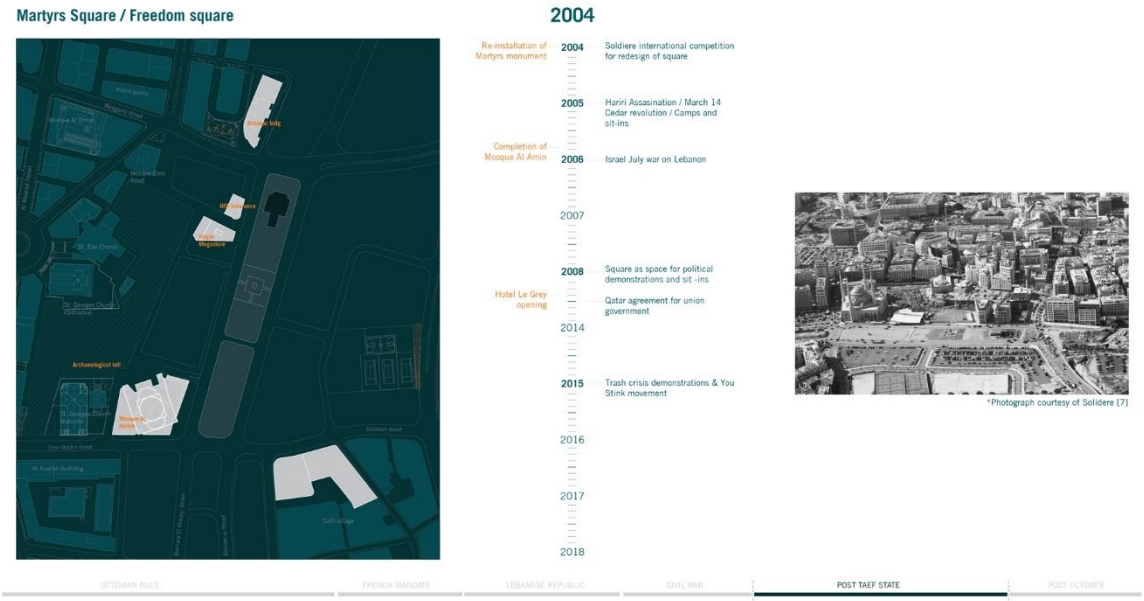
La place des Martyrs en 1950 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



La place des Martyrs en 1970 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



La place des Martyrs en 1994 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)



La place des Martyrs en 2004 (Source extraite du site internet : https://beirutshiftinggrounds.com/Temporal)

10.2. Annexes 2 : Le 17 octobre 2019, les citoyens réclament les espaces publics dans Beyrouth

Neumann, J. (2019), Les citoyens réclament le théâtre national, https://www.marxist.com/streets-of-fire-revolution-in-lebanon.htm

Kfoury, K. (2019), Les citoyens occupent les rues la nuit de 17 octobre 2019, https://www.opendemocracy.net/en/north-africa-west-asia/lebanons-october-revolution-end-civil-war/

Rasmi, A. (2019), Les citoyens réclament « the egg », https://watchdogsgazette.com/culture/beirut-reborn/

Kassir, A. (2019), Les tentes dans le centre-ville de Beyrouth, https://www.opendemocracy.net/en/north-africa-west-asia/lebanons-october-revolution-end-civil-war/

10.3. Annexe 3 : Questionnaire et entretiens

Les Espaces Publics de Beyrouth : Entre Confiscation et Réappropriation par la Culture

« Questionnaire »

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

Le présent questionnaire rentre dans la cadre d'un projet de fin d'étude, il a pour objectif d'apprécier le rôle de l'art dans la réappropriation des espaces publics de Beyrouth dans le contexte du « Thawra ». Il s'adresse exclusivement aux artistes qui pratiquent leur art au sein des espaces publics de Beyrouth et surtout durant la période du « Thawra » de 17 octobre 2019.

Partie 1 : Identification

1. Sexe :

   - ☐ Homme
   - ☐ Femme
   - ☐ Autre...

2. Tranche d'age :

   - ☐ Moins de 18 ans
   - ☐ 18 - 30 ans
   - ☐ 30 - 45 ans
   - ☐ 45 - 60 ans
   - ☐ Plus de 60 ans

3. Situation Professionnelle :

   - ☐ Etudiant/e
   - ☐ Salarié/e
   - ☐ Chômage / Au foyer
   - ☐ Retraité/e
   - ☐ Autre...

4. Situation Familiale :

   - ☐ Célibataire
   - ☐ En couple
   - ☐ Marié/e
   - ☐ Divorcé/e

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

- ☐ Veuf/ve
- ☐ Autre...

5. Pratique Artistique :

- ☐ Graffiti
- ☐ Sculpture
- ☐ Danse
- ☐ Musique
- ☐ Autre...

Partie 2 : Les artistes et les espaces publics

1. Quelle est votre définition d'un espace public ?

.....
.....
.....
.....

2. Selon vous, quelles sont les caractéristiques d'un espace public ?

- ☐ Ouvert
- ☐ Fermé
- ☐ Libre
- ☐ Sécurisé
- ☐ Propriété publique
- ☐ Propriété privée
- ☐ Autre

.....
.....
.....
.....

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

3. Pensez-vous que l'art a sa place au sein des espaces publics plutôt que dans une exposition ? Pourquoi ?

.....
.....
.....
.....

4. Quel est le rôle que l'art joue dans les espaces publics ?

.....
.....
.....
.....

5. Quel genre d'art pour les espaces publics ?

.....
.....
.....
.....

Partie 3 : L'art et Beyrouth

1. Selon vous, qu'est-ce qui caractérise les espaces publics à Beyrouth ?

.....
.....
.....
.....

2. Quelles sont les qualités et les défauts des espaces publics Beyrouthins ?

Qualités	Défauts

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

3. Pouvez-vous citer les espaces publics de Beyrouth que vous connaissez ?

.....
.....
.....
.....

4. Qu'est-ce qui menace les espaces publics à Beyrouth ? Et cela est due à quoi ?

.....
.....
.....
.....

5. Que pensez-vous de la politique d'aménagement et de gestion des espaces publics à Beyrouth ?

.....
.....
.....
.....

6. Quels sont les problèmes/contraintes que vous rencontrez lors de l'exercice de votre art au sein des espaces publics ?

.....
.....
.....
.....

Partie 4 : « Thawra » 17 Octobre

1. Quel est le rôle de l'artiste durant la révolution de 17 octobre 2019 ?

.....
.....
.....
.....

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

2. Quels sont les objectifs de vos interventions artistiques dans les espaces publics ?

   - ☐ Influencé un changement dans la société
   - ☐ Médiatisation de la révolution
   - ☐ Révolte et révolution
   - ☐ Publicité/Marqué sa présence
   - ☐ Autre...

3. Comment choisissez-vous la localisation de pratique de votre art ?

   .....
   .....
   .....
   .....

4. Comment votre art durant la révolution a été perçu à la fois par la population et par l'état ? et Quel changement a-t-il entrainé ?

   .....
   .....
   .....
   .....

5. Quel est l'impact de la révolution sur l'espace public, l'artiste et l'art en général ?

   .....
   .....
   .....
   .....

6. Selon vous, la révolution de 17 octobre a-t-elle un rôle dans la récupération et la réappropriation des espaces publics par la population à travers l'art ?

   .....
   .....
   .....
   .....

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

7. Pour conclure avez-vous des recommandations pour la réappropriation des espaces publics ?

.....
.....
.....
.....

NASSER Mostafa
Université Rennes 2
Master II – Urbanisme et Aménagement (DySaTer)
Département Géographie et Aménagement de l'espace
Sous la direction de : VIGNAL Leila

10.3.1. Entretien avec EpS :

M[22] : Bonjour, premièrement je veux me présenter, je m'appelle Mostafa Nasser, étudiant à l'Université Rennes 2 en Urbanisme en Aménagement. Cette entretient est dans le cadre de mon projet de mémoire qui aborde la question de réappropriation de espaces publics privatisés de Beyrouth, par les pratiques d'art urbain comme le graffiti, les sculptures, etc.

E[23] : Oui, ça c'est ce que j'ai compris de ton message, j'ai aimé le sujet et je pense que c'est très intéressant.

M : Merci beaucoup, selon mes recherches sur votre profil je comprends que vous êtes né en côte d'ivoire des parents Libanais et que vous faites du graffiti au Liban depuis plus de dix ans. Pourquoi tu es revenu au Liban ?

E : Je suis revenu au Liban pour faire mes études en ingénierie, mais après j'ai abandonné mes études pour poursuivre ma passion de dessin et Graffiti.

M : Quand j'ai regardé tes dessins j'ai trouvé que toujours il y a un singe dans tes dessins, ça m'a intrigué honnêtement, et je voulais te demander quelle est la signification de ce singe.

E : Le singe est devenu ma signature, au début c'était un rappel de mon enfance en Afrique, aujourd'hui ça me tient à cœur et je signe mes travaux avec ce singe.

M : C'est bon à finalement savoir cela signifie quoi, merci. Alors pour cet entretien j'ai quelques questions, il n'y a pas des mauvaises réponses, je suis intéressé à comprendre ton point de vue sur mon sujet tant qu'artiste urbain. La première question est : Quelle est ta définition d'un espace public ?

E : C'est une question très vaste, moi je considère un espace public tout ce qui est pour le public, pour moi et toi et tous les citoyens. Pour moi tout simplement c'est un espace public, ça c'est la seule caractéristique d'un espace public.

M : Beyrouth, possède-t-elle des espaces publics ?

E : Il n'existe pas une ville sans espaces publics, les rues sont des espaces publics ce sont des espaces pour tout le monde, mais des espaces bien conçu pour inclure tous les citoyens dans Beyrouth je ne pense pas que ça existe.

M : Peux-tu nommer quelques espaces publics dans Beyrouth ?

E : Tu veux dire comme la place de Martyrs ? Pour moi quand je sors de ma maison je suis dans l'espace public qui est les rues, pour moi c'est un domaine qui n'est pas défini. Si tu veux demander dans quelle place les gens peuvent se rencontrer pour s'exprimer et envoyer un message c'est une autre question.

M : Moi je parle des espaces publics où on peut se rencontrer tous d'une manière libre et gratuite. Bien sûr les rues sont des espaces publics mais au Liban elles ne sont pas bien équipées pour jouer le rôle d'un espace public proprement dit.

E : Dans ce sens je peux dire la place des Martyrs, c'est l'espace public qu'on connaît au Liban, c'est où on se rencontre pour faire les manifestations.

---

[22] La lettre « M » : représente l'auteur du mémoire (l'interviewer) Mostafa Nasser

[23] La lettre « E » : représente l'artiste (l'interviewé) EpS

M : Normalement, dans l'histoire, cette place était le centre de Beyrouth, le cœur battant de la ville, un espace public proprement dit. Malheureusement aujourd'hui cette image a été ruinée par tous les travaux de reconstruction.

E : Oui tout à fait maintenant c'est entouré par que du privé.

M : Maintenant on va parler de l'art, quelle est la différence entre l'art urbain ou bien « Street art » et l'art qui se met dans les galeries et les musées ?

E : Le graffiti sur les murs et dans les rues est accessible à tout le monde, pas seulement aux gens qui entrent dans le musée, cet art est ciblé vers un plus grand public. Autrement dit, l'art urbain est un peu imposé, les gens qui visitent le musée veulent voir de l'art cependant pas tous les gens dans les rues aiment voir l'art sur les murs par exemple, de ce point de vue l'art urbain est agressif il est imposé sur les gens.

M : Prenant en considération que cet art est accessible à toute la population, ça affecte e message de ton art que tout le monde va l'expérimenter ?

E : Le processus de ce genre d'art est différent, mais toujours ça dépend de chaque artiste, le message qu'il veut transmettre, parfois on trouve sur les murs des graffitis avec un style classique comme les tableaux dans les musées, le message est un sujet subjectif à chaque artiste.

M : Quelles sont les avantages d'une intervention artistique sur un espace public ?

E : C'est comme une photo, un graffiti marque une histoire, un évènement, une date précise. L'artiste c'est un historien il est en train de raconter les événements d'un moment et un endroit précis.

M : As-tu jamais rencontré des contraintes en pratiquant ton art, de la part des citoyens ou de l'état ?

E : Au Liban, la majorité des citoyens acceptent mes interventions, même l'état c'est très rare les temps que j'étais questionner par la Police, mais il reste des gens qui trouvent que les dessins sur les murs est moche et ils résistent mes interventions, c'est comme j'ai déjà mentionné, c'est un art imposé alors on aura des réactions variées.

M : Peux-tu dire que les gens qui refusent ton art sont en train de défendre leurs espaces, leur zone de confort ou bien ils détestent le dessin tout simplement ?

E : Normalement c'est un mélange des deux, il y a des gens qui ne sont pas sensibilisés à ce genre d'art, ils considèrent que ce n'est pas civilisé, et il y a d'autres qui aiment conserver des mémoires spécifiques en empêchant tout changement du contexte qui les entoure. Mais en gros, les gens acceptent et apprécient notre art, ils prennent des photos avec nous et nous amènent quoi manger et discutent avec nous.

M : Durant la révolution de 17 octobre 2019, quelle était la motivation des artistes ? C'était quoi leur but de participer dans la révolution ?

E : Durant la révolution, on était une partie du peuple, on avait les mêmes douleurs et on a occupé les rues pour s'exprimer et demander un changement. Chaque personne durant la révolution avait le besoin de s'exprimer et chacun à utiliser ses propres méthodes, certaines personnes ont chanté, certaines ont détruit les propriétés et bâtiments publics, nous les artistes on a utilisé notre art pour s'exprimer et toujours pour marquer l'histoire de ce moment, décrire la situation et traduire nos douleurs dans l'art.

M : Peux-tu dire que la révolution a eu un effet sur ton art en termes de messages ?

E : Durant la révolution, notre art était dépendant du contexte, on avait la plateforme, le public et le plus important ce qu'on voulait dire. La tonalité était totalement différente d'un

graffiti ailleurs, le style était beaucoup plus agressif on était en train de réclamer ce qui nous appartient.

M : Durant la révolution, le peuple a occupé les espaces publics de Beyrouth, en commençant par les rues. Peux-tu dire que la révolution a changé la pratique des espaces publics par les Beyrouthins ?

E : Durant la révolution on a réclamé la place des martyrs, Zaitouna Bay, the Egg, etc. Le jour d'après ces espaces devient de nouveau comme ils étaient avant, des espaces vides ou des parkings. Alors je peux dire que la révolution nous a montré la capacité de ces espaces et la tendance des Libanais envers les espaces publics, mais juste quand les manifestations se terminent on se retrouve comme si rien n'est jamais arrivé.

M : Dans le cadre de mon master en géographie, il est pertinent pour moi de savoir la base géographique de tes interventions, sur quelle base géographique tu choisi les sites pour tes interventions artistiques ?

E : Normalement, la plupart de mes interventions sont dans le quartier d'Ashrafiyeh tout simplement parce que j'habite là-bas.

M : Peux-tu considérer que l'art urbain a la capacité de réapproprier les espaces publics ?

E : Je trouve que cette déclaration est un peu exagérée, de donner à l'art urbain dont le graffiti cette responsabilité est injuste. Cet art a comme but d'envoyer un message d'une manière esthétique et symbolique. Bien sur l'art joue un rôle dans ce processus, il marque l'histoire, il rappelle les gens des évènements et des sentiments d'un moment spécifique dans l'histoire. Durant la révolution on a montré au peuple par notre art qu'on a vaincu des espaces qu'on n'a jamais vu où imaginer qu'ils existent comme le théâtre national, the Egg, etc. On a montré qu'il existe de la vie ici et ça pour moi travaille dans la réappropriation on a changé la perception de ces espaces. Enfin, comme j'ai déjà dit, le graffiti reste après l'intervention de l'artiste et marque l'histoire du moment durant lequel il a été conçu.

10.3.2. Entretien avec Hayat Nazer :

M : Bonjour, premièrement je veux te remercier pour avoir accepté de faire cet entretien avec moi. C'était très difficile de trouver des artistes pour faire cet entretien.

H[24] : De rien, c'est un plaisir d'aider les étudiants Libanais qui continuent leurs études à l'étranger, en espérant qu'ils vont retourner pour aider ce pays dans ce temps difficile.

M : En gros, j'ai effectué ma recherche sur ton profil, alors j'ai une idée sur ton parcours et sur tes travaux, veux-tu ajouter une introduction en plus de ce qui est mentionné dans tes entretiens précédents ?

H : Normalement non, mais juste je veux te parler de mon futur projet. Moi je suis une artiste qui engage la communauté dans mes travaux, je ne suis pas individualiste, au contraire, plus il y a de personnes qui participent avec moi, plus ça donne de signification à mes travaux. Mon projet est de faire un très grand statut, à l'échelle de la statue de Liberté, comme un mémorial pour les victimes de l'explosion du port. Ça sera construit par le peuple pour le peuple.

M : As-tu une idée pour l'emplacement de cette statue ?

[24] La lettre « E » : représente l'artiste (l'interviewée) Hayat Nazer

H : Ça sera dans le port de Beyrouth, le site de l'explosion. J'ai déjà fait une statue dans le port qui mesurait trois mètres de hauteur, des recherches dans le Royaume-Uni et Vienne sont arrivées à la conclusion que ce genre d'interventions peuvent guérir les traumatismes. Les occidentaux apprécient et valorisent ce genre de travaux, j'ai croisé un homme qui est venu du Royaume-Uni juste pour voir mes statues. Mon art est cru, sans financement sans arrière-plan politique c'est juste par le peuple pour le peuple.

M : Nous au Liban, on a une confusion sur la définition des espaces publics, ce n'est pas bien défini dans les lois ni dans les pratiques spatiales. Alors pour toi c'est quoi la définition d'un espace public ?

H : C'est un espace commun pour tous les citoyens. Par exemple, la place des martyrs est un parking aujourd'hui alors ce n'est pas pour tout le monde, cet espace doit être un parc pour tous les Libanais, les riches et les pauvres, pour ceux qui veulent étudier ou bien faire des pique-niques et des promenades. Les touristes qui viennent au Liban se plaignent du manque des parcs et des espaces pour se promener, pour eux aller aux parcs est une des sorties préférées. En peut considérer la corniche littorale par exemple un espace public parce que tu vois tous les Libanais sans exception, les riches en train de faire du sport, les pauvres avec leur « arguileh », on est d'accord qu'ils abusent un peu mais c'est leur droit d'avoir des espaces pour s'exprimer. Même la mer doit être gratuit pour tout le monde.

M : Certains considèrent que Beyrouth est pleine des espaces publics comme les centres commerciaux et surtout « Beirut Souks » et « Zaitouna Bay », peux-tu considérer ces espaces comme « publics » ?

H : Bien sur non, Beyrouth est une ville littorale, ils ont coupé l'accès à la mer, tous les pays souhaitent 1 mètre sur le méditerrané et nous on a jeté tout ce qu'on a comme ça, on ne valorise pas nos ressources. On a perdu l'identité authentique de Beyrouth après la guerre, aujourd'hui Beyrouth ne nous ressemble pas, le peuple ne se retrouve pas dans cette ville surtout dans le centre-ville. Ils ont rasé toute l'identité et ils ont imposé un modèle étranger copié collé d'ailleurs. J'ai reçu des commentaires pour ma statue au port de Beyrouth, certaines journalistes m'ont dit qu'ils n'ont pas vu l'explosion seulement, mais en plus la femme et les droits des femmes, l'authenticité de ma statue l'a donné un esprit qui peut parler à tout le monde. La privatisation de Beyrouth aujourd'hui fait perdre de sa valeur de son authenticité. Dans les pays déserts comme Dubaï et Qatar qui n'ont pas de culture ni de patrimoine tu peux imposer un modèle importer de l'étranger, quand tu n'as pas un passé tu fais de la publicité pour le caractère futuriste de ta ville. Nous on a de l'histoire, on a plusieurs civilisations qui sont passées par le Liban, on jette tout ça et on fait une ville privatisée pour la consommation. C'est stupide !

M : Tu m'avais dit que la place des martyrs ne doit pas être un parking, les centres commerciaux ne sont pas des espaces publics, quelles sont pour toi les caractéristiques d'un espace public ?

H : La verdure et de l'art, en plus des équipements pour s'asseoir. Un espace de liberté, moi j'ai vécu à l'étranger et je sais combien cette liberté est importante. Bref, il doit y avoir de la verdure qui est bonne pour la santé et l'environnement. Tu peux noter ça : La personne passe toute sa vie en train d'économiser de l'argent, acheter des maisons et des voitures et elle oublie que ce qui te rend heureux est la nature, les choses gratuits dans la vie. Malheureusement au Liban, tu vois des espaces où il y a un certain caractère ou groupe qui domine et les autres groupes sentent exclus, c'est une vérité qu'on ne peut pas s'enfuir. Moi je pars à la corniche pour regarder la mer, les gens à côté mangent et jettent par terre, un autre il met de la musique à haute voix, nous sommes un peuple qui manque de respect envers notre entourage et envers l'un l'autre. On doit respecter les autres pour arriver à vivre ensemble, ce manque de respect fait que certaines personnes se sentent exclues et se

réfugient dans des espaces privatisés et sécurisés ce qui crée la demande et par suite un marché pour ces espaces.

M : C'est un débat très connu sur la liberté des espaces publics, on demande de la liberté mais en même temps on doit respecter la liberté des autres alors on a besoin d'un certain niveau de contrôle ce qui compromet la liberté, alors c'est un cycle et on doit trouver l'équilibre. Maintenant on va parler de l'art, toi en tant qu'artiste tu fais du graffiti et des sculptures dans les espaces urbains, pourquoi pas dans des galeries d'exposition ?

H : Moi j'ai commencé mon parcours comme artiste durant la révolution, la première fois que j'ai pris les couleurs pour dessiner un graffiti et la première statue étaient durant la révolution. J'ai fait mes interventions pour envoyer un message, pour partager de l'esprit avec les citoyens, alors j'ai commencé comme une artiste qui travaille pour le peuple, pour faire entendre notre voix, j'ai remarqué que les slogans et les chansons qu'on a chanté durant la révolution se disparaissent le jour d'après, je voulais faire une intervention qui dure après qu'on est parti chez nous. Certaines personnes étaient contre mes idées de faire des sculptures, ils étaient contre l'art en générale, ils le considèrent comme inutile dans notre situation. Après la crise sanitaire et les confinements, ces mêmes personnes m'ont appelé pour s'excuser, ils m'ont dit que maintenant qu'on est à la maison ce sont les statues et les ouvres d'art que vous avez fait qui crient à notre place, qui nous représentent quand on est absents des rues et des places. C'est l'art qui reste, qui peut délivrer des messages avec toute civilisation et culture. L'art qu'on a fait a été le sujet des articles dans le monde entier, c'est une pratique constructive qui donne de la valeur à tous qu'il touche. Bref, j'ai fait mes œuvres pour le peuple et avec le peuple, j'ai voulu parler avec toutes les classes sociales avec mon art, c'est dans les espaces urbains où toute la population se trouve et pas dans les galeries ni les musées. En fait, au Liban, la culture des musées n'est pas très connue, et puisque j'ai voulu atteindre l'ensemble des Libanais j'ai fait mes interventions dans les espaces ouverts. C'était très important pour moi que tout le monde comprenne mes messages et que mes interventions nous rassemblent ou lieu de nous séparer. Durant la révolution toutes les classes sociales se sont rencontrées, les gens qui sont venus pour m'aider étaient analphabètes et les plus loin possible de l'art, au début ils se sont moqués de moi, à la fin ils ont développé un sentiment d'attachement à ces œuvres, ils sentaient fiers de participer avec moi, pour monter leurs enfants ce que leurs parents ont fait. Ces personnes qui se sentaient inutiles et incapables, ont développé la sensation qu'ils ont de l'importance, qu'ils sont capables de contribuer et surtout qu'ils appartiennent à une communauté.

M : Quelle était l'apport de tes interventions sur les espaces où elles sont faites ?

H : Quand j'ai ma statue « Le Phénix » les gens ont commencé à l'appeler « la place du phénix », ma statue est devenue un point repère pour les gens pour se rencontrer durant la révolution. Durant la révolution, ces espaces étaient les notre, les gens ont fait des pique-niques, ont pris des photos, ont fumé des narguilés sous mes statues. Spécialement pour ma statue, que j'ai faite pour le Saint Valentin, nommée « le cœur », chaque fois qu'un martyr est tombé les gens ont allumé des bougies à son nom sous la statue. J'ai visité la statue, et chaque fois je retrouvais les gens autour d'elle, c'était très beau. On a écrit les noms des martyrs sur le mur en-dessous de la statue, ça m'a montré que vraiment on a besoin de ça, quand je regarde les gens tous seuls en train d'utiliser ces statues qu'ils ont participé à leur fabrication. Ces activités que les gens ont faites ont donné à ces statues de l'importance et de la signification. J'ai vu des statues des autres artistes qui ont juste mis leurs statues sans aide de la population, les gens n'ont pas utilisé ces statues comme celles qu'on a fait ensemble, cela montre la valeur de la participation des citoyens à l'appropriation des espaces. Quand nous avons mis nos mains ensemble on a pu créer une statue de débris, la force de « nous » est incroyable. Malheureusement, certains groupes ont détruit tous nos travaux.

M : Hors des groupes qui ont détruit ces statues pour leurs raisons politiques, peux-tu dire que les gens ont bien accepter ton art ?

H : Si juste tu peux voir les messages que j'ai reçu. Une femme m'a dit que ma statue de la femme sur le port exprime ce qu'elle sent exactement, des sentiments qu'elle ne peut extériorisés, elle m'a dit que cette statue lui représente et elle a commencé à pleurer. Une autre dame qui a perdu sa mère dans l'explosion du port m'a supplié de protéger la statue parce qu'elle ne peut pas supporter de la voir détruit, elle a vu sa mère dans ma statue. Une dame américaine qui était au Liban durant la révolution, elle avait sa petite fille de 8 ans avec elle et elle a appris l'histoire du Phénix, à l'école ils lui ont demandé ce qu'est la « liberté » elle a répondu, cette fille de 8 ans, « c'est le Phénix de la place des martyrs ». L'art touche les humains dans une manière différentes, d'une manière que je ne peux l'exprimer par des mots, chaque personne expérimente l'art selon sa propre perception de la vie, un vrai artiste travaille pour le peuple.

M : Quelle étaient les obstacles que tu as surmonté durant ton pratique d'art dans les espaces publics à Beyrouth ?

H : A noël, j'ai essayé de faire un sapin à partir des casseroles, un groupe chrétien m'a menacé de le détruire directement si je le construis, ils ont considéré que je suis en train d'insulté la religion chrétienne. Chaque année les pays sont en compétition pour le sapin le plus originale et plusieurs articles sont écrites sur le sapin de la révolution Libanaise, mais malheureusement ils m'ont empêché de le faire. Même des prêtres m'ont contacté pour m'avertir de ne peut le faire.

M : Quelle est le changement que tes interventions et les autres artistes sur les espaces publics durant la révolution ?

H : On était en train de réclamé nos espaces publics, ce sont nos espaces, c'étaient ma deuxième maison, on se rencontrait là-bas, on dessinait, on mangeait enfin c'étaient nos espaces. La révolution nous a montré combien on a besoin de ces espaces, mais aujourd'hui après la destruction des statues, c'est redevenu un parking. Le phénix a donné beaucoup de présence et de valeur sur la place des martyrs, cette statue est vraiment imposante, c'était la protectrice de la place, après sa destruction la place est redevenue un parking.

M : Normalement moi j'ai posé toutes mes questions. Je veux te remercier beaucoup pour avoir faire cet entretien avec moi.

H : De rien, ça me fait plaisir d'aider les étudiants, de plus ton sujet m'a intéressé beaucoup, merci à toi pour m'avoir choisi pour ton entretien.

11. Table de Matières

1. Remerciements 3

2. Sommaire 4

3. Introduction Générale 1

3.1. Problématique 2

3.2. Hypothèses 2

3.3. Méthodologie 3

3.4. Contraintes 4

4. Espaces publics, culture et réappropriation 5

4.1. L'espace public, une notion 5

4.1.1. L'espace Public Habermassien 6

4.1.2. Les espaces publics dans la géographie 7

4.1.3. Morphologie des espaces publics 8

4.2. Espaces publics et individu, les dynamiques 9

4.2.1. Privatisation des espaces publics 9

5. Beyrouth et espaces publics 15

5.1. Les espaces publics dans le monde arabe 15

5.1.1. L'espace public au sein de la ville arabe traditionnelle 15

5.2. Les espaces publics dans la loi libanaise 16

5.2.1. La loi Libanaise des propriétés publiques 17

5.2.2. La loi libanaise d'urbanisme 17

5.2.3. Le SDATL 18

5.3. Historiques des espaces publics de Beyrouth 18

5.3.1. La période d'avant-guerre 19

5.3.2. La guerre civile 20

5.3.3. La période de reconstruction après la guerre 21

5.3.4. Les espaces publics contemporains 24

5.4. Les pratiques sociales : les modes d'appropriation des espaces publics à Beyrouth 30

5.4.1. Espaces publics et pratiques spatiales 30

5.4.2. Espaces publics dans la mémoire collective 31

5.5. La révolution de 17 octobre 2019 33

5.5.1. Le contexte spatial de la révolution du 17 Octobre 33

5.5.2. La réappropriation des espaces publics 36

6. L'art, symbole de réappropriation de l'espace public, le cas de la révolution Libanaise en 2019 42
6.1. Art urbain et espaces publics 42
6.1.1. L'art urbain une forme de résistance 43
6.1.2. L'art urbain à Beyrouth 44
6.1.3. L'art urbain durant la révolution de 17 octobre 2019 47
6.2. Etude de cas 53
6.2.1. Méthodologie 53
6.2.2. Sélection des interviewés 54
6.2.3. Les sujets abordés 56
6.2.4. Analyse des informations recueillies et synthèse 56
6.2.5. Synthèse des entretiens 60
7. Conclusion 62
8. Bibliographie 66
8.1 Article Scientifique : 66
8.2 Thèse et Mémoire : 69
8.3 Livre : 69
8.4 Chapitre du Livre : 71
8.5 Article de Presse : 71
8.6 Papier de Conférence : 72
8.7 Article des Magazine : 72
8.8 Blog : 72
9. Table des figures 74
10. Annexes 75
10.1. Annexes 1 : Evolution de la Place des Martyrs 75
10.2. Annexes 2 : Le 17 octobre 2019, les citoyens réclament les espaces publics dans Beyrouth 79
10.3. Annexe 3 : Questionnaire et entretiens 82
10.3.1. Entretien avec EpS : 89
10.3.2. Entretien avec Hayat Nazer : 91
11. Table de Matières 95